



EL CUERPO REVELADO

Análisis de la fotografía familiar
desde la Teoría de la Imagen

Leticia Fuentes Franco



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

EL CUERPO REVELADO

Análisis de la fotografía familiar
desde la Teoría de la Imagen

EL CUERPO REVELADO

Análisis de la fotografía familiar
desde la Teoría de la Imagen

Leticia Fuentes Franco



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

EL CUERPO REVELADO
Análisis de la fotografía familiar
desde la Teoría de la Imagen

Primera edición 2025
(versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20100

Leticia Fuentes Franco

ISBN 978-607-2638-83-9

Hecho en México / *Made in Mexico*



editorial.uaa.mx



libros.uaa.mx



revistas.uaa.mx



libreriavirtual.uaa.mx

DEDICATORIA

A mis hijas, Goretti, Sofía y Victoria, por ser
la inspiración permanente de este logro.

A mis padres, Socorro y Guadalupe, por
el fundamento moral que hizo posible este trayecto.

A José Luis, por su respaldo decisivo en la restitución
de la confianza y la continuidad del proyecto.

A Marco Antonio Albarrán, por su guía clara
y rectora, indispensable para mantener el rumbo
metodológico.

A Carlos Marmolejo, por su valiosa orientación
y acompañamiento, determinantes para el avance
final de este trabajo.

Introducción	11
Capítulo I. Los inicios del medio fotográfico	19
Contexto histórico del medio fotográfico	19
Cambios ideológicos y el gusto popular	25
Capítulo II. Los inicios de la fotografía en México y Aguascalientes	29
La fotografía en México	29
Los inicios de la fotografía en Aguascalientes	38
Capítulo III. La función social de la fotografía	53
Fotografía, imagen y muerte	53
La imagen signo y la materialidad del cuerpo	57
Evolución del medio y la extinción del álbum de familia	58
Capítulo IV. Memoria y fotografía doméstica	61
Diferentes enfoques sobre la memoria	61
Memoria colectiva	65
Memoria y álbum familiar	67
La fotografía doméstica y su relación con la corporeidad	72
Capítulo V. El giro antropológico y las dominantes en la percepción	73
La fotografía doméstica como manifestación de la corporeidad y la ecología simbólica	75
El significado corporeizado en el pensamiento mítico	76

Las dominantes reflejas como esquemas de imagen representadas en diferentes mitos	86
---	----

Capítulo VI. Propuesta metodológica para analizar fotografías a partir de un enfoque antropológico-cognitivo	91
---	-----------

Acotaciones sobre la catalogación cronológica	93
---	----

Catalogación por estructuras compositivas	109
---	-----

Catalogación por temas	120
------------------------	-----

Conclusiones	127
---------------------	------------

Fuentes de consulta	129
----------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

Dentro del campo de investigación sobre el arte, el tema de la imagen ocupa un lugar fundamental, pues las obras de arte, visuales y literarias, se abordan como imágenes. Incluso, historiadores del arte como James Elkins, conciben a la historia del arte como una rama de la historia de las imágenes, pues no todas las imágenes son artísticas.

Jennie Arlette Quintero Hernández

Esta investigación tiene como finalidad desarrollar una metodología de análisis de la imagen fotográfica desde la perspectiva de la teoría de la imagen. Nace de la experiencia de quince años como fotógrafa y como consecuencia de la percepción de necesidades particulares de clientes de la localidad. Lo anterior nos sitúa ante un suceso descentralizado de las artes, pero con una metodología que, gracias al enfoque de las teorías consultadas, puede ser aplicada a cualquier tipo de producción visual. Es un proyecto que nace de la periferia del arte, pero que puede ser utilizado para analizar o generar obras desde otras perspectivas artísticas o del diseño.

Este trabajo establece el contexto sociohistórico del lugar en el que se analizan los álbumes de familia. En este caso, se estudió un corpus compuesto por 1,955 fotografías pertenecientes a álbumes familiares de San Francisco de los Romo, Aguascalientes, con documentos que abarcan desde la década de 1920 hasta el año 2019. Asimismo, esta investigación hace referencia al desarrollo histórico de la fotografía, tanto a nivel global como de manera específica en México y concretamente en el lugar de estudio, que es el estado de Aguascalientes, para lo cual fueron analizados materiales visuales pertenecientes al acervo fotográfico de la fototeca del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, así como de otros archivos públicos. Conocer el contexto social es primordial para com-

prender los significados comunitarios y así equiparar si se producen resultados similares en otros posibles campos de estudio.

El objetivo principal de esta investigación es indagar si existe una relación simbólica entre la estructura corporal humana y el encuadre fotográfico, con el fin de desarrollar un sistema de análisis de la imagen que permita evaluar la congruencia entre el contenido representado y la estructura compositiva. Este enfoque no solo facilitaría una comprensión más profunda de la imagen fotográfica, sino que también podría aplicarse en la creación de productos visuales que mantengan coherencia tanto formal como en su significado.

La metodología de análisis se fundamentó en la teoría de la imagen. Inicialmente, partió de un marco teórico y conceptual basado en la antropología y la psicología, puesto que desde esas disciplinas se ha estudiado el fundamento de la percepción y la significación, tanto a nivel individual como comunitario, por ende, es necesario su enfoque para comprender cómo se sistematizan las imágenes.

Se conformaron cinco ejes torales para dar orden al marco teórico y conceptual del estudio: el primero tiene relación con lo que se entiende por significados corporeizados; el segundo lo integran las aportaciones del enfoque antropológico y cognitivo; el tercero lo conforma la ecología social; el cuarto establece qué aportación brinda cada uno de ellos para los estudios visuales; y el quinto indica cómo aplicar el análisis de la imagen.

La antropología y la psicología estudian los fundamentos del significado corporeizado, esto es, de qué manera la estructura del cuerpo ordena las estructuras del significado en la mente. Desde sus perspectivas, ambas disciplinas relacionan las abstracciones conceptuales con estructuras corporales, por ejemplo, todos percibimos a nuestro cuerpo como un contenedor, contiene nuestros órganos, contiene nuestros pensamientos, en sí contiene todo nuestro ser.

Como contenedor biológico, el cuerpo necesita ingerir alimentos, agua y demás requerimientos que permitan su funcionamiento, pero al mismo tiempo precisa dejar fuera aquello que ya no necesita. De esta experiencia empírica cotidiana surgen distintas prescripciones simbólicas, por ejemplo, el concepto de exclusión, es decir, lo que queda fuera, en el cual se pueden aplicar las representaciones de centro y periferia, e incluso conceptos más pragmáticos. Este es sólo uno de los órdenes simbólicos existentes que se fundamentan en la estructura corporal; algunos autores consideran que todas nuestras sistematizaciones simbólicas se organizan a partir de nuestra experiencia como seres orgánicos. Para el propósito planteado, es importante destacar el sentido del orden simbólico y diferenciarlo del orden sónico, por lo que la metodología pretende estudiar las

estructuras compositivas, más allá de las relaciones icónicas que pueda contener cada una de las imágenes.

La antropología y la psicología estudian la relación entre las estructuras corporales y las abstracciones conceptuales. Aquí, a esa relación se le denomina: fundamentos corporeizados del significado.

Desde la psicología y retomando el postulado del cuerpo como organismo biológico, esta teoría tiene una relación directa con la psicomotricidad ya que, durante las etapas de desarrollo motriz, el infante va tomando conciencia del instinto de deglución, así como del control de esfínteres. En una primera etapa, esa necesidad biológica es cubierta generalmente por la madre que lo alimenta y asiste, sin embargo, conforme el niño va madurando, se va independizando de la madre y toma conciencia de sí mismo como un individuo autónomo, un contenedor aparte.

La antropología integra tanto el aspecto del individuo y su psicomotricidad, como el resultado de la interacción con su entorno cultural, por tanto, en la antropología convergen los principios de psicología y de ecología social. Todo individuo se concibe a sí mismo como un ente independiente y está consciente de su lugar dentro de un grupo social primario y, conforme el sujeto va madurando, se integra en otras células sociales y forma parte de todo un ecosistema social y natural, en otras palabras, conforma junto con otros una comunidad cultural. Dicha interacción también influye en sus construcciones simbólicas y da pie al concepto de ecología social tal como se explica a continuación.

Se entiende por ecología social aquellos significados comunitarios compartidos, mismos que Jung define como arquetipos; Durand, como dominantes reflejas, y Lakoff, como metáforas cognitivas. Jung, desde el campo de la psicología analítica, afirma que los arquetipos forman parte del inconsciente colectivo y que estos se asocian a representaciones conceptuales. Puede encontrarse cierta coincidencia entre los conceptos simbólicos de un autor y otro, por ejemplo, el arquetipo de ánima/ánimus, que tiene cierta relación con la dominante cíclica de Durand y se puede representar con el ritmo visual.

La idea del inconsciente colectivo nace de la psicología médica de orientación científico natural y se podría definir como la memoria reprimida o subyacente. De acuerdo con esta corriente de la psicología, la experiencia psíquica se compone de conceptos simbólicos que sólo pueden hacerse palpables a través de signos concretos, a los cuales Jung denomina arquetipos. Los arquetipos abarcan un número limitado y son comunes a la mayoría de las personas, por lo cual se consideran como representaciones colectivas. Algunas de las formas en las que

se pueden verificar los arquetipos son en el mito y la leyenda como estructuras antropológicas, o como esquemas de imagen en la psicología cognitiva.

Para los fines de la presente investigación, la aportación del enfoque antropológico proviene de sus estudios sobre el pensamiento mítico, mientras que por parte de la psicología cognitiva se considera la noción de pensamiento metafórico; ambos dan cuenta de una estructuración simbólica que comparte una colectividad, así como también consideran que esa configuración es comunitaria porque tiene una base en común: la estructura corporal, la cual es igual en todos los seres de una misma especie.

El último eje aborda las aportaciones que las aproximaciones de estos autores ofrecen al estudio de la visualidad. Para integrar un canon aplicable a las teorías de la imagen se han seleccionado aquellos elementos que permiten fundamentar un análisis de lo visual, y en los cuales se integran todos los ejes anteriormente descritos, algunos conceptos, como ya se ha mostrado en párrafos preliminares, pueden ser equivalentes desde la perspectiva de los diferentes autores.

De esa manera, visualmente, existe una correlación entre las abstracciones simbólicas propuestas por Durand y los esquemas de imagen de Lakoff, a su vez, estas son equiparables a las abstracciones geométricas de los arquetipos de Jung y Campbell. Por ejemplo, el monomito de Campbell se representa con un círculo, que implica una salida de un espacio para enfrentar diferentes retos y regresar con gloria. Lo anterior tiene relación con la dominante nutricia de Durand que implica una relación con la madre, que se asocia a la protección, el estar dentro, y también se representa visualmente con un círculo; además, el monomito también tiene implícita la ruta del héroe, que se puede representar con un vector que implica movimiento y se relaciona con la dominante postural del padre, e implica salir del espacio de protección. Por otra parte, Lakoff propone el esquema de contención donde está implícito el concepto dentro-fuera, el cual se representa con un círculo, mientras que el esquema de fuerza se simboliza con un vector.

A continuación, se detallan las aportaciones teóricas y conceptuales de cada autor, así como su desglose hasta coincidir en patrones aplicables al estudio visual.

Cuadro 1. Aportaciones teóricas y conceptuales sobre la biología del cuerpo y su orden simbólico

Autor	Campo de estudio	Concepto	Denominación	Imagen que lo representa
Gilbert Durand	Antropología	Pensamiento mítico	Dominante Nutricia	Círculo
			Dominante postrural	Vector
			Dominante rítmica	Círculo
Lakoff y Johnson	Psicología cognitiva	Pensamiento metafórico	Esquemas de concentración	Círculo
			Esquemas de fuerza	Vector
Jung	Psicología analítica	Arquetipos	La gran Madre	Círculo
			El gran padre	Vector
			ánima/ánimus	Cíclico
Campbell	Psicología y antropología	Estudios del mito	Monomito	Círculo
			Ruta del héroe	Vector

Fuente: Elaboración propia.

En el cuadro anterior se especifica, primero el apellido del autor, el campo de estudio o disciplina desde el que hicieron sus aportaciones; en seguida se encuentra una fila en donde se sintetizan los conceptos que los autores utilizan para explicar la relación entre la estructura biológica del cuerpo y el orden simbólico que genera; la fila de denominación se refiere a las representaciones conceptuales que pueden sintetizarse en imágenes esquemáticas las cuales constituyen el puente entre el concepto abstracto y su aplicación pragmática y que, por ende, son flexibles; en la última fila se encuentran sus patrones de representación visual, que son generalmente el círculo y el vector, aunque en algunos casos también aplica el ritmo.

Tanto el arquetipo como los esquemas del pensamiento metafórico y del pensamiento mítico son elementos formales, por lo que no se heredan las representaciones sino las formas, entendidas éstas como elementos funcionales que pueden simbolizar conceptos diversos; el sistema axial sólo es constante en sus relaciones geométricas, por ejemplo, el arriba-abajo es un vector de verticalidad que puede representar infinidad de símbolos y significados.

Sobre cómo se estructuran los significados a partir de la constitución corporal, se plantea que el erguimiento del cuerpo es uno de los gestos que más asociaciones simbólicas tiene, además de que es controlado y consciente. Este se acompaña de la dialéctica de arriba-abajo, superior-inferior, altivez-orgullo, humillación-sumisión. En muchas culturas, lo erguido se asocia a la dominación, es el símbolo de los privilegiados y de la superioridad social. No es coincidencia que los monumentos sean contruidos para representar la dominación de lo vertical, esta relación simbólica se puede sintetizar visualmente con un vector.

Cada parte del cuerpo tiene asociaciones simbólicas que pueden ser universales, pero, además, el simbolismo corporal está asociado a funciones –respiración, circulación, digestión, reproducción– y sentidos –olfato, gusto, oído, tacto, vista–. Todas las funciones están ligadas a ciertos valores simbólicos, ejemplo: en la psique tripartita la inteligencia se relaciona al nivel superior, situado en la cabeza, la afectividad se enlaza con el nivel medio que físicamente está situado a la altura del corazón, mientras que el aspecto más instintivo, en el cual está implícita la sexualidad, se asocia con el nivel inferior, y se encuentra a la altura de los órganos reproductores.

Cada uno de los sentidos, a su vez, tienen también relación simbólica con esa clasificación tripartita, por ejemplo, la inteligencia y la razón estructuran, organizan e interpretan la información que proveen todos los sentidos, lo cual sitúa nuevamente una jerarquía, mientras que el olfato y el gusto representan lo instintivo e intuitivo, y se relacionan con el infante y sus primeras interacciones con la madre. A partir de esto, se puede establecer una dualidad simbólica que está presente en la mayor parte de los símbolos míticos:

- Razón-ánimus-activo-vector-ruta-inteligencia-razonamiento
- Sensibilidad-ánima-pasivo-círculo-contención-instinto-sensaciones

Con base en estas aportaciones, se deriva una aplicación metodológica para el análisis de la composición y así determinar si existe un número categórico de estructuras en las composiciones de fotografías domésticas, independientemente de la época y el formato en el que fueron realizadas. Asimismo, se debe discernir si esas estructuras tienen relación con las figuras arquetípicas.

La metodología consiste en organizar las imágenes en tres catalogaciones, la primera es de corte temporal, la segunda de temas y la tercera de estructuras de composición. La primera aporta información sobre la evolución de formatos, así como el consumo de la imagen fotográfica en la zona de estudio; la segunda manifiesta la trascendencia de ser retratado para las familias de la lo-

calidad y, finalmente; la última categorización pretende demostrar que dichas estructuras son aplicables a cualquier archivo fotográfico, sin importar la época en que se realizó, y así cotejar si esas estructuras son atemporales.

Dado que la catalogación por estructuras antropológicas sustenta la hipótesis principal de este trabajo, a continuación se especifica cómo se desarrolló la categorización. Se partió de los patrones de representación visual que se mostraron en el cuadro anterior, que son el círculo, el vector y el ritmo, y éstos se subdividieron en subcarpetas para especificar algunas variaciones en la composición.

La primera categoría se denominó dominante nutricia/círculo/concéntrico. En ella se colocaron aquellos archivos fotográficos en los que el encuadre tiene una importancia primordial en el centro, o bien aquellas fotografías en las que el “corte” es fundamental, es decir, lo que queda dentro/fuera es significativo, por ejemplo, las fotografías de identificación cuyo encuadre sólo enmarca el rostro. En esta categorización hay una subdivisión en cuatro tipos de composiciones: concéntrica, centrada individual cerrada (rostros), centrada individual abierta (una persona en toma completa al centro) y exclusión (personas en la orilla del encuadre o incluso cercenados por la cámara).

La siguiente categoría se denominó dominante rítmica/ánima/ánimus, y se fundamenta en la teoría de los arquetipos de Jung, sobre todo retomando el postulado de ánima y ánimus como arquetipos de aliento o pulsación de vida, lo femenino y lo masculino. Esta es la única categorización en la que se consideraron algunos aspectos de orden diurno, como interpretaciones de los componentes iconográficos de la imagen. También en esta categorización se colocaron los archivos fotográficos que, se asume, fueron tomados para representar la belleza y atracción del individuo fotografiado.

La dominante rítmica de igual manera consta de un nivel de orden estructural y simbólico. Al hacer la concentración de los archivos se pudo notar un rasgo común: muchas de las fotografías también presentan cierto ritmo visual, entendido éste en el sentido de Dondis, A. Dondis (2012), quien lo denomina como una repetición secuencial de determinados elementos que buscan crear armonía y movimiento. En esta categoría hay otra clasificación definida como contrafuerza, y tiene relación con estructuras rítmicas, ahí se han colocado aquellas fotografías cuya composición o temas tienen elementos que se contraponen, lo cual dio por resultado más subcategorías.

En la última categoría, denominada dominante postural/vector, se incluyeron aquellas fotografías que por la disposición de sus elementos representan un vector, una consecución de elementos que necesariamente induce al observador a seguir una ruta específica para la lectura de la imagen. En ese sentido,

se tuvo que hacer una subdivisión acorde a los diferentes tipos de trayectorias, o rutas, que imponía el propio archivo fotográfico para su lectura, por lo cual se han colocado en cinco categorías de trayectoria: vertical, horizontal, diagonal, triángulo y tensión.

Uno de los principales propósitos de este texto radica en mostrar que las propuestas de los significados con fundamento corporeizado permean a cualquier tipo de significación, no necesariamente a fotografías vernáculos, sino a cualquier representación visual, y con ello contribuir a las teorías de la imagen. Las aportaciones de la investigación integran una metodología aplicable a los estudios del arte, ya que la teoría de la imagen en México se ha desarrollado en relación con esta área disciplinar, y si bien no todas las imágenes son arte, las artes visuales son imágenes y deben ser estudiadas como tales.

CAPÍTULO I

LOS INICIOS DEL MEDIO FOTOGRAFICO

Contexto histórico del medio fotográfico

Parte de los argumentos de la presente investigación sostienen que las fotografías muestran estructuras en común, cuyo origen proviene de estructuras corporales. Asimismo, también se aporta información sobre la evolución y el cambio cultural de San Francisco de los Romo. El postulado propone que estos cánones pueden trascender a través del tiempo y la cultura, sin embargo, la confirmación planteada se consolidará a partir de los archivos conservados por familias de ese municipio.

Los archivos fotográficos más antiguos a los que se tuvo acceso datan de fechas similares entre diferentes familias, pertenecen a la década de 1920, ya que no existen anteriores a esa época, por lo que es de suponer que la fotografía se hizo accesible en San Francisco de los Romo a partir de esa década.

Ello coincide con la historia de la fotografía, puesto que en sus inicios las élites eran las principales consumidoras de esta disciplina, esto porque los costos la hacían inaccesible para la mayor parte de la población; no obstante, poco a poco gracias a las mejoras en las técnicas y la demanda, las imágenes fotográficas comenzaron a proliferar. Además, la fotografía se nutrió de otras artes para generar sus cánones estéticos y, a su vez, generó sus propios códigos adaptándose siempre al gusto del público. A continuación, se detalla cómo se desarrolló el medio fotográfico desde sus orígenes hasta el período en que se popularizó en todos los sectores de la población.

La necesidad universal de plasmar imágenes con sales de plata

Los inicios del siglo XIX fueron una época de grandes avances científicos y tecnológicos. Se propiciaba el momento de un cambio social, la era de la burguesía, clase social opulenta que buscaba a pintores y fabricantes de siluetas para que plasmaran sus imágenes, lo cual por un lado daba cuenta de su estatus social, pero por otro también materializaba la idea de perpetrar su imagen permanentemente.

Andrea Giunta (2020) en su libro *Contra el canon* plantea cómo en diferentes partes del mundo han ocurrido “vanguardias simultáneas”, término que la autora aplica para no mirar con desdén las expresiones artísticas y culturales que surgen en lugares no considerados como centros de vanguardias artísticas. Desde esta perspectiva, se propone que no sólo en Francia –país al que se la atribuye el surgimiento de la fotografía–, sino que en otros países también se estaban buscando medios para poder calcar imágenes a partir de sales de plata.

El principio, en casi todos los procesos, se fundamentó en el mismo factor químico: oxidar las sales de plata por medio de la luz, lo cual daba por resultado una imagen que inminentemente se perdía con el paso del tiempo. Así, fijar la imagen de manera permanente fue el reto común que compartieron Niepce, Daguerre, Talbot y Bayard, entre otros, en Europa. México no estaba fuera de este tipo de intentos por plasmar imágenes con sales de plata y uno de los precursores nacionales fue el químico José Manuel Herrera, quien realizó investigaciones sobre esta materia.

No obstante, la historia “oficial” de la fotografía se centra en las aportaciones realizadas por los investigadores europeos, puesto que su técnica fue la más popular gracias a la difusión y el apoyo dado por el propio gobierno francés. Por ello es necesario hacer un recuento de cómo surgió el proceso y estudiar cómo permeó en otros países.

La fotografía otorgó a la humanidad la posibilidad de trascender en imágenes, sin embargo, esa accesibilidad y la popularización del medio tardaron décadas en llegar a las personas con capacidades económicas limitadas, no sólo por la posición social, sino también por la división geográfica, que las situaba en espacios poco accesibles. Fueron muchos los antecedentes que dieron posibilidad de fabricar un artefacto capaz de “dibujar con luz”; por una parte, la óptica aportó los objetivos, la química los procesos, y la cámara oscura la perspectiva similar a la del ojo humano.

El desarrollo de la técnica fotográfica

El interés de Niepce de poder “pintar con luz” se debía, en parte, a su casi nula habilidad como dibujante y a la necesidad de realizar litografías para plasmar algunos de sus inventos. Esta inquietud hizo que iniciara sus experimentos diez años antes del registro de su primera imagen fijada; fue hasta 1823 que Niepce logró plasmar una imagen en papel, sin embargo, fue una imagen negativa, por lo que siguió sus investigaciones para lograr el positivo; Newhall (2002) afirma, “Para sus experimentos necesitaba dibujos, pero como tenía poca habilidad artística, concibió la idea de hacerlos mediante luz” (p. 13).

Daguerre y Niepce trabajaron juntos luego de que se conocieron por tener en común un proveedor de lentes, Charles Chevalier. Esta unión de esfuerzos fue fundamental para desarrollar los denominados daguerrotipos; Niepce aportó sus conocimientos sobre química, mientras que Daguerre, como empresario de espectáculos en dioramas, aportó sus conocimientos sobre óptica. La ventaja que tuvo el daguerrotipo sobre el calotipo de Talbot fue que sus reproducciones eran más proporcionadas y nítidas, gracias a que le favorecía la óptica.

Niepce murió en 1833 y dejó aportaciones fundamentales para el dominio de la fotografía, pero nunca conoció el éxito de sus descubrimientos. Desfavorablemente para su familia, el convenio que había firmado con Daguerre sufrió modificaciones y se disminuyó considerablemente la parte de los honorarios que le correspondían. Hasta hace poco no se contemplaba tanto su contribución para consolidar el medio fotográfico ya que, al fallecer, antes de que se diera a conocer el procedimiento, fue Daguerre quien asumió la divulgación del invento y, por ende, quien recibió principalmente los méritos.

Daguerre continuó perfeccionando el daguerrotipo e intentó en fallidas ocasiones darlo a conocer. Fue hasta enero de 1839 que el hombre de ciencias y visionario, François Arago, le abrió las puertas de la Academia de Ciencias de París, y ahí lo presentó ante un público que en principio lo consideró un artificio. Luego de la explicación que Arago y Daguerre brindaron acerca de los principios químicos que implicaba el proceso, los ahí presentes entendieron que se trataba de un descubrimiento científico. Este hecho trajo consigo implicaciones y debates en la fotografía con las que todavía se sigue cargando en la actualidad, que la hacen estar entre técnica y arte, ya que es ciencia y tecnología, pero con ella también se pueden ejecutar manifestaciones artísticas.

En agosto del mismo año el gobierno francés compró la patente del daguerrotipo y lo cedió como regalo de Francia para la humanidad.

