



## IMÁGENES Y MEMORIA

El Estudio Fotográfico De Luna  
en Aguascalientes, 1948 a 2008

Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez





# **IMÁGENES Y MEMORIA**

El Estudio Fotográfico De Luna  
en Aguascalientes, 1948 a 2008



# IMÁGENES Y MEMORIA

El Estudio Fotográfico De Luna  
en Aguascalientes, 1948 a 2008

Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

**IMÁGENES Y MEMORIA**  
**El Estudio Fotográfico De Luna en**  
**Aguascalientes, 1948 a 2008**

Primera edición 2023 (versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes Av.  
Universidad 940  
Ciudad Universitaria  
Aguascalientes, Ags., 20100  
[editorial.uaa.mx/](http://editorial.uaa.mx/)  
[libros.uaa.mx/](http://libros.uaa.mx/)

Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez

ISBN 978-607-8909-33-9

Hecho en México / *Made in Mexico*



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas de quienes he aprendido y particularmente la generosidad de Rebeca Monroy Nasr, Víctor Manuel González Esparza y Luciano Ramírez Hurtado, así como la confianza de Armando de Luna Gallegos; su apoyo hizo posible esta investigación. También sirva este trabajo como agradecimiento a los familiares de los fotógrafos por el tiempo compartido para el desarrollo de este trabajo.





# Índice general

<b>Introducción</b>	21
<b>Capítulo 1. Historia de la imagen para el retrato fotográfico en la línea de la historia cultural, a partir del enfoque de la microhistoria italiana</b>	29
Un enfoque para la historia con el anacronismo de las imágenes	29
Acerca de la historia cultural	38
Con la microhistoria italiana	49
<b>Capítulo 2. Por una historia sociocultural para la fotografía</b>	57
El devenir en la historia de la fotografía	57
Estrategias metodológicas	71
<b>Capítulo 3. Preludio. El retrato fotográfico para pensar el tiempo intermedio entre su exclusividad y su profusión actual</b>	81
El retrato fotográfico ante la pintura	82
El retrato y el desarrollo tecnológico	88
Retrato e identidades	90
El retrato, la familia y el trabajo	101
<b>Capítulo 4. El universo del Estudio Fotográfico De Luna</b>	109
Una ventana hacia el interior de los estudios fotográficos en Aguascalientes	109
Los negativos	111
Las cámaras fotográficas	118
De la luz natural a la luz artificial. Reflectores	122
Escenografía, utilería y vestuario	129

Impresión, ampliación, iluminación o retoque final	133
Impresiones de una familia de fotógrafos a tres tiempos	139
Antonio de Luna Medina: personaje atraído por la fotografía y más	139
Armando de Luna Pedroza: el gusto de hacer retratos	161
Armando de Luna Gallegos: fotógrafo y salvaguarda de memorias	173

## **Capítulo 5. Imágenes de la infancia realizadas**

<b>por tres fotógrafos De Luna</b>	193
Introducción al tema de la infancia	193
Aproximación a las imágenes de la infancia en la plástica	205
Las imágenes de la infancia vistas en esta investigación	208
Los temas y las características en la lente de Antonio de Luna Medina	213
Folclor y festivales artísticos	214
Cumpleaños y hermanos/as	218
Primera comunión	224
Varios	227
Los retratos de la infancia del fotógrafo Armando de Luna Pedroza ante el primer periodo de Estudios Luna	234
Folclor y festivales artísticos	236
Primera comunión	239
Cumpleaños y hermanos/as	241
Varios	248
Permanencias e innovaciones en los retratos de la niñez del fotógrafo Armando de Luna Gallegos	259
Varios	262
Primera comunión	266

Imágenes fotográficas de la infancia en el Estudio Fotográfico De Luna ante sus representaciones próximas	271
<b>Capítulo 6. Mujeres y mujeres e infancia en las imágenes de tres fotógrafos</b>	287
Introducción a la historia que ha pensado en las mujeres	287
Las imágenes de mujeres y mujeres e infancia en esta investigación	307
Formas y contenidos en la lente de Antonio de Luna Medina para los retratos de mujeres	313
Mujeres	314
<i>Retratos individuales</i>	314
<i>Retratos de conjunto</i>	327
Retratos de mujeres con niñas, niños o jovencitos/as	334
La relación de las formas y los temas en la mirada fotográfica de Armando de Luna Pedroza	350
Retratos de mujeres	350
<i>Retratos individuales</i>	350
<i>Retratos de conjunto</i>	358
Retratos de mujeres e infancia	361
Las permanencias e incorporaciones en el trabajo fotográfico de Armando de Luna Gallegos	372
Retratos de mujeres	372
<i>Retratos individuales</i>	372
<i>Retratos de conjunto</i>	378
Retratos de mujeres e infancia	380
Motivos en otras imágenes de mujeres y de mujeres e infancia frente a los retratos en el trabajo de los fotógrafos De Luna	384

<b>Capítulo 7. Tres miradas fotográficas para los grupos familiares</b>	399
Breve aproximación al estudio de las familias en la historia	399
Las imágenes de grupos familiares del acervo De Luna	412
Recreaciones para los retratos de familia y de “novios” por Antonio de Luna Medina	416
Retratos de grupos familiares	416
Fotografías para bodas	429
La propuesta fotográfica de Armando de Luna Pedroza para familias	437
Retratos de grupos familiares	438
Fotografías para bodas	453
La fotografía de Armando de Luna Gallegos para encuentros familiares y uniones matrimoniales	461
Retratos de grupos familiares	461
“Novios”	468
Las imágenes de familia a manera de contraste con las fotografías De Luna	474
<b>Consideraciones finales</b>	489
<b>Fuentes consultadas</b>	497
<b>Anexos</b>	525

## Índice de figuras

Figura I. Anónimo, retrato copto, encáustica. Egipto, alrededor del siglo II	83
Figura II. Johannes Vermeer, <i>La vertedora de leche</i> , cerca de 1660. Rijksmuseum	85
Figura III. Hermenegildo Bustos, <i>Retrato de Dolores Hoyos</i> , 1864. Colección Blaisten, México	88
Figura IV. Imagen de la Fototeca Pedro Guerra publicada en <i>Alquimia</i>	92
Figura V. Imagen de la Fototeca Pedro Guerra	106
Figura VI. Detalle de la página número 5 de la publicación <i>El Instructor</i> , 1 de abril de 1891	113
Figura VII. Imagen de negativo en blanco y negro tomado por Antonio de Luna Medina en diciembre de 1948	115
Figura VIII. Imagen de negativo en blanco y negro tomado por Armando de Luna Pedroza en agosto de 1953	116
Figura IX. Imagen de negativo en color tomado por Armando de Luna Gallegos en agosto de 1988	117
Figura X. Imagen de cámara NOBA perteneciente a la familia Mendoza Sánchez, por C. Sofía Mendoza S.	120
Figura XI. Imagen de la carta expedida por Foto Martel a Antonio de Luna M.	121
Figura XII. Imagen de la nota de venta para la cámara Contax a Antonio de Luna M.	121
Figura XIII. Tríptico con retratos del Estudio Varela. Imágenes por Rodolfo Medel	123
Figura XIV. Fotografía de un foco de tungsteno dentro de su empaque, por GIMS	125
Figura XV. Díptico de dos caras del empaque, por GIMS	128
Figura XVI. Díptico con imágenes provenientes de <i>LinkedIn</i> y de la Fototeca Nacional	129
Figura XVII. Imagen de suajadora con formato oval, por GIMS	134

Figura XVIII. Fotografía de los contenedores de cerámica para óleos, por GIMS	137
Figura XIX. Imagen de instrumentos básicos para el retoque de negativos y la iluminación al óleo de retratos, por GIMS	137
Figura XX. Retrato de Antonio de Luna Medina, atribuido a José Delgadillo, ca. 1953	140
Figura XXI. Detalle del directorio de industrias del municipio de Aguascalientes, foto por ALD, edición de GIMS	142
Figura XXII. Detalle que muestra el anuncio de fotografía de las Señoritas Varela en suplemento ferrocarrilero	143
Figura XXIII. Esquema para familia De Luna Medina, por GIMS	144
Figura XXIV. Estudios fotográficos en la ciudad de Aguascalientes a partir del plano de la ciudad de Aguascalientes, 1963, por GIMS	153
Figura XXV. Portada de caja de película, por GIMS	154
Figura XXVI. Díptico de los reversos de fotografías tomadas en Estudios Luna, por ALD, edición de GIMS	155
Figura XXVII. Esquema para la familia De Luna Pedroza, por GIMS	160
Figura XXVIII. Esquema para la familia De Luna Martínez, por GIMS	160
Figura XXIX. Retrato de Armando de Luna Pedroza, por Armando de Luna Gallegos, ca. 1979	161
Figura XXX. Captura de pantalla del catálogo del Fondo Manuel Moreno Sánchez	165
Figura XXXI. Esquema para la familia De Luna Gallegos, por GIMS	166
Figura XXXII. Retrato al personal de Foto Chic, atribuido a Leocadio Castañeda	172
Figura XXXIII. Retrato de Armando de Luna Gallegos, por Jorge Regalado Delgadillo	178
Figura XXXIV. Portada de la invitación del AHEA a la exposición fotográfica de Antonio de Luna Medina	187
Figura XXXV. Portada de <i>Mascarón</i> , del AHEA, dedicado a Leopoldo Varela	188
Figura XXXVI. Retrato de la infancia, por Antonio de Luna Medina (ADLM), enero de 1948	215

Figura XXXVII. Retrato de la infancia, por ADLM, octubre de 1948	215
Figura XXXVIII. Retrato de la infancia, por ADLM, mayo de 1948	216
Figura XXXIX. Retrato de la infancia, por ADLM, enero de 1948	216
Figura XL. Retrato de la infancia, por ADLM, diciembre de 1948	217
Figura XLI. Retrato de la infancia, por ADLM, enero de 1948	217
Figura XLII. Retrato de la infancia, por ADLM, enero de 1948	219
Figura XLIII. Retrato de la infancia, por ADLM, octubre de 1948	220
Figura XLIV. Retrato de la infancia, por ADLM, agosto de 1948	220
Figura XLV. Retrato a un grupo de niños, atribuido a Winfield Scott	220
Figura XLVI. Díptico con retratos de la infancia, por ADLM, diciembre de 1948	222
Figura XLVII. Díptico con retratos de primera comunión, por ADLM, diciembre y enero de 1949	225
Figura XLVIII. Retrato de primera comunión, por ADLM, agosto de 1948	227
Figura XLIX. Tríptico con retratos de la infancia, por ADLM, enero, octubre y agosto de 1948	228
Figura L. Retrato de la infancia, por ADLM, diciembre de 1948	230
Figura LI. Retrato de la infancia, por Armando de Luna Pedroza (ADLP), noviembre de 1952	236
Figura LII. Retrato de la infancia, por ADLP, mayo de 1968	237
Figura LIII. Retrato de la infancia, por ADLP, agosto de 1963	237
Figura LIV. Fotografía realizada en Foto Chic, enero de 1954	238
Figura LV. Díptico con fotografías de la infancia, por ADLP, diciembre de 1953 y junio de 1968	238
Figura LVI. Retrato de primera comunión en Estudios Luna, años cincuenta	240
Figura LVII. Retrato de primera comunión, por ADLP, mayo de 1958	240
Figura LVIII. Retrato de primera comunión, por ADLP, marzo de 1963	241
Figura LIX. Retrato de primera comunión, por ADLP, febrero de 1958	241

Figura LX. Díptico con retratos de la infancia, por ADLP, diciembre de 1958	242
Figura LXI. Retrato de la infancia, por ADLP, enero de 1953	243
Figura LXII. Retrato de la infancia, por ADLP, agosto de 1968	244
Figura LXIII. Retrato de la infancia, por ADLP, abril de 1963	245
Figura LXIV. Retrato de la infancia, por ADLP, mayo de 1953	246
Figura LXV. Retrato de la infancia, por ADLP, enero de 1958	246
Figura LXVI. Retrato de la infancia, por ADLP, agosto de 1952	247
Figura LXVII. Retrato de la infancia, por ADLP, agosto de 1968	247
Figura LXVIII. Tríptico con tomas para la infancia, por ADLP, enero, mayo de 1968 y agosto de 1958	249
Figura LXIX. Díptico con retratos de la infancia, por ADLP, noviembre y junio de 1968	250
Figura LXX. Retrato de la infancia, por ADLP, marzo de 1968	251
Figura LXXI. Retrato de la infancia, por Romualdo García	252
Figura LXXII. Retrato de la infancia, por ADLP, enero de 1953	252
Figura LXXIII. Retrato de la infancia, por ADLP, agosto de 1952	253
Figura LXXIV. Díptico con retratos de la infancia, por ADLP, julio de 1968 y marzo de 1953	255
Figura LXXV. Retrato de la infancia, por Armando de Luna Gallegos (ADLG), octubre de 1978	261
Figura LXXVI. Imágenes de secuencia para la infancia, por ADLG, enero de 1998	264
Figura LXXVII. Díptico con retratos de infancia, por ADLG, marzo de 1978 y agosto de 1988	265
Figura LXXVIII. Retrato de bautizo por Leopoldo Varela	266
Figura LXXIX. Retrato de bautizo, por ADLG, enero de 1998	266
Figura LXXX. Díptico con retratos de primera comunión, por ADLG, octubre de 2008	268
Figura LXXXI. Díptico con retratos de la infancia, por ADLG, abril de 1988 y enero de 2008	269
Figura LXXXII. Díptico con retratos de la infancia, por ADLM, enero de 1948	277
Figura LXXXIII. Retrato de primera comunión, por ADLP, agosto de 1963	277
Figura LXXXIV. Fotografía para publicidad, por ADLP, 1958	279



Figura LXXXV. Imagen de diapositiva para publicidad, por ADLG, 1998	280
Figura LXXXVI. Díptico con retratos de la infancia, por ADLP y por ADLG, septiembre de 1958 y febrero de 1978	281
Figura LXXXVII. Tríptico con retratos de mujeres, por ADLM, enero, mayo y junio de 1948	314
Figura LXXXVIII. Díptico con retratos de mujeres, por ADLM, marzo y enero de 1948	316
Figura LXXXIX. Díptico con retratos de mujeres, por ADLM, febrero y agosto de 1948	319
Figura XC. Díptico con retratos de mujeres, por ADLM, diciembre y abril de 1948	322
Figura XCI. Retrato individual de mujer, por ADLM, noviembre de 1948	327
Figura XCII. Díptico con retratos de mujeres, por ADLM, diciembre de 1949 y enero de 1948	328
Figura XCIII. Retrato de mujeres, por ADLM, octubre de 1948	329
Figura XCIV. Retrato de mujeres, por ADLM, enero de 1948	330
Figura XCV. Retrato de mujeres, por ADLM, enero de 1948	331
Figura XCVI. Retrato de mujer con infancia, por ADLM, septiembre de 1948	335
Figura XCVII. Díptico con retratos de mujeres e infancia, por ADLM, enero y febrero de 1948	338
Figura XCVIII. Díptico con retratos de mujeres e infancia, por ADLM, abril y mayo de 1948	340
Figura XCIX. Retrato de nodriza, por M. Eugène Courret, entre los siglos XIX y XX	341
Figura C. Retrato grupal de niños con mujer, por ADLM, julio de 1948	343
Figura CI. Retrato de mujer e infancia, por ADLM, mayo de 1948	344
Figura CII. Díptico con retratos de mujeres e infancia, por ADLM, febrero y mayo de 1948	345
Figura CIII. Retrato de mujer con infancia, por ADLM, diciembre de 1949	346
Figura CIV. Díptico con retratos de mujeres, por ADLP, marzo de 1953 y diciembre de 1968	351

Figura CV. Retrato de mujer, por ADLP, junio de 1963	353
Figura CVI. Díptico con retratos de mujeres, por ADLP, abril y mayo de 1958	355
Figura CVII. Retrato de mujer en individual, por ADLP, diciembre de 1953	357
Figura CVIII. Retrato de mujer en individual, por ADLP, mayo de 1958	357
Figura CIX. Díptico con retratos de mujeres, por ADLP, 1958	359
Figura CX. Retrato de mujeres, por ADLP, agosto de 1968	359
Figura CXI. Retrato de mujeres, por ADLP, febrero de 1958	360
Figura CXII. Díptico de retratos de mujeres, por ADLP, agosto de 1952 y mayo de 1958	362
Figura CXIII. Díptico con retratos de mujeres e infancia, por ADLP, agosto de 1952 y agosto de 1963	363
Figura CXIV. Retrato de mujeres e infancia, por ADLP, enero de 1958	364
Figura CXV. Retrato de mujer con infancia, por ADLP, septiembre de 1963	365
Figura CXVI. Retrato de mujer con infancia, por ADLP, junio de 1968	366
Figura CXVII. Díptico con retratos de mujeres e infancia, por ADLP, enero de 1953 y octubre de 1963	367
Figura CXVIII. Retrato de mujer con infancia, por ADLP, abril de 1968	368
Figura CXIX. Retrato de mujer con infancia, por ADLP, agosto de 1952	369
Figura CXX. Díptico con retratos de mujeres, por ADLG, diciembre de 1978 y enero de 1988	373
Figura CXXI. Díptico con retratos de mujeres, por ADLG, junio de 1988 y enero de 2008	373
Figura CXXII. Retrato de mujer, por ADLG, enero de 1998	375
Figura CXXIII. Secuencia para retratos de mujer en individual, por ADLG, septiembre de 2008	378
Figura CXXIV. Secuencia para retratos de mujeres, por ADLG, junio de 2008	379

Figura CXXV. Retrato de mujer con infancia, por ADLG, mayo de 1978	381
Figura CXXVI. Retrato de mujer con infancia, por ADLG, abril de 1978	382
Figura CXXVII. Retrato de mujer con infancia, por ADLG, diciembre de 1998	382
Figura CXXVIII. Retrato de mujer, por ADLP, noviembre de 1953	388
Figura CXXIX. Retrato de mujeres e infancia, por ADLM, agosto de 1948	391
Figura CXXX. Retrato de mujer con infancia, por ADLP, agosto de 1963	392
Figura CXXXI. Retrato de mujer, por ADLG, enero de 2008	393
Figura CXXXII. Díptico con retratos de familias, por ADLM, enero de 1948	418
Figura CXXXIII. Retrato de familia, por ADLM, abril de 1948	420
Figura CXXXIV. Retrato de familia, por ADLM, febrero de 1948	421
Figura CXXXV. Retrato de familia, por ADLM, diciembre de 1948	423
Figura CXXXVI. Retrato de familia, por ADLM, 1949	425
Figura CXXXVII. Retrato de familia, por ADLM, abril de 1948	426
Figura CXXXVIII. Díptico con retratos de familias, por ADLM, enero y agosto de 1948	427
Figura CXXXIX. Retrato para boda, por ADLM, enero de 1948	430
Figura CXL. Retrato para boda, por ADLM, 1949	431
Figura CXLI. Díptico con retratos para boda y de pareja, por ADLM, mayo de 1948	432
Figura CXLII. Retrato para boda, por ADLM, 1949	434
Figura CXLIII. Retrato de familia, por ADLP, abril de 1958	439
Figura CXLIV. Retrato de familia, por ADLP, 1958	440
Figura CXLV. Retrato de familia, por ADLP, agosto de 1952	441
Figura CXLVI. Retrato de familia, por ADLP, mayo de 1953	442
Figura CXLVII. Retrato de familia, por ADLP, diciembre de 1958	443

Figura CXLVIII. Díptico con retratos de familias, por ADLP, septiembre de 1963 y mayo de 1953	445
Figura CXLIX. Retrato de familia, por ADLP, septiembre de 1953	447
Figura CL. Retrato de familia, por ADLP, abril de 1968	449
Figura CLI. Retrato de familia, por ADLP, septiembre de 1968	452
Figura CLII. Retrato para boda, por ADLP, marzo de 1953	453
Figura CLIII. Díptico con retratos para boda, por ADLP, diciembre y agosto de 1968	454
Figura CLIV. Retrato de pareja, por ADLP, agosto de 1963	457
Figura CLV. Retrato para boda, por ADLP, agosto de 1963	458
Figura CLVI. Retrato de familia, por ADLG, febrero de 1978	462
Figura CLVII. Retrato de familia, por ADLG, agosto de 1998	465
Figura CLVIII. Retrato de familia, por ADLG, agosto de 1998	466
Figura CLIX. Secuencia para retratos de familia, por ADLG, noviembre de 2008	467
Figura CLX. Retrato para “novios”, por ADLG, enero de 1978	468
Figura CLXI. Secuencia para retratos de “novios”, por ADLG, noviembre de 2008	469
Figura CLXII. Secuencia para retratos de “novios”, por ADLG, septiembre de 1998	470
Figura CLXIII. Secuencia para retratos de familia, por ADLG, agosto de 1998	479
Figura CLXIV. Retrato de familia, por ADLM, agosto de 1948	483
Figura CLXV. Díptico con retratos de familias, por ADLP y ADLG, diciembre de 1959 y marzo de 1998	484

## Introducción

**E**sta investigación ha tenido como objetivo analizar los retratos realizados por tres generaciones de fotógrafos en su trabajo concentrado en el Estudio Fotográfico De Luna en Aguascalientes, con un archivo que comprende los negativos de su producción desde 1948 hasta 2008, lo que ha permitido plantear este trabajo para identificar aquellas formas que permanecieron, así como las que se transformaron en las imágenes, entendiendo que existe una relación compleja con el mundo social y cultural que las hace posibles. Dada la dificultad de historiar los materiales fotográficos, más aún al tratarse de los retratos más comúnmente llevados a efecto, y paradójicamente menos estudiados, había que proponer, además como un ejercicio propio de los estudios socioculturales, el abordaje teórico-metodológico para el análisis.

Gracias al estudio historiográfico necesario para cualquier investigación que desee participar de la perspectiva histórica, se hizo posible plantear la que a continuación se presenta con la historia de la imagen, a partir de los trabajos de Hans Belting, quien reúne

la historia con la antropología, y Georges Didi-Huberman, ambos historiadores contemporáneos de la imagen, donde este último recupera los planteamientos de autores que fueron capaces de reconocer la centralidad de las imágenes para la historia y que proponen construir metodologías tanto más abiertas como complejas, ante otras tradiciones más identificadas como historia del arte, dentro de la que las imágenes seleccionadas para esta historia no han tenido lugar. Este giro, de forma personal, me significó un reto, ya que en su momento también preferí utilizar métodos muy específicos que dan al investigador el A, B y C a seguir, pero abracé con entusiasmo el desafío al plantear la problematización para la presente investigación, en la que fungió como antecedente el interés que desde hace más de una década se ha tenido por recuperar el legado de Walter Benjamin para los estudios de la imagen.

El planteamiento y la problematización, de acuerdo con las características particulares de los materiales fotográficos, tienen como perspectiva principal el enfoque, retomando el concepto de anacronismo trabajado por Didi-Huberman y que se desarrolla en el primer capítulo. Se da cuenta de la mutación existente en los significados de la imagen, de las maneras en las que se modifica el sentido que otorgamos a lo que vemos, con lo que problematiza los modelos de tiempo para la historia de las imágenes. Dicha construcción de la problematización para la historia de estos retratos tiene bases también en lo que la historia de la fotografía ha desarrollado. Aunque los planteamientos desde los estudios que se centran en la imagen podrían ser suficientes para una investigación que observa una imagen o una secuencia de éstas, se presentó la necesidad de contar con ciertas variaciones en el enfoque del que provienen; asimismo, de autores que han sintetizado y han tratado de dar respuesta a las discusiones dentro de la historia y de las ciencias sociales para la historia que, aun sin ser específicas para el estudio de las imágenes visuales, me aportaron herramientas fundamentales.

Al considerar que se podría tender a proponer una historia cerrada a una mirada de lo local de un fotoestudio con ubicación en Aguascalientes, se estima lo expuesto por parte de la microhistoria

italiana, en búsqueda de que los planteamientos aquí manifestados puedan entrar en diálogos más amplios y, por qué no, generar el interés de identificar algún otro cuestionamiento para que otras personas busquen argumentarlo desde diferentes lugares. Es decir, se propone un estudio situado que responda desde una experiencia claramente localizada y vista, además, con la profundidad requerida para cada material fotográfico seleccionado, aunque tratando de incorporar las inquietudes que la fotografía, en su historicidad y de manera general, ha despertado y sigue despertando, así como a partir de la relación compleja del mundo social y cultural con la imagen. Para tales efectos, me ha parecido que todavía es pertinente insistir en las propuestas de la nueva historia cultural, ya que aporta herramientas metodológicas que subrayan el deseo de aprehender *lo cultural* y de situarlo en el quehacer de la historia social y cultural.

