

CAPÍTULO 2. IMÁGENES E HISTORIA FAMILIAR. EL ESTUDIO FOTOGRAFICO DE LUNA EN AGUASCALIENTES, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez

El presente ensayo tiene como propósito dar cuenta de la historia de los retratos fotográficos realizados por el Estudio Fotográfico De Luna y, con ello, identificar de qué manera se manifiestan en ellos los cambios culturales en las familias durante la segunda mitad del siglo anterior. En un primer momento se enunciará la metodología que ha sido construida y aplicada para que el examen de los materiales fotográficos resultara en un análisis de sus configuraciones y expresiones, dado que los retratos realizados en condiciones de foto-estudio tienen una especificidad, al tiempo que, como práctica cultural, expresan de manera compleja el mundo social. En los siguientes momentos del texto se presentará una síntesis de los resultados de la investigación, en la que se verán las figuras de la infancia, de las representaciones en los retratos de las mujeres y de los grupos familiares, para identificar las maneras en las que pudieron quedar inscritos en sus formas los cambios ocurridos a las familias en el siglo anterior.

Historia de la imagen

Para el análisis de los materiales fotográficos, se ha encontrado fundamental hacerlo a partir de la historia de la imagen, en la perspectiva de la historia sociocultural, ya que el interés principal está en historiar los retratos fotográficos realizados en el foto-estudio De Luna por tratarse de una producción que se ha conservado en amplitud y que su examen ha permitido ver la vastedad en sus contenidos y formas, lo que hace posible aproximarnos de manera clara a través de las imágenes a lo que fueron los cambios socioculturales en las familias y sus miembros a través de sus representaciones.

De tal manera que este trabajo ha seguido las líneas de pensamiento de historiadores como George Didi-Huberman y Hans Belting. El primero de ellos, al recuperar los planteamientos de Walter Benjamin y Aby Warburg, entre otros, distingue la centralidad de las imágenes para la historia.

Al reflexionar acerca de las imágenes se posibilita el seguir su dinámica, ya que el tiempo efectúa transiciones cuando las percibimos, sin importar que estas sean aparentemente inmóviles, como podría llegar a ceñirse a la imagen pictórica o fotográfica. De ahí que el tiempo para la historia de la imagen, no es un tiempo, sino la complejidad de los tiempos. Así, a lo que convoca Didi-Huberman es a:

Hacer surgir la exigencia de una semiología no *iconológica* —en el sentido “científico” y actual, tomado de Panofsky—, una semiología que no fuese ni positivista (la representación como espejo de las cosas) ni incluso estructuralista (la representación como sistema de signos). Era la representación misma la que debía ser cuestionada...¹

1 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 35.

Al comprender que lo que hace posible la percepción de una imagen es la memoria, lo que lleva a advertir que hay una historicidad que acompaña la recepción que tenemos de ellas, a no seguir “del lado de los expertos en historia, la tentación de inmovilizar las imágenes –un modo de simplificarlas y de simplificar así la propia vida del historiador– se manifestó por su reducción a un simple estatuto funcional: el de los documentos visuales”.² Este riesgo podría ser mayor al tratarse de fotografías, pues podrían ser consideradas impresiones claras, transparentes de una realidad. El reto ha sido asumir que las imágenes abarcan los cambios temporales que se dan desde el momento de su realización y en los diferentes contextos en que son experimentadas o analizadas.

Por su parte, Hans Belting, quien ha incorporado a su quehacer de historiador a la antropología de la imagen, reconoce igualmente la centralidad de las imágenes para la historia. La antropología ha aportado enfoques críticos para la historia del arte, con conceptos como cultura visual, y al cuestionar la división entre lo que llamaban alta y baja cultura. En esa dirección se habla de la historia de las imágenes, porque se reconoce que las imágenes han acompañado el quehacer de la humanidad, y se requieren maneras más amplias para pensarles. Por ejemplo, yendo a su presencia ancestral, el conocimiento recientemente generado acerca de las pinturas de las cavernas, que gracias a la identificación de que fueron manos de mujeres las que las realizaron han suscitado nuevas narrativas para la historia. La historia de la imagen es asimismo una crítica, que ha abierto la posibilidad de hacer planteamientos distintos ante las maneras más tradicionales de la historia del arte, en la cual, cabe señalar no han tenido lugar los retratos fotográficos comúnmente catalogados

2 Didi-Huberman, “La imagen y las signatures de lo político”, Conferencia impartida el 16 de junio de 2017 con motivo de la inauguración de la cátedra “Georges Didi-Huberman: políticas de las imágenes”, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina; artículo publicado en *Fractal, Revista Iberoamericana de Ensayo y Literatura*, núm. 82 (México: mayo-agosto, 2017), 3.

como comerciales, que son motivo de esta investigación. Lo que se ha explicado hasta este momento acerca de la movilidad de las imágenes, es lo que Didi-Huberman ha llamado como anacronismo de las imágenes.

El anacronismo ha permitido historiar los retratos fotográficos seleccionados observando los cambios en los elementos que les dieron forma, con los que fueron compuestos. Dichos cambios están tanto en sus contenidos a través de la expresión acerca de la manera en las que deseaban retratarse, como a partir de las ideas que para los diferentes temas tuvieron sus realizadores.

Para acercarse a través del examen de los materiales fotográficos a las distintas dimensiones de la imagen y su visualidad desde una perspectiva histórica, ha sido necesario acudir a la historia cultural. En el libro que Peter Burke le dedicó, dejó abierta una inquietud acerca de ¿quién o quiénes construyen la historia?³ Ante este cuestionamiento se puede reflexionar teniendo en cuenta que de forma colectiva e individual se participa de la construcción del mundo a través de signos y significaciones culturales, reconocer pues, que este proceso refiere también a la construcción del conocimiento en general, para señalar la necesaria observación epistémica sobre el sujeto que estudia, y el examen crítico sobre las fuentes. De los trabajos que mejor ilustran los métodos de la historia cultural, se encuentran los realizados por Roger Chartier, quien trabaja en sentido crítico hacia la historia de las mentalidades, la cual para dar respuesta a las inquietudes de la sociología y la antropología llegó a crear la figura de “la mentalidad siempre colectiva que regula, sin explicitarse, las representaciones y los juicios de los sujetos en sociedad”.⁴ Chartier se decide por recuperar las aportaciones a la historia que hicieron Norbert Elias y Michell De Certeau para hacer su propuesta centrada en prácticas y representacio-

3 Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2012), 123.

4 Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa. Col. Historia, 1999), 23.

nes. Definiendo su trabajo como “el proyecto de una historia de las representaciones colectivas del mundo social, es decir, de las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia”.⁵

Me parece necesario detenerme en dos conceptos clave dentro del trabajo de Chartier. El primero de ellos: representación, cuyo significado abierto, ha sido abordado por una amplia cantidad de filósofos, aun en la actualidad. El propio autor enlista los diferentes usos que se le han dado al término, en las áreas distintas de la vida y de su aplicación tanto en acciones, como en objetos. Chartier advierte:

No se trata pues de atribuir a estos textos el estatuto de documentos, supuestos reflejos adecuados de las realidades de su tiempo, sino de comprender cómo su potencia y su inteligibilidad mismas dependen de la manera en que ellos manejan, transforman, desplazan en la ficción las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad donde surgieron.⁶

Se insiste, entonces, que la relación entre lo social y las representaciones no es lineal, ni determinada, para subrayar con Víctor M. González Esparza de no caer en el uso simplificado del concepto de representaciones, ya que anularía la capacidad de hacer visible la irrupción, la transgresión,⁷ agrego con Chartier, la resistencia, así como la apropiación de medios y formas.⁸

Las fotografías aquí analizadas fueron parte importante del consumo cultural del siglo anterior, la producción de aproximadamente 200 000 negativos en el Estudio Fotográfico De

5 Chartier, “Prólogo a la edición española”, en *El mundo como representación...*, p. 1.

6 Chartier, “Prólogo a la edición española”, en *El mundo como representación...*, p. XII.

7 Véase, el tratamiento que González Esparza hace del concepto de representaciones en el capítulo “Las pinturas de castas o del oscuro objeto del deseo”, en *Resignificar el mestizaje Tierra Adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia, siglos XVII y XVIII* (México: UAA y El Colegio de San Luis, 2018), 185-209.

8 Chartier, *El mundo como representación...*, 276.

Luna da cuenta de ello. El análisis que se elaboró ha tenido la intención además de identificar las maneras en las que se dio su apropiación, ya que:

Definida como “otra producción”, el consumo cultural, por ejemplo, la lectura de un texto, puede escapar a la pasividad que se le atribuye tradicionalmente. Leer, mirar o escuchar son, en efecto, actitudes intelectuales que, lejos de someter al consumidor a la omnipotencia del mensaje ideológico y/o estético que se considera que modela, autorizan la reapropiación, el desvío, la desconfianza o la resistencia. Esta constatación debe llevarnos a repensar totalmente la relación entre un público designado como popular y los productos históricamente diversos (libros e imágenes, sermones y discursos, canciones, fotonovelas o emisiones de televisión).⁹

En ese sentido, tiene lugar el comprender que la fotografía requiere enfoques amplios para su estudio. La manera para poder atender esa necesidad en este trabajo ha sido seguir el camino de la microhistoria italiana, cuyas características principales son el intercambio de escalas, yendo de preguntas generales a tratar de responderlas desde lo local,¹⁰ como lo ha señalado Giovanni Levi, quien le establece como un método experimental, ya que la variación de escalas va en el ejercicio de localizar las tensiones de las diferentes relaciones del mundo social.¹¹ Para la misma apuesta metodológica ha sido Carlo Ginzburg el que ha trabajado conceptos que han sido utilizados posteriormente, entre ellos ha destacado el uso de la noción del paradigma indiciario; sin embargo, en esta investigación ha sido el concepto de anomalía, el que ha permitido identificar variaciones en diferentes escalas, en las formas de hacer los retratos, lo que permite

9 Chartier, *El mundo como representación...*, 38.

10 Giovanni Levi, “Sobre microhistoria”, en *Formas de hacer Historia*, editado por Peter Burke (Madrid: Alianza Universidad, 1993), 119-143.

11 Levi, “Sobre microhistoria”, 124.

historiar la apropiación que de la propuesta general del retrato se fue realizando en el foto-estudio.

Este concepto de Ginzburg ha sido aplicado como una herramienta, que dentro del lenguaje que está dentro de la historiografía, dentro del acontecer de la historia cultural, permite mostrar lo que se encuentra en los retratos. Por supuesto, al inicio del examen de materiales no era factible asegurar que en la serie a seleccionar se encontraría alguna anomalía, pero tenerlo como un cuestionamiento presente ayudó a afinar el análisis.

En resumen, al tener en cuenta estas discusiones historiográficas se buscó llevar a efecto una historia con las variaciones de escalas, al advertir los cambios en los contextos con el anacronismo, al identificar lo anómalo en diferentes aspectos de la serie de retratos, así como al percibir las paradojas en algunas imágenes seleccionadas; sin embargo, la propia historia de la fotografía no ha dejado de insertar preguntas acerca de su devenir. El siguiente apartado presenta los aportes que han sido recuperados para situar este trabajo.

De la historia de la fotografía

Para afirmar la complejidad de historiar con la fotografía y persuadir hacia maneras menos lineales de entender a la imagen fotográfica, Geoffrey Batchen ha señalado, en primer lugar, que la fotografía reúne inquietudes de la ciencia y el arte, ideas acerca de la realidad y la ficción, etc.; aunque otros esfuerzos por buscar la identidad de la fotografía los habían separado, el historiador llega a distinguir que se comparten enfoques comunes.¹² Ante estos supuestos afirma:

Por lo que parece, la historia fotográfica lleva siempre consigo el proceso de su propia desaparición. Un singular punto de origen,

12 Véase, Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, traducción de Antonio Fernández Lera (Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGrafía), 2004.

un significado definitivo, una narrativa lineal: todos estos objetos históricos tradicionales se desplazan de ahí en adelante de la precedencia de la fotografía. En su lugar, hemos descubierto algo mucho más provocativo: una forma de repensar la fotografía que coincide persuasivamente con la innegable complejidad conceptual, política e histórica del medio fotográfico.¹³

Los cambios históricos que resultan en distintas configuraciones responden a diferentes ritmos que se observan principalmente en periodos largos, así las características de la fotografía van incorporando modificaciones, de ahí que definirle según rasgos esenciales sería separarla de la historia.

Lo que cambian son las fuerzas y las normas plurales que componen el campo donde se produce la percepción. [...] ¿por qué no habríamos de suponer también que la percepción cambia realmente en consonancia con las transformaciones en el discurso de la visión?¹⁴

Es decir, tanto los procesos que hicieron posible presentar en el siglo XIX a la fotografía, así como su propia práctica, y los objetos que produce han estado inmersos en las transformaciones sociales y culturales, siendo una forma que se expresa como parte de estos cambios, a la vez que ha participado protagónicamente, sobre todo, a partir del siglo XX con las modificaciones en los modos de ver el mundo. Dado que nuestra percepción se modifica a través del tiempo, es que se asumen a las imágenes como dinámicas.

Todo lo anterior advierte también que para historiar las fotografías que han sido realizadas con la conciencia de que se están produciendo imágenes fotográficas, no es posible simplificarlas y clasificarlas únicamente como documentos informativos. De ahí la necesidad de construir una metodología que

13 Batchen, *Arder en deseos*, 203.

14 Batchen, *Arder en deseos*, 202.

permitiera aproximarse a las diferentes dimensiones de la imagen fotográfica, en ese sentido los planteamientos llevados a efecto por Roland Barthes aún tienen vigencia para el estudio de esta serie de fotografías. Para comprender los principios que Barthes presentara para el análisis fotográfico, hay que recuperar de Benjamin que:

La manera por la que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dada por la imagen en la cual se halla comprendido.