Hecho frecuente en esa época: cuando se realizaban inventos, el Estado renunciaba a toda monopolización y abandonaba el descubrimiento a la libre iniciativa de quien quisiera explotarlo. Por eso la actitud del Estado con respecto a la fotografía no tiene nada de asombroso. Ese invento, además, chocaba con dificultades jurídicas relativas a la patente, pues el procedimiento, en sí, era tan simple, que resultaba difícil protegerlo. (Freund, 1993, p. 28)

No cabe duda de que esta decisión del gobierno francés no habría sido concebida en cualquier otro periodo anterior de la historia, sin embargo, era una etapa de efervescencia social e ideológica, una época en la que se gestaron grandes cambios y existía una genuina necesidad de democracia. François Arago fue una figura sustancial en este proceso, pues, gracias a su convicción liberal y como intelectual burgués, fue un defensor de las causas populares en el parlamento francés.

Después de que el daguerrotipo se dio a conocer, otros científicos que habían realizado experimentos químicos aportaron sus hallazgos para mejorar los tiempos de exposición y fijación de las imágenes. Entre ellos se puede nombrar a Hersel, quien mejoró tal proceso al utilizar hiposulfito de sodio. Otra aportación que hizo, por ser lingüista, fue proponer la palabra fotografía para este nuevo tipo de “impresión con luz”.

Asimismo, el francés Hércules Florence, radicado en Brasil, demostró con sus apuntes fechados entre 1834 y 1837 que ya había realizado experimentos con éxito para fijar imágenes con luz, y dos años antes que Hersel refiriera a dicho proceso como *photographie*. Hoy en día no existen ninguna de sus imágenes, pues su proceso de fijación no logró perdurar.

Otro francés que en su momento no fue valorado, al menos por el parlamento de ese país, fue Hyppolite Bayard, quien logró plasmar positivos sobre papel con un método totalmente original, pero este no contó con el apadrinamiento que Arago otorgó a Daguerre y por ende nunca recibió una pensión vitalicia y sus métodos fotográficos quedaron en el olvido.

Imagen 1. “El ahogado”. Hyppolite Bayard (1840)



“El ahogado” Hyppolite Bayard (1840)

Fuente: “Hippolyte Bayard”, FOTO3.NET, <https://foto3.net/hippolyte-bayard/>

Destaca que Hyppolite, gracias a su habilidad visual, logró composiciones que manifiestan las posibilidades estéticas que el medio podía ofrecer. Un ejemplo de ello es la fotografía que realizó a manera de protesta, un autorretrato al que denominó “el ahogado”, en el que monta una escenografía y se presenta a sí mismo como un cadáver, para simbolizar su suicidio por la falta de reconocimiento del gobierno francés (Newhall, 2002).

Aun sin Daguerre, la fotografía tarde o temprano se habría desarrollado, pero es preciso reconocer que una de sus principales aportaciones fue encargarse de realizar las gestiones públicas necesarias para darla a conocer y así impulsar el desenvolvimiento del medio.

En su mayoría, las temáticas de las primeras fotografías son paisajes o vistas de diferentes ciudades, lo cual obedece a dos factores: el primero es que

en sus inicios la fotografía requería largos tiempos de exposición y era casi imposible que una persona posara por tanto tiempo; el segundo es que su invención coincidió con una mayor estabilidad en las políticas de países recién independizados de los reinos europeos. Se abrieron fronteras e intelectuales, daguerrotipistas y otros aventureros se dieron a la tarea de recorrer el mundo y dejar plasmadas imágenes que permitieron dar a conocer las maravillas del planeta. Todo esto a pesar de que en aquellos años llegar a algunas regiones del mundo era posible solamente a través de barco, por lo que las travesías eran largas y costosas.

A mediados de 1840 se realizaron descubrimientos y mejoras técnicas que harían posible reducir los tiempos de toma, entre ellos el perfeccionamiento de la óptica, que permitió un lente con mayor apertura de diafragma. También se descubrió que el yodo acelera la sensibilidad de la plata, con lo cual se lograron exposiciones en poco menos de cinco minutos. Además, se mejoraron los tonos obtenidos en el daguerrotipo al agregar hiposulfito y colocar la placa en una llama baja mientras se agregaba cloruro de oro, lo cual adicionalmente añadía mejor solidez a la frágil hoja sensibilizada. Con los avances explicados se abrió una nueva posibilidad para comercializar la fotografía con otros usos, entre ellos, el retrato.

En la década de 1850 se desarrolló la técnica de colodión húmedo, que permitía hacer un negativo en vidrio y con ello realizar copias de una misma fotografía. El proceso consistía en una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter que se secaba rápidamente, pero lograba formar una película dura e impermeable. Aún húmeda se exponía en la cámara, para luego revelarse en ácido pirogálico. El procedimiento tenía que realizarse de manera rápida, antes de que la placa se secara por completo. Esta técnica popularizó aún más a la fotografía.

Las constantes mejoras en los lentes, con diafragmas más luminosos de hasta f6 o f8, acortaron aún más los tiempos de exposición, así, de cinco minutos, se redujo a quince segundos la exposición en la luz directa del sol, y entre treinta segundos y un minuto a la sombra.

Se desarrolló un proceso de sensibilización del papel cuya fijación era a base de clara de huevo, al cual se le llamó papel a la albúmina. En la clara de huevo se disolvía bromuro de potasio y ácido acético, cuando se secaba se le hacía flotar en una solución de nitrato de plata, una vez preparado, se podían realizar copias de negativos en vidrio. Incluso, se vendían los papeles ya secos y listos para su uso. La desventaja de este proceso es que, si no se fijaban correctamente las imágenes o se realizaba el lavado inadecuadamente, se corría el riesgo de que las imágenes se borrraran.

La inmensa cantidad de experimentos y avances técnicos que se lograron en tan poco tiempo dan fe de que la fotografía era una necesidad acorde a la época, un descubrimiento que, en conjunto con la serie de inventos y logros tecnológicos de ese período, fue el resultado de un esfuerzo colaborativo.

Cambios ideológicos y el gusto popular

En esa época, el capitalismo se gestaba y extendía por todo el mundo, igual que nuevas fuentes de conocimiento y avances tecnológicos, lo que generó cambios en el consumo de las imágenes; se buscaban nuevas formas estéticas y reproducciones perfectas. El gusto burgués, apegado a una estética más realista, dejó atrás el agrado por los finos detalles de los retratos en pintura, que implicaban una mayor inversión de dinero y también de tiempo, ya que se tenía que posar durante varias sesiones ante el artista.

La necesidad de democratización propia de ese intervalo de tiempo se vio cristalizada en la fotografía, pues ante la cámara no hay distinción de clases: a través del mismo dispositivo se podían plasmar las imágenes de un empleado modesto que invirtió todos sus ahorros en su retrato, un pequeño burgués, e incluso el propio jefe del ejército o un emperador. Frente al lente de la cámara, todos son iguales.

Las interminables colas de clientes que posaban delante de su objetivo le aportaron millones. El aparato fotográfico había democratizado el retrato de manera definitiva. Ante la cámara, artistas, sabios, hombres de Estado, funcionarios y modestos empleados son todos iguales. El deseo de igualdad y el deseo de representación de las diversas capas de la burguesía se veían satisfechas al mismo tiempo. (Freund, 1993, p. 105)

El retrato trae influencia directa de la pintura. Algunos de los primeros daguerrotipistas fueron pintores y comenzaron a aplicar sus conocimientos en la fotografía, con lo que consiguieron un estilo pictórico con cualidades estéticas similares a las pinturas en sus poses, composiciones, iluminación y otros detalles.

Los pintores tuvieron que recurrir a la fotografía como fuente de ingresos, porque como medio de moda era mucho más solicitado por los burgueses, que imponían nuevas formas de consumo. Llegó a ser mejor remunerada que los retratos pintados. Además, el estilo que se fijaba en la fotografía era más renovado y acorde al gusto de los nuevos grupos en el poder, esto sin contar

que, pese al gasto que implicaba, era más accesible que el de un retrato pintado a mano por un artista, incluso uno sin trayectoria reconocida.

Con el paso del tiempo los progresos técnicos se consolidaron y se consiguió generar atractivas representaciones para el público por su vistosidad y estética, así que a mediados de la década de 1850 los estudios fotográficos se multiplicaron. Esto posibilitó una mayor oferta y los pudientes personajes ilustres y los grupos sociales menos favorecidos pudieron comprar un retrato.

En un principio, la fidelidad de la fotografía con el modelo fue uno de los mayores atractivos. Las personas se sorprendían de la similitud extraordinaria, los retoques iban destinados principalmente a tratar de ocultar alguna imperfección accidental producida durante el proceso. La estética de la época se basaba en la iconicidad fotográfica, la belleza coincidía con la ideología que apreciaba la capacidad de reproducir un retrato en el que resaltan los rasgos de la persona y no precisaba alteración alguna más que plasmar su esencia; se debía respetar la expresión característica de cada ser humano. Eran tiempos de una estética racional.

Los primeros fotógrafos, como artistas con sensibilidad y habilidades propias, sentaron los cimientos de la estética fotográfica. Cada retratista cuidaba las poses para conseguir, según su estilo, composiciones armónicas. La belleza de las imágenes residía en ello, y en el manejo técnico y químico del fotógrafo, esto daba por resultado que cada pieza fuera muy auténtica.

El costo de los grandes formatos de las piezas fotográficas fue un impedimento para cubrir la necesidad de una retribución económica justa de los procesos artesanales al inicio del medio. Fue así como el francés Disdéri patentó las tarjetas de visita, en busca de mejorar sus pagos y al mismo tiempo hacer más accesibles los retratos al consumidor, así como también modificó los formatos fotográficos, lo que dio pauta para el surgimiento de tamaños más pequeños, los cuales terminaron por consolidar la masificación del medio.

De acuerdo con algunos autores, era común que fotógrafos de la época recortaran el formato para ofrecer un mayor número de copias. En la siguiente cita encontraremos sólo algunos de los que se conocieron en su momento:

En realidad, Disdéri no “inventa” nada, pues la idea de pegar una fotografía en una cartulina del tamaño de una tarjeta de visita ya había sido comercializada por un fotógrafo de Marsella llamado Louis Dodéro en 1850. Asimismo, por esas mismas fechas, los hermanos Léopold-Ernest Mayer y Louis-Frédéric Mayer reunían en la misma placa daguerrotípica o en el mismo papel varias imágenes gracias a un chasis móvil patentado por ellos. (Del Valle, 2013, p. 13)

Una de las principales consecuencias de la comercialización a destajo fue que se mermó la calidad de las imágenes, pues éstas se adaptaron al gusto de la media popular y los procesos se realizaron de manera más industrializada. Los resultados fueron fotografías accesibles para una mayoría, pero con una estandarización de los cánones estéticos caída en la trampa de la producción industrial. Para muchos de los principales artistas precursores del arte fotográfico fue más tentador ganar más y trabajar menos.

Con el retoque fotográfico se aniquiló el principio de la fidelidad a la realidad y llegó una etapa de decadencia artística en la fotografía; no era ni una reproducción similar a la del pintor, pero tampoco una réplica de la realidad, sólo era un producto de consumo que buscaba agradar al gran mercado.

Comparando esos procesos creativos y artesanales con la forma de hacer fotografía hoy en día, se puede reflexionar que la estética actual está impuesta por la industria fotográfica: cualquiera puede tomar fotos y con filtros preestablecidos puede mejorar la toma sin que ello implique una labor creativa en muchos de los casos.

CAPÍTULO II

LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO Y AGUASCALIENTES

La fotografía en México

México no fue la excepción en intentar plasmar y fijar imágenes usando como principio básico la oxidación de la plata. Desde las primeras décadas del siglo XIX algunos investigadores se interesaron e invirtieron esfuerzos en fijar imágenes realizadas bajo ese principio, pero pocos lograron escribir su nombre en la historia.

Uno de los pioneros en hacer experimentos para fijar imágenes en México fue José Manuel Herrera Olvera, quien se tituló como doctor en Ciencias gracias a su investigación sobre un proceso para plasmar imágenes a partir de una reacción química con sales de plata (Zárate, 2017). Se tiene el registro de que realizó sus estudios en el Colegio de Minería en la Ciudad de México.

Dado que ninguno de los intentos mexicanos, ni del resto del mundo, lograron la popularidad del método de Daguerre, oficialmente se ha afirmado que la fotografía llegó a México por el puerto de Veracruz en diciembre de 1839, apenas unos meses después de que se diera a conocer en la academia de las ciencias de París, Francia.

El 3 de diciembre de 1839, el grabador francés Prélíer, instalado desde 1837 en la calle de Plateros número 9 de la Ciudad de México, regresa de Francia en la

corbeta La Flore después de haber comprado en París dos de estas máquinas. (Debroise, 2005, p. 36)

Imagen 2. Puerto de Veracruz, Prélíer (1839)



Puerto de Veracruz. Prélíer (1839) colección del Museo George Eastman House, en Rochester, N.Y.

Fuente: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/wp-content/uploads/2019/04/daguerrotypover-1.jpg>

Jean François Prélíer Duboille arribó con dos daguerrotipos que adquirió en París. Al desembarcar, realizó en el puerto una demostración pública de éstos, hecho al que dieron cobertura diarios locales y al que asistió un considerable número de curiosos. Prélíer era grabador y no tenía experiencia como daguerrotipista, sin embargo, siguió las instrucciones del manual y fijó la primera fotografía realizada en México; una imagen del puerto de Veracruz. Luego se trasladó a la Ciudad de México, en donde realizó otra demostración pública registrada en enero de 1840, en la que logró plasmar una imagen de la Catedral

Metropolitana. Ambas imágenes han pasado a la historia como las primeras fotografías realizadas en este país.

La intención inicial de Prélíer era vender los daguerrotipos, pero el precio era privativo incluso para los más adinerados, por lo que su idea inicial no se vio concretada. En busca de cubrir sus gastos de inversión, el grabador francés optó por rifarlos.

Durante el siglo XIX México, con su incipiente población burguesa, acogió de muy buena manera a la fotografía, por lo cual su uso se difundió rápido. El hecho de que en esa época se vivía una evidente influencia francesa dio mayor impulso a la recién llegada técnica. Sólo dos años después de que arribaron los primeros daguerrotipistas, en 1841, en México ya se comercializaban cámaras, lentes y químicos para que se pudieran realizar daguerrotipos.

Los primeros que ejercieron el oficio fotográfico intentaron abrir mercado retratando a los hacendados, comerciantes, mineros y aquellos que tuvieran el poder adquisitivo para pagar por un retrato, puesto que los primeros trabajos de este tipo eran costosos. Generalmente viajaban de pueblo en pueblo y se anunciaban en periódicos locales para darse a conocer.

Para hacer clientela, los daguerrotipistas adaptaron sus impresiones al gusto de los aristócratas y los burgueses mexicanos, que eran las únicas clases que podían pagar por un retrato. Si bien estos círculos sociales lo hacían a imitación de la alta sociedad europea, el sincretismo cultural mestizo de México, cuya tradición religiosa lo apegaba al uso de las imágenes como objeto de veneración, influyó en el éxito del consumo de la imagen, así como también del estuche. En parte, para las altas esferas de la sociedad mexicana, más allá de buscar una imagen nítida y fiel a la realidad, eran imprescindibles los complementos del marco y demás ornamentos.

Las monturas de los daguerrotipos en México conforman un campo de estudio aparte, pues en sí mismos poseen un valor estético por su confección; los materiales con los que se elaboraban eran cuero, telas finas o metales repujados, pero además sus diseños eran vistosos y contaban con cuidadosos detalles decorativos acordes al gusto de la época.

Imagen 3. Hombre con traje de chinaco, retrato (1860). Ciudad de México, Distrito Federal, México. D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México



Fuente: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Otra cualidad estética por la que se inclinó el mercado mexicano fue el color en la imagen, motivo por el que muchas daguerrotipias eran matizadas a partir de anotaciones que los encargados de los estudios realizaban al momento mismo de la toma sobre los colores de la ropa, la tonalidad de la piel, y otros detalles que permitieran un retoque “realista” posterior.

Los años de práctica y trabajo en el medio permitieron a los realizadores dar indicaciones precisas a sus clientes para lograr una mejor impresión de texturas y colores; por ejemplo, como premisas generales se sugería el uso preferente de vestidos oscuros en las mujeres, mientras que a los hombres se les solicitaba que su saco fuera en un tono gris, el pantalón un poco más oscuro y un chaleco con textura para que destacara del resto del atuendo. La pericia propia de la profesión les permitía una sensibilidad visual, capaz de traducir el resultado de tonalidades que se obtendrían a partir de los colores que el modelo portaba. Es preciso resaltar que por la técnica de la daguerrotipia los tonos de gris no son los mismos que los de una fotografía a blanco y negro.

Con el desarrollo de la técnica del negativo, en 1850 cambió radicalmente el proceso fotográfico, que en aquellos años no era sobre plástico o celuloide, sino sobre vidrio (como ya se vio con anterioridad, se trataba del llamado colodión húmedo). Además, en este proceso se comenzó a utilizar el papel en

la albúmina para fijar las fotografías. Lo anterior dio paso a que se abarataran los costos y, en consecuencia, se volvió más accesible para los consumidores, lo que finalmente propició la popularización de la fotografía en nuestro país, al igual que en el resto del mundo.

Las tarjetas de visita permitieron una mayor difusión de la fotografía en México. Fueron el antecedente de los formatos fotográficos que mayormente se utilizaron en los álbumes familiares, es decir, el tamaño postal, que es común incluso en impresiones actuales. La ventaja de las tarjetas de visita es que, por su tamaño y al ser elaboradas con papel, eran mucho más baratas, y además eran tan fáciles de manejar que podían enviarse por correo. Gracias a las tarjetas de visita surgió en México, a partir de la década de 1860, el álbum familiar como libro de memorias domésticas.

El contexto sociohistórico de México en aquel entonces era la guerra de reforma y ello dificultó la pronta difusión del nuevo formato debido a la inestabilidad política y social del país, así que la mayor parte de los registros que se tienen de tarjetas de visita son a partir de la década de 1860.

Aun así, los conflictos bélicos no impidieron que el francés Claude Desiré de Charnay explotara uno de los géneros fotográficos que mayor interés despertó en el público europeo, los “tipos” mexicanos, una especie de postales donde se representan distintos oficios y personajes exóticos para la vista de los europeos, reflejo de una mirada prejuiciosa que hacía de lo ajeno algo consumible de manera morbosa.

La obra de Charnay recuerda a los grabados realizados por Claudio Linati en su compilado *Trajes civiles, militares y religiosos* (1828). Esta práctica fue común en fotógrafos extranjeros, quienes se interesaban por los temas “exóticos” y exponían juzgando con extrañeza la cotidianidad mexicana.

La intervención francesa fue un factor histórico y político que impulsó al medio fotográfico en México; Maximiliano de Habsburgo se convirtió en su principal promotor pues basó en imágenes gran parte de su campaña política. Para ello, la corte imperial contaba con su propio fotógrafo oficial que pertenecía a la firma Aubert y Compañía, fundada por Francois Aubert y otros dos socios, entre ellos el español José de María y Campo, a quien se le acreditó como fotógrafo oficial de la corte, pero al ser Aubert más conocido que sus socios eventuales, se le atribuyen a él las imágenes fotográficas oficiales de Maximiliano y Carlota (Debroise, 2005).

Maximiliano tuvo que lidiar con una campaña dirigida a un público mayormente analfabeta, por lo cual usó grabados, pinturas, bustos en monedas, entre otros, y en algunos de ellos destacan diferentes escenarios que lo aso-

ciaban a la cultura mexicana, por ejemplo, un emblemático grabado en el que Carlota y él están arrodillados ante la virgen de Guadalupe. Como extranjero pretendía convencer a un país de la conveniencia de su gobierno.

Tras su fallido intento por instaurar un imperio en México y tras el triunfo de los liberales, Maximiliano fue fusilado en el Cerro de las Cruces, Querétaro. Uno de los colaboradores de la firma Aubert y Co., se encontraba en el lugar del asesinato, no se le permitió captar de cerca el momento preciso del suceso, sin embargo, posteriormente se dio a la tarea de fotografiar el cuerpo de Maximiliano dentro de un féretro; la camisa ensangrentada que portaba al momento de la ejecución, así como el lugar exacto en el cerro donde se colocaron las cruces luego del fusilamiento. Dichas imágenes fueron difundidas sobre todo en Europa.

Imagen 4. La camisa del emperador, usada durante su ejecución. Aubert (1867)



Fuente: “François Aubert (1829-1906)”, Los grandes fotógrafos.

En <https://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/01/francois-aubert-1829-1906.html>

Fue durante el imperio de Maximiliano que en México se diversificaron los usos de la fotografía; más allá del ámbito de tipo exótico, paisajístico o doméstico, los archivos fotográficos funcionaban como registro de sirvientes y choferes. Para mantener cierto orden público, se llevó el reconocimiento de personajes peligrosos con base en registros visuales, incluso con la pretensión de un control sanitario se llegó a elaborar un registro fotográfico de trabajadoras sexuales, como lo señala Lerner en su libro acerca de la fotografía criminalística en la Ciudad de México, “[...] el gobierno mexicano [...] en 1865 adoptó leyes que obligaban a todas las prostitutas a ser fotografiadas para poder trabajar legalmente” (González Rodríguez, S., 1989).

Sobre esto último, las poses y la actitud de las mujeres hacia el lente de la cámara podrían ser material para un estudio más específico sobre la discriminación misógina, especialmente en las clases sociales menos favorecidas; en las que eran parte de un estrato social más opulento, copiaban incluso posturas que la emperatriz Carlota adoptó en sus fotografías oficiales. Por otro lado, uno de los primeros usos documentados de la fotografía con fines “sociales” en México fue el registro de infractores, una práctica que surgió de manera simultánea en Europa.

En nuestro país apareció la fotografía de penitenciados de forma casi simultánea a Europa. La utilización de esta técnica, a partir de 1855, fue un claro reflejo de la influencia cientificista y el gusto por lo moderno imperante en los cánones ilustrados y en las esferas de la intelectualidad liberal. (González, 2020, p. 71)

Joaquín María Díaz González es uno de los pioneros en este campo, inicialmente, instaló un estudio fotográfico en el centro de la Ciudad de México, buscando rentabilizar su inversión. Sin embargo, el alto costo del proceso fotográfico de la época impidió el éxito esperado en el sector privado. Esta circunstancia lo llevó a convertirse en el fotógrafo oficial de los infractores de la ley, un rol que marcó una de las aplicaciones tempranas y significativas de la fotografía en el ámbito judicial mexicano.

De lo que se sabe hasta ahora, se ha podido conocer la identidad de seis fotógrafos dedicados al retrato fotográfico de penados: el coronel José Muñoz (1855-1860), José de la Torre (1860-1861), Joaquín Díaz González (1861-1862 y 1867-1880), Dámaso Híjar (marzo-mayo de 1866), Hilario Olaguibel (1880-1896) y Antioco Cruces (1896-1911). En la cárcel de Belén se abrió la primera plaza para el oficio de retratar a los presos en 1860. (González, 2020, p. 73)

Para finales del siglo XIX, los avances técnicos en materia de fotografía posibilitaron la toma de varias imágenes en un solo negativo gracias al desarrollo de tiras de celuloide emulsionadas, las cuales se podían almacenar por mucho tiempo, además de que se podían imprimir copias en diferentes tamaños y presentaciones. Los progresos no sólo se aportaron en los soportes sino también en las cámaras, que con el paso del tiempo se modificaron para hacerlas más fáciles de usar, reduciendo el tamaño del cuerpo y lentes. Al ser más pequeñas se hicieron también más fáciles de transportar.

Dichas innovaciones hicieron que la fotografía fuera aún más accesible para todos y con ello se amplió aún más la diversificación de usos de ésta, comprendiendo su manejo como ilustración en la industria editorial, lo que permitió que se incluyeran en la prensa, en libros, guías de turistas y folletos.

Imagen 5. Familia, retrato. Cruces y Campa (1867). Ciudad de México, Distrito Federal, México



Fuente: Digitalizado del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Durante el porfiriato la fotografía fue un recurso eminentemente propagandístico, en el que no sólo se presentaba la imagen del mandatario con las poses e indumentaria necesarios para materializarse como un personaje casi mesiánico, sino que también se contrataban a célebres fotógrafos para que capturaran en imágenes los grandes adelantos en materia de espacios públicos y otros servicios que el régimen había desarrollado, tales como edificios, jardines, avenidas, la red ferroviaria, etcétera.

La llegada del ferrocarril a México, que se había detenido a causa de la inestabilidad social durante la intervención francesa, fue un logro más que se adjudicó el porfiriato. Este nuevo medio de transporte posibilitó el arribo de la fotografía a los rincones más remotos del país. Incluso algunos de los que realizaron las primeras fotografías en distintas ciudades de México eran trabajadores de los ferrocarriles, como es el caso de William Henry Jackson, quien fue contratado por la Compañía del Ferrocarril Central Mexicano para realizar fotografías de la red ferroviaria y promover de esta manera el recién inaugurado medio de transporte como un facilitador del turismo. Jackson viajó desde Chihuahua hasta la Ciudad de México, pasando por Aguascalientes y Querétaro, entre otras entidades.