Varias son las advertencias teóricas y metodológicas que recuperaré a partir de las cuestiones ensambladas por Roger Chartier; de manera más específica, de las propuestas de Carlo Ginzburg he recuperado el concepto de anomalía como una herramienta metodológica. Finalmente, pero no menos importante, se observa la vigencia y vitalidad que inscribe para el análisis fotográfico el concepto de *punctum*, que Roland Barthes, adaptando su significado, llevó a fungir como una invitación para profundizar la atención ante las fotografías que decidamos observar. Dado que estas tres vías de estudio no se confrontan, sino que comparten puntos de interés, me ha sido posible reunir las en mi planteamiento del problema y construir con ellas la propuesta de análisis para los retratos. Como he mencionado, estas perspectivas, principalmente a través de autores como Didi-Huberman, Ginzburg, Giovanni Levi y Chartier, recuperan, discuten y proponen con las ciencias sociales, pero lo hacen desde la historia. Los elegí, entonces, por la claridad que aportan para construir una investigación que contempla tanto la dimensión histórica como sus perspectivas. El ejercicio de analizarlas y reunir las para la metodología, a la vez de permitir hacer el examen de los materiales fotográficos, me da la oportunidad de presentar esta

investigación como una propuesta teórico-metodológica desde los estudios socioculturales para la historia de la imagen.

Si bien aquí destaco los conceptos principales para la investigación, la elaboración del estado del arte integró un mayor número de autores, cuyos trabajos aportaron para las cuestiones finas de la metodología, para atender las necesidades que se presentaban y cuyo legado llegó a tomar parte en la interpretación de algunas imágenes, siendo relevante el trabajo que se ha hecho en nuestro país en diferentes latitudes, así como gracias a los investigadores adscritos a la propia Universidad Autónoma de Aguascalientes. Entre las necesidades que se presentaron, se encuentra la realización de entrevistas a diferentes familias, descendientes de fotógrafos, principalmente a Armando de Luna Gallegos, quien, además de conservar y compartir el archivo de materiales, sigue trabajando la fotografía.

He considerado pertinente presentar las estrategias metodológicas en un apartado particular dentro del capítulo dos, a fin de exponer de manera sintética los planteamientos teóricos y explicar a detalle cómo han sido utilizados los conceptos como herramientas para el análisis. En cuanto a la parte del proceso, para tomar decisiones acerca de qué conceptos utilizar e identificar las categorías más relevantes, se fue dando en conjunto y en confrontación con el examen de los negativos.

Antes de continuar en la historiografía para esta investigación, deseo dedicar unas palabras para dar a conocer de qué materiales fotográficos estamos hablando. El archivo de materiales fotográficos del señor Armando de Luna Gallegos tiene una cantidad aproximada de 200,000 negativos, la mayoría en película para blanco y negro, en cuatro dimensiones diferentes, en proporción a la placa completa de 5 x 7 in (pulgadas) y otros más en película de 120 mm, para color directo, en dos formatos. Para poder tener un conocimiento de este archivo y llevar a efecto el análisis a profundidad durante los tres años programados para esta investigación, realicé una primera fase del examen de los negativos sistematizando la información del contenido de cada uno y de sus características formales, haciéndolo por lustro, además de ir construyendo una



selección, lo cual resultó en notar que los cambios se presentaban por decenio. De ahí que la producción de los siguientes años, a partir de 1968, la organizara por décadas. El libro que ha resultado del examen de 40,394 negativos en dos soportes distintos y en seis dimensiones diferentes, cuatro para el blanco y negro y dos en color, no tiene espacio dentro de este documento, pero las personas interesadas en conocer por completo ese desarrollo encontrarán en las últimas páginas el contacto para hacerlo; de igual manera, para los libros de análisis a profundidad de las imágenes seleccionadas.

El avance en el examen de negativos, en relación con la propuesta teórico-metodológica, posibilitó fortalecer e incluir preguntas de investigación, al tiempo que afinaban los cuestionamientos y la mirada para buscar las posibles transformaciones, tanto formales como en los contenidos de los retratos. Como he dicho, el trabajo empírico resultó muy abundante; en momentos creí que se vería colapsado el deseo de conocer los sesenta años de producción, dada la cantidad de materiales a los que me enfrenté, a la par que se iban distinguiendo cuáles podían ser los contenidos principales para el desarrollo de los capítulos centrales, dedicados precisamente al análisis de los retratos, cuestión que ayudó a superar la señalada inquietud.

Retomo, así, que para analizar los retratos realizados por tres generaciones de fotógrafos De Luna en Aguascalientes, de 1948 a 2008, a fin de identificar las permanencias y transformaciones socioculturales expresadas en las fotografías, he aplicado herramientas metodológicas, tanto cuantitativas como cualitativas, aunque el énfasis está en la historia cultural. Para llegar al momento de analizar a profundidad cada imagen que forma parte de la selección, debí digitalizar los negativos y posteriormente editarlos en positivo, respetando la mayor parte de las condiciones en las que se encontraban; si bien he eliminado el polvo y en algunos casos la oxidación sufrida por la humedad, no los modifiqué con efectos de edición, a fin de poder capturar el tránsito que ha sufrido su materialidad y dar cuenta de las líneas que han acumulado, la saturación tonal o cromática que contienen, según sea el tipo de película, si tienen ondulaciones, etcétera.

El capítulo tres sigue la línea de los dos primeros, en el sentido de introducir las reflexiones acerca de la imagen y la fotografía, pero ya se plantea para pensar específicamente en el retrato. El retrato es una de las formas más extendidas que ha tenido la imagen en diferentes sociedades. En el momento presente donde nos encontramos, en medio de una profusión de imágenes, se hace no sólo pertinente, sino necesario estudiarlas. Con ello, estimo que las afirmaciones partidadas conscientemente o no de un *logocentrismo* o de su contracorriente estructuralista,<sup>1</sup> y que únicamente quieren ver en el presente las imágenes como formas que pervierten el conocimiento, carecen de la aceptación de que, así como interactuamos con las palabras y las ensamblamos desde las diferentes subjetividades, igualmente las imágenes oscilan constantemente entre significaciones y se vuelve necesario proponer análisis críticos para ambos territorios. En consecuencia, podríamos constatar que el retrato requiere conectarse de forma atenta y reflexionada con los temas que se han ido reconociendo importantes para los estudios sociales y culturales. Enseguida, el capítulo cuatro se dedica a reconstruir el universo de los estudios fotográficos en la segunda mitad del siglo anterior, particularmente para conocer cuáles fueron los recursos y las decisiones que se tomaron en la familia De Luna, o cada una de las tres generaciones, para llevar a cabo su quehacer fotográfico, cuyo objetivo es comprender que la técnica tiene que ver con los significados de las imágenes; cuestión que también nos advierte con frecuencia la historia de la imagen.

A partir del capítulo cinco se muestra lo concerniente al análisis a profundidad de los materiales, como resultado de una

---

1 Ambas “escuelas” lingüísticas, aunque son opuestas en cuanto al valor que se le da a la palabra oral o escrita, relacionan los procesos mentales con los lenguajes realizados con palabras y llevan el conocimiento a unirlos con las nociones de verdad y sentido absolutos, principalmente el estructuralismo. Autores como Jacques Derrida han realizado la crítica a ambas corrientes y antes que él, Michel Foucault, al dejar atrás su utilización del estructuralismo y al dar a conocer uno de los libros que considero es de los más importantes para la historia occidental: *Las palabras y las cosas*. Me parece importante agregar que dichas teorías expulsan el devenir de la historia, tienden a llevar lo narrado a una situación monolítica.

observación detenida y a profundidad, tal como el propio planteamiento lo requería. Cada uno comprende los tres periodos en el orden cronológico en el que fueron encabezados: por Antonio de Luna Medina, posteriormente por Armando de Luna Pedroza, y finalmente por Armando de Luna Gallegos. La estructura de cada apartado ya no se constriñe por el mismo orden temporal, sino que a esta primera división nos acercamos mediante la identificación de las tendencias en los retratos, así como de dar cuenta de las anomalías, las variaciones en diferentes niveles, y destacar, si se daba el caso, aquellas imágenes que contienen una paradoja, que por tener forma de detalle se denomina *punctum*.<sup>2</sup> El anacronismo ha afinado el enfoque para poder observar las transformaciones que se iban presentando en la serie y cómo atravesaban los tres periodos, con lo que se generaban preguntas, partiendo de las imágenes, para comprender lo cultural y lo social, que se relaciona con las formas en los retratos; además, este enfoque enriqueció la comparación propuesta para cada grupo de imágenes.

El orden de estos capítulos respondió a lo que el desarrollo de la investigación fue guiando. El primero de ellos está dedicado a los retratos de la infancia; el siguiente, a los retratos de mujeres y mujeres e infancia; y finalizamos con los retratos de familia. Cada capítulo me requirió hacer un estudio historiográfico. Así, la historia de género ha terminado por fortalecer los planteamientos iniciales, ya que comparte críticas con la historia de la imagen y me advirtió de manera muy concreta acerca de cómo interpretar los retratos, no únicamente los de mujeres, sino que los de la infancia y los de la familia fueron mostrando diferencias en cuanto al género, de forma que esta perspectiva teórica se sumó a lo que el trabajo con los materiales fotográficos iba indicando. Estos tres capítulos centrales inician con un apartado historiográfico para cada motivo. La historia de la infancia y de la familia, considero, no se entendería sin los aportes que hoy se pueden identificar de la historia de género. Los retratos expresan que cada tema ha tenido una dinámica particular,

---

2 He referido que estos conceptos parten de los trabajos de Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg y Roland Barthes; véanse los primeros dos capítulos de este libro.

con significaciones que les son peculiares, lo que derivó en que la presentación interna de los tres capítulos no fuera idéntica, sino que respondiera precisamente a las tendencias que se fueron revelando.

Las transformaciones ocurridas en el retrato fotográfico para la segunda mitad del siglo xx no se dieron de manera inmediata, por lo que únicamente el hecho de estudiar los sesenta años de producción constante de negativos ha hecho posible observar sus transiciones. El conjunto de fotografías guarda una riqueza que cuestiona el desdén que, en ocasiones, pudiera presentarse ante este tipo de retratos, quizá porque, paradójicamente, el que cada uno de nosotros tenga por lo menos uno en propiedad pudo llevar a considerarlos comunes y sin otro valor que la nostalgia. Espero, entonces, que este trabajo dedicado a la memoria y las imágenes despierte algún entusiasmo en diversos lectores, para detenerse en ver que con cada gesto, por pequeño que sea, tomamos parte de las percepciones, de las interpretaciones del mundo, y con ellas, en efecto, se posibilita la alteración de sus formas.

## CAPÍTULO 1

# HISTORIA DE LA IMAGEN PARA EL RETRATO FOTOGRAFICO EN LA LÍNEA DE LA HISTORIA CULTURAL, A PARTIR DEL ENFOQUE DE LA MICROHISTORIA ITALIANA

### Un enfoque para la historia con el anacronismo de las imágenes

*La imagen a menudo tiene más de memoria  
y más de porvenir que el ser que la mira.*

Georges Didi-Huberman<sup>3</sup>

**L**a frase que he elegido colocar como epígrafe, que es tan provocativa como fulminante, sirve para situar al estudioso de las imágenes, para que esté atento a que el resultado de sus análisis difícilmente podría ser impuesto como una verdad sobre la imagen, sino que las imágenes están abiertas a ser estudiadas de manera amplia y a que de ellas se extraigan ideas diversas. Las ideas trabajadas por Georges Didi-Huberman, que provienen de una recuperación de los planteamientos que para la historia del

---

3 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 32.

arte hicieran Aby Warburg, Carl Einstein y principalmente Walter Benjamin, o de las aventuras por el conocimiento que emprendieron Georges Bataille y Ernst Bloch,<sup>4</sup> tienen como objetivo principal poner la imagen en el centro del conocimiento histórico, reconocerla como elemento irremplazable para el hacer de la historia; lo cual lleva a advertir cambios metodológicos muy importantes en el uso que se ha hecho de las imágenes con mayor frecuencia dentro de esta disciplina.

La empresa a la que invita Didi-Huberman no es sencilla, él lo sabe y lo menciona recurrentemente: del historiador, dice, se requiere un mayor esfuerzo porque debe reconocer y practicar el “saber de lo sensible”, o el “saber sensible”.<sup>5</sup> La dificultad puede ser aún mayor cuando lo que se nos ha enseñado dentro de la historia del arte es, en primer lugar, que hay ciertas imágenes de las que vale la pena hablar, las que están asociadas directamente a los circuitos del arte; en segundo lugar, que para estudiar esa serie de imágenes el único método adoptado fue el propuesto por Erwin Panofsky y fue tan ampliamente aceptado que permeó incluso en autores fundamentales de las ciencias sociales, como lo fuera Pierre Bourdieu; probablemente por la difusión tardía de la obra de Norbert Elias, quien también tenía una propuesta utilizando el concepto de *habitus*, pero de manera diferente a la adoptada por Bourdieu.<sup>6</sup> Dentro de los problemas que observa Didi-Huberman con la propuesta de

---

4 Véase Georges Didi-Huberman, “La imagen y las firmas de lo político”, conferencia impartida el 16 de junio de 2017 con motivo de la inauguración de la cátedra “Georges Didi-Huberman: políticas de las imágenes”, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina; artículo publicado en *Fractal, Revista Iberoamericana de Ensayo y Literatura*, 82 (mayo-agosto de 2017): 8. El autor identifica una “constelación de pensadores” que, en la primera parte del siglo XX, realizaban proyectos “rigurosos e inventivos, con posiciones observadoras y críticas”, para los cuales, las imágenes fueron centrales.

5 Véase Didi-Huberman, “La imagen y las firmas de lo político”, 1-5.

6 Véase Norbert Elias, *El proceso de civilización* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989) e “Introducción”, en *La sociedad cortesana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996). Así como de Roger Chartier, “Formación social y economía psíquica: la sociedad cortesana en el proceso de civilización”, en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1999).

Panofsky se encuentra, por un lado, situar al espectador y la imagen en un lugar fijo, desde el cual, sobre todo, la figura es analizada, dejando, en ocasiones, incluso como secundario o fuera del análisis los fondos trabajados en las imágenes y, más aún, la manufactura, el gesto de su realizador, no reconociendo que éste queda impreso en cada obra. Reproduzco enseguida la analogía que hace Didi-Huberman entre el historiador del arte y el entomólogo, ya que me parece muy ilustrativa:

Del lado de los expertos en artes visuales, está la tentación epistemológica de inmovilizar el ver y el objeto del ver, como ocurre en el caso del entomólogo que mata a su mariposa preferida para pincharla con alfileres en una plancha de corcho y, a partir de ahí, poder observarla tranquila y fijamente, con una mirada tan muerta como la del animal. Así por ejemplo, el objeto del ver es inmovilizado cuando se lo considera primordialmente como un texto descifrado, un enigma que hay que resolver. ¿Acaso Erwin Panofsky no encarnaba la «iconología» como la disciplina llamada ante las imágenes «para resolver el enigma de la esfinge»? Pero, ¿no es simplificar la imagen suponer en ella la existencia de una clave de interpretación capaz de abrir todas sus puertas?<sup>7</sup>

De aquí se derivan varios aspectos importantes para el estudio de las imágenes. Uno es reconocer el “saber sensible”, ya que, cuando se toman en consideración los resultados teóricos de los estudios acerca de la percepción visual,<sup>8</sup> recordamos o reconocemos que el ejercicio de ver, mirar, observar, según sea necesario llamarlo, se hace posible gracias a una acción simultánea entre el movimiento de nuestros ojos y el ejercicio de la memoria; es decir, hablar de cualquiera de estas acciones y del quehacer sensible que conlleva, en ningún momento puede reducirse a la idea de que es una acción distante de pensar, por ello, cuando estamos ante una imagen, vamos

7 Didi-Huberman, “La imagen y las signatures de lo político”, 4.

8 Podría verse, de Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992).

de un punto a otro, de una figura a otra. También, por ejemplo, la memoria que tenemos de otras imágenes nos ayuda a distinguir de qué clase de imagen se trata, si es lumínica, si es una pintura, una escultura, una fotografía o si es una estampa, y si somos capaces de distinguir el medio con el cual fue realizada, un huecograbado, una litografía, una xilografía, etc. Será, también, este conocer de lo sensible lo que, siguiendo las propuestas de Didi-Huberman, puede llevar a identificar conceptos que surgen de las imágenes como resultante del medio y de los usos que de ese medio (técnica) hizo su autor. La historia de la imagen no separa la técnica del sentido de la misma, pero sí requieren ser vistos de manera compleja. Esta idea fue trabajada y ampliamente desarrollada por Walter Benjamin, aunque quizá no del todo comprendida.

Es el “saber sensible” lo que permite afinar la mirada para reconocer en las imágenes a las paradojas. Esta idea es una forma de llegar a comprender “la *contradanza* de las cronologías”, el “anacronismo” que plantea Didi-Huberman como concepto clave de su propuesta teórica y que resulta en asumirlo como facultad de la historia. Al comprender que es un producto de la memoria, de un pensamiento que recordamos, lo que hace posible identificar cómo se ha realizado una imagen, estamos aceptando que un momento del pasado se hace presente para el entendimiento de lo realizado; sin embargo, lo que abre el concepto del “anacronismo” va también en el sentido de un cuestionamiento más amplio. De la misma cita señala la “iconología” como un método que proponía “resolver un enigma”, esto es, presentar el resultado de su análisis como la verdad absoluta acerca de una imagen, y que este resultado llevaba a situar a aquel que efectuaba la imagen –llamémosle artista, para hablar dentro de los términos de la historia del arte más tradicional– y el producto de su creación como representaciones directas de su tiempo y como efecto de una línea progresiva para el arte y, con esto, para la cultura occidental.

Empero, como las imágenes son producto de la imaginación y/o de una relación entre lo que se tiene delante y lo que se

---

9 Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 62.



recuerda, o como una proyección de un deseo, por ejemplo, de lo que deseáramos ver o conservar o de cómo deseamos que se nos recuerde, aquí abro un paréntesis para subrayar que esto, por supuesto, tiene relación además con que la búsqueda por satisfacer estas necesidades tiene parte principal dentro de los procedimientos diversos que se llevaron a efecto y que derivaron en la fotografía. Asimismo, como he venido exponiendo, para percibir, para pensar las imágenes se requiere de las construcciones que la memoria pueda efectuar. Entonces se advierte que las imágenes repliegan diferentes temporalidades: el pasado y el presente no se dividen tajantemente, como se ha pretendido explicarlo. Las imágenes y el estudio de éstas, siguiendo a Didi-Huberman y, con él, a Benjamin, dan cuenta clara de que los tiempos no dejan de efectuar transiciones cuando estamos ante una imagen, sin importar que ésta sea aparentemente inmóvil, como una pictórica o fotográfica. De ahí que el tiempo, para la historia de la imagen, no es un tiempo, sino la complejidad de los tiempos. Así, a lo que convoca Didi-Huberman es a

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

[...] Tal es la apuesta del presente trabajo: empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio.<sup>10</sup>

Llegar a asumir esta reflexión para la historia es identificar la imposibilidad de hacerla sin el uso de la memoria, en el entendido de que en ella no opera únicamente el pasado, sino que el que se es

---

10 *Ibidem*, 35.

en el presente, es el ser que la piensa, es quien la recupera. Además, vuelvo a afirmar, sin el ejercicio de la memoria, la percepción de lo visual, de los espacios y sus relaciones temporales tampoco son posibles.

[...] El aspecto propiamente dialéctico de esta visión sostiene por cierto que el *choque de tiempos en la imagen* libera todas las modalidades del tiempo mismo, desde la experiencia reminiscente (*Erinnerung*) hasta los fuegos artificiales del deseo (*Wunsch*), desde el salto desde el origen (*Ursprung*) hasta la decadencia (*Untergang*) de las cosas.

“¿Se comprende ahora por qué la imagen aparece en el corazón mismo del proceso histórico? Porque la historia se disgrega en imágenes y no en historias”.<sup>11</sup>

Cabe lugar para decir que podríamos llevar esta idea también al hacer de la historia cuando se parte principalmente de los documentos escritos, para producir un análisis crítico ante lo escrito, que, si bien no sería la acción literal de “ver el tiempo”, se trataría de poder identificar las interacciones culturales igualmente en ellos, como sin duda se ha hecho en los trabajos que han realizado Ginzburg, Levi y Chartier, a quienes abordaré en breve, ya que la claridad de la afirmación benjaminiana: “La historia se disgrega en imágenes y no en historias”, que he colocado aquí, proveniente del trabajo de Didi-Huberman, es de una claridad tal que nos permite comprender sencillamente la relación entre las imágenes y la memoria, lo cual irrumpe con la idea de que la historia es una verdad universal sobre el tiempo; por ello, Didi-Huberman señala la necesidad de una arqueología crítica.

Antes de ir más adelante, es necesario incorporar algunos aspectos complementarios que también tengo en consideración. Subrayo, en primer lugar, que la historia de la imagen hace posible mover la centralidad dada al concepto del arte para el estudio

---

11 Walter Benjamin, citado por Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 171.

de las imágenes, haciendo que se cuestione, en ese sentido, la historia del arte acerca de la visión positivista que dio prioridad, por ejemplo, a conceptos como el de progreso o como el de poder; que, al imponer el primero de estos conceptos, desacreditaban o anulaban el pasado que pudiera revelarse en las imágenes; en tanto que, al proponer una relación directa con el segundo, se ha llegado a ilustrar más el conocimiento acerca de grandes personajes o se han construido confrontaciones en torno a las imágenes, siendo que terminaron por dejar de lado lo que las propias imágenes son y lo que en ellas se puede ver como expresión visual, con lo que se producen, paradójicamente, afirmaciones cercanas a las expresiones iconoclastas<sup>12</sup> sobre las pinturas, estampas, esculturas, etc., que se eligieron para estudiar. Una cuestión también crucial y que señala claramente Didi-Huberman es que “Del lado de los expertos en historia, la tentación de inmovilizar las imágenes –un modo de simplificarlas y de simplificar así la propia vida del historiador– se manifestó por su reducción a un simple estatuto funcional: el de los documentos visuales”.<sup>13</sup> Puedo agregar que este riesgo se vuelve más alto al tratarse de fotografías, por considerarlas como impresiones claras, transparentes de una realidad.

La historia de la imagen como perspectiva de análisis para esta investigación dentro de la línea de la historia social y cultural permite enfatizar que lo cultural es parte de la vida social y que dentro de las producciones culturales se encuentra la fotografía, cuya materialidad resulta en historias. Para Didi-Huberman, al estudiar las imágenes, son ellas las que van dando cuenta de ciertos conceptos; no existen conceptos que previamente se les puedan atribuir. En sus trabajos, por ejemplo, ha reflexionado acerca del concepto del gesto, dado a partir de la manera en la que se aplican los materiales o proveniente de las expresiones corporales que se ven en

---

12 Véase la opinión de Didi-Huberman ante cerrar el sentido de las imágenes al poder, en “Pensadores contemporáneos, en síntesis”, realizado por TVUNAM (2018 [consultado en septiembre de 2019] con Georges Didi-Huberman y la conducción de Gerardo de la Fuente, UNAM).

13 Didi-Huberman, “La imagen y las signaturas de lo político”, 3.

las imágenes realizadas en diferentes medios, pero que incorporan la figura humana completa o algunos fragmentos de ésta. Así igualmente, en otros casos, a partir de observar minuciosamente la manera en la que fueron elaboradas, propone reflexiones que tienen como vehículo los materiales y su manipulación; es decir, este autor pone un mayor interés en la particularidad de cada imagen, en buscar lo que puede diferenciar a unas de otras. Esta metodología es más cercana a los procesos creativos que intencionalmente se aplican para la realización de diversas obras. Llevar esta metodología al campo del análisis de las imágenes afina la conciencia que se tiene para buscar la particularidad en ambos territorios. Por lo tanto, también hay que asumir que ese gesto particular no está presente en todas las imágenes, sí en las que se realizan conscientemente, y se presenta de manera más o menos contundente. Como respuesta al problema que resulta de esta metodología, me ha parecido necesario tomar lo que aporta el historiador Hans Belting desde la antropología de las imágenes.