Y esta penetración dialéctica, esta capacidad de hacer presentes las correlaciones pasadas, es la prueba de verdad de la acción presente. Eso significa que ella enciende la mecha del explosivo que mora en lo que ha sido.¹⁵

Barthes, al pensar en la fotografía, a diferencia de otros medios gráficos y plásticos, señala que la imagen fotográfica da cuenta de algo que ha tenido presencia ante la cámara. Especialmente pensando en los retratos, estos dan cuenta de un cuerpo que ha permanecido preferentemente estático ante la lente¹⁶ y lo que presenta la fotografía es justamente la imagen de lo que aconteció, así lo define como “el efecto del *esto ha sido*”.¹⁷

El autor, al observar distintos retratos y a partir de reflexionar profundamente acerca de los significados de estos, llegó a proponer para el análisis fotográfico a los conceptos de *studium* y *punctum*, o punción. El primero de ellos refiere a las imágenes que comparten rasgos comunes entre ellas, y el

15 Walter Benjamin, “París capitale du XIX siècle. Le livre des passages (1927-1940)”. Citado por Didi-Huberman, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 5.

16 Nota acerca del género para la palabra lente, en España se utiliza en femenino, y en América indistintamente el femenino o el masculino, según la RAE, con mayor preferencia en esta zona del mundo por el masculino. Véase, el *Diccionario panhispánico*, RAE-ASALE.

17 Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós Comunicación, 9a. edición, 1989), 160-72.

punctum además de su traducción como punción, lo ha definido como “una paradoja, aunque permaneciendo como detalle, llena toda la fotografía”.¹⁸ Una punción, un detalle, lo cual implica un ejercicio de observación, detener la mirada ante la fotografía. Para Barthes, la paradoja que se presenta como detalle, atrapa al espectador, quien tiene que detenerse a reflexionar acerca de cuál o cuáles elementos en la imagen son los que le llevan a sentirse especialmente atraído por la fotografía, en este sentido, se evidencia la subjetividad que forma parte del análisis.

Son tres conceptos los principales para problematizar esta investigación: el anacronismo, la anomalía y el *punctum*, a fin de proponer una metodología “plausible, coherente y explicativa”, como lo diría Ginzburg.¹⁹ El identificar estos conceptos en una relación constante con el trabajo empírico, ha hecho posible realizar un análisis a profundidad, ya que con ellos se afinaron las preguntas de investigación, siendo que funcionan como conceptos organizadores en la investigación, no como determinismos acerca de lo que la fotografía ofrece.

Estrategias metodológicas

A partir de contar con la posibilidad de examinar 60 años de producción fotográfica, fue factible proponer un análisis histórico para los retratos realizados en condiciones de foto-estudio. Los materiales fotográficos se encuentran en formatos de 5×7 *inch* (pulgadas) hasta $\frac{1}{8}$ de esta dimensión original de la placa de acetato de celulosa en blanco y negro, y negativos en color, y blanco y negro de película 120 mm y $\frac{1}{2}$ de este formato.

Teniendo como finalidad analizar los retratos realizados por tres generaciones de fotógrafos De Luna, en Aguascalientes de 1948 a 2008, a fin de identificar las permanencias y transformaciones socioculturales expresadas en las fotografías, se llevó a

18 Barthes, *La cámara lúcida*, 83-85.

19 Carlo Ginzburg, citado por Chartier, en *El mundo como representación*, 79.

cabo el examen de los negativos; este se llevó a efecto siguiendo cortes temporales quinquenales, lo cual hizo notar que las transformaciones en los contenidos y formas se presentaban cada diez años, por lo que se continuó a partir de 1968 hasta 2008 con el análisis observando la producción por cada década.

La primera fase del análisis concluyó con la sistematización de la información obtenida del examen de 40 394 negativos. A partir de las características observadas en cuanto al contenido de los negativos propuse una clasificación temática; dichos contenidos fueron señalando diferencias por las edades y por las representaciones binarias para el género, de tal manera que el contenido de los materiales hizo necesario incorporar dentro de los planteamientos teórico-metodológicos, a la historia de género.

La investigación no partió de un *corpus* preexistente de imágenes, sino que se ha tenido que construir una selección de acuerdo con el avance en el trabajo empírico en conjunto con la reflexión historiográfica. Para no perder de vista el objeto fotográfico se atendió tanto a los contenidos como a las formas en los retratos, lo que incluye historiar la materialidad de los negativos, la cultura material capturada en ellos, y con esto estar observando las modificaciones en los procesos socioculturales y sus representaciones.

Para la interpretación de los contenidos se buscó hacerla articulando preguntas generales del mundo social y cultural, que incluye al anacronismo de las imágenes, por ejemplo, al preguntar acerca de las divergencias o cercanías temporales entre los retratos y otras expresiones culturales.

En ese sentido ha sido también importante conocer la historia de la fotografía en México, aunque no son numerosos los trabajos dedicados al retrato en condiciones de foto-estudio; asimismo el interés es menor para aquellos retratos comerciales generados en la segunda mitad del siglo anterior, además los enfoques si bien variados, han dado poca atención a profundizar en los retratos de familia, y sus miembros. Prevalece un entusiasmo por los estudios de las elites políticas y económicas;

sin embargo, dan cuenta de la cultura visual, de las tendencias y las posibilidades de apropiación por los diferentes fotógrafos, y por supuesto existen valiosas indagaciones sobre el retrato, entre las que destaco a los trabajos realizados por Olivier Debrouse y Rosa Casanova, ya que son base importante para el conocimiento del desarrollo del retrato fotográfico en México. Asimismo, la investigación realizada por Claudia Negrete para Valletto Hermanos en la Ciudad de México; la investigadora puntualiza en algunos aspectos de esta forma en la fotografía y aporta en el conocimiento de las composiciones realizadas por la familia Valletto para la elite decimonónica.

Igualmente importante para esta investigación, ha sido contextualizar a través del análisis historiográfico para cada uno de los temas principales dentro de los retratos, como son la infancia, las mujeres y las familias, tratando de aportar tanto a la historia de la fotografía, siguiendo en los distintos momentos de la investigación, la apuesta por la variación de escalas a fin de tener una aproximación amplia a los procesos socioculturales vistos a través de las imágenes. Dicha variación formulada por la microhistoria se ha llevado a cabo a partir de dar lugar a los cuestionamientos más amplios para el estudio de las imágenes, y los que han sido particulares para la fotografía. La respuesta desde esta investigación ha sido la propia realización de la selección de retratos, que son resultado de la producción del Estudio Fotográfico De Luna en Aguascalientes. El análisis además destaca la particularidad de aquellas imágenes que son anómalas dentro de la serie, que en su expresión menos evidente se explican a través del *punctum*. El *punctum* puede ser generado por un contrasentido entre el contenido y las formas, o por una expresión que lleva a pensar en un mayor número de significaciones, entre otros detalles que funcionan como una punción a la conciencia.

Para finalizar este apartado, es necesario decir que a fin de hacer identificables y comprensibles las modificaciones en las imágenes fotográficas, se requería acercarse al conocimiento sobre la manera en la que se realizaban los retratos en la segunda

mitad del siglo xx, siendo que acerca de estos procesos vistos fuera de los manuales técnicos, se ha escrito poco. Para esta parte de la historia fue importante tener la oportunidad de llevar a cabo entrevistas al fotógrafo Armando de Luna Gallegos, a quien se le debe la oportunidad de trabajar con su archivo de materiales fotográficos.

La familia De Luna y la fotografía

Los materiales y registros de la actividad fotográfica que tuvieran tres integrantes de la familia De Luna iniciarían en la década de los treinta, del siglo xx; para ese momento, el retrato fotográfico en México ya era una práctica conocida y que gozaba de una recepción amplia entre la sociedad, previo a esto, el medio fotográfico y el retrato habían recorrido diferentes momentos y usos.

Como muestra de la percepción y aceptación que tuvo el retrato tomándolo como un documento verosímil, se encuentra la correspondencia que se dirigía a Porfirio Díaz, que ha recuperado Teresa Matabuena, en la que quienes escribían al entonces presidente, confiaban en que el hecho de colocar un retrato de su persona, en las cartas de solicitud que realizaban, apoyaría para lograr convencer al mandatario acerca de sus cualidades y virtudes.²⁰

Por su parte, Oliver Debroise y Rosa Casanova han traído a nuestros días el conocimiento acerca de la implementación del retrato como herramienta para mantener cierto orden social, con lo que fuera la intención de utilizar a la fotografía para registrar a los reclusos en la cárcel de Belén, en la Ciudad de México, y la forma en la que “se extiende a las maestras normalistas y, en vísperas de las fiestas del Centenario de 1910, a los periodistas [...] De esta manera se fueron consignando en un registro los rostros

20 Véase Teresa Matabuena Peláez, *Algunos usos y conceptos de la Fotografía durante el Porfiriato* (México: Universidad Iberoamericana, 1991).

de los ciudadanos que, por su labor, debían ser identificados”.²¹ Asimismo, se ha aportado conocimiento acerca de la fotografía para la identificación de los trabajadores domésticos en Guadalajara.²² Estas imágenes además de constatar el uso del retrato como objeto de identificación, dan cuenta con sus características formales de las diversas maneras para resolverlos, en las que en contrasentido a su finalidad contenían rasgos artificiosos; sin embargo, para los años treinta ya se puede constatar con los negativos del Estudio Fotográfico De Luna, que las imágenes requeridas para documentación oficial se resolvían con encuadres cerrados, fondo blanco, planos cortos, con posturas más rígidas, con los rostros de frente o perfil ante la cámara.

El retrato fotográfico se fue ampliando y diversificándose, con formas variadas, desde las más estáticas, hasta las más imaginativas buscadas por diferentes autores ahora consagrados en la historia de la fotografía. Los fotógrafos De Luna se encuentran en lo que comúnmente se ha conocido como fotógrafos comerciales, en su foto-estudio han resuelto tanto los retratos de identificación oficial, como aquellos que han servido para conservarse en las memorias familiares, para intercambiarse en correspondencia con los afectos entre las personas allegadas.

El distinguir los diferentes usos y formas dentro de los retratos, lleva a pensar acerca de la importancia de estudiarles, ya que son objetos culturales cuyos contenidos dan cuenta de las dinámicas familiares y sus representaciones, siendo que el siglo anterior es característico por las construcciones socioculturales de la modernidad, su desarrollo vertiginoso y sus contradicciones, que incluyen apuestas para las familias y los roles de

21 Rosa Casanova y Olivier Debroise, “Fotógrafo de cárceles”. En *Nexos* (1 de noviembre, 1987). Disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=4879>, 14.

22 Véase Beatriz Bastarrica Mora, “Capítulo I. Pedro Magallanes y el porfiriato tapatío: fotógrafo de lo público, fotógrafo de lo íntimo”. En *A cuadro, ocho ensayos en torno a la fotografía de México y Cuba* (México: CU Lagos ediciones, 2020), 25-50; o Beatriz Bastarrica Mora, “En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana”, en *Revista Relaciones*, núm. 140 (otoño, 2014), 59-61.

sus miembros, como bien lo ha estudiado Zygmund Bauman, quien ha explicado que:

Con el advenimiento de la modernidad, el lugar central de la familia en la vida individual ha sido, por así decirlo, democratizado; se convirtió en un precepto cultural dirigido a todos los individuos, independientemente de la existencia o de la inexistencia de una fortuna familiar que debía transmitirse a futuras generaciones. Las preocupaciones económicas no podrían tener gran significación en ese cambio seminal, dado que nunca se llevó a cabo paralelamente, una democratización de la riqueza familiar.²³

Los retratos estudiados en este trabajo, provenientes del acervo De Luna, indican una atención principal a las representaciones de la infancia, así como la búsqueda por conservar imágenes de los grupos familiares y las mujeres reuniéndose a través de diferentes vínculos o como una expresión individual de su imagen. En conjunto, la serie de imágenes analizadas resulta ser más plural que aquellas difundidas a través de otros medios en el transcurrir de la segunda mitad del siglo xx.

La familia también ha representado, en algunas ocasiones, el ambiente que da oportunidad para adquirir conocimientos relacionados con oficios o profesiones, así lo fue para las tres generaciones de fotógrafos De Luna y su incursión en la fotografía. El primero de ellos, Antonio de Luna Medina obtuvo sus primeros aprendizajes con Leopoldo Varela Escobedo y Ana María de Luna. Los fotógrafos en las diferentes latitudes se apoyaban a través de los impresos que circulaban acerca de las técnicas en la fotografía, por ejemplo, desde finales del siglo xix en Aguascalientes, en *El Instructor* se publicaron algunos ejercicios por parte de personajes como José Herrán.²⁴

23 Zygmunt Bauman, *En busca de la política* (México: Fondo de Cultura Económica), 2002, 46.

24 *El Instructor. Periódico Científico y Literario*. Aguascalientes, año VII, núm. 7 (1 de noviembre de 1890), 8. Imágenes digitales por ALDO LCO, provenientes del AHEA, gracias a Luciano Ramírez Hurtado, por compartirme las imágenes.