En las ciudades más pequeñas a los estudios fotográficos no se les exigían innovaciones estilísticas. El resultado fueron escenografías que parecían detenidas en el tiempo con grandes telones pintados en los que el cliente posaba de pie, incluso, en ocasiones ya no se cuidaba demasiado la pose, bastaba con que el sujeto se parara frente a la cámara.

El carácter de los retratos fue cambiando al ritmo de la moda. Al final del siglo los grandes fotógrafos realizaban retratos retocados, con iluminación cuidada, usando grasas que permitían borrar los defectos del rostro, pero aun así los telones de fondo se siguieron utilizando como recurso decorativo hasta mediados del siglo xx.

La Revolución mexicana fue uno de los acontecimientos históricos más retratados durante los primeros años del siglo xx. Los fotógrafos acudían a los campos de batalla para levantar imágenes de lo acontecido y poder cubrir la demanda de los diarios nacionales. En ese tiempo aún se hacían capturas con cámaras de fuelle, lo que implicaba un gran volumen y peso, además el manejo del material dificultaba la labor del fotógrafo, quien tenía que montar laboratorios temporales para realizar el revelado e impresión correspondiente. Por esta razón gran parte de las fotografías que se tienen del enfrentamiento son los campos justo después de las revueltas armadas.

Los principales caudillos entendieron que para ganar popularidad era necesario posicionar su imagen, por lo cual muchos de ellos contrataron a sus propios fotógrafos para que cubrieran sus hazañas durante el conflicto. Gracias a ello, y al interés que el suceso despertó en el resto del mundo, la Revolución mexicana tuvo una cobertura fotográfica ubicua, en la que participaron fotógrafos mexicanos y extranjeros.

Gracias a la fotografía de la revolución, la identidad mexicana volvió los ojos hacia la estética de lo local, con sus perspectivas positivas y negativas, como las imágenes de los masacrados –representación de cómo se sintió el propio pueblo mexicano durante siglos–, o las imágenes de los caudillos como redentores del pueblo –y, desde luego, como muestra del estereotipo de hombre mexicano–.

A mediados del siglo xx nace en México, y en el mundo, la figura del fotógrafo aficionado, esto gracias a la producción de cámaras portátiles que eran accesibles a los bolsillos de los mexicanos. Además de que brindaban la facilidad de realizar las fotografías con sólo apretar un botón, y con procesos de revelado industrializados que no requerían de manejos especializados por parte de los usuarios, es justo en esta época cuando se consolida el álbum de familia como recurso para la autorepresentación y para la memoria.

Los inicios de la fotografía en Aguascalientes

Gracias a Martínez (2006) se tiene registro de que el primer promotor de la fotografía en Aguascalientes fue José María Chávez (1812-1864), nacido en el seno de una familia liberal. Con intereses especiales por la educación, el arte y el ejercicio público, este personaje llegó a ser gobernador de Aguascalientes. Como hombre de visión progresista, fundó un taller de artes y oficios en donde se preparaba a los aprendices en la fundición de metales, se enseñaba a reparar carrozas para el transporte público, se impartían también talleres de ebanistería, así como de forjado de esculturas.

Por su afición a la literatura francesa, una de las principales actividades que José María Chávez realizaba en este taller era la impresión de distintos documentos, sin embargo, no sólo editaba literatura, sino también periódicos que promovían su ideología política. Su sobrino Ezequiel A. Chávez lo describe así:

Este hombre incomparable, artesano, patriarca, liberal desde su nacimiento era casi un sabio; difundió sin cesar las ideas progresistas, consagró sus esfuerzos a

la creación del Estado de Aguascalientes y a su conservación, fue constituyente del mismo, Gobernador de este y en todo instante propagandista de las ideas más notables. (De Lira Luna, 2006, p. 137).

Imagen 6. Un globo aerostático es lanzado a los aires en la plazoleta sanmarqueña.
Enero, 1863



Fuente: Fototeca AHEA.

No es de extrañar que Chávez, al ser un personaje con pensamiento progresista, encontrara en la fotografía un medio digno de estudio y que terminaría heredando esa perspectiva a su hijo, Sóstenes Chávez, quien a mediados del siglo XIX fue enviado a la Ciudad de México con la finalidad de que aprendiera el oficio.

De acuerdo con un anuncio que se publicó en el periódico *El Mentor*, el 8 de agosto de 1859, Sóstenes ofrecía retratos sobre vidrio, charol y papel, realizados con la técnica de ambrotipo. Su local estaba en el taller de artes de su padre, y él fue el primer fotógrafo establecido en la ciudad.

De Sóstenes Chávez podemos encontrar pocos registros fotográficos en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA). Probablemente, por la fragilidad de los materiales con los que se trabajaba en esa época, sus trabajos no resistieron al paso del tiempo. Entre los que se conservan destaca una fotografía

con fecha de 1863,¹ en la que aparece José María Chávez entre un grupo de personajes de la política del Aguascalientes de esa época.

Imagen 7. Arriba, de izquierda a derecha: Agustín R. González, Esteban Ávila, Martín W. Chávez, Juan G. Alcázar y José María López de Nava; abajo, en el mismo orden: Benito Calera, José María Chávez y Jesús Carreón



Fuente: Fototeca AHEA, Fondo Personajes.

La incursión de Sóstenes Chávez como fotógrafo coincidió con un álgido movimiento político y social a nivel nacional: la intervención francesa. El anuncio de fotografías en la imprenta de los Chávez data de 1859, y Maximiliano desembarcó en México sólo cinco años después, en 1864. Se puede afirmar entonces que la apertura del primer estudio fotográfico en Aguascalientes fue contemporánea a la llegada de Maximiliano.

El archiduque llegó a México por invitación expresa del grupo de los conservadores, aun así, con acciones demostró que era partidario de un pensamiento progresista y liberal y, como se mencionó en el apartado anterior, fue uno de los principales promotores de la fotografía en el país. José María Chávez y Maximiliano de Habsburgo fueron dos hombres con pensamiento

1 Existe cierta discrepancia entre los historiadores Jesús Gomez Serrano y Gerardo Martínez, ya que este último afirma lo siguiente, “nosotros pensamos que se trata del gobernador y su gabinete en 1863, mientras Gómez Serrano señaló en su pie: La Legislatura Constituyente de 1857 se caracterizó por su afán reformista” (Martínez, 2006).

progresista que impulsaron el uso del medio fotográfico. Enemistados por sus diferencias políticas, José María Chávez fue fusilado por las tropas francesas en la hacienda de Malpaso, Zacatecas, en 1864.

El hecho de que Sóstenes Chávez haya sido un fotógrafo establecido, demuestra la visión de esa familia liberal, ya que lo común para la época eran los fotógrafos viajeros. Al respecto se tiene el registro de que en Aguascalientes llegaron fotógrafos itinerantes, como Agustín Velasco, quien realizó fotografías de manera contemporánea a Chávez.

Si bien la fotografía en Aguascalientes empezó poco tiempo después de la incursión de los primeros daguerrotipos a México, lo cierto es que lo privativo del medio hacía casi imposible su popularización en todo el grueso de la población, es por ello que las fotografías realizadas por los fotógrafos viajeros fueron fundamentales para que en muchas ciudades se tuviera un registro de su realidad urbana. Al revisar el AHEA se puede constatar que varios de esos registros fueron realizados por los fotógrafos estadounidenses William Henry Jackson y Charles Burlingame Waite.

Como se destacó en el apartado anterior, durante la construcción de la red ferroviaria nacional, Henry Jackson fue contratado por la compañía Ferrocarril Central Mexicano para llevar el registro fotográfico del avance en la infraestructura, pero el fotógrafo no sólo se concentró en realizar dicho trabajo, sino que también realizó tomas de diversos puntos de la ciudad.

En su paso por Aguascalientes fotografió lugares como la Alameda o el Parián, y destacan también los “tipos mexicanos”, ya que al igual que otros fotógrafos extranjeros, se interesó por lo exótico del costumbrismo local. Es importante mencionar que estos últimos fueron un número más reducido en comparación con las tomas que realizó de los pasajes urbanos.

Si tuviéramos que resumir los intereses del fotógrafo mediante los elementos más obvios que quedan reflejados en su obra sobre Aguascalientes podríamos señalar: un elemento tradicional y conservador al mismo tiempo que símbolo arquitectónico (las iglesias); o particular de la ciudad (las acequias y el charco donde se depositaban los excedentes de agua que producían los manantiales de Ojocaliente); uno arquetípico de la pobreza (tortilleras y lavanderas); y uno más de los puntos clave de cualquier ciudad mexicana de la época: la plaza y el mercado. (Martínez, 2006, p. 122)

Por su destreza en el manejo del medio y por su intencionalidad en cada una de las composiciones fotográficas, Jackson es sin duda uno de los fotógra-

fos más importantes en las últimas décadas decimonónicas; se conoce mucha de su obra, es uno de los fotógrafos más estudiados por el legado en imágenes que ha dejado de varias ciudades de México, tales como Aguascalientes, San Luis Potosí, Hidalgo, Chihuahua, Zacatecas, Puebla, entre otros.

Por su parte, Waite llegó a México a finales del siglo xix y aunque también arribó bajo contrato de la compañía de ferrocarriles, a diferencia de Jackson, no sólo vino de paso, sino que se estableció durante décadas, tiempo en el que desarrolló diversos negocios propios y se convirtió en un prominente fotógrafo, muy reconocido por la calidad de sus trabajos.

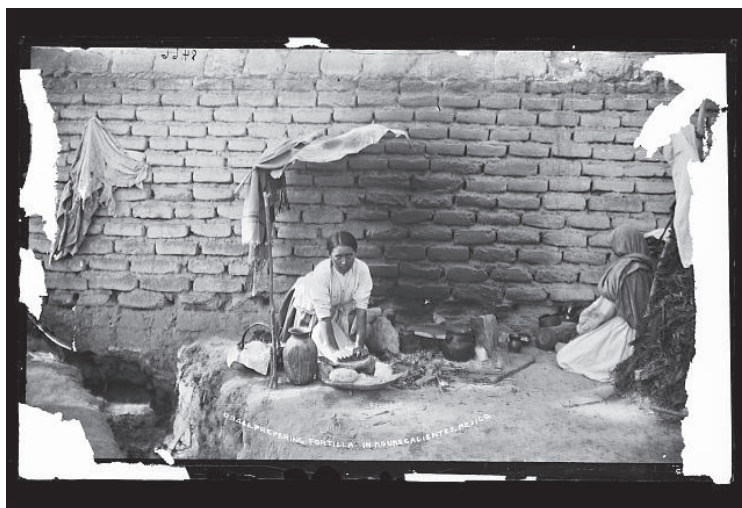
En 1901 se dedicó a realizar expediciones por todo el país, resaltando el estilo de vida del México rural. Sus fotografías fueron utilizadas por el gobierno de Porfirio Díaz para atraer turismo al territorio nacional, e ilustraron guías de viajeros y tarjetas postales. Ante recurrentes crisis financieras por parte de la empresa ferroviaria, esas imágenes también buscaban promover el uso del ferrocarril, tanto de carga como el de pasajeros. Díaz tenía el interés de mostrar a los ojos extranjeros las riquezas de México y las postales de los paisajes mexicanos fueron una manera de dar a conocer la belleza y el exotismo del país.

Al revisar el acervo fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), apareció el apellido de otro fotógrafo al que se le atribuye una fotografía que en el AHEA está registrada a nombre de Waite, el nombre de este fotógrafo es Winfield Scott y, al igual que los dos fotógrafos anteriores, vino a México bajo contrato de la compañía de ferrocarriles.

Atribuir la misma fotografía a dos fotógrafos distintos se debe a que ambos trabajaron de manera asociada. Los dos fueron parte de la última generación de fotógrafos viajeros, ya que, una vez iniciada la Revolución mexicana, la fotografía cambió radicalmente. Los temas fueron los caudillos y los ojos del mundo se centraron en el movimiento armado, dejando de lado la mirada exótica y promoviendo una identidad visual nacional.

La visión de los fotógrafos extranjeros los llevó a capturar lugares que la élite local no consideró, actividades cotidianas y comunes poco atractivas para quien las vivía a diario, pero que para los extranjeros eran estampas ajenas y por ende proclives a ser compartidas. Las tortilleras, las mujeres lavando en el río, un grupo de personas bañándose en los manantiales, todas esas imágenes del Aguascalientes de finales del siglo xix y principios del siglo xx nos hacen ver cuanto cambió la ciudad en poco más de cien años.

Imagen 8. Preparando tortillas en Aguascalientes, “5237. Preparing tortillas in Aguascalientes”. W. H. (William Henry) Jackson (1883) Aguascalientes, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia México.

Imagen 9. Lavandera, “6276. Washing at the hot springs” W. H. (William Henry) Jackson (1891) Aguascalientes, México



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia México.

Las primeras fotografías de familia en Aguascalientes

Desde la llegada de la fotografía a México, hasta 1870, son pocas las fotografías de familias aguascalentenses a las que se tiene acceso de manera pública. Se puede dar por hecho que existen otras más resguardadas de manera privada en colecciones particulares, no obstante, para hablar de la evolución del álbum de familia en Aguascalientes, el punto de referencia tomado es, precisamente, el acervo fotográfico de la fototeca del AHEA, así como otros archivos públicos, como es el caso de la fototeca Nacional del INAH.

Uno de los acervos más nutridos de fotografías de familia en el AHEA es el fondo Manuel Aguayo, del cual se seleccionaron 116 archivos visuales, elección realizada a partir del contenido de la imagen, ya que muestran en su mayoría a personas que eran miembros o amigos cercanos de la familia Aguayo Mora.

Destacan los retratos pictorialistas, casi todos realizados en estudio, aunque pueden encontrarse también algunas fotografías realizadas en la casa de la familia Aguayo, en donde se aprecian lugares exteriores de la casa, en los que la luz natural abundaba. Como señala Martínez (2007) en “Elite, proyecto urbano y fotografía”, las primeras fotografías realizadas en Aguascalientes por los habitantes locales representaban solamente a las familias de la élite local.

Imagen 10. Familia Aguayo Mora



Fuente: “Semblanza”, Ramón Carlos Aguayo Mora, <https://rcaguayomora.wordpress.com/>

La familia Aguayo fue parte de esa élite aguascalentense de finales del siglo XIX y principios del XX, y ello puede corroborarse indagando en el contexto familiar. La matriarca María Mora era una pianista zacatecana, mientras que Miguel Gerónimo Aguayo Aguilar, nacido en Aguascalientes en 1881, fue, de acuerdo con el testimonio de uno de sus descendientes, el primer ingeniero químico titulado de Aguascalientes.

Don Miguel Aguayo había nacido en la ciudad de Aguascalientes en 1881; fue el primer aguascalentense que estudió la carrera de Ingeniería Química y uno de los fundadores de esta en México; mi bisabuela, María Mora, fue una notable pianista zacatecana, además, claro, de ser esposa y ama de casa. Con estos progenitores, los descendientes de mi bisabuelo tendrían un bagaje cultural y genético indudablemente rico en inclinaciones artísticas. (Aguayo, s.f., párr. 4)

La vida artística dentro del seno de la familia Aguayo Mora fue una constante, las tertulias musicales eran pasatiempo común, a las que solía acudir el músico Manuel M. Ponce, amigo de la familia. Además de la afinidad para la música, se gestaron otras actividades artísticas como la pintura y el dibujo, por lo que no es de extrañar que de este círculo familiar se titularon algunos arquitectos. Es comprensible que una familia con tanta sensibilidad hacia el arte haya encontrado en la fotografía un medio con muchas virtudes, no sólo artísticas, sino de memoria familiar.

La colección seleccionada se conforma de 40 fotografías individuales, de las cuales 19 son de mujeres jóvenes; tres de ellas son de cuerpo completo, mientras que el resto son de medio cuerpo. En lo concerniente a hombres fotografiados, de manera individual se cuenta un total de 15; uno viste un traje militar, tres son sacerdotes e incluso se encuentra un músico con su violonchelo. Esta última fotografía llama la atención por su iluminación teatral. En las diez fotografías restantes los personajes visten trajes elegantes acordes a un estrato social alto.

Imagen 11. Enrique M. del Valle. Fondo Miguel Aguayo



Fuente: AHEA.

Otro tópico encontrado en la colección fotográfica analizada fue el matrimonio. En total se encontraron 13 registros con esta temática, de los cuales en su mayoría aparecen sólo los novios ataviados con sus atuendos nupciales, aunque en dos de ellas aparecen otros miembros de la familia. Destaca una en la que la composición le dio más espacio a la familia que a los propios novios. Al centro aparece una pareja de edad mayor sentada; a su lado dos mujeres. una de ellas sostiene en sus manos la mano de la novia y la otra tiene en su regazo a una bebé. Detrás aparece un grupo de cinco mujeres y un hombre en el extremo superior derecho. Frente a los adultos mayores aparecen dos niñas sentadas, mientras que los novios están en el lado izquierdo de la fotografía. Se puede suponer que el tiempo de exposición de la fotografía fue largo, ya que las niñas más pequeñas tienen los rostros borrosos debido a un desenfoque de movimiento.

Imagen 12. Matrimonio Casillas Aguayo



Fuente: Fondo Miguel Aguayo AHEA.

Dentro de la selección también hay dos fotografías de “angelitos”. Su composición destaca porque, a diferencia de otros retratos de esa naturaleza, populares en la época, como los de Romualdo García, los de Miguel Aguayo tratan de aparentar que los pequeños fallecidos aún tienen vida. Esa característica da un sentido de gusto refinado, además, los niños aparecen en los brazos de una mujer, mientras que en las clases sociales más populares no se disfrazaba la muerte en este tipo de fotografías, y casi siempre aparecían los niños recostados sobre una mesa. Por la recurrencia de fotografías *post mortem* de ese entonces, en el siguiente capítulo se reflexionará acerca de la función social de la fotografía y la relación intrínseca entre fotografía y muerte en los inicios del medio fotográfico.

Imagen 13. María Mora y su hermano Antonio Mora



Fondo Miguel Aguayo AHEA.

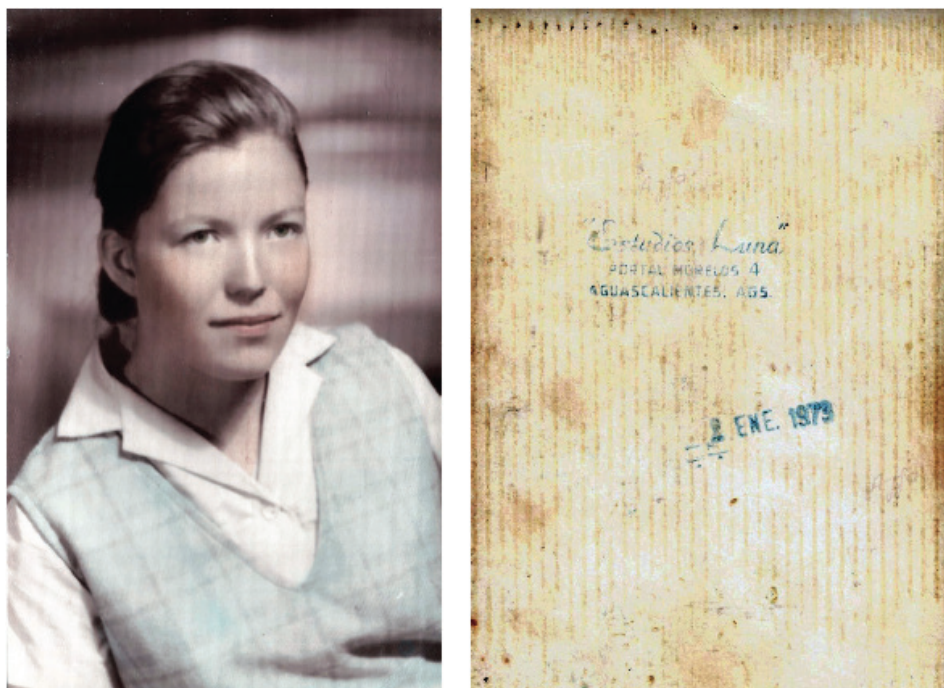
Imagen 14. Guadalupe Aguilar



Fondo Miguel Aguayo AHEA.

Con el tiempo las clases más pudientes dejaron de solicitar las placas de sus “angelitos”, sin embargo esta práctica continuó aún en las primeras décadas del siglo xx a solicitud de personas con menor poder adquisitivo, las cuales tuvieron ya acceso a este tipo de trabajos.

Imagen 15. Archivo FuentesAV-114



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Fuentes.

Aunque las investigaciones sobre estudios fotográficos en Aguascalientes son limitadas, los archivos fotográficos a los que se tuvo acceso en este estudio revelan cambios significativos en las costumbres y el consumo de la imagen. Estos cambios se reflejan en los diversos formatos y temas presentes en las fotografías, especialmente a partir del siglo xx. Con el logro de una mayor estabilidad en el país, Aguascalientes experimentó una transformación económica notable, pasando de una economía predominantemente rural a una más industrializada y de servicios. Esta transformación se hizo evidente hacia finales de la década de 1980, y se refleja en las colecciones fotográficas que documentan la vida cotidiana y los cambios urbanos. Como resultado de estos

cambios sociales y económicos, surgió la necesidad de fotografías de identificación, tanto para fines laborales como académicos.

Si bien en Aguascalientes había estudios fotográficos desde el siglo XIX, lo cierto es que este tipo de oficio se consolidó con la llegada del siglo XX. Los tópicos más comunes en el corpus de las fotografías que se estudiaron fueron, además del retrato individual, las fotografías de familia y de niños.

En Aguascalientes, los retratos de familia y los de la infancia pueden contribuir a conocer las dinámicas generadas en el siglo XX, aun los retratos de estudio, aunque muestran las formas como las familias querían preservar o compartir su imagen, contienen elementos que permiten interpretar el entorno familiar, y datos sobre el interés en el cuidado mutuo, con estos retratos no se trata de olvidarnos de advertir que no dan cuenta de manera directa y transparente acerca del mundo social, pero sí de los sentidos que se intercambiaban en torno a esto. Las construcciones culturales, del cuidado a la infancia, del amor materno y paterno, entre otros, se difundieron para todas las clases sociales de la sociedad moderna, como “la nueva importancia de la familia”. (Mendoza, 2023, p. 103)

Entre los archivos fotográficos que se pudieron analizar gracias a la apertura de las familias para prestar sus archivos, se encontraron varios de los “Estudios Luna”, así como de Leopoldo Varela. Éstos fueron algunos de los estudios con más renombre en la ciudad y de hecho tenían relación entre sí, como lo señala Mendoza (2023):

Es necesario detenernos un poco en la persona de Ana María de Luna Medina, esta mujer fue la primera de la familia en incursionar en la fotografía. Ana María se casó con Leopoldo Varela Escobedo, quien provenía del norte del país. Había llegado con su tía Inés Escobedo, aunque él nació en Guadalupe, Zacatecas, pero tenían familiares en Aguascalientes, como el también conocido Antonio Acevedo Escobedo. (p. 141)

Imagen 16. Archivo González-12



Fuente: Fotografías sueltas propiedad de la familia González.

Estos estudios fotográficos fueron una parte medular para guardar memorias familiares en Aguascalientes, ya que las cámaras portátiles se comercializaron hasta la década de 1960, sin embargo, no todas las familias contaban con el aparato, por lo cual era común que se recurriera al estudio para hacerse alguna fotografía, ya fuese por motivo de alguna celebración, o bien, sólo por la necesidad de plasmar su recuerdo con una mejor calidad y estética.

CAPÍTULO III

LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA FOTOGRAFÍA

Este capítulo reflexiona sobre las motivaciones que posicionaron a la fotografía como un medio para preservar la memoria, gracias a que permite materializar la imagen de una persona. Asimismo, dado que el postulado de la investigación pretende enlazar las estructuras biológicas corporales con las estructuras de composición fotográfica, se reflexiona acerca de la necesidad de la materialidad del cuerpo para lograr su representación indexical, pues los rayos de luz reflejados en el sensor fungen como una huella de esa corporeidad. Finalmente se aborda cómo la pérdida del álbum físico pone en riesgo la memoria familiar.

Fotografía, imagen y muerte

Desde un principio, la fotografía ha estado relacionada con la muerte, lo que se interpreta en dos sentidos: en la muerte del momento efímero capturado y en los temas de las propias fotografías. Es común ver daguerrotipos de personas muertas, ante una necesidad de preservar su recuerdo, y ello concedió a la fotografía una función social de memoria.

La necesidad de las familias de preservar el recuerdo fotográfico de su ser querido condensaba el cuerpo del ausente en una imagen que perduraría para la posteridad, Belting (2014) señala que “la totalidad del cuerpo parecía mani-

festarse en ese contorno como una sinécdoque” (p. 190), mientras que Bazin (2008) afirma que “No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual” (p. 24).

Imagen 17. Romualdo García. Angelitos y sus trajes



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Los que realizaban el oficio de la fotografía hacían lo necesario para darle a los modelos la apariencia de vida con herramientas que les permitían ponerlos de pie, o con el acomodo específico del cuerpo para aparentar una pose natural –a veces recostados simulando un sueño profundo–; esto era posible ya que estas representaciones visuales, accesibles a las familias más pudientes, se cobraban ante la escenografía y el montaje necesarios.