Tener presente la antropología de la imagen es sumar por el interés de reconocer la centralidad de las imágenes para la historia. Si bien ya conceptos como cultura visual han invitado a ver con ojos críticos la historia del arte y cuestionar la división entre lo que llamaban alta y baja cultura, si adoptamos las ideas de la antropología y del anacronismo de las imágenes, reconocemos que las imágenes han acompañado el quehacer de la humanidad con el devenir que han supuesto también las diferentes formas en que se han experimentado la vida y la muerte, para lo cual es evidente que no ha habido un orden cronológico ni universal. No obstante, la idea de cultura visual abarca su producción, sus nichos, en fin, los diferentes dispositivos por los que circulan las imágenes visuales, y puede ser tomada a partir de diferentes perspectivas. El anacronismo de las imágenes que plantea Didi-Huberman para desmontar o deconstruir<sup>14</sup> la historia del arte, al igual que la antropología de las imágenes, es resultado de la necesidad de teorizar acerca de la

---

14 Término filosófico propuesto por Jacques Derrida y que ha tenido implicaciones en diversas áreas de las artes y las humanidades que, de la apertura de los conceptos y de

imagen, y cuyos resultados más amplios conocidos han sido los realizados por las disciplinas que se han interesado por dar a conocer los procesos y las funciones de la percepción visual. Las vertientes dentro de la historia que se preocupan por reflexionar profundamente acerca de las imágenes y que responden de manera crítica a la forma cerrada de la historia del arte conforman lo que aquí se presenta como historia de la imagen, a fin de expresar de manera sencilla esta perspectiva, pero en el entendido de que la propuesta es identificar lo insoluble de la relación anacronismo, imágenes, historias: memorias.

Desde el primer momento de plantear esta investigación, mi interés estuvo en los retratos fotográficos realizados en condiciones de fotoestudio en el siglo xx, porque llamaba mi atención la poca inclinación que se ha tenido por historiarlos, a pesar de que sus impresiones permanecen en un sinnúmero de rincones, íntimamente conservadas o exhibidas en algunos muros de habitaciones privadas; pero, al parecer, por tratarse de los pequeños acontecimientos de las personas anónimas, han sido, en palabras de Benjamin, parte de los despojos de la historia.<sup>15</sup> Esta historia no se dedica a los grandes personajes del arte, tampoco a analizar fotografías de las que se pretendiera que así fueran consideradas. El interés está en historiar estos retratos fotográficos, observar los cambios en los elementos que les dan forma o, mejor dicho, con los que les han dado forma, en conjunto con lo que estas imágenes expresan acerca de las maneras en las que deseaban retratarse las diferentes personas. Es, pues, un hacer para la historia con los retratos fotográficos y con la perspectiva que hasta aquí he explicado, dentro de la línea de la historia social y cultural.

Tratándose de estudiar retratos fotográficos, la antropología de la imagen me ha llevado a afinar más la atención acerca de la

---

los métodos, ha llegado también a derivar en utilizaciones formales dentro de la gráfica que rompen con los órdenes reticulares (con las estructuras invisibles).

15 Véase Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 16.

relación entre la imagen del cuerpo y la noción de persona.<sup>16</sup> El examen de los materiales fotográficos fue mostrando como categorías importantes para la investigación las edades y el sexo. Las características de los materiales fotográficos estudiados, y que se explican a detalle en los siguientes capítulos, dan cuenta de sus transformaciones; mientras que sus contenidos aportan conocimiento acerca de las diferentes complejidades físicas y de las varias formas de presentar el cuerpo frente a la cámara fotográfica. Para continuar con la exposición de las ideas que me han servido para plantear el problema de esta investigación, continúo con un acercamiento a la historia cultural y, de manera particular, al trabajo de Roger Chartier, que se inscribe en lo que han llamado como nueva historia cultural (NHC).

## **Acerca de la historia cultural**

El diálogo entre las ciencias sociales y la historia ha fructificado, como lo ha sido en otras áreas, para la creatividad y para la generación del conocimiento, de ahí que los investigadores sociales y los historiadores, a los que es necesario acudir para hacer esta investigación como parte de los estudios socioculturales, sean aquellos que hacen un distanciamiento crítico de la especialización del conocimiento; en otras palabras, quienes dan muestra y razones de la necesidad de la transversalidad en los campos del conocimiento, ya sea que lo lleven a efecto de modo inter o multidisciplinar. Para el conocimiento de este devenir dentro de la historia, pues, sin duda, es fundamental el trabajo historiográfico que se efectúa al respecto, destaco lo que ha realizado Peter Burke, quien, para la historia cultural, ha dedicado todo un libro. Burke no concluye su estudio trazando un único camino futuro para la historia, pero sí expresando claramente que “sea cual sea el futuro de los estudios históricos, debería estar vedado el retorno a la literalidad”, y de esta idea es

---

16 Véase Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos* (México: Universidad Iberoamericana, 2011), 47-63.

necesario no desprenderse si se desea comprender el porqué ha sido de suma importancia el “giro cultural” para el estudio de la historia.

Al seguir este trabajo historiográfico acerca de la historia cultural, se puede observar, asimismo, como un ejemplo de un devenir que no es lineal, sino que se han ido presentando intereses en distintos momentos por estudiar lo simbólico –aquí se afirma la crítica al positivismo–, y que se fue ampliando a través de incorporar múltiples enfoques, temas y las formas de realizar el ejercicio de la historia. Considero que estaría de más insertar todo ese recorrido sinuoso, que, además, Burke lo muestra con un vasto número de autores y obras, pero señalaré aquellos ejemplos que me han servido para advertir cuáles metodologías estarían dentro del andamiaje que este proyecto me ha requerido construir dentro de la problematización que se lleva a efecto, ya sea para contrastar o sencillamente para enfatizar las aportaciones que he considerado principales en esta propuesta.

De las múltiples ganancias que han obtenido las diferentes disciplinas, gracias a los autores que se han detenido en analizarlas e integrarlas a sus prácticas, vale la pena recordar que las ciencias sociales llamaron la atención acerca de la manera en la que la historia política, la historia del arte y la historia de la ciencia crearon la idea de las individualidades o las subjetividades sobreestimadas, atribuyendo a un hombre todo el poder sobre un estado o como portador de una genialidad que lo llevó a ser considerado prácticamente como un fenómeno de las artes o de las ciencias. Por su parte, desde la sociología o la filosofía se plantearon teorías para tratar de demostrar que la libertad individual no existe, que absolutamente todo lo que el hombre puede hacer está determinado. Unos y otros presupuestos ven de manera aislada los diferentes elementos del mundo social, los cuales son, para algunos, coexistentes, pero independientes; mientras que para otros son plenamente dependientes.

Así, estas separaciones que resultan tajantes han tenido respuestas que se fueron trabajando en otros sentidos. Dentro de los ejemplos más emblemáticos de asumir la idea de no separar lo simbólico de lo social están los trabajos de Johan Huizinga, a quien sin duda disfruté releer como parte de los requisitos de ingreso a este

plan de estudios, y a quien ya me había acercado hace más de una década en un curso sobre el juego; sin embargo, para esos anteriores trabajos, no pudo ser un soporte teórico, dado su trato indistinto entre el juego y lo lúdico. Para la presente investigación, ante la discusión central de la historia de la imagen con el concepto del anacronismo, me apoyo en las palabras de Burke, quien dice acerca del libro *El otoño de la Edad Media* de Huizinga: “La tentación a la que no debe sucumbir el historiador cultural es la de tratar los textos y las imágenes de un período determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo”,<sup>17</sup> cuya crítica al libro afirma más adelante, cuando señala que se les ha definido como “«retratos» de época relativamente estáticos”.<sup>18</sup>

Se insiste, por ello, en que, a partir del estudio de los objetos culturales, difícilmente se puede retratar toda una época. Aunque Burke observa esta limitante en el trabajo de Huizinga y trata también el problema de la temporalidad con el análisis de otras historias, no llega a desarrollar un planteamiento teórico que permita darle la vuelta a afirmaciones que han acompañado durante largo tiempo el quehacer de gran parte de los historiadores; aunque escribe la frase multicitada de Benjamin de hacer una *historia a contrapelo*, de lo que, por cierto, llama mi atención el hecho de que no señala el origen de esta provocación<sup>19</sup> ni se refiera a su autor a lo largo del libro. Así también, para Roger Chartier, hace una crítica poco franca refiriéndose, sobre todo, a quienes en la contemporaneidad han dado por llamar a su actividad como una nueva historia cultural desde la historia francesa.

No cabe duda que Burke tiene razón en afinar el cuidado que se debe observar hacia nombrar los planteamientos como novedosos y de situar toda historia como cultural. Esto último también lo alude Víctor González E. en un ensayo dedicado a la reflexión acerca de

---

17 Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2012, 4ª impr.), 35.

18 *Ibidem*, 151.

19 Confróntese con Burke, quien hace una paráfrasis a partir de John J. Winkler, en *¿Qué es la historia cultural?*, 43.



la historia cultural.<sup>20</sup> Asimismo, ambos autores desarrollan, ya sea de manera amplia o sintética, las posibilidades de la historia cultural, teniendo atención en autores como Foucault, quien, “en cierta ocasión, criticaba a los historiadores por lo que él designaba como su «empobrecida idea de lo real», que no dejaba espacio para lo imaginado”.<sup>21</sup>

De modo que me parece importante reconocer todo este trabajo historiográfico que han realizado autores como los que aquí enuncio, porque se puede observar de manera contundente toda la preocupación que los historiadores han tenido por el mundo simbólico. Identificar, además, que los procesos culturales son factores importantes de la vida social, hace la invitación a que los investigadores, dentro de cualquier disciplina, observen que sus presupuestos y planteamientos también responden a ciertas maneras que han aprendido para ver el mundo; por ejemplo, Burke deja abierta una inquietud acerca de quién o quiénes construyen la historia.<sup>22</sup> Ante esa pregunta abierta, considero que se puede responder teniendo en cuenta que, de forma colectiva e individual, se participa de la construcción del mundo a través de signos y significaciones culturales; reconocer, pues, que este proceso refiere también la construcción del conocimiento en general para señalar la necesaria observación epistémica sobre el sujeto que estudia y el examen crítico sobre las fuentes.

De ahí que me parece adecuado que Chartier apueste más por una historia cultural del mundo social. El autor se muestra atento tanto a los cuestionamientos acerca de cómo se han estudiado las sociedades, como a las maneras posibles de aproximarse a los cambios en los objetos que comunican significaciones, como es su particular interés en los libros. El historiador hace una integración teórica necesaria para buscar dar una respuesta equilibrada que permita acercarse a la complejidad del estudio sociocultural. Si bien son varios los autores, como los que he citado en este mismo

---

20 Víctor M. González Esparza, “Dejando los restos del naufragio”, *Dejando los restos del naufragio* (México: UAA, 2016), 17-39.

21 Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, 83.

22 *Ibidem*, 123.

apartado, que reconocen los aportes que para la historia hicieran Norbert Elias y Michel de Certeau; Chartier se decide por recuperar sus aportaciones para hacer su propuesta centrada en prácticas y representaciones, con lo que define su trabajo como: “el proyecto de una historia de las representaciones colectivas del mundo social, es decir, de las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia”.<sup>23</sup>

Antes de estudiar los trabajos de Chartier, lo hice con algunas obras de Elias y de De Certeau, y precisamente su manera de trabajar tomando distancia de los determinismos estructuralistas me había parecido indicada para el camino que quería seguir. Tal vez, debido a que la mayor parte de mi trabajo se ha dedicado al estudio, práctica y enseñanza de las artes es que me resisto a concebir la creatividad como una habilidad poco existente o casi nula cuando la posición social y económica es difícil; además, esa concepción iría en contrasentido de la experiencia que he tenido con incalculable cantidad de pequeños estudiantes. Lo que De Certeau ha dado en llamar “tácticas” para referirse a los modos de apropiación que tenemos las personas sobre los diferentes objetos, aún, o sobre todo, en aquellos que se producen industrialmente, son aplicadas para identificar las modalidades que se tienen de apropiación y los procedimientos de interpretación de los textos.

Una preocupación de carácter general que acompaña los estudios culturales es la diferenciación entre los métodos cuantitativos y cualitativos, a la que Chartier se adhiere, por supuesto, a favor de la aplicación de los cualitativos. Sin duda, es a partir de las metodologías y técnicas que de allí se derivan que podemos observar la manera en que se pueden llegar a desarrollar interpretaciones finas de los contenidos simbólicos, aunque concuerdo con los investigadores, entre ellos Burke, que señalan la necesidad de ambos métodos. El propio Chartier, en el desarrollo de su trabajo, se apoya en investigaciones previas que cuantificaron las publicaciones:

---

23 Roger Chartier, “Prólogo a la edición española”, en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 4ª reimpr., 1992), I.

presenta porcentajes, enumera, hace pequeños listados. Para la investigación que presento, también he tenido la necesidad de aplicar métodos cuantitativos en la primera fase del examen de los materiales fotográficos.

Pero si volvemos con Chartier, un aspecto que me parece fundamental en su trabajo es el cuidado que conserva en la utilización del concepto de popular, ya que trata de dar respuesta y de mostrar que la presencia de los denominados libros azules, o Biblioteca Azul, no se reduce a textos populares, pues se había empleado el término en un sentido peyorativo por intelectuales que acusaban el contenido de dichos libros.<sup>24</sup> En mi caso, cuando utilizo el concepto de popular para el retrato fotográfico, me refiero al creciente gusto que obtuvo este tipo de imágenes en lo extenso de la población, que fue dándose en diferentes sociedades y que se ha ido transformando. De igual forma, Chartier, cuando da cuenta acerca de cómo fue ganando territorio la edición de algún texto, lo señala en cuanto a que ganó aceptación en el gusto de las mayorías. La aplicación por parte de aquellos que criticaban sin haber analizado –de acuerdo con Chartier– los contenidos de la Biblioteca Azul, marcaba la separación en la “tradicional dicotomía de cultura popular y alta cultura”, que también discute González Esparza para sus estudios sobre las artes.<sup>25</sup>

Además de la atención prestada al empleo de esta noción, dentro del trabajo de Chartier existen dos conceptos clave. El primero de ellos: representación, cuyo significado abierto ha sido abordado por una amplia cantidad de filósofos aún en la actualidad. El propio autor enlista los diferentes usos que se le han dado al término, en las distintas áreas de la vida y de su aplicación, tanto en acciones, como en objetos. Debido a esa flexibilidad conceptual es que lo emplea, ya que le permite dar cuenta de la posibilidad de la invención, sin olvidar que

---

24 Véase Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1999), 107-162.

25 Véase González Esparza, “Dejando los restos del naufragio”, 95-119.

Toda creación inscribe en sus formas y sus temas una relación con las estructuras fundamentales que, en un momento y en un lugar dados, organizan y singularizan la distribución del poder, la organización de la sociedad o la economía de la personalidad.

[...] las determinaciones ignoradas que habitan la obra y que hacen que ella sea concebible, comunicable, comprensible.<sup>26</sup>

Con esta afirmación, por un lado, se aleja del positivismo, y por otro, integra los cuestionamientos de la sociología, pero teniendo presente que, de acuerdo con Elias, son distintas fuerzas las que configuran el mundo social y las presencias individuales. “La sociedad no es únicamente lo igualador y lo tipificador, sino también lo individualizador”.<sup>27</sup> Estas ideas pueden llevar a pensar, además, que el sentido de nuestra existencia radica en las relaciones, a veces flexibles, a veces vertiginosas, que tenemos con los otros.<sup>28</sup> Así, para el estudio de las diversas representaciones, Chartier advierte:

No se trata pues de atribuir a estos textos el estatuto de documentos, supuestos reflejos adecuados de las realidades de su tiempo, sino de comprender cómo su potencia y su inteligibilidad mismas dependen de la manera en que ellos manejan, transforman, desplazan en la ficción las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad donde surgieron.<sup>29</sup>

Se insiste, entonces, en que la relación entre lo social y las representaciones no es lineal ni determinada. Podemos advertir con González Esparza no caer en el uso simplificado del concepto de representaciones, ya que anularía la capacidad de hacer visible

---

26 Chartier, “Prólogo a la edición española”, XI.

27 Norbert Elias, *La sociedad de los individuos* (Barcelona: Península, 1990), 80.

28 Confróntese con Elias, *La sociedad de los individuos*, 50-51.

29 Chartier, “Prólogo a la edición española”, XII.

la irrupción, la transgresión,<sup>30</sup> –agrego con Chartier– la resistencia, así como la apropiación de medios y formas.<sup>31</sup> Chartier trabaja en sentido crítico hacia la historia de las mentalidades que, ante su deseo de dar respuesta a las inquietudes de la sociología y la antropología, llegó a crear la figura de “la mentalidad siempre colectiva que regula, sin explicitarse, las representaciones y los juicios de los sujetos en sociedad”.<sup>32</sup> Así, entonces, en la historia de las mentalidades se estudiaba la manera en la que los llamados bienes culturales se distribuían y quedaba en un ejercicio de cuantificación que no se detenía en los objetos ni en analizar las prácticas.

El concepto de prácticas, el segundo clave en el trabajo de Chartier, propuesto por De Certeau para su estudio de las prácticas comunes o de las “maneras de hacer”, para ver a los individuos y sus relaciones con mayor profundidad, lejos de concebirlos como “pluralidades aisladas”, propone que se comprendan las reapropiaciones de los espacios y de los bienes como una antidisciplina. De estas reflexiones, el autor derivará en el concepto de “tácticas” del consumo,<sup>33</sup> que difiere definitivamente de la propuesta de Foucault centrada en los mecanismos disciplinares y se separa también de otras propuestas de la sociología, como la de Bourdieu, pues las “tácticas” son formas tanto más flexibles como sutiles ante, por ejemplo, “las estrategias”.

Además, me parece sustancial en la propuesta de De Certeau que sí observa los objetos culturales, por esto es que puede estudiar las maneras en las que los consumidores los modifican, “los personalizan”. Chartier, atento a las discusiones acerca de los estudios sobre el consumo cultural, quien además desea trabajar de manera distinta a la idea de determinación a la que llegaban los métodos de

---

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

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

32 *Ibidem*, 23.

33 Véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (México: UIA/ITESO, 2000).

la historia de las mentalidades, ya que fijaban la atención en la distribución, pero no en los modos de apropiación, escribe:

Definida como “otra producción”, el consumo cultural, por ejemplo la lectura de un texto, puede escapar a la pasividad que se le atribuye tradicionalmente. Leer, mirar o escuchar son, en efecto, actitudes intelectuales que, lejos de someter al consumidor a la omnipotencia del mensaje ideológico y/o estético que se considera que modela, autorizan la reapropiación, el desvío, la desconfianza o la resistencia. Esta constatación debe llevarnos a repensar totalmente la relación entre un público designado como popular y los productos históricamente diversos (libros e imágenes, sermones y discursos, canciones, fotonovelas o emisiones de televisión).<sup>34</sup>

Es de esta manera que Chartier da forma a su metodología para estudiar las prácticas de lectura, donde hay espacio para la apropiación y para la reinterpretación. De modo que en su trabajo presenta su introducción historiográfica y se acerca al objeto de su interés a través de unir tres enfoques: el de la historia del libro, del análisis de los textos y el estudio de las modalidades de lectura. Así, vemos que sigue las trayectorias de circulación editorial de los textos a través del estudio de los catálogos; se detiene en observar los cambios realizados en las ediciones, en los detalles propios de lo que hoy llamamos diseño editorial; asimismo, estudia estos cambios en las ediciones en relación con los contenidos del texto. Al llevar a efecto este estudio detenido sobre el objeto en sí, sobre los libros, va dilucidando a los lectores y sus diferentes formas de lectura, que, a través de algunos relatos acerca de cómo leían o de las maneras en las que comunicaban los textos, hace más visible a los diferentes lectores. Como ya había comentado, los datos cuantificables también le han sido de utilidad para observar, por ejemplo, los temas que eran más

---

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

publicados o para notar que la llamada Biblioteca Azul también cubría con papeles de diversos colores sus producciones editoriales.

La crítica de Chartier a la historia de las mentalidades, además de hacer visible lo inverosímil de que la historia pueda ofrecer el retrato de una época de acuerdo con una cultura dominante y así mostrar una sociedad marcada, sobre todo por el determinismo o la dependencia, al igual que su crítica a modelos más sociológicos, que primero ofrecen una idea de la conformación social, para luego presentar las manifestaciones culturales adecuándolas a ese modelo; lo que propone es estudiar las expresiones culturales, detenerse en el estudio detallado de los objetos, su materialidad en relación con sus contenidos, con el fin de dar cuenta de las prácticas y las apropiaciones que hacen de ellos sus productores y sus consumidores. Es decir, el estudio de los objetos dará luz acerca de la sociedad en la que toman forma, y no a la inversa, como generalmente se ha realizado.

En sus resultados, a partir de su metodología, se puede distinguir que el historiador identifica que los contenidos de los libros de la Biblioteca Azul, dentro de su variedad, tienen un gran porcentaje de textos que desde su origen promovían la reforma y la moralidad, y gran parte de las modificaciones editoriales también respondían a diferentes intereses por comunicar textos moralizantes. Con esto, el historiador da respuesta ante quienes habían calificado el contenido de estos textos de manera genérica como “populares”. Me interesa subrayar, además, que aunque el historiador obtuvo estos resultados de su investigación, no hace por calificar a la sociedad francesa como una sociedad disciplinada moralmente, conservadora o cerrada al libre pensamiento, ya que, de hacerlo, iría por supuesto en contrasentido de las advertencias ante los métodos de la historia de las mentalidades, así como de no comprender la importancia de los contenidos simbólicos y sus intercambios, para no caer en prefiguraciones o preconcepciones sociales. De tal manera que Chartier logra un trabajo congruente entre lo que postula, el tratamiento que le da y la manera en la que presenta sus resultados. Me pregunto, si teniendo prefiguraciones de lo social, ¿tiene sentido llevar a efecto una investigación histórica?

Dado que mi investigación se preocupa por los contenidos simbólicos, por los cambios en las significaciones, intento seguir a autores como Chartier, quien escribe:

Entonces, debemos construir una nueva articulación entre “cultural structure” y “social structure” sin proyectar en ella ni la imagen del espejo, que convierte a una en el reflejo de la otra, ni la del engranaje, que constituye cada instancia como uno de los mecanismos de un sistema, que repercuten en el movimiento primordial que afecta el primer eslabón de la cadena.<sup>35</sup>

Asimismo, se puede observar que es sólido el encuentro entre la propuesta de Chartier y los planteamientos de Didi-Huberman –aunque no he encontrado que realicen alguna referencia entre sí o a sus respectivos trabajos–, ya que ambos historiadores desconfían de las historias que califican a los objetos culturales como reflejos o en una relación lineal con la sociedad. Ambas metodologías se centran en los objetos, aunque Didi-Huberman hace una propuesta más a fondo, al dar continuidad a los trabajos que ya mostraban la centralidad de las imágenes para la historia, lo que lleva a afinar el problema de los modelos temporales para la misma y a recuperar directamente la reflexión que Benjamin hiciera acerca de que “la historia deviene en imágenes”. El propio fragmento de Chartier que he incluido líneas arriba da muestra de esto.

La propuesta de Chartier me ha permitido afirmar lo que he tomado de Didi-Huberman como planteamiento, pues es, ante todo, la observación, el análisis de las imágenes lo que se propone en esta investigación, y son esos retratos en su materialidad lo que se estudia, sus transformaciones físicas, la manera en la que se conforman las imágenes y lo que ellas permiten interpretar acerca de la apropiación de la forma, que para la segunda mitad del siglo xx ya era conocida como retrato fotográfico. Además de los autores que he mencionado, cuyos postulados siguió trabajando Chartier a partir

---

35 Chartier, *El mundo como representación*, 44.



de su propuesta, otro autor que es muy significativo en su trabajo y a quien cita constantemente es Carlo Ginzburg.