En países como Estados Unidos, Alemania, Francia y España, las publicaciones mayoritariamente fueron productos desarrollados por las asociaciones de fotógrafos; ya en el siglo xx, la incursión en las ediciones por parte de *Kodak* llevó a que las revistas bajo su marca llegaran a varios países en los que iban generando mercado y tuvieron amplia recepción, ya que sus ejemplares no tenían costo. Estas revistas además de promover productos, daban ciertas directrices para lo que se concebía como modernidad en la imagen fotográfica, e invitaban al profesional a tener originalidad.²⁵

Acerca de estos cambios en la fotografía, cuando De Luna colaboraba con Varela, ya habían sido sustituidos los negativos de vidrio por los de acetato de celulosa, los cuales podrían encontrarse en formatos desde 5×7 in, hasta 16×20 in. El tránsito más importante que se puede advertir en las fotografías impresas de Leopoldo Varela, en comparación con los negativos o impresos realizados por Antonio de Luna ya en su fotostudio, sería el dejar de buscar introducir la luz natural en los espacios interiores, y contar con luz artificial para las tomas, lo cual además de permitir aumentar la producción de fotografías, daba lugar a un mayor control sobre los resultados de la imagen.

Las condiciones en la ciudad de Aguascalientes en los años treinta, dieron oportunidad a que se diera un aumento de los establecimientos dedicados a la fotografía, con respecto a los que habían estado en la década anterior;²⁶ sin embargo, el mantenerse a flote en el giro de la fotografía parece que no era sencillo, ya que en 1933 Antonio de Luna hizo la solicitud de una prórroga para cubrir el adeudo por la renta de su local en

25 Véase Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldua, “Revistas españolas de fotografía. Un paradigma: Graphos Ilustrado” *De Re Bibliografía*, Departamento de Bliiblioteconomía y documentación, Universidad Complutense de Madrid, (oct-dic., 2013), y el sitio *Kodakonistas.com*

26 Véase en el Fondo de la Secretaría General de Gobierno (FSGG), del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), la caja 124, Exp. 22 y caja 155, Exp. 8, Los Informes sobre el estado de Aguascalientes, años 1922-23 y cja 308, Exp. 12, El Directorio de Industrias en el estado de Aguascalientes, Municipio de la capital, año 1931.

el Parián, mientras Leopoldo Varela se veía en la necesidad de solicitar una condonación de las contribuciones requeridas para su negocio.²⁷

De Luna Medina fue además de fotógrafo un personaje interesado en la administración pública, formó parte de los comités de campaña del PRM, y se llegó a postular como candidato,²⁸ al tiempo que respondía con trabajo a las solicitudes por parte del Ayuntamiento para hacer una cobertura gráfica de eventos cívicos,²⁹ registros de pasaportes principalmente requeridos para viajar a Estados Unidos,³⁰ para identificación de los trabajadores del ferrocarril,³¹ o para finados en el Hospital Miguel Hidalgo.³² Parte de su práctica fotográfica se llevaba a cabo en exteriores con cámaras portátiles que admitían película en placas de 5×7 in, el mismo formato que se fue estandarizando para el trabajo en el interior de los foto-estudios, con las cámaras de pedestal.

De Luna Medina tuvo que buscar una nueva ubicación para su foto-estudio, ya que el Parián iba a ser demolido para edificarlo nuevamente. En 1949 Estudios Luna abre sus puertas en la calle Rivero y Gutiérrez, lugar que hasta la fecha está

27 Véase Fondo Histórico (FH), del Archivo Municipal de Aguascalientes (AMA), caja 822, Exp. 53, F.2, y 60, F. 2, rubros “Comercio” y “Parián”, año, 1933.

28 Notas compartidas por Alain Luévano Díaz, del AHEA, FSGG, caja 526, Exp. 6-128, “Acta de instalación del Comité pro-Antonio de Luna, 15 de abril, 1942” y caja 477, Exp. 6-1, “Oficio del Comité Popular para las precandidaturas de Manuel Moreno y Antonio de Luna, 1946”. También, véase, La solicitud de permiso al presidente municipal Celestino López Sánchez para lidiar dos toros, en “Espectáculos públicos”, FH, AMA, caja 1094, Exp. 49, f. 40-42, 1942.

29 Véase FH, en el AMA, caja 1026, Exp. 12, f. 161-162 y caja 1036, Exp. 28, f.1, “Actos cívicos”, 1940.

30 Véase FH, en el AMA, caja 1074, Exp. 29, f. 12, “Ayuntamiento”, 1942.

31 Véase FH, en el AMA, caja 1083, Exp. 6, f. 5, “Ayuntamiento”, 1942.

32 Véase AMA, en el FH, caja 1119, Exp. 1, f. 39, “Hospitales”, 1943 y en la caja 1122, Exp. 25, f. 28-196, “Hospitales”, 1944. Son treinta solicitudes para ese año; así también en la caja 1152, Exp. 24, f. 1-3, f. 7-9 y f. 14, de “Hospitales”, 1945. Para el mismo hospital siguió tomando fotografías en los años siguientes, el Fondo “Antonio de Luna”, tiene una imagen de la inauguración del equipo de Rayos X, en 1952; del pabellón psiquiátrico y del quirófano; Fototeca, AHEA.

funcionando como Estudio Fotográfico De Luna. En este lugar se conservaron los negativos realizados en condiciones de foto-estudio por Antonio de Luna, algunos cuantos de los años treinta y lo que realizó mes con mes a partir de 1948 hasta 1953. En 1952 con la inauguración del nuevo Parián, Antonio de Luna se establece nuevamente en el edificio comercial, y su hijo Armando de Luna Pedroza, quien ya había estado trabajando con él y había descubierto que su principal interés era la realización de retratos fotográficos, se queda como propietario del establecimiento de la calle Rivero y Gutiérrez. La década de los cincuenta fue el periodo en el que se consolidaron o se instalaron los foto-estudios que seguirían trabajando hasta las últimas décadas del siglo xx.

que integra. Los planos comparados no mostraron cambios en la traza de las calles sobre las cuales se encontraban los foto-estudios. En cuanto a la nomenclatura, si bien hubo un par de nombres que cambiaron, únicamente en la calle Juan de Montoro, anteriormente llamada Centenario, se localizó un foto-estudio. F: Mapoteca, archivos digitales: 092, 096, 101, 115 y 126; respectivos a 1925; 1926-1932; 1945-1950; 1963 y 1985. AHEA. Para la información de los registros comerciales o de industrias, se consultaron el Inventario del FSGG, en el AHEA, encontrando información concerniente a Fotografía únicamente en C. 155, Exp. 8, 1923; en C. 266, Exp. 25, F. 16, 1929; en C. 308, Exp. 308, Legajo 12, 1931, y el FH en AMA, se revisaron las listas y patrones de industrias, relaciones de impuestos, precios y altas y bajas, desde los años 1928, hasta 1944; encontrando el giro de Fotografía nada más en: C. 1077, Exp. 19, F. 42-50, 1942; C. 1131, Exp. 24, F. 2, 1943. La información del resto de las ubicaciones colocadas en el mapa, provienen del requerimiento por la renta a Antonio de Luna Medina en AMA, FH, C. 822, Exp. 60, F. 2, 1933; de las entrevistas a Armando De Luna G., a la familia Castañeda González, así como a Gabriel y Elvia Aréchiga, y de los datos presentes en los materiales fotográficos de las mismas familias.

Armando de Luna Pedroza, sumaba a los conocimientos que había adquirido trabajando con su padre, aquellos provenientes de las revistas, los de su propia práctica y los que se generaban en los seminarios organizados por la Asociación de Fotógrafos en Aguascalientes. De Luna Pedroza estuvo al frente de su fotografía desde el inicio de los años cincuenta hasta los últimos años de la década de los setenta, él y su padre compartían colaboradores en sus foto-estudios, entre estos algunos miembros de su familia, de sus hijos. El más interesado en la fotografía fue Armando de Luna Gallegos, juntos padre e hijo recibieron las ventajas que trajo el respaldo multiplicador de las cámaras NOBA,³³ que permitió hacer tomas en fragmentos de la

33 El nombre de la marca NOBA, es la reunión de la última sílaba de Espino y la primera de Barros. Véase Felipe Montes, "Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno" (Monterrey, N. L.: 1er. Congreso Mexicano de Tarjetas Postales,

película sin tener que recortarla previamente, llegando a utilizar octavos de la placa completa. También se enfrentaron al cambio de las lámparas de tungsteno al flash, no sin dificultades, “había que tener muy bien acomodadas las luces y la velocidad de los lentes para que no se quemaran las películas. ¡En un principio, fue difícil! [...] Hasta que no revelaba uno el negativo, se veía como había quedado la iluminación, si muy dura, muy marcada”;³⁴ utilizaban estas dos generaciones, luz para iluminar el fondo, con apoyo en dos reflectores para lograr una luz suave que permitiera registrar el volumen principalmente del rostro, buscando además, “el acento puesto en la representación de la mirada, que evoca la que ‘leemos’ en numerosas fotografías de estudio,”³⁵ que se puede identificar como algo característico de los retratos fotográficos; si se prefería utilizar un cuarto reflector, servía para iluminar el cabello, o el contorno en un juego a contra luz, o en su caso, para iluminar el ambiente.³⁶

En cuanto a los temas, De Luna Pedroza, además de realizar retratos para la documentación oficial, y aquellos que le solicitaban para recordar los hitos de la vida familiar o personal, hizo algunas imágenes publicitarias y otras más, sobre todo en la década de los sesenta para registros médicos, con pequeñas secuencias que dan cuenta de lesiones sufridas por algunas niñas, o de bebés con labio leporino, lo cual por supuesto subraya el apoyo que se ha dado para el desarrollo de la medicina, con los avances para el registro de la imagen lo más próxima a la apariencia de las personas.

Para cerrar este breve recorrido por las trayectorias de los tres fotógrafos De Luna y presentar los resultados que el

2008), 20., PDF: disponible en http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20Barros%20%20fotografo%20moderno_ponenciacompleta.pdf

34 Fragmento de la transcripción que llevé a cabo de la entrevista que me concediera Armando de Luna Gallegos, el 13 de marzo de 2020.

35 Debroise, Oliver y Rosa Casanova, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 58.

36 A partir de la entrevista a Armando de Luna G., el 13 de marzo de 2020.

análisis a su producción de sesenta años arrojó, se dedican estas líneas a Armando de Luna Gallegos, quien ha conservado los negativos realizados por su padre, por él y parte de los de su abuelo, mismos que han servido para esta investigación. De Luna Gallegos además de desarrollarse como fotógrafo, tuvo breves incursiones en la enseñanza de la fotografía en instituciones privadas de educación básica o media, donó al Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes algunas imágenes de diferentes aspectos de la ciudad, o de personajes que se desempeñaron en la administración pública, las cuales se dieron a conocer de manera más amplia con una exposición fotográfica que él mismo organizó,³⁷ ya que fue colaborador del archivo público, de 1992 a 1998, sus actividades se centraron en la recuperación y digitalización de documentos diversos, como planos, mapas, etc.³⁸

De Luna Gallegos en el Estudio Fotográfico De Luna, fue incorporando el cambio que se dio de las placas de película, a la película en rollo y posteriormente a los soportes digitales para la toma, siguiendo con la aplicación del retoque, excepto para los retratos de filiación. El conservar los acervos le dio oportunidad de aprender de las imágenes que habían tomado en su propia familia, sumando de aquellas más antiguas que pasaban por sus manos. En su trabajo se identifica la intención de sintetizar algunos componentes que rescataba de dichas imágenes con elementos de su tiempo presente, es decir, esta es una de las maneras en las que se pueden entender las discontinuidades existentes en las imágenes.

Al examinar la serie de negativos de la década de los setenta al inicio del siglo XXI, es posible distinguir que las personas continuaron con una preferencia por las imágenes en

37 La exposición se llevó a cabo en el mes de abril de 1995, siendo inaugurada la noche del 17 de abril. Se puede ver una reproducción de la invitación en la tesis que realicé con el título "Memoria e imágenes: El Estudio Fotográfico De Luna en Aguascalientes, 1948-2008", disponible en: <http://hdl.handle.net/11317/2218>

38 A partir de la entrevista a Armando de Luna G., del 13 de marzo de 2020.

blanco y negro varios años posteriores a la llegada de la película para color directo, incluso preferían se siguiera aplicando sobre las impresiones el color al óleo, esto nos da cuenta de una inclinación por el resultado artificioso, más controlado, con mayor posibilidad de jugar con la autorrepresentación, quizá una forma de resistir la verosimilitud exigida en las fotografías para la identificación en los diferentes documentos oficiales que van desde los primeros años de formación escolar, hasta aspectos muy variados para poder ejercer algunos derechos ciudadanos.

En seguida se presenta la dinámica en las representaciones de la infancia, las mujeres y las familias que ha sido posible observar en el trabajo realizado por estos tres fotógrafos De Luna.

Retratos de la infancia

Los retratos del Estudio Fotográfico De Luna dieron lugar a que esta historia se insertara además en la historia de la infancia, la cual es “aún un campo fértil para la reflexión y el análisis histórico sobre un miembro de la célula familiar prácticamente olvidado en la historiografía nacional. Un sujeto que también ha sido excluido de la historiografía cuando no llegó a convertirse en un personaje de la vida política o cultural”.³⁹ El reconstruir la historia de la infancia ha sido a través de enfoques que se inclinan por identificarles como agentes activos, incluso también por tratar de recuperar la experiencia infantil.⁴⁰ Así, además, la infancia ha sido tema de representación plástica desde el siglo xvii,⁴¹ en estas representaciones se pueden distinguir los temas alegóricos relacio-

39 Véase María Eugenia Sánchez Calleja y Delia Salazar Anaya, “Introducción”, en *Los niños: su imagen en la historia* (México: INAH, Colección Científica, 2018). [epub], 17.

40 Véase Delia Salazar Anaya, “El niño en la memoria familiar”, en *Los niños: su imagen en la historia*, 245-80; la autora incorpora información acerca de las fuentes, las metodologías y las reservas que contempló para su investigación.