Cuando las técnicas permitieron disminuir los tiempos de exposición y abaratar los costos, la fotografía *post mortem* se popularizó en las clases sociales más pobres, que se convirtieron en los principales clientes de este tipo de servicio. El incremento en la demanda cambió los parámetros estéticos y ya no se procuró crear una imagen que asemejara a la vida.

La muerte fue constante en la fotografía doméstica. Aunque hoy en día esta temática aún se sigue practicando, ya no siempre se contrata a un fotógrafo profesional; con cámaras digitales algunas familias guardan registro visual de sus rituales fúnebres. En esta época, donde la sociedad está súper co-

municada gracias a dispositivos de captura y comunicación, la fotografía *post mortem* es un canal para familiares que no pueden presenciar personalmente las exequias, pero que acompañan al finado , con imágenes captadas, en su último adiós.

Imagen 18. Mujer sentada carga un bebé muerto R. García (1900)



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

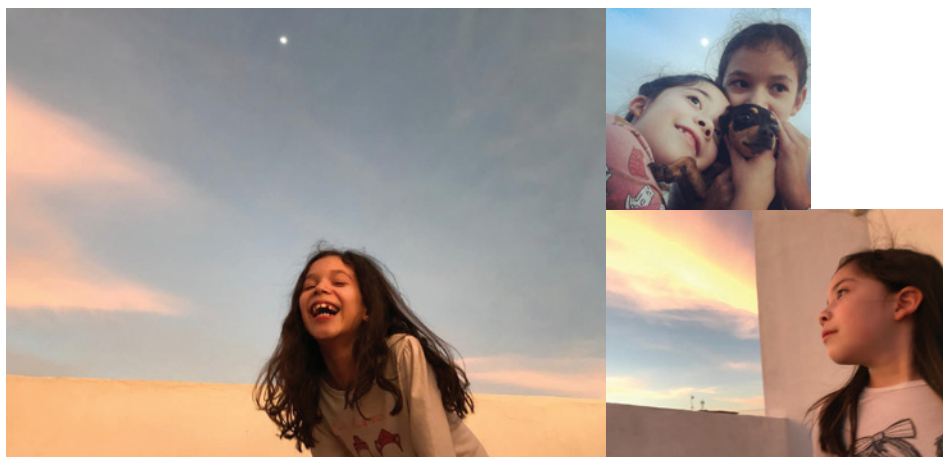
Antes de la pandemia, en San Francisco de los Romo, cuando algún emigrante moría en los Estados Unidos, se solía acompañar al cortejo fúnebre con música e incluso se llegaron a contratar a camarógrafos profesionales para que grabaran todo el proceso.

Actualmente, dichos registros se guardan en la mayor intimidad, a diferencia de como pasaba hace más de un siglo, cuando las fotografías *post mortem* se compartían en espacios públicos dentro del hogar, con otras imágenes familiares. En ese sentido, hoy día la práctica ha disminuido y pareciera que la funcionalidad va más en el sentido de certificar el acontecimiento de pérdida, ya que, en la era de la *selfie*, abundan los recuerdos de la persona amada. Al respecto, Morcaté (2012) afirma:

La motivación principal no es en absoluto fotografía al familiar muerto, sino que recae en una especie de ritual funerario íntimo y personal en el que el doliente siente que debe registrar este último momento con el ser querido como documentación no ya del muerto, sino como el último contacto visual que tendrá jamás con el mismo. (p. 174)

La fotografía doméstica se relaciona en otros sentidos con la muerte. Por ejemplo, muchos de los referentes (personas fotografiadas, momentos, lugares) ya no existen y, además, debido al cambio de soporte de lo análogo a lo digital, la resistencia a persistir y trascender va diluyéndose conforme se vuelve más efímera la propia imagen fotográfica; muestra de ello es el álbum físico sustituido por los digitales.

Imagen 19. Fotografía de Instagram



Fuente: Elaboración propia.

La imagen signo y la materialidad del cuerpo

La relación de la imagen fotográfica con la muerte no es en sí misma una novedad. Desde las primeras imágenes plasmadas en la piedra de las cavernas, hasta su evolución en nuevos formatos, la imagen en su calidad de representación ha acompañado al ser humano y le ha brindado el consuelo de la permanencia más allá de la fragilidad de la vida.

El desarrollo del signo y, por ende, de la cultura, ha estado relacionado desde sus raíces con la muerte; aferrarse a permanecer y trascender más allá de la vida ha hecho que el ser humano busque soportes más resistentes al paso del tiempo. Desde la solidez de la piedra, que fungió como lápida de las primeras civilizaciones, hasta otros soportes como el lienzo y el papel, que han sostenido la ilusión humana de perdurar latentes para ser visibles por otras generaciones.

En este punto, es pertinente considerar la importancia de la percepción del propio cuerpo y la conciencia del reflejo (Belting, 2014, pp. 187-188). Si el ser humano no tuviera la conciencia del signo-imagen, es decir, la relación simbólica entre el simulacro y lo “real”, difícilmente habría producido cualquier tipo de representación visual, incluida la fotografía.

La conciencia del reflejo lleva implícita la conciencia de la corporeidad, pues si el ser humano no estuviera consciente de su cuerpo, no podría tener una conciencia de los signos indexicales que de él se proyectan, tales como la sombra, el reflejo en el agua, una huella del pie en el barro, una mano con pigmento plasmada en la pared de una cueva. En un primer momento, el ser humano se concientizó de su corporeidad, y con ello también se hizo consciente de su finitud. Sin una corporeidad no sería posible una representación. Los antiguos ritos funerarios que establecieron la tumba como lugar sagrado eran la forma de recordar un ser corpóreo que se desintegraría.

Parecida a las máscaras mortuorias, la imagen fotográfica también tiene ese tipo de relación indexical, al ser la impresión de los rayos de luz que emite el referente o el modelo. Lo que se plasma en el sensor digital, o lo que se plasma en la película de plata, no es sino, pues, la huella de los rayos de luz reflejados por un ser corpóreo. Al respecto Belting (2007) asegura que “la fotografía captura nuestra sombra en este mundo y a partir del cuerpo vivo” (p. 260).

Evolución del medio y la extinción del álbum de familia

La sobrepoblación que inunda las ciudades y las tecnologías personales de comunicación avivan hoy más que nunca el reinado de las imágenes, pero, al mismo tiempo, cavan su propia tumba cada vez que la imagen se vuelve más fugaz y deja atrás cualquier posibilidad de trascendencia.

En los tiempos de la imagen digital, el álbum familiar es una pieza en peligro de extinción. Con el paso de los años y la evolución tecnológica, la imagen se vuelve más individualista; la tan socorrida *selfie* deja fuera los acontecimientos familiares, se vuelve más un suceso narcisista y efímero:

Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. Así pues, cada vez que abrimos un libro... quizás deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro de que ese texto esté ahí, delante de nosotros, que haya llegado hasta nosotros. (Didi-Huberman, G., 2013, p. 3)

Si la fotografía es un arte democrático, la fotografía digital democratizó aún más la imagen. A diferencia de la década de 1960, cuando pocas personas contaban con una cámara fotográfica, hoy en día todos poseen un teléfono celular y en su mayoría con cámara digital. La ventaja es todos tienen acceso a generar un banco de imágenes con su propio recuerdo, pero también hay desventajas.

En el caso de la competencia del álbum digital contra el de fotografías impresas, si no se cuenta con un respaldo en la nube (nombre que comúnmente se le da al servicio de almacenamiento de datos en servidores localizados en la red), se corre el riesgo de perder todas las memorias guardadas, ya sea por extravío, robo, o bien, por la destrucción del aparato tecnológico.

Otra desventaja es que se requiere siempre, necesariamente, de un medio para poder observar las imágenes, pues de lo contrario sólo quedan latentes. Además, la facilidad de tomar fotografías hace que se abuse del número de ellas, con lo cual se satura el bagaje de fotos familiares y esto, a su vez, complica una labor de categorización para darles un valor único, a diferencia de como ocurría antes.

Cuando se tenía que imprimir todo un rollo, no necesariamente todas las fotografías llegaban al álbum familiar, se les seleccionaba y se les daba un orden específico, haciendo de este un libro que narraba historias con un sentido

cronológico, de manera que una fotografía se coloca después de la otra, pero a la vez coexisten de forma simultánea. La imagen, pues, pareciera que se aleja cada vez más de su fin inicial: eternizar personas, momentos, espacios.

La evolución del medio ha devenido, sin lugar a dudas, en nuevos usos y funciones de la imagen fotográfica, sin embargo, entre esos usos prevalece aún el de memoria, de ahí que todavía exista la profesión de fotógrafo, puesto que cada vez se profesionaliza más el oficio. No obstante, en los tiempos digitales, nuevos retos se plantean para los profesionales de la fotografía y esto va en dos sentidos, en la exigencia por una constante actualización en programas y equipos, así como en enfrentarse a la fragilidad con la que los registros se pueden perder.

La fotografía analógica era vulnerable a que los negativos se velaran y pareciera que hoy se corren menos riesgos con la imagen digital, sin embargo, esto es una falacia, ya que los archivos digitales también corren el riesgo de corromperse, los soportes de almacenamiento en todos sus formatos pueden extraviarse o averiarse; incluso alojar archivos en la nube no garantiza su descarga, pues somos esclavos de la red.

Conflictos por la pérdida de archivos son comunes en la actual profesión fotográfica, con la desavenencia de los clientes que, habituados a una aparente seguridad de resguardo digital, carecen de empatía ante estas problemáticas. Bien valdría la pena todo un capítulo para profundizar en los desafíos del actual ejercicio del fotógrafo profesional, sin embargo, no es el objetivo del presente trabajo.

A manera de cierre del presente capítulo, se puede decir que la imagen fotográfica se vuelve más efímera y su función social va cambiando a partir de nuevos usos; ya no es su prioridad ser memoria, sino un medio de socialización en el cual se puede compartir con otros las vivencias cotidianas, las aficiones y estilos de vida. Las nuevas generaciones nativas digitales, al tener un acceso fácil y directo a la reproducción familiar digital de imágenes no consideran a la fotografía como un objeto singular, como sí lo eran los daguerrotipos; son, entonces, inconscientes de cuánto se ha trabajado durante generaciones para poder fijar imágenes. Hoy el reto no es fijarlas, sino compartirlas.

En este momento, la balanza se inclina hacia la imagen como medio de socialización, más allá que el de memoria. Ante millones de imágenes que se hacen día con día en las redes sociales, las formas de memoria cambian, lo que se quedaba dentro del seno familiar hoy es público, y en ocasiones los miembros de una familia ni siquiera están al tanto de las imágenes que producen sus propios parientes, a menos de que el algoritmo de las redes sociales se los presente.

CAPÍTULO IV

MEMORIA Y FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA

Si bien en el capítulo anterior se señaló que actualmente la función principal de la fotografía no es fungir como memoria, en el caso del álbum familiar sí lo es, por ello en este apartado se abordan los conceptos y los procesos de la memoria desde la psicología, la filosofía, así como la memoria colectiva desde la sociología. También se reflexiona sobre el álbum familiar y su trascendencia como documento de memoria social, para finalmente esbozar algunos puntos de vista sobre los cambios en el uso y consumo de las fotografías domésticas, a partir de su almacenamiento en la “nube” y a través comúnmente de redes sociales.

Diferentes enfoques sobre la memoria

La memoria se puede entender como la capacidad de asimilar, guardar y recordar imágenes a partir de estímulos, sean estos exteriores, como es el caso de las percepciones, o bien, de naturaleza cognitiva, como los sueños y otros procesos de la imaginación. También se considera una facultad que tienen los individuos para almacenar conocimientos, experiencias e información a partir de sus vivencias; permite a cada persona tener conciencia de quién es, con quiénes se relaciona y cuál es su lugar en un tiempo y espacio específicos.

Desde las ciencias cognitivas la memoria es el conjunto de sistematizaciones mentales que permiten retener, reconocer y evocar la información. Estas operaciones se pueden ordenar en cinco procesos fundamentales que son el estímulo, la codificación, el almacenamiento, la recuperación y el olvido.

El estímulo se relaciona con las señales que se emiten de una fuente, mismas que si no son observadas no pueden ser codificadas. Tal acción se realiza en dos etapas: la percepción de la información y la categorización de ésta para su almacenamiento. Los datos almacenados quedan latentes hasta que acontece la recuperación de información, la rememoración. Finalmente, asociado a los procesos de la memoria también está el olvido, ya que no toda la información memorizada permanece por siempre.

La memoria es la facultad cognitiva fundamental del conocimiento, pues este implica un almacenaje y recuperación de datos que llegan al individuo a través de múltiples registros que pueden ser textuales, visuales, etcétera. Por ejemplo, los estímulos que provocan las fotografías del álbum familiar permiten a quienes las observan recordar los momentos que vivieron en el pasado y quedaron registrados.

Teorías psicológicas como la de Atkinson y Shiffrin (1968) sostienen que existen distintos tipos de aprendizaje y ello implica, a su vez, diferentes tipos de memorias. Por ejemplo, la memoria episódica es aquella que se registra como huella de nuestras vivencias, es la que conforma nuestra biografía y no requiere de repeticiones, basta un solo evento significativo para que podamos recordarlo.

En cambio, los procesos de aprendizaje requieren de repeticiones para poderse asimilar, es decir, almacenar datos y conocimientos sistematizados. Estos dos procesos forman parte de la memoria explícita porque requieren que la persona tenga la intención de recordar.

Por otra parte, existe la memoria operativa, que se adquiere por hábitos y procedimientos. Es una memoria que implica habilidades motoras y condicionamientos, no precisa de expresiones verbales para compartirla, por ejemplo, andar en bicicleta, manejar un vehículo, entre otras actividades que pueden realizarse de manera mecánica. Se puede clasificar como memoria implícita o refleja, pues no forzosamente involucra una intencionalidad.

Existen otras posturas como la de Lockhart y Craik (1990), quienes señalan que la calidad del recuerdo irá en atención a cómo se procesó la información al momento de la codificación. Esta perspectiva establece que los estímulos son codificados de acuerdo con la tarea o al aprendizaje y conforme a ello la información se puede asimilar en tres niveles: superficial, intermedio

y profundo. El primer nivel es el reconocimiento de características físicas y perceptuales; el intermedio conlleva a la categorización; y el profundo implica un significado semántico.

Aunque ambas posturas teóricas de la psicológica difieren acerca de cómo se almacena la información, coinciden en el proceso de cómo se generan los recuerdos: la información tiene que ser percibida y categorizada para poder ser retenida. El cuerpo tiene un papel fundamental en la memoria, ya que es la materia en la que se permean los estímulos externos, para luego ser almacenados en una masa orgánica, que es el cerebro.

Entre esas facultades asociadas a la memoria, agregaremos también la percepción, pues si bien es posible plantear sensaciones visuales, auditivas, táctiles u olfativas sin la participación de la memoria, la percepción se basa en el reconocimiento de los estímulos, una facultad necesariamente dependiente del almacenaje y recuperación de información. (Díaz, 2009, p. 513)

Desde un planteamiento filosófico, la fenomenología se ha interesado en el estudio de la memoria y destaca lo esencial del cuerpo para este proceso, ya que sin él no habría posibilidad de que las sensaciones se infiltren para convertirse en percepciones. Sin percepción no hay memoria, por ende, sin cuerpo no hay memoria.

El cuerpo es un organismo finito ya que como entidad material está sujeto a las leyes del paso del tiempo y, ante tal imposición, le es inherente registrar su senda de existencia. De este postulado destacan las aproximaciones filosóficas del francés Henri Bergson, quien en su libro *Materia y memoria* establece la importancia primordial al aspecto temporal en el proceso de rememoración.

Acerca de la concatenación de tiempo y memoria, Bergson considera que existen dos tipos: la memoria pura individual, que es la huella del paso del tiempo, y la de hábito individual, que se conforma de las percepciones en el presente y que, por lo tanto, está siempre en contacto con un plano contextual y social. Como tal, no están disociadas entre sí, sino que interactúan de manera simultánea en el presente, adhiriendo nuevas huellas y rememorando lo pasado de manera constante.

Imagen 20. Cuerpo de bailarina en pose y manos Simón Flechine, 1934



Fuente: Insituto Nacional de Antropología e Historia.

El primero [memoria pura individual] no saldría nunca de lo particular, e incluso de lo individual. Dejando a cada imagen su fecha en el tiempo y su lugar en el espacio, vería en qué difiere de las demás y no en qué se les parece. El segundo [memoria hábito individual], guiado siempre sobre el hábito, no discerniría, por el contrario, en una situación más que el lado por el que se parece prácticamente a situaciones anteriores. (Bergson, 1977, pp. 62-63)

El punto de vista aquí planteado, opuesto tal vez al propósito del mismo Bergson, es que sus postulados pueden reinterpretarse y aplicarse de manera manifiesta. Ese ir y venir entre la huella del pasado y el presente se aplica de manera pragmática en el uso de los álbumes familiares, ya sea como libro físico que contiene los registros domésticos o a partir de la nube en donde se resguardan como archivos digitales (Fuentes, 2021).

Ni el álbum de familia, ni los archivos digitales están siempre presentes, y en ese sentido son en cierta medida una huella pura, un registro del pasado sin acotaciones. Pero en cuanto el libro de fotografías se saca del estante, o en su caso se abre el archivo digital, estos se hacen presentes, se presentifican, como lo diría Bergson. Al observar los registros, estos inevitablemente interactúan con el momento actual, ocurre un fenómeno equivalente al de las dos memorias, la pura y el hábito; con el choque entre el pasado y lo actual, el significado del registro se actualiza y con ello se resemantiza.

Cualquier recuerdo es subjetividad, cada uno vive desde su propia experiencia, pero rememorar es casi siempre una acción social que se impregna del presente. Cuando se socializan los registros se comparten puntos de vista que modifican de alguna manera ese recuerdo.

La investigación cognitiva indica que el recuerdo es la recreación, reconstrucción y aun el montaje en el tiempo presente de una representación de algo ocurrido o aprendido y que esa representación es una remodelación dinámica de estímulos recibidos o experiencias vividas que ya de suyo distan de ser reflejos fieles de una realidad objetiva y concreta, sino codificaciones y construcciones de sectores calificados de los estímulos o de la experiencia (Díaz, 2009, p. 514).

Por su enfoque espiritualista, las teorías de Bergson han sido criticadas por otras de corrientes del pensamiento, aun así, el estudio sobre la memoria colectiva que propone Maurice Halbwachs logró conducir a nuevos enfoques, conciliando las brechas ideológicas entre diferentes perspectivas, como la de Bergson y la de Durkheim en su etapa racionalista.

Alumno de Bergson, pero también de Durkheim, Halbwachs aporta un estudio sociológico completo para comprender la memoria colectiva, logrando analizar los pensamientos idealistas y objetivistas de sus tutores. Dicho enfoque es fundamental en este postulado, ya que el estudio central de la investigación trata de asimilar el álbum familiar como una de las objetivaciones de la memoria colectiva.

Memoria colectiva

Si bien ya se ha abordado de manera general qué mecanismos hacen posible la memoria de manera individual, lo cierto es que hablar de memoria colectiva atañe a otro tipo de estudios que atienden, precisamente, a un orden colectivo, y no así a uno biológico-individual.

La conciencia colectiva es la forma más alta de la vida psíquica, pues es una conciencia de conciencias. Colocada fuera de las contingencias individuales y locales y por encima de ellas, sólo ve las cosas en su aspecto permanente y esencial, que fija en nociones comunicables. (Díaz, 2013, p. 15)

La influencia de Bergson es notable en las reflexiones de Halbwachs, sólo que, a diferencia del primero, este último se aleja del concepto individual de la memoria, para comprenderlo como un hecho que se socializa.

La sucesión de recuerdos, incluso de los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los diversos medios colectivos, es decir, en definitiva, por las transformaciones en estos medios, cada uno considerado por sí mismo, y de su conjunto. (Halbwachs, 2011 [1950], como se citó en Díaz, 2013, p. 19)

Los recuerdos no son entidades que permanecen en el plano metafísico. Al hacerlos presentes se les pone en relación con una serie de factores circunstanciales que forman parte de la realidad presente de quien rememora, como personas, aspectos de espacio, tiempo, nociones históricas, geográficas, biográficas, políticas, en otras palabras, con el contexto que se asume en el momento actual.

Imagen 21. Miguel Delgado y familia ante la cosecha de maíz, Modotti, 1928



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Ante esta realidad en la que ocurren las rememoraciones, Halbwachs da crédito a la aportación de Bergson en su concepto de memoria hábito, que se define como aquella que se adapta a las necesidades del presente, ya que los recuerdos aparecen de manera palpable a partir de algún suceso actual que motiva a la memoria. No se evoca de manera cronológica y exacta, sólo se segmenta específicamente lo que es necesario en las preocupaciones actuales, la razón de la rememoración no está en la memoria archivada sino en las necesidades presentes.

Para Halbwachs, la memoria individual no es un hecho aislado, sino que depende del contexto social; el grupo de pertenencia es esencial para dar sentido de orden, por ello incluye tres marcos sociales basados en las aportaciones de Durkheim, que son la memoria colectiva de familia, la memoria colectiva religiosa, así como las clases sociales y sus tradiciones.

La sociedad no es una masa homogénea con identidad y memoria única, eso no ocurre ni aun en una misma ciudad, por ello cobra importancia la aportación de Halbwachs, ya que él considera que los marcos son los puntos de referencia para generar identidades y con ello diferentes memorias colectivas que conviven en una misma sociedad.

El estudio presentado implica un objeto de memoria doméstica, por ende, se precisa profundizar un poco más en la memoria colectiva de familia, pues esta es la primera célula que da certidumbre e identidad. Las familias no están aisladas del resto de los marcos sociales, por el contrario, cohabitan en la cotidianidad doméstica.

Es por esta razón que en el álbum de familia podemos encontrar infiltraciones de otros marcos de memoria, como las fotografías de eventos religiosos –que son comunes en estos libros de familia–, u otros acontecimientos cívicos en los que participa toda la comunidad.

Memoria y álbum familiar

La trascendencia de guardar un recuerdo en un soporte externo a la memoria pareciera radicar en su validez de objetividad; es la afirmación inequívoca de “esto existió, aquí está la prueba” y se puede demostrar ante los demás. La fotografía aparenta ser un medio de guardar memoria totalmente imparcial, sin embargo, no lo es, quien acciona el obturador decide en qué momento hacerlo y qué queda dentro del encuadre, esto desde luego lleva implícito su punto de vista.

El álbum fotográfico es una de las objetivaciones que da identidad familiar y fortalece vínculos en el seno de la vida doméstica gracias a la docu-

mentación de relaciones genealógicas, las correspondencias de parentesco, así como de eventos familiares importantes.

Existe una relación entre la memoria y la fotografía no sólo en el sentido histórico y social, sino también desde su propia razón de ser, ya que uno de los principales éxitos comerciales de la fotografía fue su carácter de registro; con ella se cubre la necesidad social de guardar en una imagen corpórea, externa a la memoria individual y colectiva.

Imagen 22. Esposales en compañía de familiares y amigos entrando a una casa, Casasola, 1915



Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Se ha hablado de aspectos individuales y sociales que intervienen en la memoria, pero los lazos de afectividad inherentes también influyen entre lo que es trascendente o no, sólo los recuerdos más preciados que aportan identidad familiar se guardan en el álbum, eventos familiares significativos como el nacimiento de un nuevo miembro de la familia, las fiestas familiares, los paseos, etcétera.

En ocasiones el álbum familiar suele albergar, además de fotografías, imágenes de tipo indexical como mechones de cabello, restos de ombligos, entre otras aportaciones al bagaje familiar que fungen como objetivaciones para la memoria, es así que se pueden encontrar también recortes de periódico, reconocimientos, diplomas, entre otras cosas.

De acuerdo con Halbwachs, la verbalización es muy importante para que se geste la memoria colectiva, ya que las convenciones verbales constituyen el marco más elemental y estable para socializar los recuerdos. En ese sentido, el álbum familiar permite tiempo en familia para escuchar sobre los personajes y las historias que se rememoran en cada fotografía que, en ocasiones, puede tener algunas variantes según quien dirija la narración, pero que a fin de cuentas posee la intencionalidad de recordar, de traer al presente momentos, y con ello se actualizan las memorias y también la identidad familiar.

Imagen 23. Familia de clase baja, retrato, 1940



Fuente: Insituto Nacional de Antropología e Historia.

Imagen 24. Familia de clase media, retrato, 1940



Fuente: Insituto Nacional de Antropología e Historia.

Pese a todo, la memoria en el álbum familiar no está exenta a deteriorarse con el tiempo, tanto por los materiales fotográficos que nunca dejan de ser sensibles a la luz y siguen transformándose químicamente hasta casi desaparecer, como por sus memorias narrativas; personajes que son parte del árbol genealógico se alejan, las relaciones familiares se vuelven difusas hasta que los fotografiados terminan por ser desconocidos que dejan vestigio de sus realidades a partir de cómo vistieron o posaron, o incluso por los propios formatos fotográficos, que nos dan una idea de en qué época fue tomada la fotografía.