## Con la microhistoria italiana

Chartier no únicamente se muestra interesado en la propuesta de la microhistoria, sino, además, parece estar muy atraído particularmente por el libro *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, dada su originalidad en el estudio de las prácticas de lectura; en palabras de Burke, de “las respuestas de los lectores individuales a los textos”,<sup>36</sup> lo que ha generado toda una línea de estudio. Sin duda, no solamente por la afinidad en los temas, pero por la importancia del cambio de enfoque y de escala es que Chartier abreva del trabajo de Ginzburg, lo asemeja con el estudio del acontecimiento:

La microhistoria en Italia, la *anthropological mode of history* practicada por ciertos historiadores norteamericanos, el retorno al estudio del acontecimiento en Francia. En todos los casos, se trata de llegar a las estructuras, no con la construcción de distintas series articuladas unas con otras sino a partir de una aprehensión conjuntamente puntual y global de la sociedad considerada, dada a comprender a través de un hecho, una existencia o una práctica.<sup>37</sup>

Según se puede observar a través de autores como Chartier y Burke, el trabajo de Ginzburg ha servido como uno de los ejemplos más sólidos dentro de la disciplina de la historia en llevar a efecto el cambio de las perspectivas deterministas. El camino trazado para su investigación tiene como punto de salida el estudio de un caso particular. Ginzburg llegó a su lector gracias al cambio de enfoque, a la escala micro, pues eso le permitió reconstruir y rescatar de entrelíneas una práctica de lectura realizada por un personaje que de otra manera

36 Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, 82

37 Chartier, *El mundo como representación*, 70-71.

habría continuado siendo desapercibido como tal. Esta manera de investigar fue lo que, por ejemplo, en el caso de Chartier, lo apoyó para pensar en las diversas formas de practicar la lectura, las variantes de comunicación a las que fueron llevados los diversos textos.

Esta mirada desde los casos particulares que se dan entre la mayoría de las poblaciones o desde los objetos y las prácticas mismas, sin que sea posterior a tratar de establecer una forma para una sociedad en una época, como se ha expresado anteriormente, es lo que distinguirá esta manera de hacer historia cultural de lo social. Así, además, que Ginzburg distinguiera a un lector dentro de las mayorías, a diferencia de reiterar el camino de la historia intelectual, ha merecido que algunos historiadores que son afines a la historia marxista retomen a Antonio Gramsci<sup>38</sup> para situar el trabajo realizado para *El queso y los gusanos* como una historia “desde abajo”.<sup>39</sup> Sin duda, el trabajo de Ginzburg hace visible la complejidad de los intercambios culturales, precisamente porque integra personajes y tratamientos diferentes de las fuentes, con lo que se diferencia de las usuales líneas de la historia positivista.

Quizá vale la pena señalar que, siendo disímil del estudio del acontecimiento, por ejemplo, de la propuesta de Fernand Braudel, la escala micro no es únicamente temporal, sino espaciotemporal, y trata de localizar los detalles que expresan los indicios para presentar otras formas de comprender la historia; sin embargo, en efecto, Braudel proponía tres escalas.<sup>40</sup> Al igual, en la microhistoria se propone variar las escalas, resultando en dos, la escala micro, que se complementa con la macro; de esa manera es como Ginzburg discute y presenta la visión del mundo que hiciera el molinero, que sin la escala macro no se llevaría a efecto esta capacidad de mostrar

---

38 Véase a Leszek Kolakowski, *Las principales corrientes del marxismo. Su nacimiento, desarrollo y disolución* (Madrid: Alianza, t. tercero, cap. VI [Antonio Gramsci], 1988).

39 Véase la tesis de Adrián Gerardo Rodríguez Sánchez, “Lecturas en el tiempo. La recepción de *El queso y los gusanos* y «Señales. Raíces de un paradigma indiciario» de Carlo Ginzburg en el medio académico mexicano (1978-2003)” (México: Posgrado en Historiografía, UAM Azcapotzalco, 2020), 39-128.

40 Véase Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales* (Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1970).

las relaciones. En el mismo sentido de afirmar esta idea como fundamental, Giovanni Levi, dando respuesta a las críticas o confusiones que ha recibido o se han derivado de ciertas interpretaciones de la microhistoria italiana, es que aclara como una de las características principales de esta forma de hacer historia el intercambio de escalas, yendo de preguntas generales a tratar de responderlas desde lo local.<sup>41</sup>

Las críticas en las que se ha visto envuelta la microhistoria italiana tienen relación con las lecturas que se han hecho y que han situado la microhistoria solamente en el sentido del estudio de lo local, cuando resultan historias aisladas y fragmentarias. Por ejemplo, Enrique Moradiellos explica que ante el agotamiento de las corrientes historiográficas frente a una realidad “heterogénea”, “multifacética”, “amorfa”, que se escapa a toda conceptualización y representación bajo paradigmas deterministas y vertebradores como los que ofrecían los modelos regulativos “cientifistas”, los relatos históricos tendieron a ir en paralelo, haciendo “una historia en migajas”, en la que Moradiellos, retomando a Pierre Nora, advierte que tales premisas han llevado al extremo la validación de multitud de historias; la historia incluso “abierta a curiosidades”.<sup>42</sup>

Por su parte, con González Esparza se puede situar el planteamiento original del concepto de posmodernidad en los años treinta, realizado por Federico de Onís, así como recordar su difusión en la posguerra por Jean-François Lyotard; pero, nos dice el autor, más allá del concepto, “habría que recuperar el análisis de las transformaciones culturales posteriores a las tradicionales dicotomías con el fin de entender las posibilidades de la democratización cultural”.<sup>43</sup> Así también, González Esparza integra en su ensayo los cambios propuestos para el estudio del arte y la cultura realizados por Benjamin, además, los de Siegfried Kracauer. En este sentido, una manera que

---

41 Giovanni Levi, “Sobre microhistoria”, en Peter Burke, ed., *Formas de hacer historia* (Madrid: Alianza Universidad, 1993), 119-143.

42 Véase Enrique Moradiellos, “Cap. 7. El debate sobre el ser y el hacer”, en *Las caras de Clío. Una introducción a la historia* (España: Siglo XXI, 2001), 143-144.

43 Víctor Manuel González Esparza, *Dejando los restos del naufragio. Fragmentos para una historia cultural* (México: UAA, 2017), 31-32.

se ha propuesto para no encuadrar las investigaciones a la aplicación de teorías y no reducirlas a conclusiones prefiguradas y simplificadoras de la realidad, y por otro lado, a observar el riesgo de la “historia en migajas” del relativismo –al que incluso se ha llevado el concepto de cultura–, es la microhistoria italiana.

La microhistoria ocupa, pues, una posición muy específica en la denominada nueva historia. No se trataba simplemente de corregir aquellos aspectos de la historiografía académica que al parecer ya no funcionaban. Aún más importante era refutar el relativismo, el irracionalismo y la reducción de la obra del historiador a una actividad puramente retórica que interpreta los textos y los acontecimientos mismos.<sup>44</sup>

El trabajo de Giovanni Levi da nociones para distinguir las características de la microhistoria y la establece como un método experimental que permite variar la escala de observación, porque se tiene singular interés en estudiar

La función de las contradicciones sociales en la génesis del cambio social, [...] insistir en el valor explicativo tanto de las discrepancias entre las trabas impuestas por los diversos sistemas normativos (entre, por ejemplo, las normas estatales y las familiares) como del hecho de que, además, todo individuo mantiene un conjunto diferente de relaciones que determinan sus reacciones y elecciones respecto de la estructura normativa.<sup>45</sup>

Tratar de explicar cuestiones generales, pero más allá de las teorías sociológicas estructuralistas o funcionalistas, conlleva entender que la realidad es compleja y que requiere estudiarse con una perspectiva histórica, como lo señala también Levi. Para dar cuenta de la complejidad de la realidad, las nociones trabajadas por Ginzburg

44 Levi, “Sobre microhistoria”, 121.

45 *Ibidem*, 124.

sirven como herramientas metodológicas flexibles; pero antes de detenerme en estas nociones, deseo enfatizar con Levi que la microhistoria se dispone como método experimental, ya que la variación de escalas va en el ejercicio de localizar las tensiones de las diferentes relaciones del mundo social,<sup>46</sup> por tanto, no hay una sola aplicación para los distintos intereses u objetos de estudio, lo que se suma a la idea de los estudios socioculturales en cuanto a que la propuesta teórico-metodológica se realiza y va en relación continua con el desarrollo del trabajo empírico.

Acerca de los conceptos, ya que Ginzburg ha sido un investigador atento a los métodos empleados en otras áreas del conocimiento, es como propone aprovechar “el paradigma indiciario”. Aún se discute si debido a las formas en que se ha manejado en diversas disciplinas es que parece ser ambiguo y no se dan consensos acerca de una forma de utilizarlo. En el caso de las lecturas más conocidas de su trabajo por historiadores mexicanos, este concepto ha sido el más discutido.<sup>47</sup> Lo que me parece importante y claro de sostener es que, de acuerdo con la mirada micro, cuya noción es la principal de este paradigma para la investigación, resulta efectivo tenerlo en cuenta, a fin de localizar lo que no es evidente; por ende, de encontrar las variaciones, los cambios en las significaciones, las diferentes formas de apropiarse de los medios que se van presentando en los ambientes sociales, en los cuales las personas nos movemos; más que ambigüedad, considero que “el paradigma indiciario” justamente es aplicable a diversos territorios donde se llevan a efecto procesos de investigación.

Por su parte, a Chartier le interesa subrayar, de las escuelas que reúne con la idea de Ginzburg, la diferencia entre hacer series de información a gran escala, para luego ensamblarlas y proponer una generalidad homogénea, como la idea de una estructura que determina las prácticas individuales, con el objetivo de acercarse al conocimiento de las dinámicas en los panoramas más amplios, a través de la comprensión de una práctica concreta. Ante ello, considero

---

46 *Idem.*

47 Véase Rodríguez Sánchez, “Lecturas en el tiempo”.

que las reflexiones realizadas por Ginzburg y Levi acerca de la microhistoria italiana, al proponer advertencias metodológicas y otros conceptos, hacen posible identificar que la utilización de series de información tiene utilidad para el conocimiento de la historia cultural. Lo que es indispensable de realizar con estas series es un trabajo de observación fina, micro, que permita distinguir lo anómalo. El concepto de anomalía es utilizado por Ginzburg, pero, a pesar de ser mucho más concreto que el de indicio e igualmente aplicable para diferentes proyectos, casi no ha sido empleado. Para esta investigación de las imágenes, el concepto me ha parecido de gran utilidad, ya que, por un lado, permite, en las distintas escalas del trabajo, identificar variaciones en la forma de hacer los retratos; por otro, dentro de la serie de imágenes seleccionadas (el montaje de imágenes que he propuesto), da cuenta de los cambios y de la naturaleza de esos cambios, lo que permite historiar la apropiación que se fue realizando en el fotoestudio de la propuesta general del retrato.

De igual manera, el concepto de anómalo se utiliza en biología y dentro de la producción de imágenes visuales, teniendo el mismo significado, aunque con efectos distintos en las ciencias naturales que en las imágenes visuales. Para las artes gráficas o el diseño, la imagen anómala se inserta en una serie regular, de manera que funcione como un atractivo a la mirada, ya que su percepción se dificulta por estar dentro de un número repetido de piezas que, por ejemplo, forman una cenefa o un mosaico; la mirada se siente atraída, pero tarda en identificar que hay una pieza que irrumpe la monotonía de la serialidad. Ginzburg lo lleva al campo de la lectura para hablar de un cambio de modalidad y mostrar que la historia de la lectura es más compleja de lo que se pudo suponer.

En mi caso, tomar este concepto de Ginzburg me da herramientas para que, en un lenguaje que está dentro de la historiografía, dentro del devenir de la historia cultural, se pueda mostrar lo que se encuentra en los retratos. Por supuesto, inicialmente no podríamos asegurar que en la serie a seleccionar se encontraría alguna anomalía, pero tenerlo como un cuestionamiento presente ayudó a hacer un examen más atento de los materiales, así como en los

momentos más profundos de la investigación, de los cuales hablaré un poco más adelante.

Así, con la microhistoria puedo enfatizar que mi interés para esta investigación ha sido desde un inicio el análisis de una producción amplia de retratos, estudiar los retratos en condiciones de fotoestudio, cuyos contenidos son los pequeños acontecimientos que no necesariamente deben entenderse como cotidianos. Esta mirada, este estudio se propone sobre una forma de representación (en el amplio sentido, propuesto por Chartier) que nos habla de lo social, a partir de las expresiones culturales que estos materiales fotográficos contienen. Para no dejar espacio a la confusión que el concepto de representación pueda traer para la investigación –pues, a pesar de la discusión del historiador del libro, sigue en uso una forma que no cuestiona lo que se entiende por realidad–, me parece más contundente el concepto de anacronismo, porque, además, interroga las maneras en las que se ha entendido el hacer de la historia.

Finalmente, con base en estas discusiones de la historiografía se posibilita llevar a efecto una historia con las variaciones de escalas, porque se realiza desde el anacronismo de las imágenes, desde la búsqueda de lo anómalo en diferentes aspectos de la historia del retrato fotográfico, así como desde la identificación de las paradojas presentes en algunas de las imágenes de la selección. Éstos son, pues, los cuestionamientos que dan sentido al presente trabajo; no obstante, la propia historia de la fotografía, aunque con un camino más breve en el tiempo, también ha realizado interrogantes. Enseguida presentaré los trabajos que he considerado para completar mi propuesta metodológica y que permiten situar esta investigación. A pesar de que ha sido un número más diverso y extenso de trabajos los que he tenido oportunidad de estudiar, a fin de comprender las distintas maneras de historiar la fotografía, en el siguiente capítulo presentaré únicamente las que retomo de manera principal.





## CAPÍTULO 2

# POR UNA HISTORIA SOCIOCULTURAL PARA LA FOTOGRAFÍA

### El devenir en la historia de la fotografía

*La fotografía dejará de ser un elemento dominante de la vida moderna sólo cuando el deseo de fotografiar y la peculiar organización de conocimientos y atributos que dicho deseo representa se vuelvan a configurar en otra formación social y cultural. El final de la fotografía debe conllevar la inscripción de otro modo de ver –y de ser–.*

Geoffrey Batchen<sup>48</sup>

**C**on las líneas escritas por Geoffrey Batchen que están sobre este párrafo, se puede abrir el campo de la reflexión para el estudio de la fotografía, para el ejercicio de historiarla. En

---

48 Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, trad. de Antonio Fernández Lera (Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGrafía, 2004), 216.

primer lugar, es importante insistir en la idea de que, para llevar a efecto el ver, el acto de mirar conlleva los procesos de percepción que funcionan gracias a la memoria; es entonces que aquello que se ha explicado con Didi-Huberman para las imágenes en general se puede continuar afirmando para el caso particular de la fotografía con Batchen, pues el autor involucra *el ser* con la capacidad de mirar. Las imágenes han modificado la manera en la que percibimos el mundo; por ejemplo, conforme creció el interés por pintar paisajes, se modificaba la manera de apreciar los trayectos en los viajes, e incluso se dieron desplazamientos de vuelta de algunas ciudades al campo. De tal manera que difícilmente se podría llegar a negar que la imagen ha modificado las maneras en las que se percibe el mundo, y la fotografía, por las características que ha llegado a reunir, es, en efecto, una de las más dominantes.

En segundo lugar, Batchen habla de la fotografía como un elemento dominante de la vida moderna, mas el trabajo desarrollado en su libro *Arder en deseos*, que llevó a efecto siguiendo la propuesta de Foucault de realizar una arqueología, así como de discutir las teorías estructuralistas dentro de la semiótica con ayuda del pensamiento de Jacques Derrida, llegó a trazar un camino diferente al usual, a aquel que buscaba el origen, un origen para la fotografía; así, también, se separa de las propuestas ontológicas para este medio. Entonces, hace notar que la fotografía ha sido posible gracias al encuentro entre lo premoderno con los pensamientos, las aspiraciones que fueron configurando la modernidad:

La genealogía de la fotografía repite la extraña identidad de cada uno de sus ejemplos individuales. Como hemos visto, las preocupaciones centrales de los protofotógrafos –naturaleza, paisaje, imágenes de la cámara, tiempo, subjetividad– se encontraban en un estado de crisis considerable a principios del siglo XIX. Tal vez la fotografía solamente podía ser concebida en un momento en que las *epistemes* clásica y moderna se superponían y se entremezclaban la una con la otra. En otras palabras, los dolores de parto de la fotografía coincidieron

con un movimiento que implicaba tanto la defunción de lo premoderno como la invención de un ordenamiento de los conocimientos específicamente modernos; [...] La mejor forma de describir el surgimiento histórico de la fotografía sería, por tanto, como un palimpsesto, como un acontecimiento que se inscribe en el espacio a la vez marcado y dejado en blanco por el repentino hundimiento de la filosofía natural y de su visión del mundo característica de la ilustración.<sup>49</sup>

Este párrafo sintetiza los resultados de la investigación de la historia de la fotografía que hiciera Batchen. Se puede observar también una crítica a los estudios de la modernidad y sus “elementos”, ya que la modernidad es contradictoria. Quizá precisamente los trabajos que han aportado en observar esta característica, como las propias expresiones críticas por parte de los movimientos artísticos, han colaborado también para poder estudiar y dar cuenta de las contradicciones en diferentes momentos de la historia. Se ve, de este modo, que la fotografía, como resultado de los análisis positivistas, se encuentra limitada a una idea que no ha sido la de su devenir.

Por lo que parece, la historia fotográfica lleva siempre consigo el proceso de su propia desaparición. Un singular punto de origen, un significado definitivo, una narrativa lineal: todos estos objetos históricos tradicionales se desplazan de ahí en adelante de la procedencia de la fotografía. En su lugar, hemos descubierto algo mucho más provocativo: una forma de repensar la fotografía que coincide persuasivamente con la innegable complejidad conceptual, política e histórica del medio fotográfico.<sup>50</sup>

Batchen, al hacer esta amplia historia de la fotografía, reconoce que la idea de la muerte ha sido asociada con la fotografía. A pesar de que los enfoques y las formas de relacionarlos han sido

---

49 *Ibidem*, 187.

50 *Ibidem*, 203.

diferentes, de acuerdo con las preocupaciones centrales de cada autor, con Batchen, el interés está en discutir que gran parte de los primeros trabajos para la historia de la fotografía tuvieron un objetivo ontológico y buscaban dar cuenta del origen de la fotografía; sin embargo, a lo que llama con su trabajo es a comprender que dar un significado definitivo resulta en una tautología. Aunado a lo anterior, una de las ideas tejidas con el concepto de modernidad es la de novedad, buscar proponer algo nuevo en el intento de romper con las tradiciones. De manera que, ya sea cerrando inquietudes ontológicas o limitando la fotografía a una idea de la modernidad, ha derivado en que, desde su surgimiento, se haya pensado también en su muerte. Además, a lo largo del libro, el autor da cuenta de la imposibilidad de proponer un origen para la fotografía, pues son investigaciones que han llevado con cierta prisa la reflexión hacia una definición esencialista. Lo que sí se puede señalar es que las configuraciones sociales y culturales inscribieron, en nuestros modos de ver la fotografía, los cambios que resultan en distintas configuraciones, los cuales responden a diferentes ritmos que se observan principalmente en periodos largos. Así, las características de la fotografía van incorporando modificaciones, de ahí que definirla según rasgos esenciales sería separarla de la historia.

Lo que cambian son las fuerzas y las normas plurales que componen el campo donde se produce la percepción. ¿Por qué los críticos posmodernos sienten siempre la necesidad de hacer este tipo de salvedad? ¿De qué tienen tanto miedo? Si, tal como sugiere la obra de Foucault, el sexo y el discurso de la sexualidad se producen mutuamente, ¿por qué no habríamos de suponer también que la percepción cambia realmente en consonancia con las transformaciones en el discurso de la visión?<sup>51</sup>

---

51 *Ibidem*, 202.

Tal como Benjamin cuestionaba: ¿se entiende por qué la imagen está en el centro de la historia?,<sup>52</sup> se puede inquirir ahora, gracias a la investigación de Batchen, lo siguiente: ¿se comprende por qué la fotografía inscribe lo social y lo cultural? Es decir, tanto los procesos que hicieron posible presentar en el siglo XIX la fotografía, así como su propia práctica y los objetos que produce han estado inmersos en las transformaciones sociales y culturales, siendo una forma que se expresa como parte de estos cambios, a la vez que ha participado protagónicamente, sobre todo, a partir del siglo XX, con las modificaciones en los modos de ver el mundo.

Para hacer una historia de los retratos fotográficos, los autores con quienes fundamento esta investigación llevan a considerar que las imágenes fotográficas contienen aspectos visuales que son los que principalmente hay que observar, así como entender que el instante que capturan son parte de su materialidad y de lo que pueden expresar. Para subrayar el sentido de esta idea, vuelvo al epígrafe de este capítulo. Batchen escribió esas líneas ante las afirmaciones de que la producción digital de las imágenes sería el fin de la fotografía, para observar que más allá de los componentes que la hacen material tangible, uno de los riesgos de la profusión de las imágenes realizadas con cámaras digitales es que, en múltiples ocasiones, dejan de lado los aspectos que se cuidaban en las fotografías y se realizan únicamente como un medio para transmitir información. Así, un estudioso de la imagen digital en la actualidad tendría que distinguir cuando ésta carece de los aspectos que permitirían hablar de una fotografía, siendo tomas cuya finalidad es únicamente registrar un dato. Lo cual advierte también que para historiar las fotografías que han sido realizadas con la conciencia de que se están produciendo imágenes fotográficas, no es posible que se les reduzca a simples documentos informativos. De esta manera, a partir de una trayectoria trazada dentro de la propia historia de la fotografía, es posible llegar de nueva cuenta a las advertencias para

---

52 Paráfrasis de la cuestión realizada por Benjamin que he incluido en el capítulo anterior.

la historia de la imagen realizadas por Didi-Huberman, en que el historiador tiene que efectuar el “saber sensible”.<sup>53</sup>

Otro punto de reflexión en el que concuerdan autores tanto de las humanidades como de las ciencias sociales es el disentimiento acerca de realizar marcadas separaciones entre las dicotomías con las que se han organizado diferentes líneas del pensamiento. Para el caso de la fotografía, al hacer un estudio histórico teniendo en consideración la arqueología de los conceptos, Batchen muestra cómo, a pesar de que el objetivo de varios críticos o historiadores era definir la fotografía dentro de un campo: ciencia o arte, realidad o ficción, etc.; se encuentra que la fotografía reúne, en lugar de separar estos lindes. Para llegar a estas conclusiones, siguió atentamente los puntos de vista que se empleaban para buscar la identidad de la fotografía, distinguiendo que tenían enfoques comunes.<sup>54</sup>

Aunado a este dislocamiento de los pensamientos tradicionales para la historia de la fotografía, el autor va un tanto más allá con su reflexión, pues llega a cuestionar el porqué, al estudiar lo cultural, se insiste tanto en la separación con lo natural; en concordancia, entonces, la realidad y las representaciones requieren entenderse también en su complejidad. En mis palabras y para resumir esta reflexión, lo que resultaría ser inverso a estas propuestas es que a las imágenes se les utilice desechándolas como tales, extrayendo de ellas únicamente datos; lo cual no es el sentido de esta investigación, sino que las imágenes fotográficas, los retratos que aquí estudio son abordados a partir de sus posibilidades expresivas, con el interés de historiar la práctica fotográfica realizada por tres fotógrafos, mediante el análisis de los retratos que han dado forma, asimismo, a las ideas fotográficas que tenían quienes las solicitaban. El problema de la muerte de la fotografía, que para Batchen está desde su origen como medio generado en la modernidad, hace que, de nueva cuenta, se exprese la tensión existente entre Eros y Thanatos para el estudio de las producciones plásticas. La historia de la fotografía que realizara

---

53 Véase Didi-Huberman, “La imagen y las signaturas de lo político”, 1-5, o puede verse el primer capítulo de esta investigación.

54 Véase Batchen, *Arder en deseos*.

Batchen enfatiza el deseo como el impulso que haría posible la consolidación de la fotografía.

El último de los tres conceptos principales que he ensamblado para esta investigación proviene de uno de los trabajos más citados y discutidos para el estudio de la fotografía, realizado por Roland Barthes, el cual también tiene como reflexión medular la tensión presente entre la vida y la muerte. En el libro *La cámara lúcida*, Barthes no tiene como objetivo hacer una historia de la fotografía, sino brindar una propuesta de análisis; así, hace críticas tanto a los estudios sociológicos como a las propias prácticas fotográficas con las que ancla las históricas. Para Batchen, de los autores que más se detienen en recuperar y discutir el pensamiento de Barthes, hay ciertos elementos que siguen siendo estructuralistas en los planteamientos presentados a partir de las reflexiones para la fotografía realizadas por Barthes y, sobre todo, le parece que los conceptos de *studium* y *punctum* funcionan como contrarios.