41 Philippe Ariès, “Capítulo II. El descubrimiento de la infancia”, en *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* (Madrid: Taurus, 1989), 8. [El original en francés, 1960, traducción en inglés 1962.]

nados con los niños, o imágenes en las cuales se les lleva al sitio del aprendiz, o se colocan como sujetos de imitación siguiendo el anhelo del artista por recuperar al niño interior.⁴²

Los materiales fotográficos analizados en esta investigación han llevado a identificar a la niñez como protagónica dentro del conjunto de imágenes producidas por los De Luna, lo que nos lleva a contrastar con el lugar que según señala Susana Sosenski tuvieron en el cine nacional en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo xx, sitio que sería marginal, y, sobre todo, a través del cine se difundía una imagen homogénea de la infancia.⁴³ Lo anterior da lugar a cuestionar acerca de si la imagen homogénea de la niñez en el siglo xx, ¿se difundía a través de otros mecanismos? Para responder hay que ir a situar lo que Soledad Rojas ha distinguido como la urgencia de plantearse como un problema a la infancia, por parte de las instituciones internacionales en los años posteriores a la Gran Guerra, quienes incorporaron en sus órganos de difusión:

una retórica de los contrastes, la cual ubicó sostenidamente a ciertos comportamientos del lado de la “barbarie” y a otros del lado de la “civilización”; [...] las infancias necesitadas de protección y sus familias situadas del lado del “desorden” o de lo “salvaje”.⁴⁴

Estas ideas han estado anudadas con un modelo de familia. El ideal creado fue el de una familia nuclear, legítima, heterosexual, con roles establecidos para cada uno de sus miembros,

42 Confróntese con Sofía Soto-Maffioli, “Del divino niño a *l'enfant terrible*: breve historia de la infancia en la pintura occidental”, Revista *Estudios* (2013).

43 Véase Susana Sosenski, “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo xx”, en *Los trabajadores de la Ciudad de México 1860-1950*, coordinado por Carlos Illades y Mario Barbosa (México: El Colegio de México-UAM, Unidad Cuajimalpa, 2013), 236.

44 Véase Soledad Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo. La protección de la infancia en el imaginario interamericano del siglo xx”, en *Runa*, 40.2 (2019).

en el que los niños y las niñas habrían de responder como responsables del futuro, en el sentido por supuesto del progreso.⁴⁵

Ha sido posible identificar ciertas correspondencias entre estas representaciones con las imágenes fotográficas. En las producciones cinematográficas revisadas por Sosenski se presentaba al niño trabajador, el que debía seguir el rol de protector para su madre y sus hermanas, ante los riesgos que el trabajo representaba, mientras las niñas serían las encargadas de cuidar la salud de sus hermanos.⁴⁶ Esta representación de los niños trabajadores en el cine, no se puede interpretar como la realidad de la situación de la infancia en el país, ya que las actividades en las que llegaron a laborar los menores fueron más diversificadas y variaba para las distintas regiones.

Los censos de población para Aguascalientes, en la segunda mitad del siglo xx, permiten conocer que la incursión de los niños en las actividades económicas se daba en diferentes rubros, de los que se pueden destacar la agricultura, el comercio, servicios, trabajo doméstico y en las industrias de la transformación.⁴⁷

En los retratos, desde finales de la década de los cuarenta hasta los años sesenta se llegaron a captar signos de trabajo en las prendas de algunos niños, que conjuntan con expresiones poco dispuestas al juego, esto a pesar de que la mayoría fue llevado al foto-estudio en edades tempranas; sin embargo, a diferencia de la imagen cinematográfica, se podría afirmar que el trabajo no ha sido motivo para estas fotografías. Las expresiones en las fotografías indican que no se deseaba conservar la imagen de los niños trabajando, sino siendo capaces de dramatizar. Aspecto que se puede entender como uno de los cambios más evidentes dentro de los retratos, que permiten ver el des-

45 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo. La protección de la infancia...”.

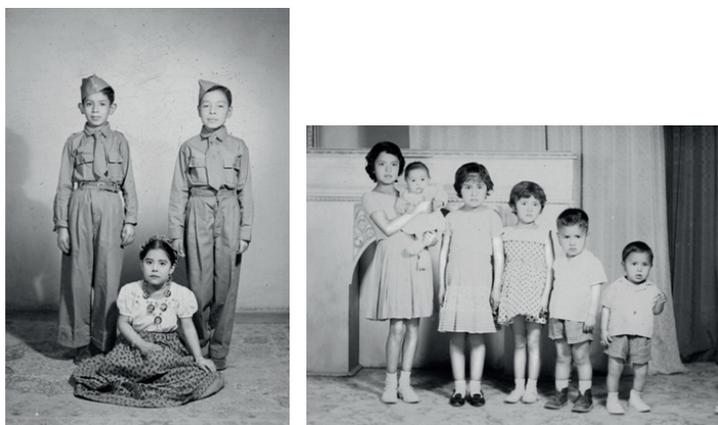
46 Sosenski, “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo xx”, 246.

47 Véanse Censos de Población, INEGI. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/default.html>. [Consultado: marzo de 2020].

plazamiento de la imagen de “adultos en miniatura”, al reconocimiento de la niñez.

En el mismo sentido, en las fotografías están las representaciones en cuanto a los roles asignados para los géneros masculino y femenino. Para la visión política, de donde partió un deber ser para la infancia, vislumbrando a los menores como piezas fundamentales del modelo que había situado a la familia nuclear como pieza estratégica para generar sistemas de orden social.⁴⁸

Figura 2. Díptico con tomas fotográficas realizadas por Antonio de Luna Medina en diciembre de 1948, y por Armando de Luna Pedroza en marzo de 1963, respectivamente. Archivo de Armando de Luna Gallejos, positivadas por GIMS.



En las fotografías de los años cuarenta a los setenta, las niñas cargan muñecas, utensilios y ocasionalmente algunos otros objetos vinculados con el esparcimiento; los niños montan triciclos, portan armas y uniformes, de manera alternada con otros juguetes.⁴⁹ Se ha visto que los retratos expresan algunas

48 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo. La protección de la infancia en el imaginario interamericano del siglo xx”, 225-233.

49 Se puede ver algo más acerca de las estrategias de difusión de los roles de género en Sosenski, “Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes

ideas acerca de la infancia que están en otras representaciones, ya que comparten visualizaciones en las que los menores han sido proyectados como responsables del futuro familiar y nacional. La educación diferenciada para niños y niñas seguía las propuestas que las instituciones internacionales habían planteado, buscando uniformar los diferentes aspectos de las familias, sus prácticas económicas, morales, etc. Lo que en cierto modo representa una incapacidad para observar que se habían dado transformaciones, por ejemplo, en la manera de imaginar “nuevas actitudes pedagógicas hacia los niños’, así como se habían dado ya cambios en las representaciones pictóricas”, incluso de carácter religioso;⁵⁰ además de los cuestionamientos generados acerca de las maneras en las que se ha concebido a la infancia.⁵¹

Asimismo, una tendencia en los retratos transmite que se guiaba a los menores de acuerdo con lo que los adultos querían imaginar para ellos, en los planteamientos de DeMaus, “la reacción proyectiva, que consiste en utilizar al niño/a como vehículo donde se proyectan y se descargan los contenidos del inconsciente del adulto”.⁵² En ocasiones incluyendo en los retratos una muestra de sus filiaciones, así como de sus gustos.

La idea del progreso ha llevado a una visión cada vez más especializada en la tecnología. Previo al cambio de siglo, se dio una disminución en la solicitud de retratos para la infancia en las

(1950-1960)”. En Revista *Relaciones*, núm. 132 (México: otoño 2012): 95-126; se cita también a Ariès, para incluir los cambios al respecto de los juguetes, 117-122.

50 Véase González Esparza, quien reflexiona al respecto y refiere a Antonio Rubial García, acerca de los cambios de roles masculinos y femeninos en las representaciones, “Capítulo V, El escenario iconográfico: la Sagrada Familia”, en *La subversión barroca o de la pintura de castas* (Aguascalientes/Ciudad de México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021), 100-101.

51 Véase, como un ejemplo de las principales discusiones, Gabriel Meraz-Arriola, “Historia universal de la infancia”, en *Acta Pediátrica de México*, vol. 31, núm. 6 (noviembre-diciembre, 2010), 265-67. Recuperado de www.nietoeditores.com.mx

52 Jesús Vilar Martín, “Acercas de *Historia de la infancia* de Lloyd deMause”, en la sección de Libros recuperados, en *Revista Educación Social: Revista de Intervención Socioeducativa*, [en línea] núm. 60 (2015), 123-126. [Consulta: 7 de octubre de 2020].

temáticas que habían sido muy solicitadas como la de los menores caracterizados para un evento cívico o artístico, así también los que se realizaban para los cumpleaños; mientras se dio un aumento para los que formarían parte de la documentación escolar, y surgieron varias copias para publicidad de procesadores de escritorio, en las que la figura de los niños se uniría a la de la máquina para recibir la nueva era.

Lo anterior, señala un giro más para la infancia, si bien se crearon instituciones y especialidades para prestar atención particular al cuidado de los niños, pronto, como señala Rojas Novoa, más allá de procurar su cuidado, la protección hacia el menor se entendió como regulación de lo que debía llegar a ser, a través de los mecanismos persuasivos para ello, en espera de que le “significara la menor carga posible para el Estado”.⁵³ Aunado a una idea también homogénea acerca del desarrollo económico, ha llevado a que los menores desde sus primeros meses de vida sean un objetivo para el mercado, que generó gran interés para las industrias de todo tipo, iniciando con las de productos alimenticios, tan amplia que también está en las fotografías de Estudios Luna.

Destacan, además, las industrias productoras de juguetes, con objetos cada vez más sofisticados, y la industria textil,⁵⁴ a las que igualmente se les hacen puntuales cuestionamientos desde la actualidad. De lo anterior también se han desprendido problemáticas para la investigación, lo que han llamado como “declive de la noción de *infancia moderna*”,⁵⁵ en atención a la participación infantil en las sociedades de consumidores.⁵⁶

53 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo La protección de la infancia en el imaginario interamericano del siglo xx”, 232.

54 Confróntese Sosenski, “Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960), 118.

55 Fabris Henn *et al.*, “Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia”. Traducción de Mariano Narodowski y Lucía Zuain, en *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 23, núm. 60, (mayo-agosto, 2011): 91.

56 Véase Henn *et al.*, “Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia”, 98-99.

En cuanto a la recepción de estas imágenes, vale la pena subrayar que las fotografías de los niños en los retratos del foto-estudio eran para los niños y para sus familias, mientras que las imágenes de los niños trabajadores en el cine fueron producidas al servicio de las industrias, “como Monsiváis escribió en sus crónicas, las fotos y reportajes de obras de caridad y de amor a los papeleros que se publicaban en los diarios eran para los diarios, no para los niños”.⁵⁷ Este acontecimiento en el retrato fotográfico es significativo, porque las imágenes resultantes del trabajo del foto-estudio fueron registrando a la infancia en sus concepciones móviles, no inmutables según se ha observado en estas imágenes; las cuales aun habiendo sido realizadas en condiciones de foto-estudio, con menos variaciones que las que se pudieron haber captado en las calles o en los hogares, resultan no ser homogéneas como las del cine, y aunque para algunas representaciones se construía la mirada con los referentes de la cinematografía nacional, el papel más popular del papelerito, no se reprodujo en el retrato fotográfico; así tampoco, a pesar de que a partir de la década de los setenta se conjuntaba a los niños prácticamente con un tipo de juguete, resultaría en una imagen uniforme, ya que se dio lugar a que gestos con mayor expresividad quedaran capturados en las tomas.

57 Carlos Monsiváis, *Antología de la crónica en México*, 356, citado por Sosenski, en “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo xx”, 251.

Figura 3. Díptico con tomas fotográficas realizadas por Armando de Luna Pedroza en diciembre de 1958, y por Armando de Luna Gallegos en marzo de 1978, respectivamente. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivadas por GIMS.



En conjunto, los sesenta años de producción llevan a considerar que la infancia tiene un sitio primordial en la fotografía en condiciones de foto-estudio, a diferencia de otras representaciones que se han estudiado. Así vista, esta figura de la infancia en los retratos significa que tiene un lugar primordial en las memorias privadas, aunque si bien su representación se teje con algunos signos del “deber ser” que se inculcarían para algunas de las generaciones en el siglo anterior, mas ya incorpora el ver a la infancia como una figura diferente a la del adulto.

Figura 4. Toma fotográfica realizada por Antonio de Luna Medina en enero de 1948. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivada por GIMS.



Son múltiples las miradas fotográficas para los menores y sus problemáticas;⁵⁸ las que dieron lugar a este trabajo comunican en sentido general el sitio especial de la infancia en el medio fotográfico, mostrando maneras en las que se ha ido imaginando a la misma, involucrando celebraciones y el juego dramático. Los fotógrafos De Luna, quizá como parte de su quehacer, o quizá conscientemente fueron dando espacio a la relación entre la cámara y los niños/as, incluyendo a la mirada empática, o despertando una mayor comunicación de los menores ante la lente.

Lo analizado permite distinguir que la imagen de la infancia no es necesariamente correspondiente en las diferentes formas de representación, lo cual nos lleva también a pensar en el anacronismo de las imágenes. Estos retratos participan de comunicar variadas formas de la imagen de la infancia, de manera que se pueden reunir incluso con el quiebre de las

58 Véase Celia del Palacio, “Capítulo VII, La imagen más allá de la violencia: Félix Márquez en Veracruz”, en *A cuadro: ocho ensayos en torno a la fotografía, de México y Cuba* (México: CU Lagos ediciones, 2020), 167-86.

nociones tradicionales acerca de la niñez,⁵⁹ ya sea por alguna predilección familiar o principalmente porque aun siendo niños presentaron algo más particular para el retrato, lo cual generó en conjunto una mayor diversidad.