Álbum familiar en la era digital

El flujo entre el tiempo presente y el recuerdo ha existido desde que se tiene conciencia y hoy día, gracias a la tecnología, se ha logrado replicar ese mecanismo en dispositivos electrónicos. De manera analógica a la memoria orgáni-

ca, las fotos en memorias digitales sólo vienen a la experiencia actual cuando se les busca en el archivo virtual.

La era digital ha traído cambios radicales en la imagen doméstica; dado que casi cada miembro de la familia posee dispositivos electrónicos con cámara fotográfica, cada vez hay más fotos individuales, con ello, la colección de fotos de familia se ha transformado en una memoria más egocéntrica, esto obedece a la individualidad que otorga el tener su propio perfil en las redes sociales.

Las narrativas cambian, se da una preferencia a la “belleza” de la imagen y se agregan filtros, pero, por otra parte, no se ha dejado de lado el anclaje lingüístico: una etiqueta de una o dos palabras y el tema de la foto queda entendido. Esta práctica no es novedosa, se pueden encontrar también en algunas fotografías de épocas anteriores en las que se agregaban palabras para acotar el momento, ya sean nombres, fechas o lugares. Lo innovador es que se pueden generar redes semánticas que siguen siendo huellas de memoria.

Gracias a las redes sociales, en la actualidad coexisten dos usos primordiales de la fotografía –no son los únicos–: uno de ellos sigue siendo la necesidad de preservar el recuerdo, el otro es efímero y apunta a la necesidad de pertenecer, de seguir construyendo identidad en una sociedad cambiante, en la que cada día hay más imágenes que personas vivas sobre la faz de la tierra. La fotografía ya no es tan trascendente por lo que encapsula en el tiempo.

Con las fotografías domésticas en las redes sociales, a diferencia del libro de fotografías, se ha perdido la posesión y el control de los recuerdos, lo que antes era privado y doméstico hoy se ha vuelto público gracias a las aplicaciones que brindan conectividad a cambio de ceder los derechos de esas imágenes; los álbumes de familia en las redes ya no pertenecen al seno familiar, son del dominio público.

Además, los algoritmos han tomado la rienda sobre lo que es importante recordar y de manera espontánea llega la notificación de alguna fotografía de hace años; los usuarios no tienen el control y están supeditados a que en un lapso la aplicación seleccione qué rememorar.

Otra desventaja del almacenamiento de memorias en redes sociales es que acceder a una fotografía específica resulta difícil si no se cuenta con la fecha puntual en la que se realizó la publicación, esto aunado al número exorbitante de fotografías que se suelen compartir en esos portales. En cambio, en el álbum familiar físico es mucho más fácil acceder a una fotografía en particular, ya que, en cantidad, suelen ser menos y además se puede especificar en cual libro fotográfico se encuentra.

Ciertamente la memoria se ve beneficiada por las nuevas tecnologías, ya que la memoria cognitiva y la memoria digital interactúan de manera orgáni-

ca, ambas conviven y se vuelven parte de la experiencia de vida. Las formas de guardar recuerdos se han transformado y seguirán haciéndolo, pero en esencia la memoria siempre tendrá por función generar una coherencia de identidad dentro de un grupo social.

La fotografía doméstica y su relación con la corporeidad

Al hablar de la fotografía doméstica como manifestación de la corporeidad se implica analizar los tres tipos de relaciones que surgen a partir de los cuerpos retratados. El primero de ellos es el tipo indexical, ya que es una huella de los rayos de luz que emanó el modelo y ésta es fundamental, pues difícilmente podría retratarse a un ser incorpóreo, entonces tiene que existir materia que refleje los rayos de luz y deje su huella en el sensor, en el caso de la imagen digital, o en los haluros de plata, en el caso de la fotografía analógica. Partimos de este entendido como base de las siguientes relaciones.

El segundo guarda una relación de semejanza, misma que puede variar en gradación, pues no es la misma similitud la que representa una fotografía en blanco y negro que una a color. La óptica también interviene en los grados de semejanza, pues la virtud del gran angular que permite abrir el encuadre y está presente en casi todos los dispositivos móviles deforma en mayor medida los rasgos del fotografiado, en cambio otro tipo de objetivos como el de 55 milímetros (mm) o el de 70 mm logran una semejanza más próxima.

Además de las consideraciones anteriores, la fotografía posee una dimensión simbólica que implica capturar un momento y un espacio en una imagen. Las fotografías más antiguas mantienen una relación simbólica particular con los nuevos miembros de la familia, quienes no tienen recuerdos vívidos de sus antepasados en su juventud. En este contexto, las memorias se construyen a partir de las imágenes fotográficas presentes en el álbum familiar, que actúan como un puente entre generaciones.

CAPÍTULO V

EL GIRO ANTROPOLÓGICO Y LAS DOMINANTES EN LA PERCEPCIÓN

Como anteriormente se indicó, este estudio propone una metodología para analizar la fotografía desde la teoría de la imagen, fundamentada en la percepción y la significación, tanto a nivel individual como comunitario. El objetivo principal de esta investigación es determinar si existe una relación simbólica entre la estructura corporal humana y el encuadre fotográfico y, por medio del análisis de la imagen, determinar si hay congruencia entre el contenido representado en la fotografía y la estructura compositiva

Como se estableció previamente, este enfoque se sostiene sobre un marco teórico y conceptual integrado por diversas corrientes de los estudios visuales, que incorpora perspectivas del arte, la antropología, la cognición y la cultura. Destacan la antropología y la psicología, pues, conviene recordar, estudian la relación entre las estructuras corporales y las abstracciones conceptuales, es decir, lo que se denomina en este estudio como los fundamentos corporeizados del significado.

Por su parte, como quedó establecido en la introducción de este trabajo, el pensamiento mítico y el metafórico consideran que existe una estructura simbólica que comparte una colectividad, y ambos concurren en que esa configuración es comunitaria porque tiene una base en común, la estructura corporal, la cual es igual en todos los seres de una misma especie.

En este sentido se sostiene que los arquetipos tienen un fundamento basado en este principio y por ello conforman un inconsciente colectivo, el cual se puede entender como una memoria reprimida o subyacente.

Tal como se indicó en la introducción de este trabajo, los arquetipos abarcan un número limitado y son comunes a la mayoría de las personas, por lo cual se consideran como representaciones colectivas. Algunas manifestaciones culturales en las que se pueden verificar los arquetipos son el mito y la leyenda, mismas que pueden ser entendidas como estructuras antropológicas, o bien, como esquemas de imagen en la psicología cognitiva.

Tanto los arquetipos como los esquemas de imagen son traducibles a imágenes concretas, como figuras geométricas aplicables al análisis de las imágenes visuales, las cuales tienen como sustento un concepto abstracto.

Tanto en el estudio como en la interpretación de la imagen, ya sea psíquica o artística, Durand señala que hay, de manera muy general, dos caminos, o dos hermenéuticas: interpretarla como sintomática o como simbólica, es decir, reducirla a mero signo o instaurarla como símbolo. (Quintero, 2013, p. 3 [227-245])

Cabe aclarar que, en la metodología que se aplicó para el análisis de las fotografías, principalmente se estudiaron las estructuras de composición, por ende, se trabajó a un nivel simbólico y no meramente representacional.

Ahora bien, los esquemas de imagen son totalmente flexibles y en consecuencia pueden aplicarse a cualquier nivel de conceptos, por ejemplo, la ideología y la cultura son contención porque hemos crecido con normas culturales que imponen límites morales y sociales.

Bajo la tutela de una civilización occidentalizada, los individuos crecen “aprisionados” en las normas sociales y culturales, pues la cultura –específicamente la occidental (pero también la occidentalizada)–, manifestada en diversidad de producciones –la arquitectura, por ejemplo–, se soporta en construcciones cerradas que no dejan de ser un cuadro contingente que establece límites entre lo que está dentro y fuera.

La imagen no puede desasociarse de la cultura, toda imagen es producto de un contexto cultural y, por ende, el sujeto que elabora o el que contempla a la imagen guarda, observa e interpreta el cuadro conforme a su contexto cultural.

La fotografía representa los lazos filiales y el esquema de imagen que los manifiesta es la contención; el encuadre es ese “contenedor”. Ejemplo de ello se observa cuando los nuevos aspirantes a ser miembros de una familia, llámese pretendientes, novios o novias recientes, no son invitados a aparecer en la foto familiar. Cuando esos lazos se solidifican y se han logrado años de relación, se tiene un trato más cercano y se le puede dar la bienvenida a estar dentro del encuadre.

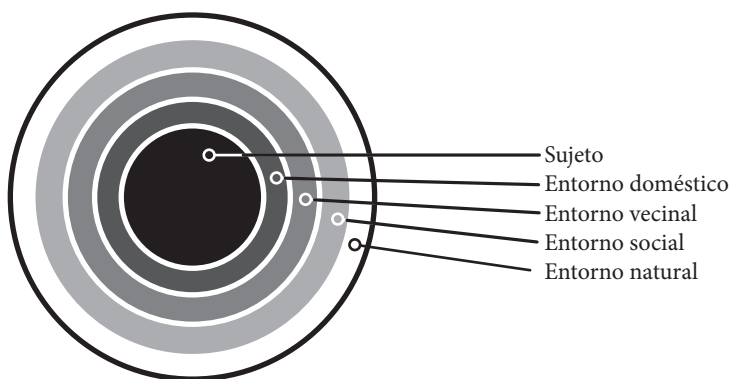
La fotografía doméstica como manifestación de la corporeidad y la ecología simbólica

Como se ha expuesto, el cuerpo es nuestro primer filtro en la construcción de significados y en la manifestación exterior de los mismos. Pero el cuerpo como organismo no está flotando solo en un cubo de ensayo al vacío, por el contrario, se mueve en un espacio, y éste también influye en la manera en que construimos nuestros significados.

Estos cortes espaciales y cognitivos conforman la ecología simbólica. El antropólogo Alf Hornborg afirma que, en un ecosistema, cada organismo interactúa con el ambiente desde su propio mundo subjetivo y cada especie percibe su medio ambiente a partir de sus características corporales. La interacción ecológica es en realidad una pluralidad de mundos subjetivos cuyas relaciones se basan en significados. Este concepto de ecología simbólica se sustenta en los significados que cada sujeto genera, comparte e influye con el resto de los individuos que conforman el contexto ecológico.

Dentro de esa ecología simbólica existe una relación cultural de gradaciones; comienzan con el individuo, el cual se interrelaciona en su célula familiar, donde comparte el espacio doméstico, pero a su vez cada integrante de dicha familia, al ser parte de un grupo, se interrelaciona con la proximidad comunitaria en donde vive; estas comunidades conforman una población que se relaciona con otras poblaciones y cuyos límites no recaen en los lindes políticos, sino en las áreas de influencia.

Esquema 1. Diagrama de la relaciones en la ecología simbólica representado a partir del esquema corporeizado de contención



Fuente: Elaboración propia.

Estos grupos que comparten significados en común gracias a sus similitudes corporales también comparten significados culturales gracias a la proximidad con la que viven y, si bien, en ocasiones pueden coexistir culturas diferentes en un mismo espacio, resulta más familiar para quien comparte esa cercanía que para personas que vienen de otras partes del mundo.

Si se hiciera un diagrama para representar la ecología simbólica a partir de significados corporeizados, se aplicaría el esquema de contención, mismo que se representaría con un círculo dentro de otro y éste dentro de otro y así sucesivamente. Cabe señalar que esos límites representados no son rígidos y de hecho son distintos para cada sujeto.

La fotografía doméstica requiere estar en un contexto determinado, ya que, si se saca de la intimidad del seno familiar, del entorno casero, y se coloca en una galería –entorno vecinal-social–, puede ser materia de una obra artística y por ende cambia su percepción y significado.

El significado corporeizado en el pensamiento mítico

Luego de años de influencia de ideologías positivistas, se ha llegado a creer que sólo el conocimiento que emana del método científico es válido y que utilizar un enfoque empírico para estudiar una objetivación social, como es el álbum familiar, no dará resultados serios, por lo que recurrir al pensamiento mítico para

tratar de comprender nuestra humanidad pareciera no ser la ruta adecuada, y ni qué decir de considerar la relación del orden biológico y la influencia que éste ejerce en la cognición y el desarrollo de nuestros preceptos simbólicos.

A pesar de todas las críticas que se puedan suscitar, después de cotejos e investigación de campo, la búsqueda para confirmar si existe una correlación entre la estructura corporal y las estructuras simbólicas del pensamiento ha arrojado resultados sistemáticos que se manifiestan en las objetivaciones del grupo de estudio.

Antropólogos como Gilbert Durand y su vía antropológica, Jung y el inconsciente colectivo, así como las aportaciones experiencialistas y cognitivas de Lackoff o Joseph Campbell y sus estudios sobre los simbolismos culturales, han realizado propuestas de enfoques disímiles pero complementarios para poder estudiar los esquemas simbólicos que comparten grupos o comunidades. De este campo teórico emana la metodología del estudio presentado.

Cuadro 2. Aportaciones teóricas y conceptuales

Autor	Durand	Jung	Campbell	Lackoff	Pierre Giraud
Significados corporeizados a partir de	Psicomotricidad	Psicomotricidad		Psicomotricidad	
Enfoque antropológico / cognitivo	Psicología cognitiva	Pensamiento mítico	Pensamiento mítico		
Ecología social	Psicología analítica	Arquetipos	Arquetipos	Metáforas cognitivas	Arquetipos
Aportación a estudios visuales	Psicología y antropología	Abstracciones geométricas de los arquetipos	Representaciones simbólicas de los arquetipos	Esquemas de imagen	Lenguaje del cuerpo
Aplicación metodológica	Análisis de la composición	Análisis de la composición/ pose fotográfica		Composición en el encuadre/ interpretación lingüística	Pose fotográfica/ interpretación lingüística

Fuente: Elaboración propia.

Se han generado cinco ejes torales para dar orden al marco teórico y conceptual del estudio; el primero integra la aportación de cada uno de los autores para comprender lo que en este trabajo se entiende como significado corporeizado, es decir, de qué manera la estructura corporal tiene relación con la estructura

simbólica. Para este fin es primordial el aspecto psicológico de la psicomotricidad y su influencia en la generación de figuraciones simbólicas.

El segundo eje abarca el enfoque desde el cual cada autor aborda la psicomotricidad como propulsor de significados comunes. El tercero, denominado ecología social, integra la conceptualización que cada autor da a las figuraciones simbólicas comunes en cada núcleo cultural, las cuales hacen posible la interacción sociocultural de los individuos en su entorno. En el cuarto eje se seleccionan aquellos elementos que permiten fundamentar un análisis de la imagen en el que se integren todos los ejes anteriormente descritos, y se pueden encontrar conceptos que pueden ser equivalentes desde la perspectiva de los diferentes autores. Finalmente, en el quinto se especifica la aplicación para el análisis de la imagen.

El fin específico del estudio es determinar si existe un número categórico de estructuras en las composiciones de fotografías domésticas, independientemente de la época y el formato en el que fueron realizadas. Asimismo, se pretende discernir si esas estructuras tienen relación con la estructura corporal.

Cada uno de los autores abona desde su postura a la comprensión de cómo se manifiesta la estructura simbólica colectiva en objetivaciones –como la fotografía doméstica–, partiendo de abstracciones, esquemas visuales y arquetipos que tienen una relación metafórica con la estructura orgánica corporal. A continuación, se describen sus estudios específicos.

Durand fue uno de los primeros autores en analizar la imagen desde una perspectiva de la periferia, ya que no se adhirió a los estatutos de los estudios occidentales, que suelen asociar a la imagen con una representación, sino que, para él, también existía la imagen constituida por símbolos y arquetipos que se desarrollan a partir del trayecto antropológico. Este trayecto implica un ir y venir entre el gesto pulsional y el entorno material y social; es un recorrido entre la “pulsión subjetiva” y la “intimación objetiva” que sólo puede mediar a través del símbolo.

El contenido de la imaginación simbólica constituye un universo de dos fuerzas que oscilan entre coincidencias y oposiciones, con lo cual logran una síntesis que da equilibrio entre el sentido concreto y el figurado. A estas dos formas de interpretación Durand las denomina lo diurno y lo nocturno, dos regímenes de simbolización que son antagónicos y complementarios, y que constituyen parte fundamental de las estructuras antropológicas del imaginario.

Para delimitar los grandes ejes de los trayectos antropológicos que constituyen los símbolos, Durand utiliza un método pragmático y relativista de convergencia, que da por resultado un grupo de imágenes simbólicas constantes

que parecen estructuradas por pulsaciones orgánicas que suceden durante el desarrollo psicomotriz de los infantes.

Esas estructuras están integradas en los individuos, ya que cada niño, desde su primera infancia, desarrolla estructuras mentales esbozadas a partir de los medios de los que dispone, los cuales definen sus relaciones con el mundo (Durand, 1981). Los símbolos no deben ser juzgados desde el punto de vista de su forma, sino del de su fuerza, lo que termina valorizando al máximo la imagen. Estas formas del imaginario reconsideran el esquema clasificador de los símbolos y es un hecho confirmado por psicólogos afines a las doctrinas de Jung. La existencia de arquetipos no es un evento aislado, sino un patrón que dirige el sentido de una comunidad; en este punto, Durand coincide con Lackoff, sólo que este último no denomina a dichas estructuras de organización como arquetipos, sino como metáforas cognitivas.

De igual modo, Durand concuerda con la psicología de Minkowski, la cual invierte el esquema del empobrecimiento del pensamiento por la imagen, y considera el paso de la vida mental del niño a la adultez como un estrechamiento, un rechazo progresivo del sentido de las metáforas, término al que Lackoff da una preponderancia central para comprender el fenómeno de la significación.

Según Durand existen tres dominantes reflejas que tienen relación con etapas del desarrollo psicomotriz del infante. Dichas dominantes, que aquí se plantean como el grado cero, son la base de todo el pensamiento simbólico, pues ellas sintetizan momentos del desarrollo infantil fundamentales para la inmersión en la vida cultural y social. Esa condensación se muestra a través de un número reducido de esquemas, los cuales, a su vez, se presentan a través de los mitos, arquetipos y cualquier manifestación del ser humano, y pueden representarse en abstracciones geométricas.

La primera dominante es postural y tiene que ver con la relación del infante con la verticalidad u horizontalidad. Lo que destaca es que, más allá de una relación de postura física, esta etapa de desarrollo motriz establece la racionalización de la verticalidad de manera amplia, independientemente de sus características geométricas en concreto.

La segunda dominante es la nutricia y conlleva al acto reflejo de deglución o defecación, mismo que lleva implícita la comprensión de conceptos como dentro y fuera, y hace que el individuo asimile a su cuerpo como un contenedor.

Estas estructuras simbólicas se pueden reducir a dos esquemas cognitivos capaces de representarse con figuras como el círculo y el vector, los cuales, como se enfatizó anteriormente, no necesariamente representan una figura geométrica en sí, sino una serie de conceptos. A pesar de la simpleza que pu-

diera aparentar, esta estructura dual tiene la flexibilidad de simbolizar casi todo el contexto de vida.

Así, Gilbert Durand plantea que los resultados simbólicos abstraídos en el círculo tienen relaciones simbólicas con la madre y todo lo que de ella deriva, mientras que, paralelamente, el vector proviene de los esquemas simbólicos que se relacionan a la imagen del padre. Dicha relación se sustenta en diferentes símbolos y metáforas cognitivas presentes en todas las culturas y han sido estudiadas por infinidad de autores.

Aunado a eso, Durand propone una tercera dominante, que es un reflejo sexual y se le relaciona con procesos cíclicos –como las fases lunares o los periodos estacionales– que de alguna manera están también asociados con la fertilidad de la tierra o con las secreciones hormonales (pues son periódicas). A esta tercera dominante se le denomina rítmica.

Resalta la importancia de estas dominantes en la generación del pensamiento simbólico, puesto que desde el punto de vista de la psicología estos procesos psicomotrices son fundamentales para establecer estructuras de representación:

[...] el ‘cuerpo entero colabora a la constitución de la imagen,’ y ‘las fuerzas constituyentes’ que él sitúa en la raíz de la organización de las representaciones nos parece muy cercanas [*sic*] a las ‘dominantes reflejas,’ Piaget pone de manifiesto ‘que se puede seguir de una forma continua el paso de la asimilación y de la acomodación sensorio motriz a la asimilación y a la acomodación mental que caracterizan los inicios de la representación.’ (Durand, 1981, p. 45)

Para Durand, el símbolo, entendido como una metáfora cognitiva, es integrante fundamental de la imagen, es el organizador que da homogeneidad entre el significante y el significado. No concibe que pueda realizarse el estudio del fenómeno de imaginación sin consultar el patrimonio imaginario de la humanidad. En ese sentido, los arquetipos funcionan como esquemas y modelan inconscientemente el pensamiento.

La matriz original de la que se despliega todo pensamiento racionalizado es precisamente este “sentido” de las metáforas, y para Durand es el cimiento de toda la semántica de lo imaginario. Dicha perspectiva simbólica se dispone a estudiar los arquetipos fundamentales de la imaginación humana, por ello resulta apremiante buscar las categorías motivantes de los símbolos en los comportamientos elementales del psiquismo humano.

Quintero (2013) propone que Durand retoma de Jung la idea de que el contenido de la pulsión puede interpretarse semióticamente como la representación de la pulsión o simbólicamente como el sentido espiritual del instinto natural.

Para Jung, el hombre no es una excepción entre las criaturas y como todo animal posee una psique preformada propia de su especie. Lo anterior concuerda con las dominantes reflejas propuestas por Durand y con la idea de Lackoff acerca de que toda la estructura cognitiva y sus representaciones se fundamentan en estructuras corporales. La materia y la psique forman parte intrínseca de cada ser humano, por ende, existe entre ambas un vínculo causal. Se debe entender, pues, que los esquemas de la psique y sus representaciones tienen un origen en la materia biológica. Jung, de manera similar a Durand, considera que el recién nacido posee *a priori*, una psique preconsciente, esto es, su estructura individual, que es innata e instintiva.

Ello permite suponer que cada recién nacido llega al mundo con un cerebro predeterminado por la herencia y, por ende, diferenciado e individualizado; no se enfrenta a los estímulos de los sentidos con cualquier disposición, sino con una ya específica, que condiciona una selección y configuración peculiar e individual de la aperccepción.

Se puede comprobar que estas disposiciones son instintos y preformaciones heredadas y ellas son las condiciones iniciales y formales basadas en los impulsos de la aperccepción. Su existencia se encuentra en el mundo del niño y de todo ser humano, y el sello antropomórfico son los arquetipos (Jung, 1970, p. 25). El arquetipo es un elemento formal. No se heredan las representaciones, sino las formas y a éstas Jung las denomina imágenes primordiales o imágenes arquetípicas, y en ellas solamente es constante el sistema axial en sus relaciones geométricas.

Las imágenes arquetípicas forman parte de un inconsciente colectivo, los seres humanos intuyen su significado de manera instintiva. Luego de realizar estudios con pacientes, Jung (1970) llegó a la conclusión de que hay cierta concordancia en los simbolismos; por poner un ejemplo, el círculo como protector o el mándala como el antídoto contra los estados caóticos del espíritu.

Para realizar el estudio citado, Jung aplicó un método en el que sus pacientes objetivaron “fantasías” a través de dibujos o esquemas, de acuerdo con sus habilidades en las artes plásticas. A partir de los resultados, elaboró una clasificación de las imágenes arquetípicas, “la multiplicidad caótica y el orden; claridad y oscuridad, arriba y abajo, derecha e izquierda; la unificación de los contrarios en un tercero; la cuaternidad (cuadrilátero, cruz), la rotación (círculo, esfera) y finalmente la ordenación radial, por lo general, de acuerdo con un sistema

cuaternario” (Jung, 1970, p. 147). Lo anterior motivó el cuestionamiento sobre si esas imágenes arquetípicas también se aplican en los encuadres fotográficos y, de ser así, buscar de qué manera se manifiestan.

Por su parte, Campbell hace un estudio detallado de los arquetipos y sus manifestaciones en diferentes culturas. En su libro *El héroe de las mil caras* refiere a mitos de distintos lugares del mundo y cómo en todos ellos se sigue un patrón común, que denomina “el viaje del héroe”. Campbell concluye que esas similitudes, a pesar de provenir de sitios radicalmente distintos, representan una metáfora de la vida en la que se hace referencia a formas geométricas como el vector, que manifiesta al padre y que a su vez se infiere en la salida del héroe para iniciar su viaje, o el círculo, que representa la conclusión del viaje, y que se asocia con lo maternal, la madre tierra, el destino final, la muerte. Aquí se puede encontrar concordancia entre estos simbolismos y las dominantes que refiere Gilbert Durand.

Ahora bien, entre Jung y Lackoff las similitudes ocurren gracias al concepto de imagen, si bien el primero habla de los arquetipos y el segundo de esquemas de imagen, ambos se refieren con sus diferentes conceptos a figuras primordiales. Los esquemas de imagen que propone Lackoff tienen su origen en características corpóreas ya que, como el autor afirma, nuestros sistemas conceptuales se basan en gran medida en los elementos comunes de los cuerpos y los entornos en los que viven. El resultado es que gran parte del sistema conceptual de una persona es universal o generalizado en todos los idiomas y culturas, y esta última afirmación también pone en sintonía las aportaciones de Lackoff con las de Durand.