Algunos ensayos de Barthes, más que quedarse en una semiótica estructuralista, se acercan al estudio de la fotografía como documento; mas en *La cámara lúcida*, dentro de la manera de ensayo libre, sí se propone un análisis de lo fotográfico en las imágenes. De estos ensayos, además, se recupera, como una manera más precisa ante los estudios de la sociología, la atención a la subjetividad que involucra a cada individuo con las diferentes fotografías. Dentro de ese reconocimiento de la subjetividad, ordena sus pensamientos para profundizar en lo que de vida atienden las fotografías y lo que como representación ante la muerte podrían también significar; con lo que se apropia de una de las ideas de Benjamin, de las que extrae una afirmación como parte de su conceptualización para la fotografía. Con Benjamin, comprendemos que para las imágenes y la historia:

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

Y esta penetración dialéctica, esta capacidad de hacer presentes las correlaciones pasadas, es la prueba de verdad de la acción presente. Eso significa que ella enciende la mecha del explosivo que mora en lo que ha sido.<sup>55</sup>

Barthes, al pensar en la fotografía, a diferencia de otros medios gráficos y plásticos, señala que la imagen fotográfica da cuenta de algo que ha tenido presencia ante la cámara. Especialmente, pensando en los retratos, éstos dan cuenta de un cuerpo que ha permanecido preferentemente estático ante la lente,<sup>56</sup> y lo que presenta la fotografía es justamente la imagen de lo que aconteció; así, lo define como “el efecto del *esto ha sido*”.<sup>57</sup> Difícilmente se podría no estar de acuerdo en que, si las imágenes son “la mecha que enciende el recuerdo de lo que ha sido”, para el medio fotográfico resulta aún más evidente, porque precisamente atrapa a un tiempo lo que está vívidamente ante la cámara y la idea que se tiene para hacerlo, y que finalmente se acudirá a otros pensamientos para interpretarla. Estas discusiones, que podrían parecer que atañen únicamente al campo de la filosofía, tienen mucho que ver con los estudios históricos para la imagen; como lo intentaron hacer notar Benjamin y Barthes: son las claves para las propuestas de análisis históricos para las imágenes fotográficas.

En el medio fotográfico, sus prácticas en cuanto al retrato, que ha sido una de las formas en que más se ha utilizado, ya sea con intereses personales o comerciales, fueron reuniendo una serie de características que llegarían a entenderse como un lenguaje visual.

---

55 Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: Le livre des passages* (1927-1940). Citado por Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 5.

56 Acerca del género para la palabra lente, en España se utiliza en femenino, y en América indistintamente el femenino o el masculino, según la RAE, con mayor preferencia en esta zona del mundo por el masculino. Véase el *Diccionario panhispánico*, RAE-ASALE. En este libro la emplearé preferentemente en femenino para estar acorde con ambos usos; cuando la coloque en masculino será porque considero que se escucha mejor en conjunto con el resto de las palabras que la acompañen.

57 Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós Comunicación, 9ª ed., 1989), 160-172.



Al tratar de explicar esto es que Barthes propone *studium*, que se refiere a los elementos estándar en una toma y que la hacen comprensible para gran parte de las poblaciones de diferentes sociedades. El segundo término que propone es el de *punctum*, o punción, el propio nombre indica que es un elemento minúsculo, un “detalle”,<sup>58</sup> según afirma Barthes. Este detalle tiene la función, intencionada o no, de romper con el estándar. Entonces, se puede observar que *studium* y *punctum* no son dos caras opuestas de una entidad, no funcionan de la misma manera en que han funcionado para varias teorías las dicotomías: naturaleza/cultura, cuerpo/mente, entre muchas otras. *Punctum* señala, identifica, nombra el detalle que inscribe una variación en la percepción de una fotografía y que la hace singular ante la mirada, más allá de los vínculos afectivos que se puedan tener hacia un retrato particular, por ejemplo, hacia el de un ser amado. Me interesa detenerme en esta parte de la propuesta de Barthes porque, dada la manera en la que se pueden comprender sus ideas, las he considerado como congruentes con las propuestas de la historia cultural y la microhistoria que he venido tratando, ya que funcionan como conceptos organizadores del análisis, no como determinismos acerca de lo que la fotografía ofrece.

El *punctum*, además de su traducción como punción, lo ha definido como “una paradoja, aunque permaneciendo como detalle, llena toda la fotografía”.<sup>59</sup> Una punción, un detalle, lo cual implica un ejercicio de observación, detener la mirada ante la fotografía. Para Barthes, la paradoja que se presenta como detalle atrapa al espectador, quien debe detenerse a reflexionar acerca de cuál o cuáles elementos en la imagen son los que lo llevan a sentirse especialmente atraído por la fotografía. En este sentido, la subjetividad forma parte importante del análisis. Por su parte, Belting acude al concepto de paradoja como punto de arranque para sus investigaciones históricas. Por ejemplo, sus ensayos discuten el hecho de que se utilice un canon para explicar un conjunto amplio de imágenes, en el entendido de que las imágenes han surgido por diferentes intereses

---

58 Véase *ibidem*, 83.

59 *Ibidem*, 83-85.

de representación, así que ésta puede contener elementos que sintetizan las transformaciones en las expresiones formales, lo que atañe a las maneras de comprender las significaciones de las imágenes.<sup>60</sup>

Cuando la búsqueda de una paradoja se hace bajo la noción de *punctum*, se puede emplear como una analogía del “indicio”, salvo que siempre es importante tener en cuenta para las reflexiones teóricas que el indicio es más amplio, por tanto, aplicable a diversidad de investigaciones; mientras que el *punctum* se ha pensado particularmente para la imagen fotográfica, ya que se trata de afinar la mirada para el análisis de las imágenes que ha producido el medio que las ha generado y ha reproducido de la forma más extendida. Se trata, entonces, de encontrar el detalle que modifica a una fotografía en particular, que la mueve del sitio de lo estandarizado y que es, a la vez, provocadora de un cambio en la percepción de quien la observa.

Así, dentro de mi propuesta para el análisis de las imágenes, el *studium* y el *punctum* no funcionan como antagonísticos ni como complementarios. Como he iniciado a señalar unas líneas arriba, he llevado a efecto una selección de imágenes fotográficas, lo que ha generado una propuesta de montaje conforme se ha profundizado en el análisis. Debido a ello, al resultar series por temas, me he valido del concepto de anomalía para identificar y presentar una variación dentro de esa serie; esta variación ha modificado la manera en la que se reflexiona; del mismo modo, la forma como se presenta la redacción de los capítulos. Mientras que con la noción de *punctum* se observan otros aspectos dentro del montaje de imágenes que va resultando y puede coincidir o no con la anomalía, ya que la anomalía puede ser efectuada por un cambio en la intención del fotógrafo o por el deseo de capturar un tema inusual, por transformaciones en la ambientación del fotoestudio, entre otros aspectos; el *punctum*, como se ha señalado, es un detalle más relacionado con las expresiones, hasta cierto grado inconscientes, ocurridas durante la toma, pero que aumentan las significaciones de la fotografía que se observa.

---

60 Véase Belting, *La imagen y sus historias*, 29-45.

Con este concepto he terminado de presentar las ideas que funcionan como los criterios principales para plantear el problema de esta investigación del retrato fotográfico: el anacronismo, la anomalía y el *punctum*, a fin de proponer una metodología “plausible, coherente y explicativa”, como lo diría Ginzburg.<sup>61</sup> Identificar estos conceptos en una relación constante con el trabajo empírico ha hecho posible realizar un análisis a profundidad y saber cuál es el enfoque que se entrega en los capítulos dedicados a los retratos. Además, otros investigadores interesados en las imágenes fotográficas podrán aplicar la metodología propuesta y ampliar los resultados de este trabajo, así como llevarlos al estudio histórico de otros contenidos fotográficos, pues la investigación se realiza con una atención a la subjetividad, pero, a la vez, dista de caer en una visión que no pueda ser explicativa, quedando abierta a la comparación.

Hacer comprensible esta propuesta de análisis va en el sentido también de insistir que historiar la fotografía involucra reflexionarla como un material visual que coloca en tela de juicio las divisiones con las que generalmente se abordan las fuentes documentales. Con John Berger se puede observar que la propuesta conceptual de Barthes es un camino para analizar la ambigüedad de las imágenes fotográficas, dado que las fotografías dan cuenta de las apariencias de las cosas, al tiempo que, en mayor o menor medida, provocan el deseo de hacer su contenido inteligible, lo cual da lugar a articular una idea general. De esta manera es como Berger explica la existencia de una relación entre lo particular y lo general en las fotografías.<sup>62</sup>

Este autor llega a esta serie de planteamientos al buscar distinguir la fotografía de otros medios de representación visual, como lo son el dibujo y el cine. Para hacerlo, ha tenido en consideración tanto las formas de producción como las de percepción, lo cual se resume en señalar que el dibujo tiene más de “traducción de las apariencias” (cultural), que de “cita de las apariencias” (natural/cultural), como es el caso de la fotografía, debido a que captura un

61 Ginzburg, citado por Chartier, *El mundo como representación*, 79.

62 Confróntese con John Berger, *Para entender la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 110.

instante de lo que está ante la cámara. Así también, la fotografía da cuenta de un pasado; mientras que el cine va hacia el futuro. En el cine, las secuencias llaman a que el espectador esté en espera de lo que vendrá.<sup>63</sup> Cabe subrayar que las distinciones que realiza entre los medios visuales las lleva a efecto tras seguir la preocupación central, que es la pregunta acerca del tiempo, acerca de cómo se entiende el tiempo, cómo se aplica el tiempo en cada uno de estos medios, que, en otras palabras, es la relación de las imágenes con la historia. De forma que, para la relación entre historia y fotografía, el autor llega a cuestionar lo siguiente:

La manera en que se utiliza hoy la fotografía deriva de, y confirma, la supresión de la función social de la subjetividad. Las fotografías, se dice, cuentan la verdad. De esta simplificación, que reduce la verdad a lo instantáneo, se deduce que lo que una fotografía cuenta sobre una puerta o un volcán pertenece al mismo tipo de verdad que lo que dice sobre un hombre llorando o el cuerpo de una mujer.

[...] La fotografía pública continúa siendo el hijo de las esperanzas del positivismo. Huérfano –porque estas esperanzas están ahora muertas– ha sido adoptado por el oportunismo del capitalismo corporativo. Parece probable que la negación de la ambigüedad innata de la fotografía esté íntimamente ligada a la negación de la función social de la subjetividad.<sup>64</sup>

De estas líneas podríamos concentrarnos en que Berger anuncia una distinción entre la fotografía pública y la fotografía en la esfera de la vida privada; diferencia que subrayará para afirmar que la imaginación humana, por un lado, ha “fundido el tiempo con la historia”; antes de esto, señala, el tiempo cósmico, geológico, biológico era desigual. Sin embargo, en contraposición también con la imaginación, se da la capacidad humana de la memoria, que más

63 Véase Berger, “Apariencias” e “Historias”, en *Para entender la fotografía*, 81-124.

64 *Ibidem*, 93.

que anular el tiempo,<sup>65</sup> manifiesta la “dialéctica” que comprendió Benjamin; lo que para esta investigación se entiende como “anacronismo de las imágenes”, tomado de Didi-Huberman.<sup>66</sup>

Antes de retomar la relación entre imagen y memoria, me gustaría detenerme en esta idea de la oposición del tiempo histórico y el tiempo de la vida privada que Berger presenta, una propuesta que considero discutible, mas con algunas ideas que sirven para esta investigación. Esta oposición la signa como el uso público de la fotografía; es decir, como evidencia científica de verdad, que difiere del uso popular de la fotografía. Lo que pretende se entiende como la fotografía en la vida privada, la cual expresa cierta resistencia ante la historia; aunque ésta no sería una facultad única de la fotografía, sino de la imaginación y de las formas, como juega con estos lenguajes o semilenguajes. Si seguimos a Berger, el lenguaje escrito en la narrativa histórica marca periodos y cronologías; mientras en la vida privada, las expresiones del deseo dan lugar a nombrar un *siempre* o las manifestaciones del temor provocan pausas igualmente sentidas como eternas. Entonces, el autor concluye en que el “semilenguaje de las apariencias”,<sup>67</sup> o fotografía, distingue “dos usos diferentes. Un uso ideológico, que trata la evidencia positivista de una fotografía como si representara la verdad fundamental y única. Y, en contraposición, un uso popular y privado, que atesora una fotografía para corroborar un sentimiento subjetivo”.<sup>68</sup>

Ahora, como lo he comentado en otros momentos, el sentimiento subjetivo que origina una fotografía es prácticamente imposible de compartirse y difícilmente comunicable, por tal motivo, la subjetividad en esta investigación, además de reconocerla en juego dentro de los planteamientos –lo cual me lleva a no proponer lo que resulta de la investigación como una verdad universal–, se explica a través del *punctum* en el análisis a profundidad, para dar

---

65 Confróntese con Berger, *Para entender la fotografía*, 97.

66 Véase el primer capítulo de esta investigación o directamente a Didi-Huberman, *Ante el tiempo*.

67 Berger, *Para entender la fotografía*, 116.

68 *Ibidem*, 101.

cuenta de cómo está operando mi percepción en cuanto a identificar las paradojas más sutiles, con lo que se vuelve comprensible el proceso de análisis. En cuanto a los sentimientos que se expresan en los retratos, únicamente es posible aproximarnos a través de la imaginación, ya que somos espectadores desde el presente; pero esta aproximación puede ser un vehículo para reflexionar sobre ideas generales.

Lo que se ha enfatizado con Berger y su idea de la función social de la subjetividad ha sido importante para observar en esta propuesta analítica que el anacronismo cobra mayor importancia al tratarse de fotografías que fueron realizadas algo más para compartirlas en la vida privada que en la esfera de lo público. Pensar en la subjetividad y sus expresiones en las fotografías es recordar, con Sigmund Freud, que es en la experiencia individual donde ocurren las tensiones entre Eros y Thanatos como una relación con lo cultural,<sup>69</sup> quedando ampliada la manera de comprender esta relación como se ha comentado con otros trabajos, por ejemplo, el que hiciera Elias. En esta discusión muy amplia para la modernidad incluye, por supuesto, pensar la fotografía.

Como lo he señalado, para Batchen ha sido el deseo por aprehender el mundo natural aquello que impulsó los diferentes estudios que llegaron finalmente a dar lugar a la fotografía. Mientras que para autores como González Esparza, en su ensayo “Arte y erotismo o el placer de la metáfora” acerca de las fotografías que realizara en Aguascalientes William H. Jackson, el deseo queda manifiesto en la mirada del fotógrafo para capturar distintos espacios y personas, donde, según nos dice el historiador, se reunieron las ideas que el fotógrafo tenía sobre estas tierras y las que quería mostrar a ojos extraños. A partir del estudio de las imágenes se explica el erotismo como un elemento inscrito en las propuestas críticas de la modernidad, lo que da lugar a que el historiador nos haga reflexionar acerca de las transformaciones culturales de las que participa la

---

69 Véase Sigmund Freud, “El malestar”, en *Obras completas. Volumen XXI* (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 65-140.

fotografía.<sup>70</sup> Este ensayo es un ejemplo de cómo las preguntas generales se responden desde lo local. Así también, vale la pena destacar que el historiador, en sus trabajos dedicados a la fotografía, toma en cuenta las formas que construyen las imágenes; en palabras de Didi-Huberman: involucra el “saber de lo sensible”.<sup>71</sup>

Otra idea que se puede entender como general acerca de las formas en las que se emplean las fotografías en la práctica histórica es el modo en el que Rebeca Monroy Nasr da muestra en su libro *María Teresa de Landa*, invitando a que el lector sea partícipe de la interpretación de las fotografías.<sup>72</sup> En síntesis, el método al que se ha recurrido a la fotografía para la historia ha dado lugar a cuestionamientos y propuestas, como las de Monroy Nasr, y que he tratado de atender para esta investigación. Este trabajo, en cuanto a su parte práctica con los materiales fotográficos, se ha efectuado como enseguida describo, donde daré razón de lo que he abrevado de algunas investigaciones más que se han realizado desde México, y me detendré en detallar la manera en la que he empleado los conceptos y los planteamientos que he explicado en estas primeras páginas.

## Estrategias metodológicas

Para analizar los retratos realizados por tres generaciones de fotógrafos De Luna en Aguascalientes, de 1948 a 2008, a fin de identificar las permanencias y transformaciones socioculturales expresadas en las fotografías, ha sido necesario contar con material fotográfico suficiente para conformar una base empírica que pudiera dar cabida a un análisis histórico de los retratos que se hicieron en condiciones de fotoestudio. Al iniciar esta investigación se tenía claro el deseo de estudiar retratos fotográficos realizados en Aguascalientes en el siglo xx, lo

---

70 Véase Víctor Manuel González Esparza, “Dos divertimentos”, en *Dejando los restos del naufragio. Fragmentos para una historia cultural* (México: UAA, 2016), 189-211.

71 Véase Didi-Huberman, “La imagen y las signatures de lo político”, 1-5.

72 Véase Rebeca Monroy Nasr, *María Teresa de Landa. Una Miss que no vio el universo* (México: Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018).

que ha variado es cuál producción fotográfica específicamente atendería. Los archivos que contienen estos materiales son familiares o personales; así, siguiendo el interés por recordar algunas fotografías, entrevisté a los descendientes de dos de ellas, sin embargo, la producción que realizaron no pudo ser conservada en sus espacios o en las condiciones que hicieran posible estudiarla dentro de un proyecto académico. Finalmente, al recibir orientaciones puntuales y afortunadas, fue que tuve conocimiento de que el fotógrafo Armando de Luna Gallegos tiene una cantidad muy respetable de materiales fotográficos. De estos materiales, mi necesidad principal ha estado en estudiar los negativos, que en su mayoría son de acetato en blanco y negro, y una menor cantidad corresponde a película para “color directo”.

El archivo de negativos de De Luna, como he comentado, concentra una cantidad aproximada de 200 mil negativos, en formatos que van de 5 x 7 in (pulgadas) hasta 1/8 de esta dimensión original de la placa. Debido a que esta investigación parte principalmente de una perspectiva histórica, me ha sido requerido conocer los sesenta años de producción que se pueden examinar. Para conocer estos materiales, la primera fase del análisis ha consistido en realizar cortes temporales quinquenales; la cantidad tan amplia de materiales examinados de 1948 a 1968 ha dado muestra de que las transformaciones se podían observar cada diez años, por lo que se continuó hasta 2008 con la sistematización de los negativos que se producían por cada década.

En la primera fase del análisis se ha sistematizado la información obtenida del examen de 40,394 negativos en cuatro diferentes dimensiones para blanco y negro y dos dimensiones para color. Sistematizar el registro de estos materiales me ha permitido analizar la producción de los retratos en relación con los meses y años en los que se han clasificado por quienes los hicieron. Esta información, a la vez, me ha servido como un primer elemento para identificar a cuál periodo de trabajo de cada uno de los fotógrafos corresponde. Además, al observar las características de los negativos, he propuesto una clasificación temática. Los temas o contenidos de los retratos



comprobaron que los planteamientos de la historia cultural han sido los adecuados para esta investigación; me refiero a aquellos que discuten el hecho de que se anteponga una caracterización social antes de analizar a profundidad los materiales, ya que, por ejemplo, fueron señalando presencia las características en cuanto a las edades y al género en su representación binaria de las personas retratadas, por ello, mostraron diferencias importantes con respecto a las cantidades de retratos que se dedicaron a unos y otras. Esto, por supuesto, ha tenido que ser profundizado por otro nivel de análisis.

He aplicado herramientas metodológicas tanto cuantitativas como cualitativas, aunque subrayo que el énfasis está en la historia cultural. Así, fue necesario que incluyera en el proceso: listados, conteos, etc., pues no partí de un corpus preexistente de imágenes, sino que tuve que construirlo, lo que permite presentar también una base de datos como parte de los resultados, que puede servir a otras investigaciones, independientemente de sus enfoques, e incluso si su interés principal no fuera analizar las imágenes fotográficas, sino únicamente una sección de los elementos que de allí se pueden extraer.

La tarea de elaborar el estado del arte como una reflexión historiográfica ha sido una herramienta fundamental para la selección de los retratos fotográficos, ya que, al examinar los negativos, he tenido consideraciones que provienen de la antropología de las imágenes, con lo que se agudizó mi observación para comenzar a identificar lo anómalo en la serie. Además, se fue construyendo la selección al darse cuenta de las permanencias en temas y formas, con la atención de llegar a hacer comprensible que las imágenes revelan una lectura compleja del tiempo. Para entender las fotografías, dice Berger: “Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que esta pueda ser vista en unos términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos”.<sup>73</sup> Si bien la propuesta de problematización de esta investigación no se ofrece como sistema para evitar que se confunda como una metodología cerrada, es decir, determinista y

---

73 Berger, *Para entender la fotografía*, 80.

por tanto no histórica, lo que sí engarza de esta expresión de Berger con lo que he recuperado de la historia cultural es que las significaciones que se derivan de los retratos se relacionan con los términos que él expresa, teniendo en cuenta que la relación no es transparente.

Para organizar de manera general el análisis a profundidad, he adaptado la manera de ensamblaje que Chartier propuso para su investigación sobre las prácticas de lectura. De modo que he destacado las formas de los retratos, lo que señalan acerca de sus contenidos, con atención en las prácticas fotográficas realizadas por el Estudio Fotográfico De Luna. Analizar las formas de los retratos hace que no se pierda de vista el objeto fotográfico, lo que incluye historiar la materialidad de los negativos, así como las maneras en las que se utilizan los elementos compositivos de la imagen, igualmente identificando las variaciones en ellos, en el entendido de que no son cambios en sentido evolutivo, sino que son señales de procesos culturales, por lo tanto, se podrían presentar innovaciones, como se podría dar que se insistiera en recuperar formas anteriormente utilizadas. El examen de los contenidos es lo que potencializa las interpretaciones, de manera que se da lugar a la articulación de éstos con preguntas generales del mundo social y cultural. Para analizarlos, he tomado en cuenta la cuestión de si existe relación o no con la composición de los retratos. Para estos aspectos ha sido fundamental fijar la atención en la cultura material.

Dentro de la gama de investigaciones recientes que se han realizado acerca de la fotografía desde nuestro país está la tesis “Fotografía de gran formato en el ámbito del foto estudio: acercamiento a su desarrollo y práctica actual a través de su cultura material”, un esfuerzo desde la arqueología por estudiar lo que queda de los objetos en algunos fotoestudios localizados en la Ciudad de México.<sup>74</sup> Atender el contenido de este trabajo ha sido importante para tener una mejor comprensión de la importancia de estudiar los materiales. Además, conocer también el proceso de análisis con la cultura

---

74 Véase Mauricio García Arévalo, “Fotografía de gran formato en el ámbito del foto estudio: acercamiento a su desarrollo y práctica actual a través de su cultura material” (tesis doctoral, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018).

material de series de imágenes realizado por González Esparza me ayudó a visualizar de manera más concreta aspectos finos a considerar en esta parte del análisis, pues me vi en la necesidad de adaptar la observación de elementos compositivos que se dan dentro de los medios visuales realizados con el empleo de una lente, como son la fotografía o el cine, y, al mismo tiempo, incluí los conceptos clave de mi investigación, que son: anacronismo, anomalía y *punctum*.

Pensar en el anacronismo de las imágenes es un trabajo que he empleado durante el análisis de los retratos para generar preguntas acerca de las divergencias o cercanías temporales que se pueden tener entre los retratos y otras expresiones culturales, con lo que se pueden manifestar algunos elementos de lo social. No obstante, es hasta el momento de la escritura acerca de estos retratos que se puede integrar lo que da cuenta de su anacronismo, como imágenes que son producidas y percibidas por la memoria. Como he expresado en el primero de estos capítulos, si prestamos atención a la manera en la que ocurre la percepción visual, podremos comprender como indisociable la relación entre memoria y visibilidad de la imagen. En palabras de Berger, que ha definido la fotografía como un semilenguaje de las apariencias:

Las apariencias son también coherentes en el interior de la mente como percepciones. La visión de cualquier cosa o suceso aislado entraña la visión de otras cosas o sucesos. Reconocer una apariencia requiere el recuerdo de otras apariencias. Y estos recuerdos, a menudo proyectados como expectativas, siguen calificando lo visto mucho después de la fase primaria de reconocimiento.<sup>75</sup>

Así, además de comprender los planteamientos de Didi-Huberman, ahora con esta explicación elaborada desde el interés de estudiar las fotografías se pone de manifiesto también el funcionamiento de la percepción para las imágenes fotográficas, subrayando el anacronismo de las imágenes. Para dar cuenta del anacronismo en

---

75 Berger, *Para entender la fotografía*, 103.

los retratos, me han sido importantes los materiales fotográficos publicados en otras investigaciones, ya que las imágenes, en este caso fotográficas, tienen como parte de sus referentes las fotografías que se realizaron con anterioridad, ya que las imágenes traspasan el tiempo a través de la memoria y dan forma a otras más.