Figura 5. Toma fotográfica realizada por Armando de Luna Pedroza en marzo de 1968. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivada por GIMS.



Cada uno de los tres fotógrafos tuvo formas particulares para percibir a la infancia a través de la cámara, lo cual es observable en los signos formales más evidentes, como son los medios para iluminar, el manejo de los planos y los puntos de vista, la asimilación de los medios tecnológicos, al punto de poder concebir imágenes anómalas; mas todas ellas se relacionan con las maneras de comunicarse con los niños a través de la cámara, que resultan en significaciones para la infancia.

En resumen, las imágenes del Estudio Fotográfico De Luna materializan la imagen de los deseos, las reminiscencias⁶⁰ y

59 Véase como ejemplo la imagen de la Figura 5.

60 Retomando a Benjamin, a través de Didi-Huberman, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

las proyecciones⁶¹ que se querían para los niños y las niñas. Las imágenes son correspondientes con formas variadas de pensar en su cuidado, y son de estimarse las miradas empáticas de los fotógrafos hacia ellos. En esta vista de conjunto se da cuenta de la creación de la figura de la infancia y del retrato fotográfico como parte del reconocimiento a su lugar particular en la memoria familiar, reúnen el juego entre los cambios que se presentan en la realidad social y en sus representaciones. Pensar teniendo en cuenta el anacronismo de las imágenes, abre la posibilidad de observar las distintas maneras de *ser* a través de la imagen, como formas que desdoblan las ideas sobre la infancia.

Retratos de mujeres y mujeres e infancia

Las imágenes de mujeres son múltiples y están presentes en todas las culturas a lo largo del tiempo, este es uno de los aspectos que ha llamado la atención en la historia de género, “la ausencia de información concreta y detallada sobre mujeres, contrasta enormemente con la profusión del discurso y la imagen”;⁶² premisa que se vio confirmado al analizar los materiales del Estudio Fotográfico De Luna. Así, fue necesario llevar esta investigación integrando propuestas desde la historia de género, lo que ha significado una posición epistémica que reconoce la subjetividad como parte del proceso de investigación, que asume las contingencias, y afina la atención en la construcción de las preguntas y en las formas en las cuales las interpretaciones son enunciadas.

61 Noción ampliamente trabajada desde la psicología para la infancia y en la historia por DeMause, véase Vilar Martín, “Acerca de *Historia de la infancia* de Lloyd DeMause”, 123.

62 Michelle Perrot, “Writing the history of Woman”, en *Writing the History of Women in the West* (Cambridge Mass: Harvard University Press, 1992), p. x., citada por Carmen Ramos Escandón, en “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, *Debate feminista*, vol. 20 (octubre de 1999): 134.

De las propuestas teóricas que más han nutrido los estudios de género, han sido las realizadas por Judith Butler, con quien podemos advertir que el género es un constructo cultural, en el cual se incorporan las distintas dimensiones que se inscriben en la identidad: el cuerpo, los pensamientos sobre sí mismos, las formas de expresarse y representarse, y la relación con la sociedad, los valores adquiridos y la subversión a ellos.⁶³ Sería en los años ochenta con Joan W. Scott que se problematiza el género como categoría para los estudios históricos,⁶⁴ mientras con Mary Nash se generaron textos “relevantes para las mujeres como la historia de la familia, la historia de los movimientos feministas y la historia de la salud femenina”.⁶⁵ De tal manera que esta perspectiva teórica, se asume como un ejercicio crítico, ya que “la historia de género como un ‘constructo cultural’ extendió las posibilidades de la tradicional historia académica en un serio cuestionamiento a las fuentes, metodologías y teorías utilizadas por la historia androcéntrica”.⁶⁶

Entre los diversos estudios, se puede distinguir en la actualidad la conformación de un *corpus* de trabajos dedicados a historiar a las mujeres como productoras, como creadoras de imágenes, entre los que deseo destacar el de Patricia Mayayo, ya que atiende un análisis tanto de distintas imágenes de mujeres desde la antigüedad clásica hasta la modernidad, así como las diferentes expresiones artísticas llevadas a cabo con planteamientos desde los distintos feminismos.⁶⁷

63 Véase Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de Ma. Antonia Muñoz (Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2007).

64 Véase Joan Scott, “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” en *American Historical Review*, 91 (1986), 1053-75. La versión en español, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lamas (compiladora) (México: PUEG, 1996), 265-302.

65 Víctor M. González Esparza, “Dejando los restos del naufragio”, en *Dejando los restos del naufragio* (Aguascalientes, México: UAA, 2016), 35.

66 González Esparza, “Dejando los restos del naufragio”, 38.

67 Véase Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, 2003).

Aunque las imágenes aquí estudiadas fueron realizadas por tres generaciones de hombres de la familia De Luna, es posible observar con mayor profundidad, gracias a la perspectiva de la historia de género, los cambios ocurridos en la manera de representarse dentro del retrato fotográfico en condiciones de fotostudio, siendo que además ante “la dificultad de acceder a las fuentes sobre la historia de la mujer dado que ‘los tenues trazos que han dejado’ no se originaron en ellas mismas”,⁶⁸ los retratos son parte de esas pequeñas señales con las cuales se puede reconstruir dentro de la historia de mujeres, resultando que al analizar los modos de representación, se confirma que mujer “no es una categoría ahistórica e inmutable”.⁶⁹

El medio fotográfico ha sido idóneo para registrar los cambios en las representaciones, que se amplió a los diferentes sectores sociales en el siglo anterior, dando lugar a observar, por ejemplo, para los años veinte, de acuerdo con Rebeca Monroy Nasr que “las mujeres lograron una presencia antes no vista, inusual; y la fotografía, los fotógrafos, estuvieron ahí para dejar huella permanente de la imagen sobre plata y gelatina”.⁷⁰

Derivado del examen de los materiales, se pudo constatar que los retratos de mujeres y mujeres e infancia fueron las tomas que más se realizaron y conservaron en el Estudio Fotográfico De Luna, lo que nos lleva a observar que las niñas y los niños fueron los más retratados y en seguida las mujeres; aunque a partir de los años sesenta hubo una notable disminución en la producción de negativos con imágenes de mujeres, siendo muy significativo además, que ante la idea altamente difundida de la maternidad como esencia del “ser mujer”, los

68 Ramos Escandón, “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, cita a George Duby y Michelle Perrot, “Writing the history of woman”, en *A History of Women in the West* (Londres: The Belkarp Press of Harvard University Press, 1992), ix, 148.

69 Ramos Escandón, “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, 135.

70 Rebeca Monroy Nasr, “Mujeres y fotografía: los ‘felices’ años veinte”, en *Revista Alquimia*, año 23, núm. 68 (enero-abril, 2020), 26-45.

retratos de mujeres en compañía de menores de edad representó en promedio 7.1% del total de imágenes de mujeres y mujeres e infancia, y de los años analizados, en 1948 que fue en el que más se realizaron estos retratos, conformaron 11%, y ya en la producción de los primeros años de este siglo únicamente llegaron a 2.3 por ciento.

Al comparar los retratos de mujeres con los de la infancia, en ninguno de los tres periodos como forma general se dio el que las mujeres optaron por llevar objetos que dieran cuenta de determinadas tareas o aficiones. Si bien hay imágenes que se asocian con actividades artísticas, deportivas o laborales, estas fueron poco recurrentes. Como tendencia se observa que hubo una búsqueda por lograr expresiones más armónicas, con mayor gracia, en correspondencia con las ideas que se conjugan con lo femenino.

Ha sido evidente también que las mujeres no buscaron que se les retratara mostrando su incursión en alguna actividad remunerada, a diferencia de los pocos retratos de los hombres, en los cuales constantemente se mostraban dando cuenta de sus habilidades como artesanos, artistas, comunicadores, o con el atuendo aún con señas de la faena laboral que habían llevado a cabo previo a acudir al foto-estudio.

Entonces, ha sido identificable como tendencia en el conjunto de retratos de mujeres, la recepción y la apropiación de lo que Yves Michaud ha llamado como “belleza moderna”, que ha señalado como un desplazamiento de la belleza que continuó como motivo para lo que se suponía eran “los márgenes del arte, antes de acabar convirtiéndose progresivamente en su centro. Así ocurre entre los fotógrafos, [...]. Además, está el mundo lujoso del cine, mundo del glamour [...]”.⁷¹

71 Yves Michaud, “Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales”, en *Historia del cuerpo*, Jean-Jacques Courtine (director del volumen 3), *Las Mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio (Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L., Taurus historia, 2006), 411.

En relación con esto, se pudo observar que los retratos del Estudio Fotográfico De Luna, de los cuales se conservaron principalmente los negativos realizados por Armando de Luna Pedroza, con tomas desde los primeros años de la década de los cincuenta, hasta los años setenta, en comparación con los otros dos periodos, fue el momento cuando se realizaron la mayor cantidad de retratos de mujeres, ya fuera en individual o en conjunto; como tendencia se dio el que las mujeres se hicieron fotografiar principalmente siendo jóvenes.

En cuanto a las formas de la visualidad, ya desde los retratos realizados por Antonio de Luna se pueden relacionar los elementos compositivos, y la manera en la que acudían las mujeres ante la cámara, con una cultura visual proveniente de la cinematografía. Algunas imágenes hacen recordar las propuestas de Gabriel Figueroa o de Armando Herrera.

La serie analizada puede interpretarse como un conjunto que expresa el deseo, a través de la permanencia del concepto de belleza. Las imágenes tomaron forma partiendo en ocasiones de ideas estereotipadas de la belleza, pero también gracias al medio fotográfico y su posibilidad de captar la diversidad, se desplazó al mismo concepto. Este desplazamiento dio lugar a un reconocimiento de nuestra propia imagen, que en los retratos del Estudio Fotográfico De Luna está presente en las actitudes de las mujeres, por ejemplo, al mostrar una mayor interacción ante la lente, o incluso con la manera en la que mostraban el cuerpo particularmente a partir de los años sesenta.

Figura 6. Tomas fotográficas realizadas por Armando de Luna Pedroza en mayo de 1958, y por Armando de Luna Gallegos en enero de 2008, respectivamente. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivadas por GIMS.



También la imagen de las mujeres, al fin cambiante, incluyó en las fotografías de las últimas décadas de producción de negativos, una relación con el mundo profesional a través del vestuario, lo que da lugar a pensar que, aunque no hay en este universo de imágenes aquellas que sean representativas de los movimientos políticos, presentan transformaciones en las actitudes de las mujeres ante la cámara, siendo gestos con mayor libertad en el ámbito del foto-estudio.

A pesar de la apertura del canon occidental con el “politeísmo de la belleza”,⁷² no se puede hablar de una franca ruptura, muestra de esto ha sido el creciente uso en la cirugía estética, y de otras técnicas de “mecanización del cuerpo” a través de la “cultura del deporte”, o la biotecnología, que de acuerdo con Yves Michaud, tiene su raíz, desde las políticas de higiene del siglo XIX.⁷³

72 Umberto Eco, *Historia de la Belleza* (Milán-Barcelona: Lumen, 2006).

73 Véase, Michaud, “Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales”, en *Historia del cuerpo*, 406.

Las imágenes fotográficas contienen figuras y fondo, en estos retratos la escenografía como parte importante del sentido que se les puede otorgar tendió a universalizar las imágenes de mujeres, mediante la utilización de una ambientación lumínica sobre un espacio neutro, es decir, se logró una descontextualización de la imagen, que podría llegar a situar a la mujeres en los retratos en cualquier ciudad, aunque en los otros dos momentos del foto-estudio, se alternaban las tomas haciendo mayor uso de mobiliario y utilería que simulaban el interior de los hogares.

Ahora, es necesario advertir que las fotografías de mujeres realizadas por los De Luna, no fueron producto de un interés comercial que estuviera por encima de los deseos de las mujeres retratadas, a diferencia de lo que actualmente podemos distinguir en la práctica del fotógrafo Winfield Scott, en el siglo XIX, gracias a los trabajos de Fernando Aguayo y Grecia Jurado.⁷⁴ Así también el pensar en la publicidad en el siglo XX, y al estudiar los productos editoriales para el mercado masculino, de acuerdo con Gina Rodríguez Hernández, se ha constatado la aplicación del axioma compuesto por: sección deportiva, reportaje policiaco y “del bello sexo” por la prensa nacional, que sería seguida por los medios audiovisuales durante el mismo siglo.⁷⁵

Es importante tener presente que los retratos de los fotógrafos De Luna incluyen pocos con fines publicitarios, lo que se concentra en ellos es el deseo que las personas han tenido por obtener una imagen de sí mismas o de sus seres cercanos; corresponden además a una intencionalidad fotográfica que representa una mirada propia, ya no de extrañamiento o exotismo. El significado para las personas que posaron para ellos

74 Véase Fernando Aguayo (coordinador), *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-CONACYT, 2019), [ePub], 484-86.

75 Gina Rodríguez Hernández, “Sobre mujeres, deportes y un singular editor”, *Revista Alquimia. Revistas Mexicanas Ilustradas, 1920-1960*, año 11, núm. 33 (mayo-agosto, 2008), 34.

y para aquellos con quienes los compartieron pudo verse acentuado por el hecho de que eran pocos los retratos que se podían obtener de sí mismas.

Figura 7. Toma fotográfica realizada por Armando de Luna Pedroza en octubre de 1963. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivadas por GIMS.