Lackoff afirma que la razón no es incorpórea, como lo ha sostenido la tradición occidental, sino que surge de la naturaleza del cerebro, cuerpo y experiencia corpórea. Dicha afirmación no es sólo el ingenuo y obvio reclamo que supone la necesidad de un cuerpo para razonar, más allá, refiere a que la propia estructura de la razón proviene de los detalles de la corporeidad.

Al estar formada por el cuerpo, la razón no es radicalmente libre, porque sus posibles formas y el sistema conceptual humano son limitados. Además, una vez que se ha aprendido un sistema conceptual, se crea una red neuronal en el cerebro que estructura la manera de pensar y que, en consecuencia, no da libertad a hacerlo de otra manera.

La ciencia cognitiva, disciplina desde la cual Lackoff estudia los sistemas conceptuales, considera que la mayor parte del pensamiento es inconsciente, no en el sentido freudiano de ser reprimido, sino en el sentido de que opera por debajo del nivel de la facultad cognitiva, inaccesible para la conciencia y con la suficiente rapidez para no concentrarse en ello.

Los científicos cognitivos consideran que el razonamiento consciente es sólo la punta del iceberg, ya que el inconsciente constituye el 95% de todo el pensamiento. En este sentido, se puede encontrar cierta coincidencia con Jung y el inconsciente colectivo, aunque éste se refiere específicamente a aspectos psicológicos, mismos que, considerados desde el punto de vista de las ciencias cognitivas, forman parte del inconsciente cognitivo. Se usa este término en el sentido más amplio posible para describir cualquier operación y estructura mental que esté involucrada con el lenguaje, el significado, la percepción, los sistemas conceptuales y la razón.

El sistema conceptual y la razón surgen del propio sistema sensoriomotor, que es el que contribuye al desarrollo de habilidades para conceptualizar y razonar, y en esta afirmación se puede encontrar cierta concordancia entre Lakoff y Durand. El primero también asegura que el sistema motor es el fundamento para que el cuerpo pueda moverse, comer, etcétera, y, como resultado, la mente se ve moldeada por cada una de esas posibilidades; por ejemplo, los conceptos de contención se generan a partir de que nuestro cuerpo es un contenedor. Se puede decir que las características naturales de nuestro cuerpo dan forma a todos los conceptos y categorizaciones.

Los esquemas de imagen tienen similitud con las imágenes del pensamiento mítico. El esquema de contención es una equivalencia al símbolo mítico de la madre, que también se representa con un círculo. La estructura que Lackoff señala como trayectoria tiene relación con el símbolo mítico del padre, y su relación de horizontalidad y verticalidad; a su vez, también se asemeja con lo que Campbell denomina el viaje del héroe –en sí mismo, éste es una proyección mítica del esquema de trayectoria–.

El esquema de contenedor, como cualquier otro esquema de imagen, es conceptual y multimodal, y por esa razón puede aplicarse a una escena visual. Ejemplo de ello es la fotografía, que en sí misma es un contenedor, pues el encuadre segmenta el tiempo y espacio a partir del criterio del fotógrafo.

También hay una lógica espacial integrada en el esquema fuente-ruta-objetivo. Este esquema es topológico en el sentido de que un camino se puede expandir, reducir o deformar sin perder su sentido. Asimismo, tiene una equivalencia directa a la dominante postural que propone Durand.

El estudio de los conceptos de relaciones espaciales dentro de la lingüística cognitiva ha revelado que existe una colección relativamente pequeña de esquemas de imágenes primitivas que estructuran sistemas de relaciones espaciales en las lenguas del mundo. Aquí hay algunos ejemplos [...]: parte entera, centro-periferia, enlace,

ciclo, iteración, contacto, adyacencia, movimiento forzado (por ejemplo, empujar, tirar, propulsar), soporte, equilibrio, curva recta, y cerca de lejos. Las orientaciones también utilizadas en los sistemas de relaciones espaciales de los idiomas del mundo incluyen orientación vertical, orientación horizontal y orientación frontal. (Lakoff y Johnson, 1999, p. 46)

Las proyecciones corporales son ejemplos especialmente claros de cómo el cuerpo da forma a la estructura conceptual (Lakoff y Johnson, 1999), pues los conceptos frontal y posterior están basados en el cuerpo y sólo tienen sentido para seres con frente y espalda.

Uno de los descubrimientos importantes de la ciencia cognitiva es que los sistemas conceptuales utilizados en las lenguas del mundo utilizan un número relativamente pequeño de esquemas de imagen básicos, aunque el rango de relaciones espaciales complejas que se pueden construir a partir de estos esquemas es muy grande. (Lakoff y Johnson, 1999, p. 46)

Otra manera de estudiar los significados del cuerpo es abordada por Pierre Guiraud, quien, a diferencia de los autores citados anteriormente, no estudia la influencia de la constitución corporal en la integración de conceptos, sino que analiza de manera simbólica la fisiología corporal. Para ello hace referencia a una clasificación tripartita, que puede aplicarse a tipos corporales y faciales.

El propio cuerpo puede dividirse fisiológica y simbólicamente, de tal manera que la cabeza simboliza la inteligencia, la sensibilidad está en el pecho, y lo instintivo y visceral en el vientre. De acuerdo con Guiraud (2018), la cabeza tiene una división similar; de la ceja hacia la parte superior de la frente se asocia con las ideas, la inteligencia, la razón; de la nariz a las cejas se relaciona con sensibilidad, emociones de dolor y todo lo relacionado con la vida afectiva; de la barbilla a la base de la nariz, se relaciona con instintos, sensualidad y la vida material.

El autor mencionado hace un estudio clasificatorio de los tipos de frentes, narices y barbillas, relacionándolo con sus interpretaciones simbólicas, de manera que una frente amplia daría pie a un rostro “inteligente”, una nariz aguileña se relaciona con personas de carácter fuerte y una barbilla cuadrada y proporcionada sería indicio de un carácter inclinado al cálculo y a la razón. Las clasificaciones poseen una morfología basada en oposiciones, cuyos axiomas son el arriba, el abajo y el intermedio. Dichas relaciones espaciales son explicadas en dos aristas distintas, pero complementarias, por autores como Lackoff, Durand y el propio Campbell.

El campo semántico de las analogías corporales ordena y estructura muchas de las expresiones culturales, por ejemplo, el erguimiento del cuerpo, que es uno de los gestos que más asociaciones simbólicas tiene, además de ser totalmente controlado y consciente. Se acompaña de la dialéctica de arriba-abajo, superior-inferior, altivez-orgullo, humillación-sumisión. En algunas culturas lo erguido se asocia a la dominación, es el símbolo de los privilegiados y de superioridad social. No es de extrañar que los monumentos sean contruidos para representar la dominación de lo vertical.

Cada parte del cuerpo tiene asociaciones simbólicas que bien pueden ser universales, asimismo, el simbolismo corporal está ligado a funciones –respiración, circulación, digestión, reproducción– y sentidos –olfato, gusto, oído, tacto, vista–. Todas las funciones se relacionan con ciertos valores simbólicos, ejemplo de ello se observa en la psique tripartita donde la inteligencia se asocia al nivel superior, situado en la cabeza, mientras que la afectividad se relaciona con el nivel medio, que físicamente está situado a la altura del corazón, y finalmente el aspecto más instintivo, en el cual está implícita la sexualidad, se asocia con el nivel inferior y se encuentra a la altura de los órganos reproductores.

Cada uno de los sentidos, a su vez, tiene relación simbólica con esa clasificación tripartita. Prueba de ello son la inteligencia y la razón estructural, las cuales organizan e interpretan la información que proveen todos los sentidos –esto sitúa nuevamente una jerarquía–, mientras que el olfato y el gusto representan lo instintivo e intuitivo, y se relacionan con el infante y sus primeras interacciones con la madre. A partir de esto, se establece una dualidad simbólica que está presente en la mayor parte de los mitos:

- Razón-animus-activo-masculino inteligencia razonamiento
- Sensibilidad-ánima-pasiva-femenina masa amorfa de sensaciones

Imágenes de fenómenos corporales tales como la respiración, la actividad sexual, el calor vital, entre otros, reestructuran vastas y complejas representaciones simbólicas, que siguen vigentes y que dan sentido a los fundamentos del pensamiento mítico –esto explica por qué siguen siendo tan efectivos no sólo en expresiones populares, sino en conceptos filosóficos más profundos–. La mayor parte de los conocimientos precientíficos provienen de analogías corporales fundadas sobre una vaga y, muchas veces inexacta, intuición de la realidad, esto ocurre porque son parte del inconsciente cognitivo.

Las dominantes reflejas como esquemas de imagen representadas en diferentes mitos

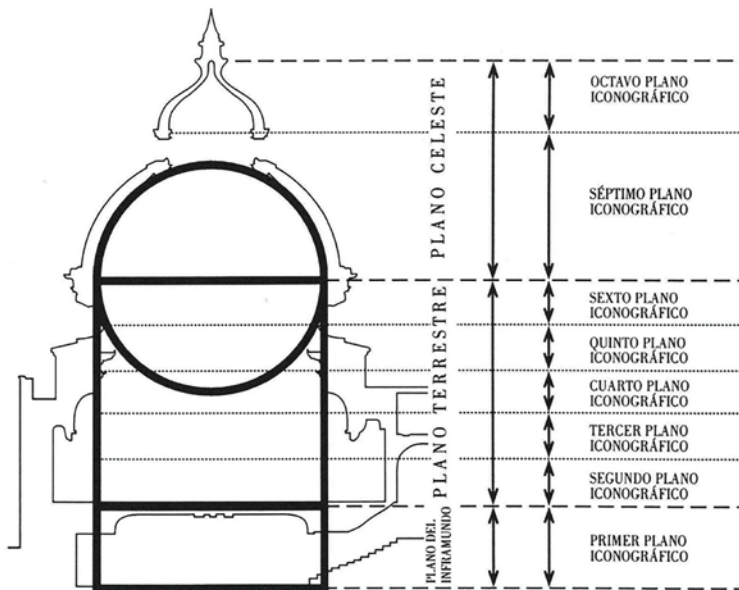
Recurrentemente los símbolos sagrados representan conceptos del imaginario popular a partir de figuras geométricas que se relacionan con las simbolizaciones de los esquemas de imagen y las dominantes reflejas señaladas en los párrafos anteriores, por lo que, a manera de corolario de esta sección, se han seleccionado una serie de aplicaciones empíricas en las que tanto el círculo como el vector tienen un papel primordial para cohesionar el imaginario cultural.

Contención-protección-madre

Los pawnees del norte de Kansas realizan una ceremonia denominada *hako*, en la que el sacerdote dibuja un círculo en la tierra con sus pies, ese círculo representa un nido y es realizado con el pie imitando la manera en que las águilas hacen su nido. La trascendencia en esta tradición radica en un mito propio, el cual indica que Tirawa, “dios de arriba”, creó la tierra y dejó a los hombres “dentro” de este espacio para que vivieran protegidos. Por otro lado, los oglala consideran al círculo como una figura sagrada porque todo lo que Dios hizo es redondo, por ello sus tipis son elaborados de una manera circular.

En la cultura wirárika, durante la ceremonia del abuelo fuego, los participantes se colocan en círculo alrededor de una fogata, mientras el *marakame* o chamán dirige con cánticos los diferentes estadios del rito, los asistentes van transitando por varias etapas mientras purgan sus cuerpos. Durante esta ceremonia, los concurrentes son asistidos por “guerreros”, ayudantes o aprendices del sacerdote principal, quienes en todo momento cubren sus ombligos, círculo que consideran vital por ser el espacio por donde se insufló su halo de vida, y por valorarlo como un imán de todo tipo de energías.

Imagen 25. Geometría simbólica del Camarín de la Virgen de San Diego, Aguascalientes



Fuente: Sifuentes Solís, M. A. (2004). Geometría y topogénesis en la arquitectura religiosa del nororiente de la Nueva Galicia. *Caleidoscopio. Revista Semestral De Ciencias Sociales Y Humanidades*, 8(15), 91-126. <https://doi.org/10.33064/15crscsh488>

Las representaciones del esquema de contención pueden no ser necesariamente circulares; en algunas ocasiones, la contención se transforma de círculo a cuadrado. Al respecto, Campbell señala la importancia que se le confiere a la paradoja de la cuadratura del círculo, pues consiste en la transformación de formas celestes en terrenales. Por citar un ejemplo, se ha analizado la simbología arquitectónica del camarín de la virgen de San Diego, que fue uno de los primeros recintos católicos edificados en la ciudad de Aguascalientes, en cuya distribución arquitectónica también se representa al círculo como la puerta de entrada a la bóveda celeste, pero en sinergia con formas cuadradas y rectangulares.

Vector-ruta-padre

En sintonía con los ejemplos de pensamiento religioso, el propio vía crucis es una ruta que representa el calvario de cristo, mismo que culmina en su sacri-

ficio en la cruz y en su sepultura. Este pasaje específico de la vida y muerte de Jesucristo es trascendental en la religión católica, ya que en este trayecto se logra la redención del héroe y se representa en todas sus direcciones, desde las caídas que simbolizan una derrota, hasta el momento en que es depositado en la cruz y ahí su sacrificio se completa, para después descender nuevamente a la madre tierra, simbolizada por la tumba, y luego trascender en su resurrección y posterior ascensión.

La cruz es uno de los símbolos de vector más fuertes, puesto que es el punto de enlace con el inframundo y muestra a los creyentes la dirección de trascendencia espiritual que deben seguir; es su guía, por ello las implicaciones negativas que suelen tener entre los creyentes las cruces invertidas, donde se busca representar la ruta contraria.

Campbell señala que la ruta del héroe implica un punto de partida, un recorrido y una meta. Es recurrente en culturas diversas encontrar narraciones sobre el héroe que parte y tiene que vencer diversas pruebas para lograr su postestad. Si bien las representaciones simbólicas de su viaje tienden a la superación personal, y por ende marcan un vector de ruta ascendente, lo cierto es que en el viaje la direccionalidad puede ir variando, indicando con ello diversas batallas perdidas con sus consecuentes “bajones”, pruebas en las que el vector parece ir horizontal y con poca fuerza, mientras que en otras el ímpetu puede ser brutal.

Dominante cíclica/ánima-ánimus

Esta dominante rítmica tiene implicaciones en el imaginario colectivo que la relacionan con lo cíclico, y lleva implícita una connotación de reproducción sexual. Para los fines del presente trabajo se plantean dos niveles simbólicos de replicación a nivel visual, uno es el nivel simbólico de la composición y el otro es de apreciación subjetiva a nivel de la representación.

El nivel simbólico tiene que ver con la cualidad visual conocida en pintura, fotografía y otras artes plásticas como ritmo, y puede ser definido como la repetición de una serie de elementos visuales, ya sean formas, colores, texturas o patrones, así como por gradientes de tamaños, colores u otras cualidades visuales.

La representación literal de esta dominante lleva implícitos los valores estéticos de lo que es atractivo sexualmente con fines reproductivos. Estos son totalmente subjetivos, impuestos por los cánones estéticos de la época y del contexto cultural desde el cual se aprecian. Por ejemplo, si se analizan a las estatuillas de mujeres fértiles que fueron comunes en muchas culturas durante diferentes periodos de la humanidad, encontraremos claramente que se

resaltan aquellas cualidades visuales que permean la fecundidad, tales como grandes mamas y caderas prominentes. Es probable que, en la actualidad, esos preceptos de belleza no sean vigentes para muchos contextos, pero lo que es indiscutible es que la cualidad visual que resalta tiene relación con la intención de mostrar la belleza con fines de reproducción.

CAPÍTULO VI

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ANALIZAR FOTOGRAFÍAS A PARTIR DE UN ENFOQUE ANTROPOLÓGICO-COGNITIVO

El estudio de los álbumes familiares y la fotografía hogareña es necesario porque forman parte del patrimonio doméstico y, dentro de sus propias perspectivas, guardan un orden estético no asimilable al del arte centralizado, hegemónico y elitista, sino dentro de una práctica cultural específica de cada región y más aún de cada familia.

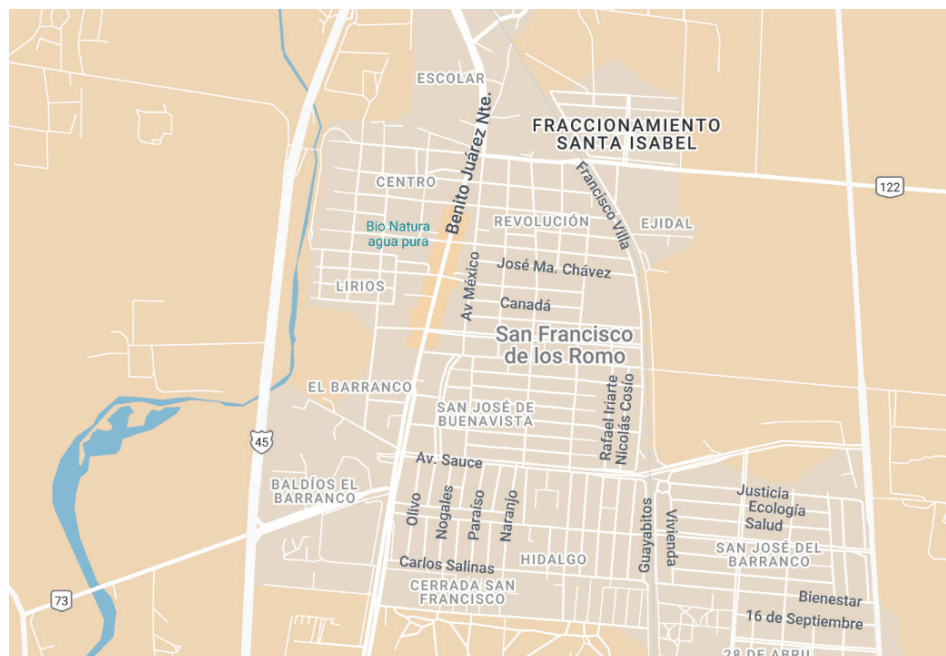
Este patrimonio visual doméstico forma parte del acervo de una comunidad descentralizada, que también merece ser entendida desde su propia realidad y a partir de sus cánones locales. Para este caso, esos arbitrios particulares emanan de un sincretismo cultural que ha florecido en la región central de Aguascalientes a partir de sus actividades económicas, creencias religiosas, cercanía entre pobladores y otros factores regionales.

Para este estudio se analizaron los registros de siete familias, que en total aportaron 19 álbumes, así como algunas fotos sueltas aportadas por algunas personas de manera personal, todos ellos nacidos en el municipio de San Francisco de los Romo. Sólo se solicitaron a residentes del fraccionamiento centro, también conocido como el Barrio Antiguo, y del fraccionamiento Revolución, esto debido a que es la zona donde se fundó esa ciudad y, en su mayoría, estas familias dieron origen al municipio.

Se logró tener acceso a un total de 1,995 fotografías, las cuales se clasificaron en tres catalogaciones distintas: una por corte temporal, otra por temáticas y la última por estructuras antropológicas de composición. En las dos prime-

ras clasificaciones, cada archivo fotográfico se colocó de manera unitaria en una colección, sin embargo, en la de estructuras antropológicas un mismo archivo se colocó en dos categorías, pues la composición pudo encajar en ambas o incluso en más de dos, ya que esta clasificación no es excluyente.

Imagen 26. Vista aérea de San Francisco de los Romo, se destacan los fraccionamientos Centro y Revolución



Fuente: Google, s.f.

Realizar las gestiones para conseguir el préstamo de los álbumes familiares o fotografías sueltas resultó ser una labor más complicada de lo imaginado, debido a que el acceso a esos documentos de memoria implicó una intromisión en la intimidad de los recuerdos familiares. Inicialmente hubo cierta resistencia por parte de las matriarcas, ya que ellas eran las autoridades en cada familia para permitir el acceso a estas memorias; hubo, sin embargo, diferencia con dos familias en las que la puerta de entrada fue un hombre, pues para ambos casos la apertura al préstamo fue mayor.

Este suceso, aparentemente cotidiano, me hizo reflexionar la relación entre lo privado y lo público, la contención y el fuera, la madre tierra y la ruta del

héroe, lo cual de alguna manera coincide con las estructuras que se han estudiado en la investigación, y que no es sino una muestra de que, dentro del seno familiar, quien tiene la batuta para permitir algo fuera de la cotidianidad es la madre. Ello refleja de alguna manera un imaginario propio de estas familias que comparten una zona geográfica en común.

Hay que recordar que el principal objetivo de este trabajo consiste en desarrollar una metodología que permita analizar si las composiciones de la imagen fotográfica también pueden reducirse a patrones geométricos que coincidan con figuras del pensamiento mítico. Para ello se realizaron tres tipos de catalogaciones, una de ellas es de orden cronológico, otra es por tópicos y la última por estructuras de composición.

La clasificación cronológica aporta información sobre la evolución de formatos, así como el consumo de la imagen fotográfica en la zona de estudio. La categorización por estructuras compositivas permite comprobar que existe una correlación entre las imágenes primordiales o míticas y el encuadre fotográfico; posibilita saber si todo el corpus es clasificable dentro de un número limitado de ellas y nos permite comprobar que esas estructuras son atemporales. Asimismo, la clasificación por temas manifiesta si la estructura compositiva tiene relación con la temática que presenta.

Acotaciones sobre la catalogación cronológica

Para realizar la clasificación de los archivos de manera cronológica, fue necesario reconocer aquellas fotografías fechadas o identificadas con mayor antigüedad, lo cual se logró, en algunos casos, gracias a referencias en la cara posterior de la fotografía, mientras que en otros fue por medio de las características de los archivos, o bien, tomando en cuenta las firmas del fotógrafo o sello del estudio en donde se realizaron.

En algunos casos se consideró el atuendo de los retratados, así como los formatos fotográficos con los que se realizó la imagen. Este punto fue de suma importancia, pues gran parte de la catalogación cronológica se hizo con base a los dos aspectos previamente mencionados. Considerando la base de archivos con los que se cuenta, el formato de 120 mm fue muy común en las familias durante la década de 1970 y la primera mitad de 1980.

Desde la década de 1980 se encontraron archivos fotográficos en formato 35 mm, el cual, a diferencia del de 120 mm, es rectangular y no tiene una definición tan buena. En algunas fotografías de la década de 1990 se incluye

la fecha en la propia fotografía impresa, ésta fue superpuesta por la cámara en el negativo.

La catalogación fue de los archivos más antiguos a los más recientes. Para poder realizar un análisis detallado de los cambios en las cualidades estilísticas, así como la evolución del medio fotográfico en San Francisco de los Romo, la catalogación fotográfica por cortes temporales se agrupó de dos en dos décadas, esto debido a que en los primeros años se contó con un número muy reducido de archivos. La primera carpeta corresponde a 1920-1929; en los primeros años se tiene menor cantidad de fotografías tomadas en estudio, lo que hace suponer la dificultad que implicaba tomar fotografías de manera cotidiana. El número de archivos de las siguientes carpetas fue incrementándose exponencialmente en cada una de las siguientes carpetas hasta tener su mayor pico en las décadas de 1980 y 1990, para luego reducirse en la carpeta 2000-2009. Esto guarda una lógica con la introducción de la imagen digital y la nueva manera de guardar memorias en el álbum familiar.

Características estilísticas por cortes temporales

Algunas de las fotografías más antiguas datan de la década de 1920, y es preciso destacar que a partir de la década de 1960 el número de registros incrementa considerablemente, pero es principalmente entre 1980 y 1999 en donde se concentra el mayor número de ellos, de hecho, más de la mitad de las fotografías analizadas pertenecen a esta carpeta, lo cual da cuenta de que fue la época de mayor consumo de fotografías impresas. A continuación, se presentan las características estilísticas encontradas en cada época segmentada.

1910-1939

Son 51 los archivos que conforman esta colección, de los cuales 35 son fotografías y 16, textos que las acompañan. Todas las fotografías de este periodo son en blanco y negro, ya que aún no se expandía el uso de fotografía a color,² con excepción de una que está coloreada y es de la década de 1930. Con respecto a cómo fueron tomadas, 16 son fotografías de estudio fotográfico y 19

2 Desde mediados del siglo XIX se hicieron diferentes experimentos para realizar fotografías a color, como por ejemplo el método sustractivo de Louis Ducos du Hauron, patentado en 1868 con el nombre de “heliocromia”. Sin embargo, fue hasta 1930, cuando Kodak desarrolló una emulsión tricapa capaz de capturar imágenes a color, que este tipo de fotografía tuvo las características necesarias para poder comercializarse de manera masiva (Hirsch, 1988).

fueron en exteriores realizadas en cámaras portátiles, ya bien en zonas urbanas o rurales.

Imagen 27. Fotografías de la colección de la familia González.
Registros González 87 y 87b



Fuente: Fotografías sueltas propiedad de la familia González.