Aunque el estado del arte confirmó que no son numerosos los trabajos dedicados al retrato en condiciones de estudio, y se han preferido aquellos realizados durante el siglo XIX; también, los enfoques que han sido planteados difieren con frecuencia de los propuestos para esta investigación; sin embargo, aportan para el conocimiento de las formas y materiales empleados, al tiempo que dan cuenta de la existencia y la configuración de las imágenes para ciertas temáticas. De estas investigaciones he tenido la necesidad de acudir con mayor frecuencia a libros como *Valleto Hermanos, fotógrafos mexicanos de entresiglos*, del cual comparto la definición que propone Claudia Negrete del retrato; asimismo, a los capítulos dedicados a los retratos en *Fuga mexicana*, donde he considerado especialmente valioso lo que los autores Olivier Debrouse y Rosa Casanova han identificado como características del retrato, además, los breves capítulos dedicados a este tipo de fotografías me han servido como motivo para tratar de ampliar y profundizar la reflexión acerca de éstas. De otros títulos, como *La gracia de los retratos antiguos*, he citado algunas imágenes que dan cuenta de elementos que tienen una larga continuidad.

Otra fuente importante es la revista *Alquimia*, debido a la diversidad de enfoques con los que se llevan a cabo los artículos que publican, ya que integran algunos de éstos dedicados a los fotógrafos de gabinete o estudio. El número que particularmente ha llamado mi atención para esta investigación es el dedicado a la Fototeca Pedro Guerra,<sup>76</sup> no obstante, también los artículos –que

---

76 Véase revista *Alquimia*, “Fotografía Artística Guerra Escenarios”, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 13 (septiembre-diciembre de 2001). También bajo la coordinación de José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada se publicó el fotolibro *Fotografía Artística Guerra. Yucatán, México*, que integra 280 imágenes del acervo de la fototeca (México:

son vastos— donde claramente se manifiesta la importancia de la técnica en la significación de las fotografías, aspecto que comparto. Menciono aquí como ejemplos los que, además, me han ayudado a enfatizar la relación histórica entre la pintura y la fotografía, me refiero a los que fueron dedicados al pictorialismo.<sup>77</sup> Finalmente, deseo recordar los comentarios históricos, los relatos sensibles y las críticas realizadas por Carlos Monsiváis, quien conformó una colección de fotografías que permea en las investigaciones realizadas actualmente; ciertas partes de sus escritos tienen lugar en los capítulos centrales de mi trabajo. A pesar de que directamente no se vean incluidos en los capítulos, los trabajos que reuní en el estado del arte<sup>78</sup> me han sido de gran utilidad para continuar la reflexión historiográfica y llegar a definir el enfoque para esta investigación.

Al retomar los planteamientos teórico-metodológicos de la microhistoria italiana, específicamente de Ginzburg, como he explicado, he adoptado el concepto de anomalía. Su aplicación me ha permitido hacer preguntas a los materiales fotográficos en consonancia con la idea de la variación de escalas, ya que este concepto, precisamente, tiene esa flexibilidad. En la escala micro, con él puedo observar y comunicar las modificaciones que se dieron en las formas de hacer los retratos, ya sea que ocurrieran por la práctica de los fotógrafos o a través de alterar las expresiones por parte de quienes solicitaron los retratos. En la escala macro, las variaciones pueden relacionarse con las prácticas fotográficas para el retrato, que se han dado a nivel global. Me parece importante subrayar que para poder identificar la anomalía se necesita una serie de imágenes; la realización de

---

Museo Nacional de Antropología, Fototeca Pedro Guerra, Cámara de Diputados, 2018). Ante la dificultad de conseguir un ejemplar, pues no se distribuyen a través de las librerías, desconozco si se dedica alguno de sus capítulos a los retratos de familia.

77 Revista *Alquimia*, “Del pictorialismo y otros olvidos”, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 14, núm. 41 (enero-abril de 2011).

78 El documento que se generó como estado del arte y que fue base para la elaboración de toda la investigación lo trabajé como artículo para publicación, ya que elaboré los primeros dos capítulos a fin de presentar con mayor claridad el planteamiento y la problematización de la investigación.

la selección responde a esta necesidad, porque únicamente cuando se distinguen las permanencias en los retratos, en sus formas y contenidos, es como se pueden hacer visibles las anomalías, en caso de presentarse. Lo que ha permitido, también, ofrecer el resultado del análisis a profundidad de los retratos como una propuesta de montaje que expresa visualmente su historia.

Entonces, como he incorporado la variación de escalas formulada por la microhistoria, esto me ha favorecido para el análisis de los materiales fotográficos pensados de acuerdo con las ideas expuestas, tanto en la fase general con el examen de negativos, como en la concerniente a la selección de fotografías, siendo partícipe en la reflexión de los cuestionamientos más amplios para el estudio de las imágenes, así como centrando la atención en la historiografía para el estudio de la fotografía. La propia realización de la selección de retratos, al igual que la manera de presentarlos, son la respuesta desde esta investigación que tiene una localización específica. La respuesta desde lo particular de la fotografía se acentúa al observar las anomalías. Además, la variación de escalas se da a partir de la observación a profundidad de los retratos, cuyos contenidos llevo hacia las ideas, por ejemplo, de la modernidad o acerca de distintos aspectos relacionados con la infancia, con las mujeres, con las familias, para lo cual es necesario hacer, a la vez, un acercamiento historiográfico de estos temas que los retratos han conjuntado. Asimismo, he relacionado las expresiones y los gestos con ideas generales, al identificar su correspondencia con situaciones que, como espectadores, podríamos esperar que se presentaran en los retratos, aunque para identificarlas ha sido necesario observarlas de manera recurrente; es decir, han resultado notorias después de identificarlas en varias imágenes.

Por su parte, la escala micro, en lo que denomino su forma más fina, se explica a través del *punctum*, pues se trata de “detalles”. Las paradojas pueden localizarse de manera muy sutil, de ahí que propongo esta interpretación como una forma abierta, ya que se tiene la intención de comprometer al lector con los cuestionamientos acerca de por qué se contiene, en mayor medida, la mirada en ciertas

fotografías, independientemente de los lazos afectivos. Dado que la selección de fotografías realizada comprende un conjunto de retratos ajenos para la mayoría de nosotros, esto es, no tenemos vínculos sentimentales con las personas retratadas, tenemos la necesidad de detenernos más en algunas que en otras imágenes. El *punctum* puede ser generado por un contrasentido entre el contenido y las formas o por una expresión que lleva a pensar en un mayor número de significaciones, entre otros detalles que funcionan como una punción a la conciencia. Por estas razones ofrezco una interpretación que involucra la actividad del lector –a esto último ha apelado antes Monroy Nasr–. Invito, con esto, a dar oportunidad a que las imágenes adquieran la centralidad por la que se ha venido trabajando y, con ellas, al reconocimiento del anacronismo para la historia.

Cierro con la explicación de que esta investigación también tiene la intención de acercarnos a la manera en la que se realizaban los retratos en la segunda mitad del siglo xx, pues acerca de estos procesos, vistos fuera de los manuales técnicos, se ha escrito poco. Para esta parte de la historia han sido de gran valor las entrevistas que me concediera el fotógrafo Armando de Luna Gallegos. El resultado se conjuga con la consulta en diversos fondos y fuentes, así como con mis propios recuerdos sobre los procesos fotográficos. La utilización de las fotografías que he realizado para este capítulo no ha sido en un nivel analítico, sino más bien ilustrativo de la materialidad de los objetos que se podían encontrar en los fotoestudios, lo cual no limita a que los lectores puedan hacer interpretaciones de dichas imágenes.

Para el manejo de las entrevistas, mientras las realizaba, tomé en cuenta las metodologías horizontales, con lo que planteé preguntas abiertas durante sesiones largas, cuya gestión del tiempo permití que fuera llevada por el entrevistado; se hicieron en diferentes días, para dar espacio a que la memoria recuperara recuerdos, planeándolas en fechas cercanas para alcanzar profundidad en la aplicación. Estuve atenta a que el fotógrafo incorporara cuestiones que le parecieran significativas dentro de la historia familiar de la que es parte. Le agradezco su generosidad por compartir aspectos de la vida íntima

de sus familiares, lo cual, considero, enriquece la historia, porque nos acerca a las dinámicas de la vida de tres generaciones y a la transmisión de los conocimientos sobre la fotografía. Vale la pena aclarar que, para la redacción del capítulo, el manejo de las transcripciones de las entrevistas no lo realicé del todo como se desearía desde la historia oral, pues no estoy familiarizada con las interpretaciones desde sus metodologías; por ello, me sentí orillada a cotejar la información con fuentes de diversa naturaleza, dando prioridad a las documentales. Queda, así, como un pendiente dar un mayor valor a las significaciones de la oralidad de quienes son entrevistados. Agradezco también a Monroy Nasr por haberme acercado a autores fundamentales de la historia oral para América Latina, lo cual coadyuvó a que afirmara la importancia que tiene la memoria para el enfoque principal de esta investigación con la historia de la imagen, siguiendo los caminos que proponen otras maneras de historiar.



## CAPÍTULO 3

# PRELUDIO. EL RETRATO FOTOGRÁFICO PARA PENSAR EL TIEMPO INTERMEDIO ENTRE SU EXCLUSIVIDAD Y SU PROFUSIÓN ACTUAL

*Nuestro explorador del futuro ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo xx en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza.*

Umberto Eco<sup>79</sup>

**E**ste ensayo plantea reflexiones que, desde una perspectiva dentro de los estudios socioculturales, aporten en el entendimiento no únicamente de la pertinencia de tomar la fotografía como fuente para las ciencias sociales y las humanidades, sino para comprender que a partir de una forma que llegaría a ser tradicional dentro de las expresiones visuales, como es el retrato,

---

79 Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Milán-Barcelona: Lumen, 2006), 428.

se amplía la posibilidad de estudiar de manera más profunda las significaciones que dan cuenta de las transformaciones socioculturales.

El retrato, en el tiempo actual, se realiza de manera cotidiana gracias a la incorporación de las microcámaras en diferentes dispositivos, principalmente en los teléfonos celulares. Esta oferta tecnológica responde, por supuesto, al interés que los usuarios tienen por tomar fotografías, a tal grado que las empresas han buscado ofrecer pantallas y lentes como un atractivo para atraer a los consumidores. Esta dinámica, sin embargo, no es suficiente para comprender el deseo de obtener un retrato, menos aún para explicar por qué el giro actual ha llevado, sobre todo, a interesarse en la generación de autorretratos. De ahí la importancia de los trabajos dedicados al estudio de las comunicaciones y particularmente a las imágenes, por lo que aquí intentaré hacer un esfuerzo –pues se trata únicamente de una aproximación y no del análisis de los retratos que se presentan en los siguientes capítulos– por compartir las reflexiones que tengan como tema central la relación del retrato fotográfico con ciertas dimensiones de la vida social, y que, como fenómeno cultural, requiere de un estudio desde la perspectiva de la historia de la imagen, así como de pensar a partir de diferentes enfoques multidisciplinares.

## **El retrato fotográfico ante la pintura**

La historia de “la gran tradición del retrato” se puede tejer desde las pequeñas piezas que aún se conservan del llamado arte copto, donde, con encáustica, se pintaron a hombres y mujeres nacidos o radicados en Egipto en el transcurrir de los primeros siglos después de Cristo. Así también, se particulariza hacia esta línea del retrato que lo identifica con una imagen que trata de ser lo más cercana a la expresión de la persona que ha servido de modelo, cuya forma ha sido capturada con pigmentos, piedras o los efectos químicos y propiamente lumínicos, que es finalmente la línea del retrato fotográfico. Se pueden recordar las esculturas romanas y su reconfiguración partiendo de lo *clásico*, pero la fotografía, al producir un objeto bidimensional, resulta

ser consecuente de forma más directa del retrato en la pintura. No da espacio aquí ni es objetivo de este ensayo hacer un recuento de los retratos realizados en diferentes culturas, durante los distintos momentos de la historia, pero caben estos comentarios para identificar que varios de los retratos más antiguos de los que se tiene conocimiento se llevaron a efecto debido a la solicitud que de éstos hacían los dirigentes, los gobernantes de distintos pueblos.



Figura I. Anónimo, retrato copto, encáustica. Egipto, alrededor del siglo II.

El retrato, al llegar el siglo XIX, desde la mirada de Occidente, tenía una alta jerarquía entre los géneros pictóricos; únicamente el género de las pinturas históricas lo superaba en valoración, tanto por la academia, como por los compradores. Esta apreciación por el retrato se puede rastrear, por ejemplo, al observar que los pintores, principalmente desde el siglo XVII hasta iniciar el XX, se valían de los autorretratos como medio para mostrar sus habilidades, ya que estos autorretratos hacían las veces de tarjeta de presentación; así, en algunos momentos y lugares sirvieron para conseguir contratos por parte de monarcas o jefes religiosos, igualmente, les servían para dar a conocer sus habilidades hacia posibles compradores y generar relaciones mercantiles más independientes.

En el caso particular de Europa, el avance de las burguesías ante la aristocracia fue paulatino,<sup>80</sup> y la democratización del retrato es una de las manifestaciones acerca de estos cambios sociales. Por ejemplo, era notable el incremento en la solicitud o en la compra de retratos de pequeño formato por los comerciantes en los Países Bajos en el siglo XVII. Dentro de los pintores más representativos de dicha región destaca Johannes Vermeer, nacido en Delft, en el siglo XVII. Sus retratos incluyen aspectos, objetos y actividades de la vida cotidiana; además, no se ceñía a determinadas clases socioeconómicas, aunque las alusiones que encierran sus creaciones dentro de esos espacios pueden llevar a significaciones de diversos alcances. Por ejemplo, Vermeer es un referente indispensable de la relación muy nutrida entre pintura y fotografía. De modo que el pintor se valió del invento tecnológico óptico, llamado cámara oscura, y así logró capturar un mayor número de detalles en sus cuadros y obtener un resultado finalmente cercano a la imagen fotográfica, esto gracias al manejo de la luz, principalmente observable en la perspectiva, lo cual fue acentuando los cambios en los modos de ver.<sup>81</sup>

Para el siglo XIX, el retrato tenía un espacio ganado en distintas regiones del mundo y era fuente segura de trabajo para los pintores. La fotografía, en el mismo siglo, logró conformarse y comenzó a sustituir poco a poco, y a través de diferentes experimentos, las técnicas del dibujo y de la pintura para la realización de retratos.<sup>82</sup> La estrecha relación entre la pintura y la fotografía ha dado para ser estudiada desde diferentes aspectos de interés. Monroy Nasr

---

80 Véase Norbert Elias, *El proceso de la civilización* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 449-532.

81 Véase Pierre F. Chateau, “La parte y el todo. Estudios sobre la visión en dos cuadros de Jan Vermeer”, *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 31 (enero de 2019): 147-163; Marcelo Miranda C., “Johannes Vermeer y Anthon van Leeuwenhoek: El arte y la ciencia de Delft unidos en su máxima expresión en el siglo de oro holandés”, *Revista Médica de Chile* –artículos especiales–, núm. 137 (2009): 567-574.; A. M. Hammacher y R. Hammacher Vandenbrande (supervisores), *Las bellas artes. Arte flamenco y holandés*, trad. de A. M. Salazar (Milán: Grolier Inc., 1971).

82 Véase Gisèle Freund, “Expansión y decadencia del oficio de fotógrafo (1870-1914)”, en *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGrafía, 1993), 79-83.

apuntó que, al crecer una predilección por desarrollar los elementos estéticos de las imágenes fotográficas, se recurrió al legado de la pintura de caballete;<sup>83</sup> legado que ha sido claramente evocado al momento de conjuntar esa inclinación de los propios creadores de fotografías por imitar o reinterpretar acabados o composiciones provenientes de la pintura; asimismo, con el empleo de temáticas alegóricas, como lo fuera en la corriente del pictorialismo.<sup>84</sup>



Figura II. Johannes Vermeer, *La vertedora de leche*, cerca de 1660. Rijksmuseum.

En el caso de los retratos que he analizado para esta investigación, es posible identificar también diferentes elementos compositivos provenientes de las miradas que se han educado por la herencia recibida de los cuadros pictóricos, la cual ha trazado diferentes caminos, como el de su reinterpretación en las fotografías o la realización de reproducciones fotográficas de las pinturas o, de forma más directa, a través de la observación sin mediación de las obras pictóricas. Considero estos rasgos como tradicionales en los

83 Véase Rebeca Monroy Nasr, “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”, en *La enseñanza del arte*, coord. por Aurelio de los Reyes (México: UNAM-IIE, 2010), 319.

84 Revista *Alquimia*, “Del pictorialismo y otros olvidos”, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 14, núm. 41 (enero-abril de 2011).

retratos fotográficos, esto en una lectura que se hace de ellos desde el presente, sobre todo porque los retratos de fotoestudio, y particularmente los de De Luna, no han tenido la intención por parte de sus fotógrafos de desconocer las herencias formales. También, por supuesto, desde las primeras décadas del siglo xx ha habido intereses fotográficos por separarse de la pintura. En cuanto a los retratos de fotoestudio, a partir de que se volvió más sencillo realizarlos por los llamados fotógrafos aficionados, se generó, en mayor medida, en algunos fotógrafos, el deseo de “distinguirse” de las formas tradicionales;<sup>85</sup> que en la actualidad, con la producción de imágenes digitales, ese deseo de destacarse mediante la creatividad se denomina como fotografía de autor.<sup>86</sup>

Ya que el interés de esta investigación está en las imágenes fotográficas, deseo aprovechar para enfatizar también que la fotografía, desde los ejercicios realizados por los profotógrafos, ha tenido un sitio importante en los cambios realizados en la historia de la pintura. Desde mi perspectiva, me parece sin duda relevante –aunque no todos los críticos del arte han sido capaces de reconocerlo– que el encuentro entre fotografía y pintura generó lo que se entiende como la autonomía del arte, pues los pintores tuvieron que explorar las posibilidades de la pintura como lenguaje, más allá de la reproducción de la apariencia de las cosas, de las personas o de ilustrar las narrativas literarias,<sup>87</sup> transformaciones que en esas búsquedas llevaron a encontrar otra parte sustancial dentro de las propuestas artísticas, como lo fuera tomar elementos provenientes de las formas dadas dentro de las expresiones presentes en las diferentes culturas.<sup>88</sup>

---

85 Véase Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía. Un arte intermedio* (México: Editorial Nueva Imagen, 1979).

86 Véase la reflexión acerca del estado actual de la fotografía en México de Gerardo Montiel Klint, “Hacia la distancia de una vida contemplativa...”, revista *Alquimia 180 años de fotografía en México*, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 22, núm. 66 (mayo-agosto 2019): 70-87.

87 De los pintores más referidos acerca de estas reflexiones como ejercicio pictórico se encuentra Paul Cézanne.

88 Las vanguardias históricas son los movimientos que representan estos cambios, siendo las expresiones del cubismo las que podrían considerarse más elocuentes.

La tradición del retrato siguió ampliando su presencia social, porque la fotografía ayudó a disminuir su tiempo de realización y a obtener resultados más impresionantes. En nuestro país, desde la provincia, se ha destacado, aunque no de forma inmediata, la obra de Hermenegildo Bustos, pintor al que Octavio Paz le dedicara su mirada y parte de sus letras en sus ensayos para el arte, titulados en conjunto como *Los privilegios de la vista*.<sup>89</sup> Olivier Debroise, por su parte, producto de un amplio trabajo acerca de la fotografía en México, escribe acerca de Hermenegildo Bustos:

Nadie, hasta la fecha, ha logrado dilucidar hasta qué grado el retratista guanajuatense, utilizó fotografías para elaborar la fisonomía, a veces muy conmovedora, de sus coterráneos; me inclino a pensar que se sirvió muchas veces de tarjetas de visita, lo que explicaría ciertas extrañas y sugestivas deformaciones anatómicas de sus figuras, así como el acento puesto en la representación de la mirada, que evoca la que “leemos” en numerosas fotografías de estudio.<sup>90</sup>

La fotografía, como lo podemos constatar si historiamos la paulatina consolidación de estudios fotográficos en el siglo xx, y si analizamos su producción, se afirmó como el medio a partir del cual se pudiera obtener un retrato para los diferentes usos que éste tuviera. En los contenidos presentes en los retratos de fotoestudio es posible analizar con detalle cuáles elementos se adaptaron de un medio a otro. Cierro este apartado subrayando que, para la pintura, el soporte en los recursos y facilidades técnicas provenientes de la fotografía, desde su aparición, han sido relevantes.

---

89 Véase Octavio Paz, “Una alegoría de Hermenegildo Bustos”, en *Los privilegios de la vista I, arte moderno universal*, 288-290; o mejor aún, “Yo, pintor, indio de este pueblo: Hermenegildo Bustos”, en *Los privilegios de la vista II, arte de México. Obras completas*, edición del autor (México: Círculo de lectores/FCE, 1994), 149-166.

90 Véase Olivier Debroise y Rosa Casanova, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGrafía, 2005), 58.



Figura III. Hermenegildo Bustos, *Retrato de Dolores Hoyos*, 1864. Colección Blaisten, México.

## El retrato y el desarrollo tecnológico

La fotografía es producto del desarrollo tecnológico de la óptica, reconocida en ocasiones más como una tecnología que como arte, y aún, como he apuntado en los capítulos anteriores, es motivo de discusión teórica el hecho de dar un lugar central a la importancia de la veracidad científica como producto de la imagen fotográfica. De lo que no hay duda, además de la complejidad del medio, es acerca de la velocidad con la que han ocurrido los cambios tecnológicos para la fotografía y que, de forma quizá menos controversial que otras tecnologías, la fotografía ha mutado de soportes con gran aceptación por los usuarios, ya sean fotógrafos profesionales o no.

Sin embargo, el desarrollo tecnológico y el desarrollo de habilidades para el uso de la tecnología se han dado de forma desigual. La crítica desde la sociología y el arte hacia la desigualdad ha estado a lo largo del siglo xx; para el arte, incluso con formas más estridentes en el periodo entre guerras. En la sociología tomó fuerza al finalizar la década de los sesenta hasta la fecha.<sup>91</sup> Dentro de la economía, Branko Milanović, al igual que Joseph E. Stiglitz, enfatizan la importancia de la

91 Confróntese con Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid/México: Akal, 2002), 15-93. Los autores identifican bien el arte y las ciencias



atención en la educación por parte de los organismos mundiales, asimismo, en la corresponsabilidad de las instituciones que conforman los Estados nacionales para contrarrestar la desigualdad mundial.<sup>92</sup>

La fotografía y la manera como se ha dado acceder a una cámara y al conocimiento de su funcionamiento es, entonces, diferente para cada región. Gracias al trabajo de Pierre Bourdieu se puede tener un acercamiento al conocimiento de cuál era la presencia de la fotografía en Francia, esto al iniciar la segunda mitad del siglo xx; además, una reflexión que me ha parecido importante extraer de ese trabajo es pensar acerca de que gracias a que no se identificó la fotografía como un gran arte dentro de las bellas artes, las personas tuvieron menos temor de iniciarse en esta nueva forma de hacer imágenes.<sup>93</sup> Me permito también señalar que, aunado a lo anterior, aunque con un fondo de interés comercial, aquellas empresas, que para entonces ya eran grandes generadoras de materiales, acompañaban sus productos con manuales y con publicidad, con el objetivo de convencer acerca de lo fácil que era realizar una fotografía. Pero en la provincia mexicana, a pesar de haber podido comprobar que en Nuevo León se realizaban cámaras fotográficas, falta conocer si se distribuían fácilmente las que no fueron de gran formato, más allá del interés de los fotoestudios. En cuanto a los materiales distribuidos en el siglo xx, gran parte de ellos fueron de origen norteamericano, por lo tanto, cotizados en dólares y con cobros de aranceles, lo cual hizo de su práctica una actividad costosa, lo que llegó a dificultarla con las grandes crisis económicas.