Con lo que respecta a los retratos de mujeres e infancia, las principales transformaciones se verían en correspondencia con los cambios demográficos, con las ideas sobre la maternidad, o con el control del crecimiento poblacional, en ese sentido con las acciones que las mujeres llevaron a cabo como parte de su participación social.

Al finalizar la década de los cuarenta y durante los años cincuenta, hubo una preferencia por formar conjuntos de mujeres con cuatro o cinco pequeños, con cierta inclinación además a que las mujeres fueran acompañadas por niñas, más que en grupos mixtos para los retratos. Estas imágenes son correspondientes con los discursos sobre la maternidad, las mujeres se mostraban cuando el grupo con sus hijos podía dar cuenta de que eran mujeres fecundas. Para algunas tomas acudían las madrinas o las abuelas con los niños, estas últimas imágenes no fueron realizadas para comunicar un momento excepcional,

sino son percibidas como una forma de comunicar la participación de las abuelas en el cuidado de los menores.

Una transformación importante en la realidad social, que ha sido estudiada desde la historia demográfica, ha sido la disminución de la natalidad a partir de los años setenta, y es notoria la disminución de imágenes con grupos amplios de mujeres y niños dentro de la producción de los fotógrafos De Luna. Para el caso de Aguascalientes, según ha identificado González Esparza, el avance en la alfabetización y la conciencia sobre el propio cuerpo que tuvieron las mujeres se anticiparía a las políticas y campañas de control del crecimiento poblacional difundidas a nivel nacional; afirma además el autor que “la participación de las mujeres colaboró a que se lograran mejores condiciones de vida para la sociedad en su conjunto”.⁷⁶

Vistas en secuencia las imágenes de mujeres e infancia muestran el cambio en la manera de representarse en relación con la figura de mujer-madre, ya que van desde marcar una tendencia al retratarse con varios niños, hasta prácticamente dejar de solicitar este tipo de fotografías en el foto-estudio (en 2008, únicamente hubo dos tomas de las 86 concernientes a mujeres). También es necesario destacar que la maternidad se vio representada casi en su totalidad por los retratos de mujeres con la infancia, y no con ellas en estado de gestación. Los negativos con mujeres próximas a concebir fueron excepcionales y aparecieron hasta los años noventa, al preguntarnos el porqué de esta ausencia, las posibles respuestas están relacionadas con los cambios en la concepción del cuerpo femenino; por un lado, al disminuir el número de embarazos pudo verse el momento de la espera como un hito en la vida; por otro lado, pudo prevalecer una idea del cuerpo asociada con el aspecto joven, con determinadas proporciones que afirman la diferencia sexual. Aunque los cambios en la manera de mostrar el cuerpo se mues-

76 Véase González Esparza, “Familia y Pobreza. El caso Aguascalientes 1940-1995”, en *Historia y familia en Aguascalientes* (Aguascalientes, México: Editorial Filo de Agua. Col. Fuego fresco, FMCA-UECP, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005), 55-127.

tran desde el cierre de los años sesenta, y se hacen comparables con los que resultaron del primer periodo del foto-estudio, sería hasta la última década del siglo xx cuando se amplía la idea de la belleza en relación también con las diferentes condiciones del cuerpo.

Más allá del Estudio Fotográfico De Luna, ha sido popularmente conocida la reacción escandalosa y ambivalente que tuvo el público estadounidense ante la portada de revista con la fotografía realizada por Annie Leibovitz, de Demi Moore con el cuerpo en estado de embarazo y desnudo.⁷⁷ Hay que subrayar que a pesar del peso en el discurso para relacionar el *ser mujer* con el *ser madre*, los retratos de mujeres que desearan lucir su embarazo se sumaron a las anomalías vistas en la serie de imágenes.

De la misma manera, la expresión de la emotividad ante la cámara sería una anomalía, fue hasta el último periodo del foto-estudio con Armando de Luna Gallegos que se realizara una mayor captura de gestos de alegría, de espontaneidad en la infancia acompañada o en individual. Probablemente el quehacer del fotógrafo se vio enriquecido gracias a la influencia proveniente de las imágenes generadas por los aficionados, con aquellas fotografías que también conformaban los álbumes familiares.

El medio fotográfico en el siglo anterior ya se presentó con amplitud a través de distintos territorios, y los retratos producidos por los foto-estudios con su especificidad participaron de ello. La producción de imágenes de mujeres y mujeres e infancia por los fotógrafos De Luna da cuenta de la dinámica en las imágenes fotográficas, por medio de sus formas, dicha dinámica es parte de las transformaciones socioculturales. Los fotógrafos De Luna fueron incorporando modificaciones en correspondencia con la diversidad y complejidad en las actitudes de las mujeres,

77 La portada se realizó para *Vanity Fair*, publicada en agosto de 1991, y vendió un millón de ejemplares. Véase, Javier Blánquez, *Fotografía. Grandes carreras*, “La relación con Sontag, la bancarrota y la maternidad subrogada: así es la vida de Leibovitz” (Madrid, 13 de octubre de 2018). Recuperada de www.elmundo.es. [Consulta; abril de 2020].

dando lugar a maneras particulares de representarse, como sería el anhelo de algunas mujeres por distanciarse de verse de acuerdo con una concepción estrictamente asociada con lo femenino.

La serie de imágenes provenientes del Estudio Fotográfico De Luna son ejemplo de una búsqueda expresiva a través del lenguaje fotográfico, marcando una distancia ante la herencia pictórica, así como de la narrativa propia del cine. En ellos hay un modelado de las formas con la luz, la concreción del sentido a través de las decisiones sobre el encuadre y una mayor atención hacia la relación entre la presentación del cuerpo con la noción de persona.

Al contextualizar estas imágenes es posible notar como sus límites concretos, —posadas, dirigidas, etc.— son superados, ya que se puede experimentar, gracias a la posibilidad de observar una serie a través de sesenta años de producción, los cambios en las tendencias, la “revolución silenciosa”,⁷⁸ que llevaron a cabo las mujeres proponiéndose una situación diferente en las conformaciones familiares.

Retratos de grupos familiares

El tema de las familias es, sin duda, relevante para los estudios sociales, y se le ha abordado desde los estudios socioeconómicos y sociodemográficos, principalmente. La serie de imágenes para las familias que realizaron los fotógrafos De Luna en la ciudad de Aguascalientes, dieron lugar a hacer un acercamiento a la diversidad familiar con una perspectiva sociocultural.

La familia ha sido estudiada como ámbito de interacción y convivencia, como espacio en el que se gestan relaciones asimétricas entre sus integrantes (hombres, mujeres, adultos jóvenes). Desde esta perspectiva, el mundo familiar es concebido como un entramado de vínculos afectivos y solidarios cargado de ambivalencias,

78 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 67.

donde además de ciertos acuerdos tácitos tienen lugar conflictos y enfrentamientos entre géneros y generaciones.⁷⁹

Las modificaciones en las distintas dimensiones de las familias están relacionadas estrechamente, es decir, los cambios demográficos vividos en el siglo anterior en México, que fueron en primer lugar la disminución en la tasa de mortalidad y posteriormente la de fecundidad, han dado lugar a que las conformaciones familiares también cambiaran y con esto, la manera en la que interactúan sus distintos miembros, de tal manera que se llega a afirmar que “ha brindado en algún sentido mayores probabilidades para los individuos que forman parte de ella”,⁸⁰ lo que se ha visto por ejemplo, con la disminución del número de años que las mujeres dedican a la crianza.

Al estudiar las transformaciones familiares, distintos autores han atendido la participación de las mujeres. En la actualidad aún distinguen expresiones que reproducen las formas más tradicionales,⁸¹ pero también se ha identificado el lugar principal que han tomado las mujeres dentro de las transformaciones socioculturales del siglo xx.⁸² Los cambios demográficos han sido respuesta a proyectos sociales, entre los que se destaca el propósito de universalizar la educación,⁸³ que ha sido

79 Marina Ariza y Orlandina de Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, Ariza y De Oliveira (coordinadoras) (México: UNAM-IIS, 2004), 11. Las autoras además retoman a Janet Saltzman Chafetz para la propuesta del concepto de estratificación genérica para aludir al acceso desigual de hombres y mujeres a los bienes y valores sociales por el simple hecho de su pertenencia de género.

80 Rosario Esteinou, “La parentalidad en la familia: cambios y continuidades”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, coordinadoras Ariza y De Oliveira, (México: UNAM-IIS, 2004), 255.

81 Véase Ariza, “Miradas masculinas y femeninas en la migración”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, 414.

82 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 58-83.

83 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 80-83.

parte también de los procesos de movilidad social en la segunda mitad del siglo anterior y en el presente.⁸⁴

Las fotografías analizadas para el presente trabajo muestran modificaciones en las conformaciones familiares, así, además, a través de sus composiciones comunican la participación, la jerarquía, y ciertos sentimientos como sería el de veneración⁸⁵ hacia las mujeres, cuando estas ven alterado su estatus por la viudez, o sus prácticas al convertirse en abuelas.

La historiografía de la familia y los estudios sociales enuncian la relación de la división sexual del trabajo con las posibilidades o no, de llevar a efecto modificaciones en búsqueda de integrar sociedades más equitativas. Para la finalidad de comprender y contextualizar la producción de retratos ha sido necesario atender dicha historiografía.

Para México, González Esparza ha analizado que han existido “contradicciones del Estado social mexicano en función de los cambios sociales ocurridos en la población, particularmente entre las mujeres”,⁸⁶ y ha reconocido la necesidad de distinguir la mejora en los servicios de salud, “de las políticas coercitivas [...] derivadas de una perspectiva lineal y economicista del cambio social”,⁸⁷ ya que la disminución en las tasas de fecundidad, señala: “a final de cuentas una decisión social de mujeres y parejas que se tomó antes incluso de las políticas de planificación familiar”.⁸⁸ Particularmente para Aguascalientes, nos dice el mismo autor,

84 Véase Esteinou, “La parentalidad en la familia: cambios y continuidades”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*. La autora muestra la movilidad social de sectores obreros y campesinos a sectores de profesionistas localizados en la ciudad de México en el inicio del siglo XXI, como resultado del “empeño en sus familias de origen por ofrecer a sus hijos mayor educación con miras al ascenso social”, 266.

85 Así nombrada por Ralph Hakkert y José Miguel Guzmán, “Envejecimiento demográfico y arreglos familiares de vida en América Latina”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, 479-518.

86 González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 58.

87 González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 66.

88 González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 67.

“las tasas de fecundidad que comenzaron a caer, a partir de la segunda generación que recibió educación masiva”.⁸⁹

Para acercarnos a lo visto en los retratos de familia, cabe advertir que las condiciones en las cuales se realizaron, dentro del foto-estudio, con una creación espacial que tiende a disolver el contexto, los hace no necesariamente representativos de los cambios ocurridos en Aguascalientes durante el siglo anterior; sin embargo, la visualidad del retrato permite observar las transformaciones que se han venido presentando en este apartado a partir de recuperar el aporte de otros estudios, pero también es posible observar aquellas formas que podríamos situar como más tradicionales.

Como retratos de familia agrupé aquellos en los que se reunieron varias personas, con diferentes edades y género —en el entendido que los grupos antes presentados corresponden también a fotografías para las familias—. Las imágenes de grupos familiares fueron menos solicitadas de lo que sería para la niñez y para las mujeres, al comparar las cantidades podríamos concluir que fueron menos populares que los temas anteriores, teniendo además una gran disminución dentro de la producción que hicieran Armando de Luna Pedroza y su hijo, durante los años setenta y ochenta, volviendo a ser solicitados hasta la primera década del siglo XXI.

Se podría decir, además, que, durante los sesenta años de producción de negativos, se observa que los padres tenían una preferencia por acudir al foto-estudio siendo jóvenes, y con los hijos en los primeros años de vida, aunque la riqueza de los materiales estudiados incluye diversas conformaciones familiares. En cuanto a la cantidad de personas que conformaban los grupos, se encontraron principalmente a conjuntos de cinco personas, tanto para los años cuarenta hasta el cierre de los sesenta; sin embargo, aunque de forma poco usual también aparecieron aquellos hasta con trece integrantes. Los textos ofi-

89 González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 83.

ciales y las investigaciones para este momento del siglo xx coinciden en que el promedio de las familias estaba en siete hijos por mujer.⁹⁰ Al comparar los datos de los censos y las fotografías, advertí que las familias amplias están más en los negativos del Estudio Fotográfico De Luna, que lo que fuera su existencia en Aguascalientes, según lo arrojan los datos censales.

Figura 8. Tomas fotográficas realizadas por Antonio de Luna Medina en enero de 1948, y por Armando de Luna Pedroza en agosto de 1952.

Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivadas por GIMS.



Las composiciones resueltas por los fotógrafos se hicieron preferentemente colocando a los niños al centro de la imagen, con los padres sentados a los extremos, lo que hace sobresalir a la pareja como las figuras principales, y coloca a los niños como seres que requieren cuidados, esto último en ocasiones se refirió colocando a los niños del lado de las madres o de sus abuelas; mientras las figuras paternas seguían la imagen del proveedor, que se afirmó ante la lente de De Luna Pedroza con los hombres portando fistoles en la solapa.

Otras variaciones han sido acudir con los hijos en edad adulta, ocasión que se presentaba en el primer momento del foto-estudio, en el cual Antonio de Luna colocaba a los padres

90 Confróntese con CONAPO: disponible en <https://www.gob.mx/conapo>; o González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 73-4; o Teresa Rendón, “El mercado laboral y la división intrafamiliar del trabajo”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, 54.

al centro del grupo, mientras los hijos les rodeaban de pie; con esto enfatizaba el sitio preferencial de los padres ante los hijos. Entre estos conjuntos, también están aquellas imágenes en las que únicamente la mujer de mayor edad está sentada y el resto de sus familiares permanecen de pie formando líneas semicirculares a su alrededor, proyectando a la mujer con “veneración” a través de la imagen fotográfica.