Referente al formato de las fotografías realizadas en estudio, sólo una está en horizontal, mientras que el resto son verticales. Esto tiene cierta lógica si se considera que la única foto horizontal es de un bebé recostado, el resto son personas de pie o sentados. Siete de las fotografías de estudio tienen un encuadre cerrado, que va de medio cuerpo a toma cerrada, y seis son de mujeres jóvenes con poses en las que se demuestra cierta gracia –una de ellas carga en su regazo a su bebé–, mientras que la última fotografía de encuadre cerrado es de un hombre muy joven. En ninguna de las tomas cerradas se observa un encuadre frontal, todos son de tres cuartos. Las seis fotografías de cuerpo completo fueron frontales y en su mayoría posan de dos a cuatro personas, se trata de fotografías de familia, sólo una es individual y es la fotografía de una niña. Resalta una gran similitud en la composición de las fotografías de familia, en dónde casi invariablemente se coloca un adulto parado, otro sentado y remiten a una composición triangular.

Con respecto a las fotografías realizadas en exterior, se encuentra una mayor variedad de formatos, ya que el tamaño más pequeño de las cámaras permitía un manejo más libre, lo que coincide con que hay 11 horizontales, una cuadrada y seis verticales. En las siguientes fotografías, tomadas en diferentes locaciones, se puede observar que la mayoría son grupos de personas y sólo cuatro son individuales, en éstas últimas aparecen personas acompañadas

por un animal grande como caballos, mulas o cerdos. Es importante mencionar que, de las 35 fotografías de esta carpeta, 16 cuentan con algún tipo de escrito cuya dedicatoria y fecha puede corroborar de qué época datan.

Dos de las fotografías de estas décadas están recortadas de tal manera que no se puede apreciar la identidad de algunas de las personas que en su momento fueron fotografiadas, como puede apreciarse en estos registros.

Imagen 28. Fotografías de la colección de la familia González. Registro González 61 y 62



Fuente: Fotografías sueltas propiedad de la familia González.

Destaca también dentro de la colección de la familia González una fotografía de la actriz del cine mudo Pola Negri, la cual seguramente fue una de las múltiples copias que se obtuvieron de un mismo negativo, dado que tiene códigos y es posible encontrarla en un portal de venta de imágenes digitales (<https://www.alamy.com/stock-photo-pola-negri-actress-1924-31279607.html>). Sin embargo, por las fechas de otras fotos de la colección de esta familia y el papel en el que está impreso, que tiene ciertas rasgaduras y el color se ha tornado un tanto amarillento, puede suponerse que la tienen como parte de su colección particular desde que la actriz permanecía vigente.

Décadas de 1940 a 1959

Esta colección se compone de 85 elementos, que incluyen fotografías y textos complementarios que enriquecen la información proporcionada por las imá-

genes. Al igual que en las colecciones de décadas anteriores, todas las fotografías son en blanco y negro, sin excepciones, lo que indica que el uso del color aún no era común en esta región específica. Aunque en ese momento ya era habitual el coloreado manual de las fotografías, no se encontraron ejemplos de este tipo en los archivos recopilados de los álbumes familiares de las siete familias que aportaron su material.

Imagen 29. Fotografía de la colección de la familia González



Fuente: Fotografías sueltas propiedad de la familia González.

Imagen 30. Fotografía de la colección de la familia Silva



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Silva.

De las 68 fotografías, 29 se hicieron en estudio fotográfico y 39 en exterior. De estas últimas la gran mayoría representan tomas en un entorno doméstico, escenas de la vida cotidiana e incluso una ceremonia religiosa con todos los clérigos en el altar. Además, destaca como algo atípico una toma panorámica de una agencia de automóviles de la marca Bentley, que evidentemente fue tomada en alguna ciudad extranjera, y al centro de la imagen posa un hombre de edad mediana de apariencia mexicana, por el sombrero tejano y la ropa que viste. También puede observarse una fotografía que, de acuerdo con la nota posterior, fue tomada en la Ciudad de México por algún “cazador de fotos” (actividad que se popularizó desde que las cámaras fotográficas se hicieron más portátiles y que consistía en retratar a personas despistadas por la calle, para luego ofrecerles la impresión en venta), ya que puede observarse un momento espontáneo en el que una joven pareja camina por la calle.

Los retratos que fueron realizados en el estudio son en su mayoría tomas cerradas que van de la cintura hacia arriba, o sólo el rostro; 21 de las 29 fotografías mantienen este tipo de encuadre, mientras que las ocho restantes son memoria de algún hecho social importante como bodas, quince años o prime-

ras comuniones, las cuales, además de mostrar el cuerpo completo, integran elementos de escenografía para hacer más armoniosa la composición.

Imagen 31. Fotografía de la colección de la familia Franco



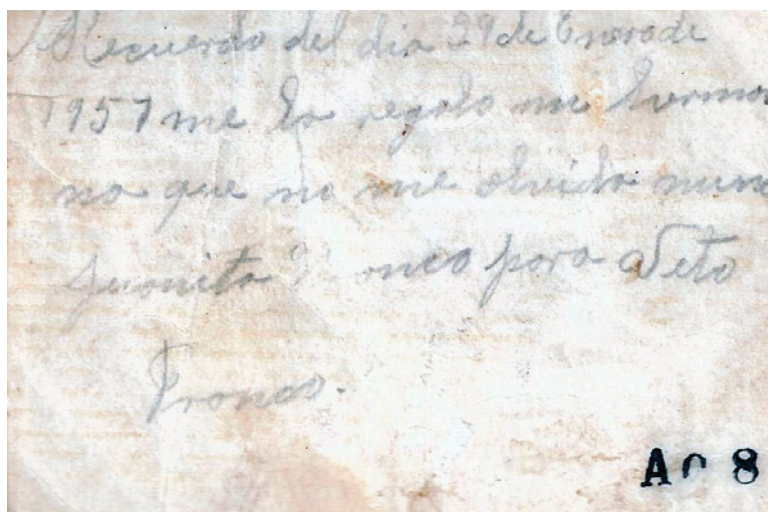
Fuente: Álbum de fotografías de la familia Franco.

En cuanto a la orientación de las fotografías, igual que en las décadas anteriores, los registros de estudio son en su mayoría en formato vertical, con un total de 25, y sólo cuatro en horizontal, lo cual tiene lógica ya que las primeras presentan principalmente rostros o personas de cuerpo completo, mientras que en el caso de las horizontales son tomas de dos o tres personas en un plano de medio cuerpo. Sólo una fotografía presenta un formato cuadrado, y representa a una joven luciendo un vestido amplio, por lo que se puede suponer que fue un registro realizado en conmemoración de sus quince años.

Las fotografías tomadas en exterior guardan cierta relación con el tema de la imagen, ya que las horizontales muestran grupos de familia o tomas abiertas de lugares, mientras que las verticales son generalmente personas o niños posando de pie.

Algunas fotografías tienen escritos en la parte posterior, que por lo general son dedicatorias o breves descripciones como nombre y edad de los retratados, sin embargo, la incidencia fue mucho menor comparada con el periodo de 1920 a 1939, en el que casi la mitad de las fotografías contienen este tipo de información.

Imagen 32. Parte posterior en donde puede leerse “Recuerdo del día 29 de enero de 1957 me la regaló mi hermana que no me olvida nunca Juanita Franco para Beto Franco”.



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Franco.

A diferencia de los registros del corte temporal anterior, en las décadas de 1940 a 1959, hay al menos cuatro fotografías de estudio que parecen haber sido realizadas para algún tipo de trámite, lo que se asume por el tamaño y el corte ovalado en el papel, así como porque algunas son casi frontales o frontales y el rostro presenta un semblante neutro, sin sonrisa. El resto de los encuadres cerrados son retratos de rostros sonrientes, en su mayoría en tres cuartos; por la indumentaria, los peinados y las poses puede notarse que se realizaron para guardar memoria de la fisonomía de las personas en una etapa específica; casi todos son jóvenes, con lo que podría considerarse que son fotografías para mostrar su belleza.

Imagen 33. Los primeros tres registros pertenecen a la clasificación de fotografías de identificación, las últimas dos resaltan las cualidades estéticas de los modelos por la pose e indumentaria.



Fuente: Álbumes de fotografías de las familias Fuentes y Franco.

Décadas de 1960 a 1979

En este periodo comenzaron a aparecer los primeros registros fotográficos a color. De los 589 archivos que conforman la colección, 355 son fotos de este tipo, lo que representa más de la mitad del total. Algunas de estas imágenes fueron capturadas directamente en color mediante el uso de películas específicas, mientras que otras fueron coloreadas posteriormente como parte del proceso de retoque realizado en estudios fotográficos. Esta práctica, común en la época, se utilizaba para resaltar ciertas cualidades estéticas. En la colección se identificaron 25 fotografías con este tipo de acabados.

Imagen 34. Fotografía coloreada en estudio. Fotografía de la colección de la familia Franco



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Franco.

En cuanto a las fotos de estudio, nuevamente el formato vertical es el más recurrente; de los 28 archivos, 21 cuentan con esta orientación, los otros siete son fotografías de bebés en formato horizontal, excepto una. Destaca como estilo de las fotografías realizadas en estudio que todas son coloreadas, ninguna es a color de manera original. Asimismo, las poses no tienen mucha variación en comparación con las décadas anteriores, ya que en su mayoría se trata de fotografías de tres cuartos, sobre todo cuando es un solo modelo, en cambio, fotografías de dos personas son en su totalidad frontales.

Entre 1960 y 1979, la colección destaca por el incremento exponencial en el número de fotografías que podrían clasificarse como imágenes de identificación. De los archivos recopilados, se identificaron 52 que cumplen con las características propias de este tipo de fotografía: tomadas casi en su totalidad de frente, con expresión neutra y sin sonrisa. Estas imágenes presentan formatos infantiles y credenciales, generalmente cuadrados u ovalados, y todas en blanco y negro, salvo seis excepciones que no cumplen con el encuadre frontal. Este aumento refleja la creciente demanda social y administrativa de fotografías para fines identificativos durante este periodo.

En muchos de los casos las fotografías tienen un formato cuadrado coincidente con el de 110 mm que Kodak comercializó masivamente desde 1963 y del que usualmente se imprimían dos fotografías de un mismo negativo, como puede observarse en la imagen que aparece a continuación.

Imagen 35. Fotografía de la colección Rangel



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Rangel.

Se puede apreciar que la calidad de la imagen es inferior a la de décadas pasadas debido a que el formato era muy pequeño, pero esto facilitó su manejo, ya que muchos de estos rollos no requerían mayor pericia que colocar el carrete. No aparece ninguna fotografía instantánea, a pesar de que ya se comercializaba, sin embargo, se debe destacar que tanto las cámaras de ese estilo como sus cartuchos eran más caros y el número de fotografías logradas era menor, generalmente diez, mientras que a las películas de 110 mm se les podía encontrar de 12 a 24 exposiciones.

Imagen 36. Kodak pocket instamatic 100 (1972)



Fuente: “Archivo:Kodak pocket instamatic 100 (1972).jpg”, Wikipedia, [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Kodak_pocket_instamatic_100_\(1972\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Kodak_pocket_instamatic_100_(1972).jpg)

Se puede afirmar que gracias a la accesibilidad que otorgaron los formatos más baratos, tanto en equipo como en rollos fotográficos, la fotografía familiar se popularizó en San Francisco de los Romo en la década de 1960. A partir de entonces se observa un incremento considerable de fotografías totalmente domésticas que muestran escenas de la vida cotidiana, además, aumentó también el número de niños fotografiados, imágenes de viajes familiares, de celebraciones de cumpleaños o fotografías de grupos escolares de las cuales no se encontró ninguna en las décadas anteriores.

Décadas de 1980-1999

Las décadas de 1980 y 1990 son las que mayor número de registros acumulan, con un total de 1,065 fotografías, lo cual deja claro que fue el auge de la fotografía impresa. Se pueden encontrar diferentes tipos de formato, ya que en los primeros años de la década de 1980 aún persistía el formato de películas de 110 mm, sin embargo, pueden encontrarse las primeras fotografías tomadas en película de 135 mm.

Las fotografías de película de 135 mm se les puede encontrar en diferentes tamaños de papel, uno de los más populares es el tamaño postal, pero hay otros más grandes como el tamaño 6x que mide aproximadamente media carta. Además de la variedad de tamaños de papel, una de las particularidades que destaca con el formato de 135 mm es que la calidad de imagen es superior comparado con el formato de 110 mm, esto se debe principalmente a que el tamaño del negativo es más grande y por ende mejora también la calidad de los detalles al momento de la impresión.

Las cámaras con las que se tomaron estas fotografías son, en su mayoría, compactas, sencillas. En algunas fotos puede notarse cierta intención compositiva, aun en aquellas tomadas de manera más espontánea, pero ciertos registros muestran claramente un error de paralaje, el cual era muy común cuando el visor de las cámaras no coincidía con la misma posición del lente.

Pueden notarse que algunas otras fotografías fueron tomadas con equipos más modernos, como aquellas cámaras equipadas con sensores digitales que estuvieron vigentes hasta inicios de la década de los 2000; estos modelos enrollaban la película de forma automática, se les podía programar para imprimir la fecha en la fotografía desde el negativo, e incluso algunos modelos permitían realizar panorámicas, lo cual da fe de la acelerada evolución tecnológica en las cámaras fotográficas durante las décadas de 1980-1999.

Es comprensible que, con la accesibilidad, facilidad de manejo y amplia oferta de lugares de impresión, las fotografías en estudio disminuyeran de manera abrupta, ya que, de los más de mil archivos pertenecientes a estas dos décadas, sólo 41 fueron realizados en estudio (sin que el motivo fuesen las fotografías de identificación).

En su mayoría los registros de estudio son fotografías de niños y bebés; en el caso de los primeros, casi todos portan vestimenta y accesorios como cirios, libros, crucifijos y otros artículos representativos de la ceremonia religiosa católica de la primera comunión. Otros niños un poco mayores se observan

posando de manera totalmente frontal y usan togas y birretes, lo que podría significar el término de algún grado de educación básica.

Imagen 37. Década de 1990. Fotografía de la colección Franco. CMM Registro-133



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Franco.

Imagen 38. Década de 1980. Fotografía de la colección Rangel. Registro-17



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Rangel.

El análisis de las fotografías revela estilos y escenografías que sugieren una procedencia común en algunos casos, aunque solo el estudio Herlinda aparece explícitamente identificado. Este estudio es uno de los más destacados en Aguascalientes, con una trayectoria que supera los 70 años, según sus propias publicaciones en redes sociales. En sus fotografías de niños y bebés se observa una evolución estilística significativa. Las imágenes de la década de 1980 presentan un retoque más evidente, mientras que las de la década de 1990 son más sutiles. El encuadre más frecuentemente utilizado en este estudio es el de medio cuerpo o solo el rostro. Destaca por su atención al detalle en la pose de los niños, lo que contrasta con algunas fotografías realizadas en otros estudios, donde se aprecian errores que alteran la fisonomía del bebé.

Ambas fotografías fueron tomadas en el estudio Herlinda, como se comprueba con la firma. Puede notarse que, si bien la pose es la misma, la primera tiene un retoque notorio en las pestañas, mientras que la segunda es más natural y puede notarse también una mejor calidad de imagen, esto manifiesta la evolución estilística de la década de 1980 a 1990.

Es evidente que, en este intervalo temporal, las fotografías de niños experimentaron un notable aumento en popularidad. En décadas anteriores, la mayoría de las fotografías en estudio eran de jóvenes o personas mayores, y cuando aparecían niños, generalmente lo hacían acompañados de sus padres. El hecho de que los niños y bebés fuesen objeto de un mayor número de fotografías indica que éstas adquirieron un lugar destacado no sólo dentro de la familia, sino también en la sociedad de San Francisco de los Romo. Aunque desde la década de 1940 se pueden encontrar registros de niños en ocasiones especiales, como la primera comunión, con el paso del tiempo las fotografías parecen haber adquirido como objetivo principal preservar el recuerdo de una etapa vital.

En relación con textos que brinden más información acerca de las fotografías, son pocos los registros de esas décadas, pero sí destaca una fotografía en específico por la historia que guarda detrás de la imagen y el texto que le acompaña. Se trata de la fotografía tomada con una cámara instantánea, en la que aparece un hombre joven montado en una bicicleta, le acompaña el siguiente texto: “esta bicicleta en la que estoy es mía y cuando me valla [sic] me la voy a llevar”; la madre del joven compartió que él murió atropellado en esa bicicleta.

Imagen 39. Fotografía de la colección Chávez. Registro ChavezParthenon-29



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Chávez.

Pese a que son pocos los archivos fotográficos de cámaras instantáneas, fue en la década de 1980 cuando se pudo observar un mayor número de ellos colocados en los álbumes familiares. En total se contaron 16 fotografías de este tipo de proceso y destacan principalmente escenas domésticas de reuniones familiares; los protagonistas son en su mayoría niños y jóvenes. Sólo una de las fotografías instantáneas muestra a dos jóvenes frente a un santuario, por lo que puede suponerse que se trató de un viaje con fines religiosos. Todos los archivos son fotografías a color con excepción de dos, que tienen un tamaño credencial y hacen suponer, por la espontaneidad de las expresiones faciales y los errores en el encuadre, que fueron tomadas en un quiosco de fotografías instantáneas.

Imagen 40. Fotografías de la colección Franco. FrancoVerde 25 y 31



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Franco.

El formato más común que puede encontrarse en los archivos de estas décadas es el horizontal, pues casi dos tercios de los archivos tienen esta direccionalidad, mientras que sólo una tercera parte está tomada de manera vertical, aun así es importante mencionar que al realizar la catalogación por estructuras antropológicas se consideraron los aspectos formales dentro de la composición (más que el formato de la fotografía en sí). Se abundará al respecto más adelante, en el capítulo correspondiente.

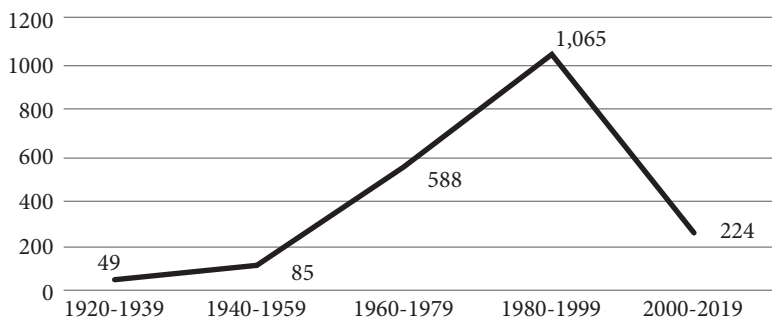
Décadas de 2000 a 2019

Lo primero que resalta al momento de realizar la catalogación es la marcada reducción en el número de archivos; si en las décadas de 1980 a 1999 se lograron contabilizar más de mil registros fotográficos, de las décadas de 2000 a 2019 sólo se tienen 165 archivos impresos, lo cual da cuenta de la transición de la fotografía analógica a la digital. El resultado de esta permutación fue un menor número de fotografías en papel, ya que, con el surgimiento de nuevos dispositivos, las formas de guardar memorias se transformaron.

Los anclajes con texto son casi nulos, sólo una de las fotografías tiene la fecha anotada con pluma. No hay mucha diferencia en la calidad en aquellos registros que se realizaron en película analógica, en cambio, se puede notar cierta reducción en la calidad en aquellas fotografías que fueron realizadas con cámara digital. Una posible causa de esta merma en la imagen puede ser que los primeros modelos de cámaras digitales no eran superiores en la calidad a las cámaras de películas de plata, pues los primeros modelos comerciales no se distinguían por su excelencia en imagen, sino más bien por la inmediatez.

A continuación, se detalla de manera gráfica la distribución de archivos por décadas:

Gráfica 1. Distribución por décadas de los archivos fotográficos



Fuente: Elaboración propia.

- 1920-1939 con un total de 49 archivos.
- 1940-1959 con un total de 85 archivos.
- 1960-1979 con un total de 588 archivos.
- 1980-1999 con un total de 1,065 archivos.
- 2000-2019 con un total de 224 archivos.

Catalogación por estructuras compositivas

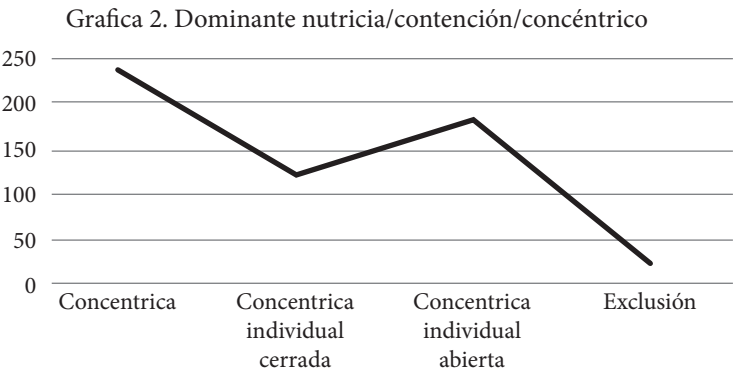
Dominante nutricia/contención/concéntrico

En esta categoría se colocaron aquellos archivos fotográficos en los que el encuadre tiene una importancia primordial en el centro, o bien aquellas fotografías en las que el “corte” fundamental, es decir, lo que queda dentro/fuera es significativo, como es el caso de las fotografías de identificación. Se realizó una subdivisión en esta carpeta:

1. Concéntrica: en esta categoría se agregaron aquellos archivos en los que el encuadre tiene un énfasis compositivo en el centro.
2. Centrada individual: aquí se agregaron aquellas fotografías de sujetos cuya composición es primordialmente central y a su vez se hizo una subdivisión.

- Cerrado
 - Abierta
3. Exclusión: se incluyen los archivos fotográficos que intencionalmente o de manera accidental dejaron fuera del encuadre o incluso sacaron físicamente a los sujetos que en ella aparecían.

De manera preliminar, hasta ahora se han distribuido de la siguiente manera numérica en cada categoría:



Fuente: Elaboración propia.

Imagen 41. Concéntrica: se logra notar el énfasis compositivo de la fotografía en el centro



Fuente: Álbum de fotografías de la familia Rangel.

Imagen 42. Centrada individual: se puede observar la composición primordialmente central, pero es más cerrada, por lo que se agrega esa supervisión



Fuente: Fotografías de la colección personal de las familias Rangel y González.

Imagen 43. Centrada individual abierta



Fuente: Fotografía de la colección personal de la familia Chávez.

En este ejemplo se puede observar la composición primordial al centro, al igual que en la anterior, pero aquí la imagen es más abierta, por lo que se agrega en la subdivisión de “abierta”.

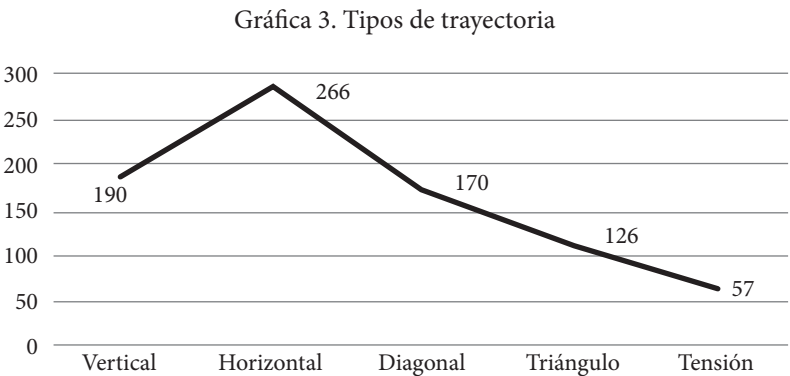
Imagen 44. Exclusión: ejemplos donde accidental o deliberadamente se dejaron fuera del encuadre a los sujetos implicados



Fuente: Fotografías de la colección personal de la familia González.

Dominante postural/vector

En esta categoría se incluyeron las fotografías que por la disposición de sus elementos podían representar un vector, es decir, una consecución de elementos que necesariamente induce al observador a seguir una ruta específica. En este sentido, se tuvo que hacer una subdivisión acorde a los diferentes tipos de trayectorias o rutas que imponía el propio archivo fotográfico para su lectura. De manera preliminar se han distribuido de la siguiente manera:



Fuente: Elaboración propia.

- En vertical se han agregado 190 fotografías.
- En horizontal se han agregado 266 fotografías.
- En diagonal se han agregado 170 fotografías.
- En triángulo se han agregado 126 fotografías.

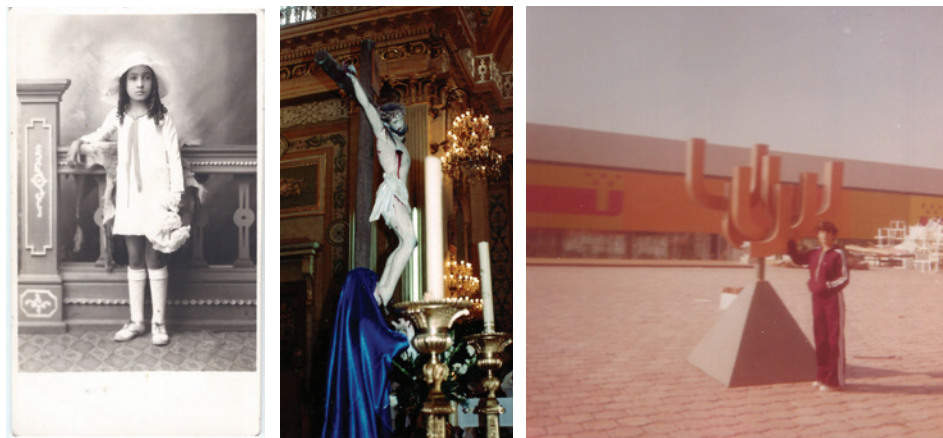
Asimismo, se incluye la subdivisión de tensión, que refiere a aquellas fotografías que fuerzan el ojo a un punto específico; hasta el momento se han agregado 57 archivos fotográficos.