La digitalización tecnológica ha llevado aproximadamente tres décadas para que el uso de la fotografía esté en la vida cotidiana,

---

sociales como sectores que han criticado el capitalismo, aunque queda espacio en su libro para estudiar las formas que de ambas áreas se han dado en el ejercicio de la crítica.

92 Véase Branko Milanović, *Desigualdad mundial. Un nuevo enfoque para la era de la globalización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 241-270; Joseph E. Stiglitz, *El malestar en la globalización* (México: Taurus, 2002), 269-314.

93 Véase Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía. Un arte intermedio* (México: Editorial Nueva Imagen, 1979). También publicado como *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/bourdieu-un-arte-medio.pdf>

efecto que provoca distintas investigaciones y la necesidad de reflexionarse. Una de las cuestiones para pensarse desde la actualidad es la práctica fotográfica en medios digitales como ámbito de trabajo. Siguiendo a autores como Milanović y François Bourguignon se puede pensar en la producción fotográfica como un “trabajo escalable”,<sup>94</sup> hasta ahora regulado por las empresas editoriales; una regulación que se da de forma más bien tradicional en la que falta involucrar la participación colectiva.<sup>95</sup> El deseo de involucrar la participación colectiva, considero, además, podría ser un camino para difundir los cuestionamientos que se pueden generar a partir de tener presente la relación entre la imagen y la noción de persona,<sup>96</sup> lo que involucraría pensar, acerca de la fotografía, las identidades y la identificación.

## Retrato e identidades

Uno de los temas más amplios para pensar el retrato fotográfico desde la actualidad es el de las identidades; no obstante, son varios los problemas que se pueden asociar con este concepto. Al hablar de las identidades colectivas, vistas desde lo global, entran en tensión las identidades tradicionales, las identidades nacionales y las identidades universales. De gran utilidad para el estudio de estas dinámicas contemporáneas es la definición que ha propuesto Manuel Castells para escribir sobre “el yo en la sociedad informacional”:

Entiendo por identidad el proceso mediante el cual un actor social se reconoce a sí mismo y construye el significado en virtud sobre todo de un atributo o conjunto de atributos

94 Confróntese con Milanović, *Desigualdad mundial*, y François Bourguignon, *La globalización de la desigualdad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 102-149.

95 Véase Manuel Castells, *La era de la información. La sociedad red. Volumen I* (México: Siglo XXI, 2006), 27-92, y Henry Jenkins, *Cultura de la convergencia* (Barcelona: Paidós, 2008), 13-34. Estudiosos de las nuevas formas de compartir contenidos que incluyen la imagen y los medios audiovisuales.

96 Véase el primer capítulo de este libro o directamente a Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*; autor del que me he apoyado para pensar esta relación.

culturales determinados, con la exclusión de una referencia más amplia a otras estructuras sociales. La afirmación de la identidad no significa necesariamente incapacidad para relacionarse con otras identidades.<sup>97</sup>

Castells, además, mediante el estudio de la producción y recepción de varios productos audiovisuales, muestra los medios en que las características culturales de los diferentes pueblos contribuyen para que los contenidos de las producciones se modifiquen, e incluso cómo la manera de pensar los cambios tecnológicos ha sido diferente de acuerdo con las propias tradiciones, sin que esto haya significado, por supuesto, que las identidades se mantuvieran estáticas; por ejemplo, identificó en Japón “la búsqueda de una nueva identidad y una nueva espiritualidad”.<sup>98</sup>

El estudio del retrato fotográfico en México, para el siglo xx, colabora en cuanto a observar de qué manera convergieron las formas locales, con su propia mixtura, con aquellas formas propuestas a partir de estereotipos nacionalistas o también con aquellas que, para la segunda mitad de siglo, se difundieron de manera más extensa, provenientes, por ejemplo, del cine norteamericano. Los archivos que contienen retratos realizados en las distintas regiones de la provincia mexicana –donde destaca la Fototeca Pedro Guerra en la Universidad Autónoma de Yucatán, cuyo acervo da muestra de la pluralidad social en una ciudad donde han convivido pobladores originarios de diferentes localidades del mundo– también incluyen la representación de cierta tendencia hacia la endogamia, en este caso, por parte del pueblo maya.

---

97 Castells, *La era de la información*, 48.

98 *Ibidem*, 50.



Figura IV. Imagen de la Fototeca Pedro Guerra publicada en *Alquimia*, “Fotografía Artística Guerra Escenarios”, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 13 (septiembre-diciembre de 2001).

Autores como Claudio Lomnitz han aportado sobre el complejo proceso de la construcción de la identidad nacional ocurrida para México en el periodo posrevolucionario,<sup>99</sup> para lo cual, de forma común, se aseguraba que el mestizaje era un concepto impuesto por el gobierno mexicano a través de sus instituciones. Su trabajo invita a hacer, como lo hiciera Lomnitz, “un ejercicio que requiere de un esfuerzo por conceptualizar no sólo aquello que a veces cansadamente seguimos llamando «lo nuestro», sino el sentido de nuestra situación desde un punto de vista mundial”.<sup>100</sup>

Derivado de la construcción de esa identidad surgieron un sinnúmero de productos musicales, audiovisuales, para vestuario, entre otros, que, al estudiar cada uno, lleva a identificarlos con un ensamblaje de elementos que se tomaron de los pueblos del México profundo e inclusive de los grupos de pobladores provenientes de

99 Claudio Lomnitz, “Los orígenes de nuestra supuesta homogeneidad. Breve arqueología de la unidad nacional en México”, *Prismas*, 14 (2010): 17-36.

100 *Ibidem*, 17.

los diferentes continentes. Para muestra, dentro del retrato está la fotografía de las “Adelitas”, que se convirtió en icónica; de fondo, oculta en su contenido, guarda la historia de la hija de un migrante chino, casada también con un hombre de la misma nacionalidad. Esta mujer llevó a cabo una lucha por los derechos de las mujeres migrantes y de sus hijos en la frontera con Estados Unidos.<sup>101</sup> La fuerza de la construcción de significados en las imágenes que llegarían a ser tan representativas del siglo xx se relaciona con la “convergencia”<sup>102</sup> que se ha dado de forma gradual, conforme la aparición de los diferentes medios que hicieron posible su posterior masificación y que participaron de las variaciones en el sentido de las imágenes.

El estudio del retrato fotográfico es una ventana para comprender las transformaciones culturales. En la actualidad, uno de los trabajos que involucra el retrato de lo “análogo” a lo digital, donde las prácticas fotográficas forman parte de la metodología horizontal, es el propuesto por Sarah Corona, en el que se señala un cambio entre los retratos realizados por los jóvenes *wirraritari*, hace 14 años, y los realizados recientemente. En los primeros, la imagen de los jóvenes se logra con la conjunción de las personas y el paisaje; los planos son más abiertos, lo que permite observar los trajes tradicionales, la particularidad de las viviendas, de las escuelas y del paisaje natural que envuelve la vida de estas comunidades. En los retratos más recientes aumenta la presencia de autorretratos, por tanto, los planos son más cerrados, hay descuido en el encuadre, es casi nula la presencia de paisaje, el entorno ha perdido importancia, se concentran más en el gesto facial. La imagen, dice Corona, “se ha universalizado y el significado de fotografiar disminuyó”.<sup>103</sup> En efecto, las fotografías,

---

101 Véase Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, Fotógrafo. La H. J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero* (México: Testimonios del Archivo, Conaculta-INAH, 2014).

102 Concepto tomado del libro *Technologies of Freedom*, de Ithiel de Sola Pool, por Jenkins, para los planteamientos del libro *Cultura de la convergencia* (Barcelona: Paidós, 2008), 13-34, que retomo adecuando el término, porque nos permite pensar, de manera flexible, en el fluir de las imágenes y sus implicaciones en las producciones de las mismas.

103 Sarah Corona Berkin, “Preguntas sociales, respuestas horizontales. La producción horizontal del conocimiento,” conferencia presentada en las *Jornadas Académicas*

para este caso, se han ido pareciendo a los miles de autorretratos que circulan todos los días por las llamadas redes sociales.

De esta profusión de autorretratos en la actualidad surge la necesidad de reflexionar acerca de las identidades individuales y el retrato fotográfico. Asumo que difícilmente se puede llegar a conclusiones que sinteticen el estado actual del autorretrato. En una respuesta pronta podría decir que, como resumen a lo que varios autores han propuesto, el autorretrato hoy en día es una muestra del vacío generado en una sociedad de consumo, que la necesidad individual de producir autorretratos diarios y compartirlos en las redes sociales es un narcisismo desbocado. Sin embargo, me interesa también observar otras relaciones que se han dado entre el retrato fotográfico y la identidad.

El desarrollo de la cámara fotográfica y su relación con la ciencia llevó a que la realización de fotografías sustituyera el hecho de obtener los retratos a través del dibujo, como fuera para el caso de aquellos requeridos acerca de las personas que llegaban a las cárceles. En México se mostró interés por adquirir esta práctica que tenía ya cierta fuerza en algunos países europeos, particularmente cuando el Estado consideró incrementar el empleo de métodos de control, como lo han estudiado Rosa Casanova y Debroise, quienes escribieron que

A partir de 1855 se reglamenta el uso de la fotografía aplicada a la identificación de los reos y, ya dentro de la mentalidad científicista que imperaba en el porfiriato, en 1895 se crea el Gabinete Antropométrico de la Cárcel de Belem que utilizaba el sistema de fichas “signaléticas” instaurado por Alphonse Bertillon en París pocos años antes; o –caso límite– en 1895 un empresario alemán sugiere equipar las puertas de acceso a los prisioneros con aparatos de rayos-x.<sup>104</sup>

---

para el DESC (mayo de 2019, UAA), donde la investigadora amplía su trabajo con los resultados recientes.

104 Rosa Casanova y Olivier Debroise, “Fotógrafo de cárceles”, *Nexos* (1 de noviembre de 1987), 4, <https://www.nexos.com.mx/?p=4879>

[...] La fotografía de reos fue una de las medidas represivas (entre tantas otras) que permitió a las autoridades sentir que podían dominar la situación inestable del gobierno: las luchas políticas, las revueltas de grupos indígenas, la proliferación de bandidos... En septiembre de 1853 los delitos de robo fueron sujetos a la jurisdicción militar, volviendo más severas las sentencias y castigos.<sup>105</sup>

Por supuesto, estos orígenes de la fotografía en México que señalan su utilización como parte de los mecanismos para tratar de controlar a la población<sup>106</sup> dan cuenta de la presencia en ese periodo de ideas sociales acerca de la biología con tintes raciales, como lo muestran los historiadores. Resulta también relevante el detalle de los gestos que son capaces de observar Casanova y Debroise acerca de las diferentes reacciones que tienen los reclusos: la mayoría de ellos, al inicio, eran ajenos a posar, y conforme avanzaba el conocimiento sobre la fotografía, trataban de presentarse de manera que pudieran ocultar o modificar su aspecto ante la lente, a fin de dificultar su identificación; acciones que quedaron denunciadas por el fotógrafo Joaquín Díaz González, siendo de los más perseverantes en el oficio, el cual trabajó en las cárceles de Belén y en la de la Ciudad de México.<sup>107</sup>

Las primeras inmersiones de la fotografía en México también son ilustrativas de que originalmente no se tenían características específicas para los retratos de identificación, debido a que fueron dándose conjuntamente con la ampliación del uso de la fotografía para controlar a los individuos a quienes se les temía, hasta llegar a fotografiar a quienes prestaban servicios domésticos; asimismo, “se extiende a las maestras normalistas y, en vísperas de las fiestas del

105 *Ibidem*, 6.

106 En Aguascalientes, uno de estos intentos que ha quedado documentado se dio en 1884, entre el fotógrafo Antonio Chávez y el Ayuntamiento, al parecer, sin lograr acuerdo. Véase Gerardo Martínez Delgado, “La fotografía como instrumento de representación social. Producción, uso y circulación de la imagen fotográfica en Aguascalientes hasta 1914”, 45-46, <http://bit.ly/3rkho9w>

107 Véase Casanova y Debroise, “Fotógrafo de cárceles”, 3-12.

Centenario de 1910, a los periodistas [...] De esta manera se fueron consignando en un registro los rostros de los ciudadanos que, por su labor, debían ser identificados”.<sup>108</sup> Las variaciones en las formas de obtener retratos dentro de las cárceles se hacen evidentes con las imágenes de Agustín Víctor Casasola, fotógrafo oficial en la cárcel de Belén; dichas variaciones fueron más allá de lo que se precisaba para el documento de registro de ingreso de los reclusos. Algunas de estas fotografías se pueden conocer gracias a trabajos como el de Monroy Nasr.<sup>109</sup>

Como muestra de la recepción que tuvo la población de todo el país hacia el retrato y su inclinación para aceptarlo y percibirlo como documento verosímil es la que ha encontrado Teresa Matabuena Peláez en la correspondencia que se dirigía a Porfirio Díaz, en la que, quienes escribían al entonces presidente, confiaban en que, al colocar un retrato de su persona en las cartas de solicitud que realizaban, apoyaría para lograr convencer al mandatario acerca de sus cualidades y virtudes.<sup>110</sup>

Estas líneas han tenido la intención de acercarnos brevemente a las maneras en las que los usos de la fotografía fueron tomando lugar en los documentos oficiales; dar cuenta de cómo se extendió pronto, de la cárcel a otras instituciones, para formar parte imprescindible de credenciales profesionales, filiaciones, títulos, cédulas y certificados. En la actualidad, la fotografía sigue siendo un documento que da cuenta de la constitución de nuestros rasgos físicos y por medio de la cual nos identificamos unos con otros, a pesar de que no todo retrato o autorretrato ha sido un gesto de la voluntad narcisista. Las dos vertientes, la de identificación oficial y la que promueve o comparte las construcciones que hacemos de las identidades, siguen llevándose a efecto, y en el siglo xx ya gozaron de

---

108 *Ibidem*, 14.

109 Véase Rebeca Monroy Nasr, *María Teresa de Landa. Una Miss que no vio el universo* (México: Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018), 475.

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



características que permiten diferenciarlas claramente, como el fondo blanco, la postura estática y los encuadres, entre otras.

Vale señalar que en lo referente a las formas que circulan en medios públicos, como son las redes sociales, desde la actualidad, hay una serie de proyectos artísticos que hacen una crítica a actitudes consideradas como muestras de un ensimismamiento, de un narcisismo que impide observar las manifestaciones de la desigualdad en la sociedad. Es igualmente observable la búsqueda de afirmación dentro de ciertos cánones de belleza, la que aún encuentra un espacio a pesar de la pluralidad argumentada por Umberto Eco en su libro dedicado al estudio de la belleza.<sup>111</sup> La oferta de aplicaciones que transforman el rostro de quienes se retratan, con lo que se producen imágenes muy homogéneas, en su mayoría, se trata de jovencitas que han interactuado con aquellas modalidades que les agrandan los ojos, disminuyen el tamaño del mentón; entre la modificación de otros rasgos que resultan asimilarlas a las muñecas de plástico norteamericanas.

En medio de estos extremos y la identificación sin retoque se pueden observar múltiples expresiones, y para advertir y comprender esas dinámicas y sus matices me parecen importantes los pensamientos de Michel de Certeau y los planteamientos de Néstor García Canclini. El retrato fotográfico, conforme fue posible su propagación dentro de la sociedad en México, ha incluido los fines proselitistas y de culto, ha sido utilizado cada vez más en relación con la memoria personal; así, entonces, se vincula con las emociones y con las formas de identificación como individuos dentro de una sociedad. En Aguascalientes, en el siglo xx se produjeron una gran cantidad de retratos con finalidades distintas a los requerimientos para los documentos oficiales, estos retratos se reproducían en tamaño postal y en formatos de mayor tamaño, como 8 x 10 in.

Al estudiar el retrato fotográfico se puede observar, entre otros detalles, cómo las instituciones públicas pronto se valieron de sus resultados para que formara parte de sus elementos que funcionan dentro

---

111 Véase Eco, *Historia de la belleza*.

de los “mecanismos de control”<sup>112</sup> de las sociedades. En respuesta, en un intento por observar al hombre común y sus capacidades tácticas, a partir de De Certeau, el hombre común ha utilizado el retrato para presentarse como quiere ser reconocido ante los demás, acerca de nuestro actuar en la vida.<sup>113</sup> Las personas comunes ríen,<sup>114</sup> como lo hicieran un par de amigos ante la lente de Romualdo García;<sup>115</sup> se disfrazan ante la cámara. Para muestra están los retratos de la Fototeca Pedro Guerra, publicados en el libro *Fuga mexicana*. Es así que fotógrafos y modelos juegan con el artificio que es posible también con la fotografía, anteponiéndose a esa verdad científica de los registros oficiales. El retrato fotográfico continuó su línea de fuga conforme se hizo posible la comercialización de cámaras más económicas y más ligeras. La fotografía forma parte de la cultura popular, del lugar de la risa y la ironía;<sup>116</sup> estudiar el periodo del siglo xx sirve para observar esta idea.

En la actualidad, atestiguamos cotidianamente el uso del autorretrato, imagen que revela que el autor y el modelo son la misma persona; si bien es muestra de la llamada *modernidad desbordada*, que se ve en el descuido de encuadres, iluminación, puntos focales; el analfabetismo visual está presente, como lo advierte Monroy Nasr.<sup>117</sup> La necesidad de hacerse un retrato y compartirlo, ¿no tendrá que ver también con una respuesta hacia los dictados hegemónicos a los que me he referido líneas anteriores, similar al deseo de permanecer, de superar el miedo a la muerte? La muerte y

---

112 Michel Foucault, *Defender la sociedad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 217-237.

113 Véase Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 1997), 13-87.

114 Confróntese con Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (México: UIA/ITESO, 2000).

115 Véase Monroy Nasr, “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”, 333.

116 Véase la importancia de la risa y la ironía en las ideas de De Certeau para el estudio de la cultura popular en *La invención de lo cotidiano I*, quien tiene como antecedente a Mijaíl Bajtín.

117 Véase la introducción de Monroy Nasr a su más reciente libro, *María Teresa de Landa*, 45.

la fotografía son conceptos que, como hemos visto, sobre todo, ha reunido Barthes,<sup>118</sup> y me permiten pensar en la *episteme moderna*, en el *yo moderno*, que reconoce su finitud y que teme a la muerte.<sup>119</sup> Los temores, el miedo, que también han ganado terreno debido a la incertidumbre del tiempo actual,<sup>120</sup> se enfrentan con la imagen fija del retrato, con un instante que permanecerá y que recordará la forma o las formas que los sujetos han adquirido.

Hay un estudio sobre el uso de las redes, realizado desde la UNAM, que fue difundido en junio de 2019. Como resultado de este trabajo, el autorretrato aparece, junto con otras fotografías, como la práctica número uno dentro de los contenidos que se comparten por las redes en México. Dichas redes son utilizadas por un porcentaje un poco mayor de hombres que de mujeres y han identificado que los usuarios son principalmente jóvenes, personas que oscilan entre los 14 y 21 años.<sup>121</sup> Este dato me permite afirmar la importancia de pensar en el retrato. Por otro lado, también desde los análisis críticos acerca de los contenidos, resultan importantes los estudios que los especialistas en la historia de la imagen y en la producción fotográfica realizan. Gerardo Montiel Klint señala:

Lo popular no necesariamente es positivo, si hablamos de la relación entre contenido y la cantidad de *followers/seguidores* de cuentas en redes sociales como Instagram. El 30% del contenido en esta red son selfis; otro altísimo porcentaje contiene fotografías reiterativas, lugares comunes de lo que creemos/aprendimos debe ser la “buena fotografía”, aquella digna de compartirse [...]

118 Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós Comunicación, 9ª ed., 1989).

119 Confróntese con Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 2010), 317-398.

120 Véase Zygmunt Bauman, *En busca de la política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 17-66.

121 “Boletín UNAM-DGCS-408” (9 de junio de 2019, consultado el 10 de junio de 2019, Dirección General de Comunicación, Ciudad Universitaria), [http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2019\\_408.html](http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2019_408.html)

[...] La fortuna de formar identidad mediante el álbum fotográfico desde el tú a tú como experiencia personal con ese dispositivo entendiendo su origen íntimo ahora se traduce en entradas digitales abiertas en redes sociales de selfis, sonrisas, parejas, amistades, festejos, logros, experiencias únicas de apariencias, seguidores y *likes*, que maltrechamente apuntalan vanidad, visibilidad, afecto, reconocimiento, sentido y expectativas, en el entramado de la simulación 24 horas, 365 días al año aplazando la vida real para después en el acelerado imaginario contemporáneo.<sup>122</sup>

Con lo anterior, se identifica que las imágenes digitales y su profusión han acentuado la balanza más hacia la apariencia, pero esa construcción prefigurada de sentido deja aún abierta la invitación a analizar y reflexionar acerca de los motivos que llevan a la realización de autorretratos de manera tan cotidiana. En el tiempo que vivimos, donde “el yo es indeterminado; cualquier yo es posible”,<sup>123</sup> el retrato y el autorretrato forman parte de las expresiones determinadas de los *yos* posibles; por ello, considero que estudiar los retratos del siglo xx puede colaborar como puerta de entrada para pensar la fotografía en la era digital, en la que también representan un *híbrido* de formas y soportes.<sup>124</sup> Este devenir entre medios y contenidos involucra pensar en problemas particulares, por ejemplo, el caso de la juventud y los procesos que se viven en los diferentes países, con atención en la complejidad que ello supone<sup>125</sup> y en relación a instituciones como la familia y a las oportunidades laborales.

---

122 Gerardo Montiel Klint, “Hacia la distancia de una vida contemplativa”, 77.

123 John Seel, citado en Bauman, *En busca de la política*, 31.

124 Néstor García Canclini, “Culturas híbridas, poderes oblicuos,” en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990), 263-327.

125 García Canclini ha enfatizado que las aspiraciones en los jóvenes pueden ser distintas a las de hace cincuenta años; asimismo, lo ha hecho Rossana Reguillo, al observar los problemas estructurales que han afectado directamente en el reconocimiento de las necesidades que los jóvenes tienen, en “Ciudadanía cultural. Una categoría para pensar en los jóvenes”, *Renglones*, núm. 55 (octubre-diciembre de 2003), 27-37,

## El retrato, la familia y el trabajo

Me permito reunir, para este apartado, dos de los temas más importantes para el estudio de lo social con el retrato, en el entendido de que se trata de estudiar desde la perspectiva de la historia cultural de lo social. Entonces, este texto tiene como finalidad reflexionar acerca del retrato y la manera en la que está relacionado con las transformaciones del siglo anterior. Considero que los cambios ocurridos en las familias, al transcurrir el siglo xx hasta la actualidad, se enlazan con el ámbito del trabajo. Sé que cada uno de estos temas necesita estudiarse de manera profunda, pero el interés de este momento es poder acercarnos de manera general a la comprensión de los cambios que se han ido presentando para las familias. Propongo iniciar por pensar que la institución familiar se puede situar en relación con el derecho contemporáneo, que, a su vez, parte del derecho racional, el cual tiene como principio de sus formas que la relación entre los individuos tiene que ver con la propiedad. De tal manera que las relaciones entre los ciudadanos son organizadas a través de contratos.<sup>126</sup> Así se ha entendido, a partir de la modernidad, a la familia, en relación con la propiedad privada.

Las definiciones de familia dependen, sin duda, de la perspectiva desde donde sea estudiada, pero una acepción que comprenda un enfoque abierto permitirá observar las dinámicas de tal institución. Me sirvo de Zygmunt Bauman, quien hace la distinción entre el sentido de pertenencia a una comunidad y la falta de ese sentido de pertenencia en la contemporaneidad; esto se une a que la conformación del derecho y las formas en que se organizan las instituciones no provienen del derecho clásico, que comprendía la ley y la justicia en la misma esfera. El derecho racional hizo una división entre derecho

---

[https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/329/55\\_04\\_ciudadania\\_cultural.pdf?sequence=2](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/329/55_04_ciudadania_cultural.pdf?sequence=2)

126 Síntesis expuesta por el doctor Jesús Antonio de la Torre a partir de comparar los tratados de los pensadores hispanos del siglo xvi, su herencia clásica, con los planteamientos modernos de John Locke, en el diplomado “Palabras que han determinado el rumbo de la historia” (8 de junio de 2019, UAA).

y justicia,<sup>127</sup> de ahí que, en la actualidad, lo que es legal no necesariamente es justo. Lo anterior afecta la forma como se implementa la ley para la organización de las relaciones en la vida familiar, que de fondo tiene como principio la propiedad privada, aunque ha sido rebasada por las transformaciones ocurridas. Bauman explica el desarrollo de estas instituciones en el Estado moderno, al subrayar la idea de que:

Con la conformación de los Estados-nación, se atenuó el temor a la muerte. La nacionalidad ofrecía la importante ventaja de estar al alcance de todos los individuos. [...] La misma ventaja privilegiaba a otra totalidad central de la moderna estrategia heterónoma-autónoma: la familia.