Figura 9. Tomas fotográficas realizadas por Antonio de Luna Medina en 1949, y por Armando de Luna Pedroza en mayo de 1953. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivadas por GIMS.



Al analizar las tendencias y las anomalías en las imágenes fotográficas de las familias, se subraya la idea de que se trata de un espacio de interacción y convivencia.⁹¹ Se ha observado que los fotógrafos De Luna buscaron comunicar unidad y componer de acuerdo con el lugar que para cada miembro se pensaba dentro de su ámbito familiar. Con Antonio de Luna y su hijo Armando de Luna P., las fotografías resultantes se relacionan con la vida privada, ya que en las más, se recreaba la imagen del interior de las casas habitación. Gracias a los trabajos de Sosenski y López León se puede comparar el resultado de sus investigaciones acerca de las imágenes publicitarias para la ciudad de México, con las fotografías De Luna. Estos autores afirman que las imágenes publicitarias en la prensa gráfica, seguían

91 Véase Ariza y de Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”, 11.

“el criterio de que de una u otra manera apareciera la representación de la felicidad en la imagen o el texto (generalmente a través de las sonrisas), [...] o la presentación de antípodas de la felicidad (ira, enojo, tristeza)”,⁹² dichas características no tomaron forma en estos retratos, quizá porque la idea de la felicidad o su contraparte en los anuncios no se hacía visible a través de la imagen, sino del texto en la publicidad, y vale subrayar que con casi nula utilización de la fotografía.⁹³

Mas la idea de la felicidad en “nuestra era moderna empezó en serio con la proclamación del derecho humano universal de buscar la felicidad y la promesa de demostrar su superioridad sobre las formas de vida que reemplazaba”,⁹⁴ en ese sentido se presentó a través de diversos medios, entre ellos la publicidad “un ideal de familia feliz consumidora, representada generalmente por una madre hogareña, un padre proveedor y dos hijos (una niña y un niño)”.⁹⁵ González Esparza, precisa que “el nivel de endeudamiento sobre todo entre la clases media y media alta, expresa muchas expectativas insatisfechas de estos sectores sociales, de ahí también el descontento no obstante su posición privilegiada”.⁹⁶ Específicamente para Aguascalientes, nos dice el mismo autor, el crecimiento en el Índice de Calidad de Vida, entre 1940 y 1990 lo situaría entre los diez estados con mejores resultados.⁹⁷ En las imágenes fotográficas se

92 Sosenski y Ricardo López León, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”, en *Secuencia*, núm. 92 (mayo-agosto, 2015), 195.

93 Véase Sosenski y Ricardo López León, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”, 193-225.

94 Bauman, *El arte de la vida. De la vida como obra de arte* (Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2008), 13.

95 Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”, 198.

96 González Esparza, “Familia y pobreza. El caso Aguascalientes 1940-1995”, 91.

97 González Esparza, “Familia y pobreza. El caso Aguascalientes 1940-1995”. El índice propuesto por el investigador tiene en consideración los aspectos sociales y culturales, 100-101.

podría afirmar que se llegaba a mezclar el deseo de conservar un momento para la memoria familiar con aquel de identificarse dentro de la vida moderna.

Gracias a que las personas posaban con su propia vestimenta, sin estar ceñida además a las maneras requeridas para los retratos de identificación, se les puede relacionar con distintas prácticas comerciales, agrícolas, de esparcimiento o de celebración. Estos detalles han sido vistos en atención a la advertencia de “reconocer la diversidad social y cultural entre regiones y países” en distinción de criterios “economicistas y etnocéntricos”.⁹⁸ Ante Antonio de Luna acudieron tanto las familias nucleares, como las amplias y las extensas; a través de su diversidad de prácticas culturales en el vestir, se identifica que la mayoría de los grupos retratados tenían sus actividades concentradas en espacios de la ciudad de Aguascalientes, otras equilibrando sus estancias entre las actividades de la agricultura y el comercio, pero para unas y otras hubo la posibilidad de hacerse retratar.

Las familias nucleares han sido parte de la realidad social de la región, ya fuera por las tasas de mortalidad, y para el siglo xx,⁹⁹ como se ha apuntado, por la baja en las tasas de fecundidad; en cuanto a las familias extensas, también se encuentran presentes hasta la actualidad, pero su dinámica intergeneracional y sus diversos sistemas de parentesco “no han sido descritos ni interpretados en la bibliografía demográfica referida a este tema”;¹⁰⁰ sin embargo se puede señalar que:

[...] A pesar de los procesos de modernización en varios ámbitos de la sociedad mexicana, la familia extensa, en sus diversas formas, no parece estar en vías de extinción; cabría preguntarse si

98 González Esparza, “Familia y Pobreza. El caso Aguascalientes 1940-1995”, 99-100.

99 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 38.

100 Martha Mier y Terán y Cecilia Rabell, “Familia y quehaceres entre los jóvenes”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, 140-141.

hay una “propensión” hacia la formación de familias extensas o, dicho de otro modo, si los valores culturales asociados con la vida familiar favorecen la convivencia en familias extensas.¹⁰¹

Se puede reconocer, que tanto las familias nucleares como las extensas son aún parte de la realidad social del presente, caso contrario es el de las familias amplias, las cuales en la actualidad se forman de manera excepcional;¹⁰² en ese sentido existe una cierta correlación con su poca presencia como objeto fotográfico, que para el tercer periodo sería notorio aún de manera más contundente, ya que Armando de Luna Gallegos solucionó principalmente retratos para familias nucleares con máximo cinco miembros, para ese momento la realidad sociodemográfica se entiende de acuerdo a que:

Las transformaciones de siete a tres hijos en promedio entre 1970 y 1995 en tan solo una generación nos indican, entre otras cosas, una mayor atención hacia los hijos, pero al mismo tiempo una mayor definición por parte de las mujeres sobre su participación familiar y social.¹⁰³

101 Mier y Terán y Rabell, “Familia y quehaceres entre los jóvenes”, 140-141.

102 El promedio de hijos por familia para 2020, es de dos por mujer en Aguascalientes y con tendencia a disminuir en algunas entidades más del país. Véase, Presentación de Resultados. Censo de Población y Vivienda 2020, INEGI. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx>. [Consulta: marzo de 2021.]

103 González Esparza, *Historia y Familia en Aguascalientes*, 74.

Figura 10. Tomas fotográficas realizadas por Armando de Luna Gallegos en febrero de 1978 y agosto de 1998, respectivamente. Archivo del mismo fotógrafo, digitalizadas en positivo y negativo por GIMS.



Se hizo notoria la imagen de la familia nuclear en las fotografías, al tiempo que fue renovándose un interés por obtener retratos en condiciones de foto-estudio, pero sobre todo para grupos numerosos, para las familias extensas, esa inquietud por construir una genealogía fotográfica parece continuar hasta nuestros días.

De igual manera se puede advertir un interés actual por obtener los denominados retratos de “novios”. Entre las celebraciones relacionadas con las familias, que son las de carácter religioso y los cumpleaños, son las que más se han buscado conservar en imágenes; las celebraciones matrimoniales fueron las que produjeron mayor número de tomas, sin llegar a ser cuantiosa su aparición dentro del acervo De Luna. Para profundizar en el estudio de las familias ha sido necesario conocer la dinámica de los matrimonios o de las uniones consensuales. Los elementos en las imágenes fotográficas nos permiten distinguir aquellas imágenes dedicadas a las parejas o las que formaron parte de la celebración de los matrimonios religiosos.

Los retratos para parejas se presentaron sobre todo en los primeros años del foto-estudio y su solución fue muy similar en todos los casos, ya ante la lente de Armando de Luna Pedroza se dio la ocasión de obtener retratos de pareja con expresiones más particulares, pero finalmente dentro de ese segundo

periodo del foto-estudio ocurrió que ya no fueron solicitados. En lo que respecta a los retratos de “novios” contienen elementos que los hacen característicos, y por el tratamiento que les dieron los tres fotógrafos De Luna, se percibe que se les ha dado una significación especial, lo que ha llevado a dedicar placas completas de negativo para cada retrato, así como más tarde al tener la posibilidad de realizar sesiones con varias tomas, se efectuaron series que permitirían elegir entre las varias imágenes, cuál se llevaría a su reproducción y ampliación.

Las fotografías para “novios” en los años treinta, cuando Antonio de Luna instala su establecimiento, ya formaban un tema con cierta tradición, principalmente con las imágenes de las novias; sin embargo, los negativos realizados por Antonio dan cuenta de que dicho tema no estaba en boga, sería ya en el momento en que Armando de Luna Pedroza se queda en el local de Rivero y Gutiérrez, cuando aumentan las solicitudes de estos retratos.

Figura 11. Toma fotográfica realizada por Armando de Luna Pedroza en agosto de 1963. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivada por GIMS.



Ambos fotógrafos, en sus composiciones, dieron centralidad a la figura de las novias; este gesto, aunado a lo característico de sus trajes blancos con la silueta marcada, las lleva a ser

observadas de acuerdo con la imagen de pureza. Las fotografías de novios amalgamaron la idea “del matrimonio moderno occidental”, al tiempo que se sumaban a otras formas de legitimación del enlace, con el efecto de la imagen. Ante lo tradicional que se aprecian estos retratos, los tres fotógrafos De Luna presentaron sus más claras innovaciones compositivas con este tema, quizá porque es en el que se ha dado una mayor competencia en el mercado. Antonio de Luna llegó a realizar ambientaciones especiales y a modificar el punto de vista con relación a la manera en la que utilizaba los planos para otros temas; mientras Armando de Luna P. llegaría a crear escenas dramáticas y a experimentar con dobles exposiciones; por su parte, Armando de Luna Gallegos seguiría buscando locaciones fuera del foto-estudio, con interés en captar la biodiversidad o la arquitectura de la ciudad de Aguascalientes en ellas; además dejaría atrás la centralidad de las novias, colocando en el mismo nivel de importancia a las dos figuras de los novios, e incluso al paisaje, lo cual comunica otras maneras de entender las relaciones. Cabe señalar, que sería hasta el último grupo de negativos, con De Luna Gallegos cuando se presentan muestras de afecto entre las parejas, cuyo efecto artificioso paradójicamente lleva a pensar en la crisis del matrimonio, históricamente estudiada.¹⁰⁴ Así, además sus tomas para este tema superaron con 50% las realizadas por sus antecesores, lo que señala a través de la fotografía, el interés en formar uniones matrimoniales.

Vale la pena también señalar que las formas de presentarse por los contrayentes se fueron modificando, hasta el fin de los sesenta los retratos nos muestran a los novios y su cortejo, incluso presentando el lazo, posterior a ese momento se verá únicamente a la pareja.

104 Véase Esteinou, “La parentalidad en la familia: cambios y continuidades”; o Hakkert y Guzmán, “Envejecimiento demográfico y arreglos familiares de vida en América Latina”, en *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*; o González Esparza en el apartado “Desamor y transgresiones”, en *Historia y Familia en Aguascalientes*, 41.

Es de llamar la atención el que los varones en ocasiones portaban uniforme militar; no era una manera de vestir singular ya que de la misma forma se vistieron a menores de edad, o para estar presentes en los retratos de familia. La figura del hombre con uniforme en su retrato de boda afirma ciertas ideas de masculinidad, que incluyen una línea difusa entre el ámbito de la vida privada y la pública. El vestir de los hombres para esta celebración fue incorporando mayor sofisticación. Las mujeres, por su parte, continuaron ceñidas a la imagen tradicional, el cambio se dio únicamente en la línea del vestir según el estilo propuesto por la alta costura para cada década.

El conjunto de retratos para las celebraciones y los grupos familiares contienen formas universales para la representación de los individuos y las familias, al tiempo que capturan la apariencia particular de quienes son retratados; en palabras de John Berger, la esfera de su producción encuentra a la naturaleza/cultura,¹⁰⁵ a través de crear las representaciones de la familia. En ese sentido, el análisis de los retratos en esta investigación dio lugar a observar las diversas conformaciones de las familias en la segunda mitad del siglo anterior, manifestando particularidades ante la cámara, finalmente lo que atiende la idea de la imagen.

105 Véase John Berger “Apariencias”, en *Para entender la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 88-90.

Figura 12. Toma fotográfica realizada por Armando de Luna Pedroza en 1958. Archivo de Armando de Luna Gallegos, positivada por GIMS.



Hay que afirmar, además, que los retratos del Estudio Fotográfico De Luna no se reducen a la idea estereotipada de la publicidad para la familia mexicana, ya que las fotografías contienen diferentes niveles de los vínculos familiares. Son diversas ante la idea actual de colocarles como formas visuales comunes y simples dentro del comercio fotográfico. Si bien no podría afirmarse que los fotógrafos De Luna persiguieron la intención de dejar manifiesto en su trabajo las transformaciones en las familias, aun siendo evidente que hubo la determinación para hacer búsquedas estéticas, lo que resultó de su deseo de construir imágenes armónicas, fue que las transformaciones ocurridas durante el siglo anterior a las familias se conjuntaron con las soluciones compositivas, las que finalmente también se vieron modificadas y enriquecidas. Se presentan a través del retrato las formas de interacción según los diferentes roles y las edades de las personas.