Imagen 45. Horizontal



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias Rangel y González.

Imagen 46. Vertical



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias González y Chávez.

Imagen 47. Diagonal



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias Fuentes y Chávez.

Imagen 48. Triángulo



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias Franco, Rangel y Chávez.

Imagen 49. Tensión



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias Chávez y Fuentes.

Dominante rítmica/ánima/ánimus

En esta categoría se recurrió a la teoría de los arquetipos de Jung, particularmente en su postulado de ánima y ánimus como arquetipos de aliento o pulsación de vida, lo femenino y lo masculino. Aquí se colocaron los archivos fotográficos que, se asume, fueron tomados para representar la belleza y atracción del individuo fotografiado. Al hacer la concentración de los archivos se pudo notar un rasgo común: muchas de las fotografías también presentan cierto ritmo visual, entendido este en el sentido de Dondis (2012) como una repetición secuencial de determinados elementos que buscan crear armonía y movimiento.

Esta categoría no es excluyente de las otras clasificaciones, ya que las fotografías se adhirieron a ella por sus cualidades de representación, más allá que por composición, por lo que los archivos presentados también pueden incluirse de acuerdo con sus características estructurales en las otras carpetas, ya sea de contención o de vector. En esta categoría se han incluido hasta el momento 29 elementos.

Así pues, se tiene la categoría centrada dominante *ánima/ánimus*, compuesta por 74 archivos. Por otro lado, se cuenta con la categoría “*contrafuerza*”, en la que se pueden realizar subdivisiones por tema, de tal manera que en ella se hallan:

- *Ánima-ánimus*: composiciones centradas en femenino vs. masculino, 78 fotografías.
- *Apolíneo-dionisiaco*: composiciones centradas en humano vs. animal, 40 fotografías.
- *Orgánico-inorgánico*: composiciones centradas en humano vs. aparatos, 47 fotografías.
- *Menor-mayor*: composiciones centradas en proporción de tamaños, 95 fotografías.
- *Composición*: sin una temática propia, pero con dos elementos que se contraponen, 188 archivos.

Este documento sólo muestra la manera en que se estructuraron las carpetas y la base teórica en la que se fundamentó la clasificación. Se anexan algunos ejemplos de cada una de las categorías con una pequeña muestra de los archivos fotográficos que los conforman.

Imagen 50. Ánima-ánimus



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias Rangel, Franco y González.

Imagen 51. Apolíneo-dionisiaco



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias González y Fuentes.

Imagen 52. Orgánico-inorgánico



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias González y Rangel.

Imagen 53. Menor-mayor



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias González, Rangel y Fuentes.

Imagen 54. Composición



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias, Rangel, Franco, Fuentes y González.

Imagen 55. Dominante rítmical/ánima/ánimus



Fuente: Fotografías de la colección particular de las familias Hernández, González y Rangel.

Catalogación por temas

Dominante, círculo y tópicos de las fotografías

Las subdivisiones de la estructura compositiva “círculo” son concéntrica, individual cerrada, individual abierta y exclusión. En la categoría de concéntrica se encuentra un mayor número de fotografías cuya temática son las reuniones familiares, independientemente de que sean en espacios dentro del hogar o en campos abiertos durante viajes recreativos. Un gran número de fotografías de convivencia familiar están compuestas de manera concéntrica.

Otras temáticas comunes en la composición concéntrica son fotografías de círculos cercanos al seno familiar, como el caso de fotos de grupos de amigos, que generalmente son en espacios exteriores y pocas en domicilios particulares, lo cual da cuenta de que las fotografías también manifiestan los grados de ecología simbólica de las familias.

También se registraron numerosas fotografías de ceremonias religiosas no particulares, que podían ser festejos de la propia institución para erigir parroquias, ordenes sacerdotales, primeras comuniones comunitarias, bendiciones de rosarios, entre otras. Todas ellas están compuestas a partir de una estructura concéntrica, y se puede observar que quienes ostentan un mayor rango de jerarquía suelen estar al centro y gradualmente, en los extremos lejanos al centro, quedan aquellos integrantes de menor rango. Dicho planteamiento manifiesta el recurrente contraste entre centro y periferia que también se manifiesta en la composición fotográfica.

Asimismo, se pueden encontrar algunas fotografías de recintos religiosos tales como altares, templos, vitrales y otros motivos de arquitectura cuyas imágenes guardan predominantemente una composición concéntrica.

Finalmente, en cuanto a temas de religiosidad, en menor medida aparecen fotografías de otros eventos religiosos tales como bodas, bautizos y primeras comuniones, en las que se puede encontrar que la composición también obedece a la estructura de centro, pero en éstas, a diferencia de las primeras, se observa que el sacerdote pasa a un segundo plano y en el central aparecen los protagonistas del evento religioso.

Si se considera que la dominante postural círculo tiene una relación directa con la madre, pareciera que es contradictorio que tantas fotografías referentes a una institución como la iglesia católica, que ostenta un marcado patriarcado, pueda generar en los fieles y en el observador nato una estructura de orden concéntrico.

Dado que en la estructura compositiva del círculo el corte del encuadre es sumamente importante, ya que define lo que deja dentro y lo que queda fuera, en éste se colocaron aquellas fotografías cuyo corte en el encuadre es primordial para dar sentido a la imagen.

Es aquí donde se evidenciaron dos clasificaciones en las que se puede encontrar, de manera individual, a los sujetos fotografiados: por un lado, están aquellas fotos en las que sólo se encuentra el rostro y, por otro, las que permiten que se vea el cuerpo completo o incluso parte del contexto donde fue tomada la fotografía.

En el primer caso se trata de fotografías de identificación, ya que en ellas el centro, que es el rostro, es el principio fundamental que verifica la identidad de cada individuo. En cuanto al sexo y edades de los fotografiados, en este apartado se observó un equilibrio entre hombres y mujeres, además de personas de todos los grupos etarios, aunque debe destacarse que es mayor el número de niños y jóvenes en edad escolar, lo cual da la posibilidad de suponer que fueron fotografías realizadas por algún tipo de requisito académico.

En el segundo caso, hay dos tipos de corte; uno deja ver el cuerpo completo del fotografiado y el otro se puede segmentar en un plano medio, en aras de dar mayor visibilidad al contexto en donde se encuentra la persona. En estas fotografías los temas más recurrentes son niños y personas de viaje. Salvo casos excepcionales en los que pueden encontrarse fotografías de niñas y niños en planos de medio cuerpo, el encuadre más común en este grupo de edad es el de cuerpo completo. Si bien hay fotografías tomadas en estudio, la mayoría se tomaron en un entorno doméstico.

Asimismo, la mayor parte de las fotografías de personas que estaban de viaje fueron de cuerpo completo, en un plano abierto que permite apreciar la ciudad que visitaron. Incluso, en algunos casos, la persona se encuentra más cerca de la cámara, lo que da por resultado planos medios, pero aun así la toma seguía siendo abierta para que se pudiera apreciar el contexto en donde se encontraba. En todas las descripciones de los párrafos anteriores, las personas fotografiadas están al centro de la composición, por ello se han catalogado como concéntricas.

Otra categoría que se asoció a la estructura circular es la de exclusión, ya que lo que queda fuera del encuadre también es fundamental. Este apartado es uno de los que contiene el menor número de archivos y existe una relación lógica en ello: la fotografía es una contención, es decir, está hecha para capturar un momento y un lugar, por ende, resultaría ilógico fotografiar algo que no se desea, no obstante, analizando la temática de las fotografías, y por qué se dejó fuera a alguno de sus referentes, se pueden considerar tres razones lógicas a explicar.

Una de las razones por las que se quita a alguien de la escena es porque se rompió algún tipo de vínculo, sea filial o de amistad. En casos así, se recurre a recortar la cara de la persona pues, como ya se comentó, ésta es la que da identidad a cada individuo.

Otra razón es centrar la atención en el motivo principal de la fotografía. En estos casos gran parte de la persona –principalmente el rostro– se deja fuera del encuadre, ya que solamente es quien porta o sostiene el elemento a ser retratado, por ende, sólo se pueden observar fragmentos del cuerpo, puesto que el fotógrafo intencionalmente segmenta la realidad y encuadra solamente aquello que es trascendente en esa imagen.

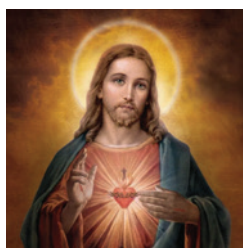
La última obedece principalmente a un error de paralaje, que, como anteriormente se comentó, ocurría cuando las cámaras tenían un visor que no coincidía con el sitio del lente y en consecuencia lo que el fotógrafo observaba en su encuadre no coincidía por completo con lo que el lente capturaba.

Dominante vector y tópicos de las fotografías

La estructura compositiva de vector se subdivide en cinco categorías que corresponden a la disposición de los elementos dentro del encuadre y que concuerdan con las trayectorias horizontal, vertical, diagonal, de triángulo y tensión. A continuación, se describen cuáles fueron las principales temáticas en cada una de las catalogaciones.

En la estructura compositiva de trayectoria vertical algunos de los tópicos más comunes que se pueden apreciar son recintos y monumentos arquitectónicos, en su mayoría de orden religioso como templos, santuarios, altares o estatuas referentes a algún santo. Resulta interesante considerar que la propia verticalidad marca el tipo de relación que se establece entre lo humano y lo divino, por lo cual existe cierta coherencia en cuanto a la temática y la estructura compositiva de estas fotografías.

Imagen 56. Similitud de posturas entre Buda y Cristo marcando un vector de verticalidad



Fuente: Buda: “Gautama buddha with raised right hand Vector Image”, VectorStock, <https://www.vectorstock.com/royalty-free-vector/gautama-buddha-with-raised-right-hand-vector-17837142>

Sagrado Corazón: “Sagrado Corazón de Jesús”, El troquel, <https://www.troquel.com.mx/sagrado-corazon-de-jesus/>

Además de los monumentos y piezas arquitectónicas, una serie de fotografías de ceremonias religiosas también tiene la estructura vertical. En ocasiones sólo aparecen los jerarcas de la iglesia y, en otras, se pueden apreciar primeras comuniones, bodas y quince años. Se puede decir que en esta estructura compositiva la religiosidad es el tema más recurrente.

Los niños pequeños en tomas de cuerpo completo son otro de los temas apreciables en la trayectoria vertical, ya que se tomaban a manera de demostrar cómo van dominando dicha posición y lograban un equilibrio para dar sus primeros pasos.

En la estructura compositiva de vector horizontal se pueden encontrar principalmente fotografías grupales de generaciones escolares. Algunos grupos son de seminaristas y otros más de diferentes grados educativos. También es común encontrar fotografías familiares, sobre todo en las que se puede apreciar que están de paseo y en las que los vínculos filiales se relajan para dar paso a un tipo de convivencia de mayor equidad entre los miembros. Las fotografías clasificadas en este apartado suelen mostrar escenas en las que no se

marcan jerarquías, incluso en los grupos religiosos, pues, contrario a su típico acomodo central (es decir, a su estructura jerárquica), en estas fotografías no hay un centro determinado.

Las fotografías cuya estructura de composición se asemeja principalmente a una diagonal tienen plasmadas tres temáticas principales; una es la relación de tamaños entre los miembros de una familia: se observa que el padre aparece en un extremo y gradualmente va reduciéndose el tamaño de los miembros hasta que, en el otro extremo, contrario al del padre, se encuentra al más pequeño de la familia. Esta característica es muy usual y en muchas de las ocasiones no necesariamente pertenecen a los miembros del mismo núcleo familiar, en ocasiones son primos o parientes un poco más lejanos.

Dentro de la categorización diagonal es usual encontrar fotografías de viajes en las que los miembros de la familia se colocan de manera casual sobre elementos del paisaje y logran una relación de tamaños que forma un gradiente de tamaños.

La estructura compositiva diagonal suele presentarse cuando la fotografía presenta una perspectiva marcada; recurrentemente se forman filas de personas y, conforme se van alejando del lente, su tamaño disminuye en proporción a los que están más cerca, por lo que la impresión de perspectiva también provoca líneas diagonales en la composición.

Finalmente, otro tópico frecuente en las fotografías con estructuras diagonales son edificios y construcciones arquitectónicas, o simplemente se realiza un encuadre holandés desde un edificio alto y las calles de una ciudad se trazan como líneas diagonales.

Dentro de la categoría de vector también se colocó una subcarpeta denominada triángulo, en la cual se clasificaron todos aquellos archivos fotográficos que, por la disposición de sus elementos, coincidían con esta figura geométrica. Los temas comunes en este tipo de estructura compositiva son fotos de familia en las que aparecen, por lo regular, tres personas, no obstante, no es una regla totalitaria ya que en ocasiones pueden ser más miembros sin que por ello deje de formarse de manera orgánica dicho triángulo.

Llama la atención que en esta categoría no hay tanta variedad de temas, pues la mayor parte son escenas familiares y generalmente con niños que, por su tamaño, son pieza fundamental para que se logre la composición. Incluso son pocos los archivos de esta subdivisión que no son fotografías familiares. De esos pocos, destaca la fotografía de un camino recto, cuya perspectiva de la carretera forma una composición triangular.

La última categoría de vector, a diferencia de las anteriores, no marca un recorrido a partir de sus elementos constitutivos, sino que centra la atención en un solo punto de la imagen, que generalmente está lejos del centro e incluso puede ser incómodo compositivamente a la vista.

Es la categoría que tuvo el menor número de archivos de esta serie. La temática de estas composiciones fueron niñas y niños, pero también se pueden encontrar personas de otras edades. Algunas parecen haber sido tomadas por error, ya que casi dejan fuera del encuadre a la persona fotografiada. Uno de los archivos fotográficos se colocó en esta categorización debido a que se observa principalmente una malla ciclónica la cual obstruye casi totalmente la vista del motivo principal, que es un animal en el zoológico.

Dominante cíclica y tópicos de las fotografías

La estructura compositiva cíclica se puede representar a través del ritmo visual, así como por la contrafuerza en los elementos de la composición. Es la única categorización con un apartado que excluye la estructura y da pie al análisis de las características de los retratados, esto en relación con el arquetipo de ánima/ánimus que propone Jung, así como con los postulados de Durand, los cuales validan dos formas de abordar las imágenes: el nivel signico o simbólico.

Hay un total de cinco apartados de contrafuerza clasificados a partir de los temas y las composiciones en la imagen fotográfica. Al primero se le denominó ánima/ánimus, y en éste se colocaron aquellos archivos en los que aparecen jóvenes contrayendo matrimonio, personas cumpliendo el rol social de pareja, o simplemente fotos en las que ocurre la oposición de femenino versus masculino, que a su vez puede encontrarse en distintos contextos, desde recintos religiosos hasta en lugares en los que están de viaje, o bien, bailando en festividades.

En otra de las clasificaciones se colocaron archivos con tópicos en los que aparecen personas y animales, por lo que, para representar esta contraposición, a este apartado se le denominó apolíneo-dionisiaco. Es importante resaltar que en este tipo de archivos es posible observar la relación humano-animal en tres sentidos: en el primero de ellos se puede suponer que la foto del animal existe porque éste es una pertenencia importante, tal es el caso de ejemplares de gran valía; otro sentido es la fotografía del animal como apoyo para el trabajo y, finalmente, el último se relaciona con tener el recuerdo de una mascota.

Así como en el caso anterior, existen registros de propiedades que, ya sea por alarde o bien por valor afectivo, han sido preservadas en imagen fotográfica. A esta clasificación se le denominó orgánico-inorgánico, porque general-

mente aparecen los dueños al lado del bien. Los tópicos que más aparecen en esta clase de composiciones son vehículos, desde avionetas, tráileres, tractores, carros, motocicletas o inclusive bicicletas. Asimismo, se pueden encontrar fotografías de herramientas de trabajo como maquinarias, máquinas de coser u objetos lúdicos como juguetes, cámaras, televisiones, etcétera.

La siguiente clasificación de contrafuerzas surge de una estructura compositiva por oposición de tamaños, por ello, se nombró como mayor-menor. Ahí se colocaron aquellas imágenes en donde los que aparecen representan una diferencia ya sea por edad, por estaturas o por ambas.

El último apartado conjuga todas aquellas imágenes que tienen una estructura compositiva de contrafuerza, sin que exista una temática específica que las homologue. No obstante, es importante resaltar que el tema más predominante es la oposición religión-pueblo, jerarca-subordinado, por lo que se puede connotar que la mayoría de estas imágenes manifiestan la contrafuerza de opresor y oprimido. Algunas otras sólo presentan a dos personas que tienen una edad y una estatura similar, por lo que, al ser captadas en el encuadre, logran un equilibrio casi perfecto. Sólo un archivo que se colocó aquí consiste en un empalme de dos imágenes causado por un error en el arrastre del negativo, cabe aclarar que existe una contrafuerza entre una y la otra.

Finalmente, el último apartado es el que más se apegó a las teorías de Jung y los arquetipos de ánima/ánimus, pues es posible observar aquellas fotografías en las que quienes posaron mostraron características propias de personas jóvenes, con atuendos y actitudes en las que asumen un rol de belleza. Se pueden encontrar también cualidades de ritmo visual en ciertos detalles de la vestimenta o de los accesorios.

CONCLUSIONES

Luego de clasificar las fotografías según sus características compositivas, se puede concluir que las 1,955 imágenes tienen cabida en tres grandes categorías que son círculo o concéntricas, vector y contrafuerza. Lo anterior permite afirmar que existe un sistema intrínseco en las composiciones fotográficas y es atemporal, pues independientemente de la fecha en que fueron realizadas las fotografías, éstas presentan las características de alguno de los tres grupos base de estructuras compositivas.

Para poder realizar un análisis del encuadre fotográfico capaz de ser aplicado a cualquier tipo de imagen, partimos del supuesto de que existen estructuras de significación comunes a todos los seres humanos y que esas estructuras se fundamentan en el cuerpo. A éstas se les denominó estructuras corporeizadas, las cuales se relacionan a su vez con etapas de desarrollo motriz.

Asimismo, para el análisis fotográfico se tomaron los conceptos de metáforas cognitivas de George Lakoff y las dominantes reflejas de Gilbert Durand, estas últimas clasificadas en tres tipos. La primera dominante es postural, y refiere a la relación del infante con el establecimiento de la verticalidad u horizontalidad; la segunda dominante es la nutricia, relacionada con el acto reflejo de deglución o defecación, lo que implica los conceptos de dentro y fuera y, a su vez, permite que el individuo contemple a su cuerpo como contenedor. La tercera dominante es la rítmica, se relaciona con los procesos cíclicos, entre los que se encuentran aquellos de fertilidad o generados por secreciones hormonales, por lo que también se asocia esta dominante con el reflejo sexual.

Ahora bien, el pensamiento simbólico o los arquetipos representan recurrentemente conceptos del imaginario popular a partir de figuras geométricas que se relacionan con las simbolizaciones de los esquemas de imagen y las dominantes reflejas señaladas anteriormente. A partir de esto, se seleccionó una serie de aplicaciones empíricas en las que tanto el círculo como el vector tuvieron un papel primordial para cohesionar el imaginario cultural.

Cabe recordar que las representaciones del esquema de contención pueden no ser circulares, pues en algunas ocasiones, para hacer representaciones terrenales, la contención se transforma de círculo a cuadrado, como sucede en el caso del encuadre fotográfico. En esta composición se compilaron principalmente temáticas de familia y reuniones familiares.

El esquema de vector fue uno de los que más composiciones acumuló, con un total de 872 archivos divididos entre trayectoria vertical, horizontal y diagonal. En este tipo de composiciones los temas primordiales fueron verticalidad-religiosidad y horizontalidad-viajes familiares.

Por otro lado, para los fines del presente trabajo se plantearon dos niveles simbólicos de replicación a nivel visual, uno totalmente compositivo (es decir, el ritmo como cualidad visual) y el otro de apreciación subjetiva (es decir, si los fotografiados lucen con un atractivo sexual, cómo son sus poses, la edad, el arreglo, etcétera). Así pues, se puede concluir afirmando que prevalece una correlación entre la composición fotográfica y el tema de ésta, la cual pareciera ser realizada de manera inconsciente por parte de quien acciona el obturador, sin embargo, las estructuras son constantes.

FUENTES DE CONSULTA

- Aguayo, R. C. (s.f.). *Semblanza*. Ramón Carlos Aguayo Mora. Wordpress. <https://rcaguayomora.wordpress.com/>
- Atkinson, R. C. y Shiffrin, R. M. (1968). Human memory: A proposed system and its control processes. En K. W. Spence y J. T. Spence (eds.), *Psychology of learning and motivation* (vol. 2, pp. 89-195). Academic Press.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* (10.^a ed.). Rialp.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (trad. G. M. Vélez Espinosa). Katz Editores.
- Belting, H. (2014). Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. En A. García Varas (coord.), *Filosofía de la imagen* (1.^a ed., pp. 179-210). Ediciones Universidad de Salamanca. <https://elibro.net/es/ereader/uaa/113899?page=172>
- Bergson, H. (1977). *Henri Bergson. Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Alianza Editorial.
- Debroise, O. (2005). *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili.
- De Lira Luna, D. (2006). La biblioteca personal de don Ezequiel A. Chávez. *Biblioteca Universitaria*, 9(2), 133-143. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Del Valle, F. (2013). La *carte de visite*: el objeto y su contexto. En I. Gil-Díez Usandizaga (coord.), *“Cartes de visite”: Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas* (pp. 11-32). Instituto de Estudios Riojanos.

- Díaz, D. (2013). Maurice Halbwachs y los marcos sociales de la memoria (1925). Defensa y actualización del legado durkheimiano: de la memoria bergsoniana a la memoria colectiva. *X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*. <https://cdsa.aacademica.org/000-038/660.pdf>
- Díaz, J. (2009). Persona, mente y memoria. *Salud Mental*, 32(6), 513-526.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Seminario 3. Wordpress https://seminario3vivianasuarez.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/georges_didi_huberman-cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Dondis, D. (2012). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Taurus.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social* (vol. 13). Gustavo Gili.
- Fuentes, L. (2021). Memoria y fotografía doméstica, narrativa de la vida familiar en la era digital. *Arte, Imagen y Sonido*, (2), 1-17. <https://revistas.uaa.mx/ais/article/view/3126>
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI Editores.
- González Rodríguez, S. (1989). Los bajos fondos. En Lerner, J., El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México (pp. 20-43). Editorial Turner.
- González, G. (2020). La fotografía decimonónica de reos en México. En N. Patiño (coord.), *Persona y semejanza. Coloquio del retrato* (pp. 65-79). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Google. (s.f.). [San Francisco de los Romo]. Recuperado el 10 de octubre de 2025. <https://www.google.com/maps/@22.0749612,-102.2745806,15z>
- Guiraud, P. (2018). *El lenguaje del cuerpo*. FCE.
- Hirsch, R. (1988). *Exploring Color Photography*. Focal Press.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Filosofía en la carne. La mente realizada y su desafío al pensamiento occidental*. Basic Books.
- Lockhart, R. y Craik, F. (1990). Niveles de procesamiento: un comentario retrospectivo sobre un marco para la investigación de la memoria. *Revista Canadiense de Psicología*, 44(1), 87-112. <https://doi.org/10.1037/h0084237>
- Martínez, G. (2006). La fotografía como instrumento de representación social. Producción, uso y circulación de la imagen fotográfica en Aguascalientes

- hasta 1914. *Memoria del XV Certamen Histórico, Literario y de Ensayo Contemporáneo* (pp. 87-200). Ayuntamiento de Aguascalientes.
- Martínez, G. (2007). Elite, proyecto urbano y fotografía: Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914. *Secuencia*, (67), 145-181. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i67.996>
- Mendoza, G. (2023). *Imágenes y memoria. El Estudio Fotográfico De Luna en Aguascalientes, 1948 a 2008*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Morcaté, M. (2012). Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI. *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, 4, 168-181.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Quintero, J. (2013). La imagen simbólica en Gilbert Durand. El arte más allá de la idolatría y la iconoclastia. En R. M. Lince Campillo y J. Amador Bech (coords.), *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica* (tomo 2, pp. 227-245). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sifuentes Solís, M. A. (2004). Geometría y topogénesis en la arquitectura religiosa del nororiente de la Nueva Galicia. *Caleidoscopio. Revista semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 8(15), 91-126. <https://doi.org/10.33064/15crscsh488>
- Zárate, G. (2017). *Pioneros de la fotografía en Querétaro*. Gobierno del Estado de Querétaro.

Catálogo de imágenes



EL CUERPO REVELADO

Análisis de la fotografía familiar
desde la Teoría de la Imagen

Primera edición 2025 (versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo
del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión y
Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.