Vale la pena destacar que en esta serie de retratos es en la que se puede advertir con mayor frecuencia la imagen fotográfica de la paternidad, ya que los negativos de hombres con niños no llegaron a sumar ni 30 tomas para cada uno de los años examinados, aunado a que los lazos entre los retratados pudieron ser variados. En los retratos de familia se pueden observar cambios en la representación de la paternidad, llegando a ser parte de la imagen de la espera, tema excepcional, como se ha visto.

En resumen, la vida cotidiana no está en la serie de imágenes estudiadas, sino aquellos hitos de la vida familiar, lo que no elimina el que sus contenidos nos acerquen a la vida íntima, dejando además abierta la posibilidad de comparar con las imágenes de aficionados, en las cuales habría que identificar a la figura del fotógrafo/a, teniendo como antecedente el trabajo sociológico que Pierre Bourdieu desarrollara para la marca Kodak, en el cual advertía que dicha práctica era efectuada por los padres de las familias, para el caso, francesas.¹⁰⁶

Los retratos de familia, al sumar una cantidad menor que los temas anteriores, mostraron menos variaciones; las personas en ellos optaron por exhibir poco sus aficiones por algún deporte o musicales al estar en grupo; diferente a los contenidos presentes en los retratos para la infancia y en las fotografías de mujeres. Dentro de su especificidad como producciones inmersas en las condiciones de los foto-estudios, la serie se conforma tanto por la reiteración, como por búsquedas estéticas. El resultado de esta práctica es la materialización de objetos de visualidad que se reciben, que son percibidos como formas que complejizan su relación con los aspectos sociales, y dan cuenta de la práctica fotográfica como un ejercicio social y cultural. Las transiciones sociales de la familia han tomado forma de las transformaciones en los retratos, posibilitando el otorgar la categoría de universal a la diversidad, a lo multiforme de la organización familiar.

Consideraciones finales

Antes que nada, es necesario resaltar la posibilidad que es hacer una investigación sociocultural con perspectiva histórica a través de materiales fotográficos, el haberlos tomado como objeto de estudio nos ha dado un conocimiento más profundo acerca de las interacciones familiares y sus representaciones en el siglo

106 Véase Pierre Bourdieu, “Culto de la unidad y diferencias cultivadas” *La fotografía. Un arte intermedio*, (comp.). (México: Editorial Nueva Imagen, 1979), 29-106.

anterior. Dichos materiales también representan un reto para la investigación, que requiere construir metodologías adecuadas a lo que el desarrollo del examen de las fuentes va indicando, si bien aquí se persiguió, como parte de los planteamientos dentro de la historia, variar las escalas de análisis, de esta manera se efectuó una integración de preguntas generales sobre los temas que contienen las imágenes fotográficas.

Las representaciones de los grupos familiares, de las mujeres y de la infancia fueron estudiadas tomando en cuenta los diferentes aspectos que la imagen fotográfica reúne, la visualidad de lo social, de sus significaciones, y sus posibilidades como dispositivo histórico.

Parte fundamental de los estudios con fotografías es no disolver la relación forma-contenido, inherente en las expresiones que se articulan a través de los lenguajes, para el caso visuales. De tal manera se pudo constatar cómo las decisiones de los fotógrafos De Luna, acerca de las modificaciones que incorporaban a su quehacer, estuvieron relacionadas con lo que las personas conservaban como preferencias o con la solicitud de nuevas formas, de ahí que se pudo observar un cambio lento de la película en blanco y negro a la de “color directo”, una señal de que se prefería un resultado más artificial que involucraba un terminado artesanal con la aplicación del color al óleo, lo que significaba un mayor control sobre la autorrepresentación, a la vez que este tipo de solución es una alternativa ante la idea de modernidad.

La fotografía en condiciones de foto-estudio tiene como consecuencia de su especificidad formas que surgen de una cierta uniformidad para el retrato, pero esta se vio proyectada hacia un reconocimiento de la figura de la infancia, transitando hacia una diferenciación de la del adulto y tomando un sitio central en las memorias familiares. Las imágenes mostraron además las transiciones en las representaciones de mujeres, incluso abriendo el concepto de belleza, tensión aún existente. Lo anterior viéndose en conjunto con las transformaciones en las familias, dando cuenta de su paralelismo con la historia

demográfica, exponiendo además la diversidad en la manera de representar las interacciones en los diferentes grupos familiares, lo que da lugar a ver con claridad los cambios que se presentan al interior de los mismos grupos.

Fuentes consultadas

Archivos

Materiales fotográficos propiedad del fotógrafo Armando de Luna Gallegos.

Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Fondo Antonio de Luna Medina, Fototeca; Fondo de la Secretaría General de Gobierno, y Mapoteca.

Archivo Municipal de Aguascalientes, Fondo Histórico, y Planos. Álbumes fotográficos del ingeniero Jaime Castañeda González, y de la licenciada Gloria Silvia Castañeda González, provenientes de Foto Chic.

Entrevistas

A Gloria Silvia y Hugo Castañeda González, hijos de Leocadio Castañeda y Jesusita González, quienes tuvieron Foto Chic, en Aguascalientes. Realizada en Aguascalientes, agosto de 2018.

A la doctora Elvia Aréchiga Almaguer, hija de la fotógrafa Herlinda Almaguer Castillo. Realizada en Aguascalientes, la mañana del 17 de agosto de 2018.

Al fotógrafo Gabriel Aréchiga, quien también me permitió conocer parte su acervo de materiales y equipo dentro de Foto Herlinda, agosto de 2018.

Al fotógrafo Armando de Luna Gallegos, propietario del archivo de material fotográfico y del Estudio Fotográfico De Luna. Realizadas en Aguascalientes, la tarde del 11 de

marzo y la mañana del 13 de marzo, en el 2020. Previo a las entrevistas, hubo una conversación que dio lugar al examen de los materiales fotográficos, a partir de agosto de 2018.

Publicaciones de divulgación y sitios web

Censos de Población. *INEGI*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/default.html> [Consulta: marzo de 2020].

CONAPO. Recuperado de <https://www.gob.mx/conapo>
Dirección General de Comunicación, *Boletín UNAM-DGCS-408*. Ciudad Universitaria, 9 de junio de 2019. Recuperado de http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2019_408.html [Consulta: 10 de junio de 2019].

“Leopoldo Varela Escobedo (1884-1945)”, *Mascarón*, núm. 42, año IV, Archivo Histórico del Estado, Gobierno del Estado de Aguascalientes, Fondo Biblioteca, caja 1, exp. 56, 1997. El listado del catálogo está disponible en <http://www.aguascalientes.gob.mx/segob/ARCHIVOS/docs/publicacionesdelahea.pdf>

Javier Blánquez, “La relación con Sontag, la bancarrota y la maternidad subrogada: así es la vida de Leibovitz”. En *Fotografía. Grandes carreras. El Mundo*, Madrid, 13 de octubre de 2018. Recuperado de www.elmundo.es [Consultada: en abril de 2020].

Kodakonistas.com

Bibliografía

Aguayo, Fernando (coord.). *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-CONACYT, 2019, [ePub].

- Ariès, Philippe. “Capítulo II. El descubrimiento de la infancia”. En *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus, 1989. [El original en francés, 1960, traducción en inglés 1962].
- Ariza, Marina y Orlandina de Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”. En *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, Ariza y De Oliveira (coordinadoras). México: UNAM-IIS, 2004.
- Bastarrica Mora, Beatriz. “Capítulo I. Pedro Magallanes y el porfiriato tapatío: fotógrafo de lo público, fotógrafo de lo íntimo”. En *A cuadro, ocho ensayos en torno a la fotografía de México y Cuba*. México: CU Lagos ediciones, 2020.
- Bastarrica Mora, Beatriz. “En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana”, en *Revista Relaciones*, núm. 140 (otoño de 2014): 59-61.
- Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación. 9a. ed., 1989, 160-72.
- Barthes, Roland. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2008, 13.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGrafía, 2004.
- Berger, John. “Apariencias”. En *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015, 88-90.
- Bourdieu, Pierre. “Culto de la unidad y diferencias cultivadas”. *La fotografía. Un arte intermedio* (comp.). México: Editorial Nueva Imagen, 1979. También publicado como *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 29-106. Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/bourdieu-un-arte-medio.pdf>

- Burke, Peter. ¿Qué es la historia cultural? Barcelona: Paidós, 2012.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de Ma. Antonia Muñoz. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2007.
- Casanova, Rosa y Olivier Debroyse, “Fotógrafo de cárceles”. En *Nexos* (1 de noviembre de 1987). Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=4879>, 14.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1999 (Historia).
- Del Palacio, Celia. “Capítulo VII. La imagen más allá de la violencia: Félix Márquez en Veracruz”. En *A cuadro: ocho ensayos en torno a la fotografía, de México y Cuba*. México: CU Lagos ediciones, 2020.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. “La imagen y las firmas de lo político”, Conferencia impartida el 16 de junio de 2017 con motivo de la inauguración de la cátedra “Georges Didi-Huberman: políticas de las imágenes”, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina; artículo publicado en *Fractal, Revista Iberoamericana de ensayo y literatura*, núm. 82 (México: mayo-agosto, 2017).
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Milán-Barcelona: Lumen, 2006.
- González Esparza, Víctor Manuel. “Las pinturas de castas o del oscuro objeto del deseo”. En *Resignificar el mestizaje Tierra Adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia, siglos XVII y XVIII*. Aguascalientes, México: UAA y El Colegio de San Luis, 2018, 185-209.
- González Esparza, Víctor Manuel. “Capítulo V. El escenario iconográfico: la Sagrada Familia”. En *La subversión barroca o de la pintura de castas*. Aguascalientes/Ciudad de México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021, 100-101.

- González Esparza, Víctor Manuel. “Dejando los restos del naufragio”. En *Dejando los restos del naufragio*. Aguascalientes, México: UAA, 2016.
- González Esparza, Víctor Manuel. *Historia y Familia en Aguascalientes*. Aguascalientes, México: Editorial Filo de Agua. Col. Fuego fresco, FMCA-UECP, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.
- Henn, Fabris *et al.* “Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia”. En *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 23, núm. 60 (mayo-agosto, 2011): 91. Traducción de Mariano Narodowski y Lucía Zuain.
- Levi, Giovanni. “Sobre microhistoria”. En *Formas de hacer Historia*, editado por Peter Burke. Madrid: Alianza Universidad, 1993.
- Matabuena Peláez, Teresa. *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*. México: Universidad Iberoamericana, 1991.
- Meraz-Arriola, Gabriel. “Historia universal de la infancia”. En *Acta Pediátrica de México*, vol. 31, núm. 6 (noviembre-diciembre, 2010): 265-67. Recuperado de www.nietoeditores.com.mx
- Michaud, Yves. “Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales”. En *Historia del cuerpo*, Jean-Jacques Courtine (director del volumen 3), *Las Mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio (Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L., Taurus historia, 2006), 411.
- Monroy Nasr, Rebeca. “Mujeres y fotografía: los ‘felices’ años veinte”. En *Revista Alquimia*, año 23, núm. 68 (México: Sistema Nacional de Fototecas, enero-abril, 2020), 26-45.
- Montes, Felipe. “Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno”, Monterrey, N. L. 1er. Congreso Mexicano de Tarjetas Postales, 2008 [versión en PDF]. Recuperado de <http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20>

- Barros%20%20fotografo%20moderno_ponenciacompleta.pdf
- Ramos Escandón, Carmen. “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, En *Debate feminista*, vol. 20 (octubre de 1999): 134.
- Rodríguez Hernández, Gina. “Sobre mujeres, deportes y un singular editor”. En *Revista Alquimia. Revistas Mexicanas Ilustradas 1920-1960*, año 11, núm. 33 (México: Sistema Nacional de Fototecas, mayo-agosto, 2008), 34.
- Rojas Novoa, Soledad. “Entre progreso y desarrollo. La protección de la infancia en el imaginario interamericano del siglo xx”. En *Runa* (Buenos Aires: ICA-FFYL de la UDEBA, 40.2, 2019) .
- Salazar Anaya, Delia. “El niño en la memoria familiar”. En *Los niños: su imagen en la historia*, 245-80.
- Sánchez Calleja, María Eugenia y Delia Salazar Anaya. “Introducción”. En *Los niños: su imagen en la historia*. México: INAH, Colección Científica, 2018 [epub] (Científica).
- Sánchez Vigil, Juan Miguel y María Olivera Zaldua, “Revistas españolas de fotografía. Un paradigma: Graphos Ilustrado” *De Re Bibliografía*, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Complutense de Madrid (oct-dic., 2013).
- Scott, Joan. “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”. En *American Historical review*, 91 (1986): 1053-75. La versión en español, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lamas (compiladora) (México: PUEG, 1996), 265-302.
- Sosenski, Susana. “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo xx”. En *Los trabajadores de la Ciudad de México 1860-1950*, coordinado por Carlos Illades y Mario Barbosa. México: El Colegio de México-UAM, Unidad Cuajimalpa, 2013.

- Sosenski, Susana. “Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960). En *Revista Relaciones*, núm. 132 (México: otoño, 2012): 95-126.
- Sosenski, Susana y Ricardo López León. “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”. En *Secuencia*, núm. 92 (México: mayo-agosto, 2015): 195.
- Soto-Maffioli, Sofía. “Del divino niño a *l'enfant terrible*: breve historia de la infancia en la pintura occidental”, En *Revista Estudios* (Universidad de Costa Rica, 2013).
- Vilar Martín, Jesús. “Acerca de *Historia de la infancia* de Lloyd deMause”, en la sección de libros recuperados de la *Revista Educación Social: Revista de Intervención Socioeducativa*, [en línea] núm. 60, 123-26 (Murcia, 2015). [Consulta: 7 de octubre de 2020].