La familia pone de manifiesto –aún más que la nación– la dialéctica típicamente moderna entre la transitoriedad y la duración.<sup>128</sup>

Sin embargo, más importante será advertir que:

La explicación que se ofrece para justificar la atención prestada, en la modernidad, a la paternidad, la descendencia y la continuidad familiar, y que alude a consideraciones económicas y particularmente al tema de la herencia, resulta poco atinada o, al menos, parcial.

[...] Con el advenimiento de la modernidad, el lugar central de la familia en la vida individual ha sido, por así decirlo, democratizado; se convirtió en un precepto cultural dirigido a todos los individuos, independientemente de la existencia o de la inexistencia de una fortuna familiar que debía transmitirse a futuras generaciones. Las preocupaciones económicas

---

127 Confróntese con Hannah Arendt, *La condición humana* (Barcelona: Paidós, 2005), 35-106.

128 Bauman, *En busca de la política*, 40-62.

no podrían tener gran significación en ese cambio seminal, dado que nunca se llevó a cabo paralelamente una democratización de la riqueza familiar.<sup>129</sup>

Para el siglo xx, en México, son varias las transformaciones socioculturales que se dan y difieren en las diversas regiones del territorio nacional: la lucha revolucionaria provocó migraciones, hambre y, por ende, enfermedades. Fue hasta el periodo posrevolucionario cuando sería posible observar la conformación de instituciones que dieron sentido de seguridad a las instituciones familiares en relación con la construcción cultural. Por ejemplo, los organismos administrativos, así como los medios masivos afines a las ideas de gobierno, promovieron la conmemoración del Día de la Madre.<sup>130</sup> Al interior de la República Mexicana, las transformaciones necesarias para la vida urbana moderna se dieron de forma paulatina y más tardía que para la ciudad capital. En la Ciudad de México se ha identificado, a través de los archivos fotográficos y audiovisuales, cómo, a partir del estudio de otras fuentes, la manera más acelerada en la que se fue dando la división entre la vida urbana y la rural llegó a caracterizar una diferenciación de clases que agudizó la desigualdad. La actividad fotográfica en la década de los setenta fue importante para señalar la crítica al crecimiento de la desigualdad en México.

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 ciertos datos sobre el interés en el cuidado mutuo. Con estos retratos no olvidamos 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

---

129 *Ibidem*, 46.

130 Véase Monroy Nasr, *María Teresa de Landa*, 61.

para todas las clases sociales de la sociedad moderna como “la nueva importancia de la familia”.<sup>131</sup> Por otra parte, acerca del trabajo, para Aguascalientes, en el siglo anterior, éste, en varias ocasiones, estaba relacionado con la vivienda. Todavía en la década de los ochenta, en el llamado Barrio de la Salud, había varias familias que tenían huertas con árboles frutales y hortalizas, algunas otras tenían pequeñas granjas o chiqueros y una parte o la totalidad de sus ingresos provenía de la venta de sus productos. Así pasaba con otros oficios, como los alfareros, sastres o zapateros, quienes tenían sus talleres dentro de la misma finca donde habitaban o de manera cercana, mas no se trataba de todos los casos.

Las mujeres en Aguascalientes, aquellas quienes tomaron la práctica de la fotografía de estudio como medio de subsistencia, sí tuvieron sus áreas de trabajo fotográfico en el interior de sus hogares.<sup>132</sup> Cabe señalar que las artes y los oficios fueron las áreas que empezaron a ampliar el territorio laboral para las mujeres en México. Esta dinámica, facilitada en parte por las instituciones de educación, fue previa y mayor en la Ciudad de México, gracias a la Escuela Nacional de Artes y Oficios.<sup>133</sup> Dentro de estas prácticas, la fotografía ha representado, tanto para hombres como para mujeres, una forma de trabajo que se comercializa a través de diferentes empresas, fotoestudios, editoriales, etc. Se ha dado lugar también al surgimiento de asociaciones que los han agrupado de acuerdo con el giro de su labor; sin embargo, pocas agrupaciones han logrado visualizar, planear y conseguir organizarse para obtener cierta seguridad social para sus agremiados. El estado de incertidumbre fue prácticamente característico de los trabajadores de la lente durante

---

131 Véase Bauman, *En busca de la política*, 46.

132 Me estoy refiriendo a Ana María de Luna, a María de Jesús González y a Herlinda Almaguer, a quien seguiría su hija Herlinda Aréchiga en el mismo espacio.

133 Véase Monroy Nasr, *María Teresa de Landa*, 53-81.



el siglo anterior.<sup>134</sup> En la actualidad, esta situación se ha extendido para las profesiones y para las labores en general.<sup>135</sup>

A través del análisis de los retratos fotográficos realizados para identificación y los de los propios documentos, que son los que tienen significaciones menos complejas y tratan de acercarse más a formas verosímiles, se pueden conocer algunos cambios sobre las prácticas de identificación para el trabajo, como las ya descritas en el apartado anterior, utilizadas para certificaciones y solicitudes; asimismo, una observación del vestuario da muestra de la importancia que los individuos ponen en el desempeño de su trabajo y de cómo lo relacionan con la noción de persona que se ha ido construyendo sobre sí. Incluso en aquellas fotografías que fueron tomadas sin haber sido requeridas para un documento oficial, en las que se registra a grupos de personas o en individual, también hay elementos que pueden dar nociones acerca del significado que se otorgaba al trabajo en la vida de las personas.

Cierro este apartado retomando los retratos de familia, los cuales, en una vista de conjunto con los dedicados a la infancia, podrían ser considerados como signos del sentido que se le llegó a dar a las instituciones, entendidas como totalidades; hasta que la modernidad, en su etapa actual, ha llevado a que las “totalidades sufran un desmoronamiento gradual y constante, las que no ofrecen protección alguna, y que por eso han perdido su capacidad de conferir sentido”.<sup>136</sup> En la actualidad, para el caso particular de los retratos de la infancia, o los de familia que les muestra, vemos que, de manera común, se invita a evitar su uso en las redes, debido al aumento del sentimiento de inseguridad. Así, en sus versiones en película para

---

134 Véase Casanova y Debroise, “Fotógrafo de cárceles”; Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoreportero* (México: UNAM-IIE, INAH, 2003); Alain Luévano Díaz, “Prensa desafiante. José García Valseca y *El Sol del Centro* contra gobernadores y alcaldes de Aguascalientes (1945-1955)” (tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014). Éstos son algunos trabajos que señalan las condiciones laborales de los fotógrafos y cada uno nos lleva a diferentes espacios.

135 Véase Milanović, *Desigualdad mundial*.

136 Bauman, *En busca de la política*, 47.

negativos o en las impresiones en los archivos personales es donde podrían localizarse en mayor número, como lo podemos notar en la producción realizada por el Estudio Fotográfico De Luna, que se analizará más adelante, en la cual es posible observar, entre otras cuestiones, algunas relaciones con las esferas de lo público y lo privado; esta última, que en las redes llega a disolverse.



Figura V. Imagen de la Fototeca Pedro Guerra.

Para finalizar este capítulo, vale la pena retomar que la fotografía, como parte de los “elementos de la vida moderna”,<sup>137</sup> contiene, entre sus formas, la del retrato, ahora entendida como tradicional y popular –que tomo en una acepción amplia–. En estas manifestaciones, “el hombre común” es el protagonista; parte del proceso democratizador del medio. Las personas comunes, desde mi perspectiva, han influido en los medios. Así también, me parece de interés observar las tendencias hacia producir imágenes repetidas y distinguir entre éstas cuáles son las síntesis formales en las que convergen diversas tradiciones, lo que podría dar lugar a notar muestras de la pluralidad y el sincretismo, referidos por Eco, y su presencia en el medio fotográfico. Los cambios en la percepción del mundo a través de las imágenes son, desde mi punto de vista, una provocación para estudiar las transformaciones en la producción

137 Fragmento a partir del epígrafe que coloqué en el capítulo 2, de la autoría de Batchen, en *Arder en deseos*.

cultural que conocemos como retrato. Previo al análisis de los retratos del Estudio Fotográfico De Luna he incluido un acercamiento al interior de los fotoestudios y a la familia De Luna.



## CAPÍTULO 4

# EL UNIVERSO DEL ESTUDIO FOTOGRAFICO DE LUNA

### Una ventana hacia el interior de los estudios fotográficos en Aguascalientes

**P**revio a que el lector conozca los detalles acerca de las condiciones, decisiones y aprendizajes de la familia De Luna en la fotografía, considero necesario presentar los cambios que se dieron en el uso del equipo y materiales fotográficos durante la realización de su trabajo, en el siglo xx. Vale la pena recordar también que principalmente fue con la fotografía analógica, o química, con la que se trabajó dentro de los estudios fotográficos. En el caso del Estudio Fotográfico De Luna, se prefirió hacer las tomas con cámaras digitales hasta el año 2009.

¿Cuáles son los motivos que hacen importante analizar el equipo utilizado dentro de estos estudios fotográficos? Estimo que el primero es hacer más comprensible el devenir de las tres generaciones de fotógrafos y acercar las actividades que ellos realizaron,

tanto para los lectores especializados en fotografía, como para aquellos que no lo son. El segundo motivo, en mi opinión, sustancial, es examinar el uso de determinados soportes, técnicas y equipo en relación con el sentido que las personas que acudían a los estudios fotográficos le daban a las impresiones fotográficas que adquirían; es decir, pensar en la relación existente entre las decisiones de mantener o cambiar determinados materiales, con los intereses, necesidades y gustos de quienes fueron fotografiados, ya que se podría considerar que es derivado de la interacción entre quienes producen las imágenes y aquellos que las solicitan como se va construyendo y cambiando el mundo interior del fotoestudio.

Para llevar a cabo este apartado, la escritura y las imágenes provienen principalmente de lo que se ha conservado dentro del Estudio Fotográfico De Luna, pero como no sería suficiente para explicar todos los pasos necesarios del proceso para obtener una fotografía, se ha requerido ampliar el contenido con el apoyo de las imágenes de materiales y equipos provenientes de otros estudios fotográficos que también estuvieron localizados en Aguascalientes, desde los años treinta o desde la década de los cincuenta, hasta finales del siglo xx. Estos objetos dan cuenta de sus usos, manufacturas y, en algunos casos, de su distribución, lo cual se puede comparar con los equipos utilizados en ciertos sectores de la Ciudad de México, gracias al resultado de la tesis “Fotografía de gran formato en el ámbito del foto estudio: Acercamiento a su desarrollo y práctica actual a través de su cultura material”.<sup>138</sup>

Advierto que el objetivo de este apartado no será presentar un manual técnico para la realización de retratos, sino el estudio de las transformaciones en las formas en las que se llevaron a cabo los retratos con la solicitud que se hacía de éstos, como lo he expresado líneas arriba. Así que también es fundamental lo que la bibliografía y demás artículos desarrollados sobre el tema aportan para tratar de crear una panorámica que permita imaginar en medio de cuál oferta

---

138 Mauricio García Arévalo, “Fotografía de gran formato en el ámbito del foto estudio” (tesis de doctorado, ENAH, INAH, 2018). Agradezco a la doctora Rebeca Monroy Nasr por el contacto y al autor por compartirme su tesis.

de materiales es que los fotoestudios de Antonio de Luna Medina y, posteriormente, de Armando de Luna Pedroza y Armando de Luna Gallegos crean su ambiente de producción de imágenes.

### *Los negativos*

La década de los treinta fue cuando se sustituyeron las tomas fotográficas realizadas sobre vidrio por los negativos de acetato de celulosa. Quizá algunos lectores se pregunten por qué ocurrió hasta la década de los treinta, si la película, los negativos plásticos, se inventaron desde fines del siglo XIX. Los negativos que se realizaron con nitrato de celulosa dieron problemas para el revelado de las imágenes y, en general, su inestabilidad ocasionaba dificultades para su conservación, como se puede constatar en los archivos que actualmente los resguardan, tal es el caso del archivo del Museo de Historia Natural de Nueva York.<sup>139</sup> Se trataba de un material muy frágil, más delgado, que, si bien aportaba flexibilidad, la cual permitía una mayor capacidad para su traslado, no dio lo suficiente para el registro de las imágenes. Además, su almacenamiento llegó a ocasionar los famosos incendios de los primeros estudios cinematográficos en Estados Unidos.

De tal manera que se les sustituyó con los negativos de acetato de celulosa. Con este tipo de negativos es con el que se trabajó en los estudios fotográficos y, en general, con las cámaras que eran adecuadas para los grandes formatos en el chasis. Como el resto de las películas para la fotografía o el cine, es sensible a la temperatura, además de su necesaria sensibilidad a la luz; esta característica lo hace vulnerable aún al estar las imágenes ya reveladas y fijadas. Es inflamable, aunque en menor medida que el de nitrato de celulosa, y, además, es sensible a la humedad, pues le ocasiona oxidación y desprendimiento de la imagen. Al tratarse, entonces, de un negativo con mejor capacidad de registro de la imagen y mayor calidad en

---

139 Así también, tuve la oportunidad de revisar un rollo fílmico utilizado para una fotografía panorámica, perteneciente al doctor Marco Antonio García Robles, recién egresado del Doctorado en Estudios Socioculturales.

conjunto con los químicos de revelado y fijado de la misma, fue el soporte preferido para realizar los retratos. El conjunto de película y químicos se comercializó en Aguascalientes a partir de los años veinte, pero se popularizó entre los fotógrafos hasta los años treinta.

Gracias al libro *La ciudad revelada*,<sup>140</sup> se tiene conocimiento acerca de que José Villalobos Franco realizó sus tomas en soportes de vidrio; incluso, gracias a los pocos datos publicados<sup>141</sup> y al testimonio de Armando de Luna Gallegos,<sup>142</sup> se sabe que Leopoldo Varela Escobedo también preparaba vidrios con emulsiones para realizar el registro de sus imágenes; ambas prácticas correspondientes a los años veinte. En esa misma década, asegura De Luna, el señor Antonio de Luna –su abuelo– realizó tomas en negativos de acetato, pero en su archivo pudo conservar únicamente algunas cajas a partir de la década de los treinta. De esta misma década he llevado a cabo la digitalización de fotografías impresas que fueron realizadas por Leocadio Castañeda o por María de Jesús González en Foto Chic sobre negativos de acetato.

Previo al momento en que estos fotógrafos consolidaran su práctica, ya fuera como un ejercicio personal o con fines comerciales, apareció como relevante reconocer la inquietud que tuvieran hacia el conocimiento de la fotografía personas como el doctor Jesús Díaz de León y José Herrán, además de los servicios que ya

---

140 Víctor Manuel González Esparza, *La ciudad revelada. Imágenes de Aguascalientes en los años veinte. José Villalobos Franco* (Aguascalientes: Ayuntamiento de Aguascalientes, 2000).

141 Véase *Mascarón*, “Leopoldo Varela Escobedo (1884-1945)”, 42, año IV, órgano de divulgación del Archivo Histórico del Estado, Gobierno del Estado de Aguascalientes, fondo Biblioteca, caja 1, exp. 56, publicado en 1997. El listado del catálogo se puede encontrar en: <http://www.aguascalientes.gob.mx/segob/ARCHIVOS/docs/publicacionesdelahca.pdf> (consultado el 24 de febrero de 2020). Cabe señalar que en ninguna parte de la publicación se encuentra el nombre del autor del texto, como tampoco se le encuentra en el catálogo del AHEA. Lo que se puede extraer del impreso es que el director general del archivo en ese periodo administrativo fue Ángel Hernández Arias y el subdirector fue Juan Manuel Muro.

142 Armando de Luna G. me habló del trabajo de Leopoldo Varela en la entrevista que le realicé el 13 de marzo de 2020.



ofrecían los Chávez desde la década de los cincuenta.<sup>143</sup> En abril de 1891, a poco más de cuatro décadas de la llegada de la fotografía a México, el doctor Díaz de León publicó un artículo en *El Instructor*, al que tituló: “Algunas palabras sobre la historia de un invento”. El texto tuvo como objetivo detallar el valor que para él tenía “este descubrimiento”,<sup>144</sup> pero, sobre todo, para dejar testimonio de que “para los triunfos de la ciencia, se recuerde que en Aguascalientes, para observar un eclipse de sol se descubrió el medio en cuestión por el Sr. José Herrán”, y se incluía, además, la impresión de una “fotografía instantánea” tomada por Herrán del eclipse del 5 de marzo.<sup>145</sup> Estos apuntes dan cuenta de una constante inquietud por diferentes personajes para practicar la fotografía, así como subrayan la complejidad del medio, que ha permitido experiencias diversas para la creación de imágenes.

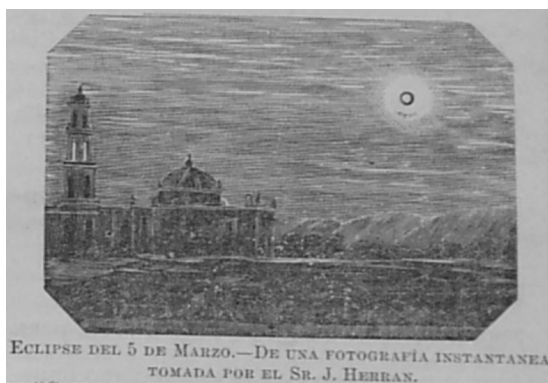


Figura VI. Detalle de la página número 5 de la publicación *El Instructor*, 1 de abril de 1891. Imagen digital por Alain Luévano Díaz o por Luis Carlos Ovalle, provenientes del AHEA.

- 143 Véase Martínez Delgado, “La fotografía como instrumento”, 22.
- 144 Jesús Díaz de León, “Algunas palabras sobre la historia de un invento”, *El Instructor. Periódico Científico y Literario*, año VII, núm. 12 (1 de abril de 1891), en portada. Agradezco al doctor Luciano Ramírez Hurtado por compartirme estos contenidos en las imágenes de las páginas que fueron tomadas por Alain Luévano Díaz (ALD) o por Luis Carlos Ovalle (LCO), del AHEA, quienes formaron parte de su equipo de trabajo en la UAA. También se puede ver lo que escribió al respecto Martínez Delgado en “La fotografía como instrumento”, 39-44.
- 145 Díaz de León, “Algunas palabras sobre la historia de un invento”, 5.

Si retomamos los requerimientos para el manejo de las películas fotosensibles, en la primera mitad del siglo xx, el tipo de chasis que tenían las cámaras llevó a la necesidad de tener que recortarlos previo a la toma de fotografías para los formatos más pequeños de 5 x 7 in. El archivo del Estudio Fotográfico De Luna contiene desde 1/8, hasta la placa completa de 5 x 7 in. El formato de negativo tiene que ver con el tipo de toma, principalmente, con el encuadre, con el número de personas que posan frente a la cámara y con el tamaño de la fotografía impresa. La mayor parte de los negativos de este fotoestudio están recortados para los dos formatos más pequeños.

Aquí iniciaba el proceso de trabajo dentro de los estudios fotográficos. En el cuarto oscuro, sin ninguna luz de seguridad, es decir, en plena oscuridad, se tenía que hacer el recorte de los negativos y separarlos en los distintos formatos obtenidos, teniendo cuidado de señalar el lado donde se encontraba la emulsión. La placa completa tenía una muesca que servía para su colocación en el chasis, para que la emulsión pudiera registrar la toma, pero, al recortarlos, había que hacer esa marca manualmente. Este trabajo implicaba, además, que al llevar a efecto un par de tomas, el fotógrafo tenía que regresar al cuarto oscuro y volver a cargar el chasis con los negativos, dejando los que ya habían sido expuestos para su posterior revelado, que, en el caso de Antonio de Luna, lo realizaba al día siguiente de efectuar las tomas.<sup>146</sup> Los negativos, entonces, se debían de recortar previamente, y posterior a las tomas se revelaban y fijaban en el cuarto oscuro, proceso que se podía hacer con luz de seguridad y que requería un control de tiempo, para lo cual los fotógrafos generalmente se apoyaban con un cronómetro como parte de su equipo básico. Esta parte del trabajo con los negativos se realizaba en húmedo; eran líquidos los que se preparaban para las distintas fases del proceso y se enjuagaban con agua corriente.

---

146 Detalles descritos por Armando de Luna G. en las entrevistas que le realicé los días 11 y 13 de marzo de 2020.



Figura VII. Imagen escaneada de negativo de acetato en formato 1/8 de 5 x 7 in, realizado en película blanco y negro, dentro del estudio fotográfico de Antonio de Luna Medina, en diciembre de 1948. Aquí se muestra prácticamente en tamaño real y se pueden observar las muescas que le realizaron al negativo al momento de cortar la placa.

¿Qué hacían con los negativos después de que éstos secaran y que forma parte de las características más particulares propias de los resultados que daban las fotografías realizadas dentro del estudio? Si bien, los filtros utilizados para los lentes de cámaras y ampliadoras podían crear efectos y modificar el resultado de la imagen, el retoque realizado en los negativos permitía hacer cambios que ocultaran marcas en la piel o modificaran algunos detalles, a fin de que se destacaran los rasgos, en búsqueda de una armonía. Esta práctica se realiza hoy en día con los filtros y efectos de las cámaras portátiles o se producen transformaciones más radicales con programas especializados en edición de imágenes.

Para el retoque, los negativos se preparaban con una ligera capa de una mezcla de aceite de linaza y brea; al secar, se colocaba el negativo en una mesa de luz y el fotógrafo aplicaba grafito con una punta muy afilada de un lápiz especial para dibujo. Las puntas se afilaban con navaja y una lija de agua. Las técnicas variaban, había personas que retocaban mediante el uso de líneas muy difuminadas

y había quienes punteaban, pero siempre a partir de las tonalidades de grises registradas en el negativo. La capa de linaza y brea permitía que no fuera permanente el retoque, para poder corregir si había un error en su aplicación inicial.

En el Estudio Fotográfico De Luna también utilizaron tinta roja para retocar con pincel en zonas más amplias de los negativos, sobre todo en los formatos media postal y postal (1/2 de 5 x 7 in y 5 x 7 in), lo cual resultaba en incrementar las zonas de luz al imprimir la fotografía. Para cerrar este apartado dedicado a los negativos, agreggo que en un porcentaje importante de los 40,394 negativos que he analizado se indica cuántas impresiones y en qué formatos se habían solicitado, dato que era necesario al momento de hacer la impresión por contacto o la ampliación de la imagen sobre el papel.



Figura VIII. Imagen escaneada de un negativo de 5 x 7 in, en película blanco y negro, aquí colocada a la cuarta parte de su tamaño real. Al negativo se le realizó retoque con lápiz y con tinta, fue tomado en agosto de 1953, dentro del estudio fotográfico de Armando de Luna Pedroza.

El archivo contiene una cantidad menor de negativos en color, formato 120 mm, que se vendían en rollos y se cargaban en las

cámaras, como se hizo para las cámaras semiprofesionales que proliferaron en la segunda mitad del siglo xx. Estos negativos fueron revelados fuera de los estudios fotográficos, se enviaban a un laboratorio dedicado al revelado y también a la impresión de fotografías en color. El costo en tiempo y económico que representaba este procedimiento no lo hacía accesible para que se realizara dentro de los estudios fotográficos. El hecho de que se llevara a cabo este proceso de manera más industrializada puede ser el motivo por el cual los negativos en color que analicé han perdido gran parte de su gama, quedando casi únicamente el registro del cian en el momento de positivar la imagen. Cierro con un detalle que llamó singularmente mi atención: ver que algunas de las tomas en estos negativos, realizadas a pequeños grupos de personas, fueron retocadas con lápices, de forma similar a lo que se hacía comúnmente con los negativos en blanco y negro dentro del estudio; tarea que, por el tamaño de la imagen y por las variantes en color, seguramente significó una enorme dificultad.

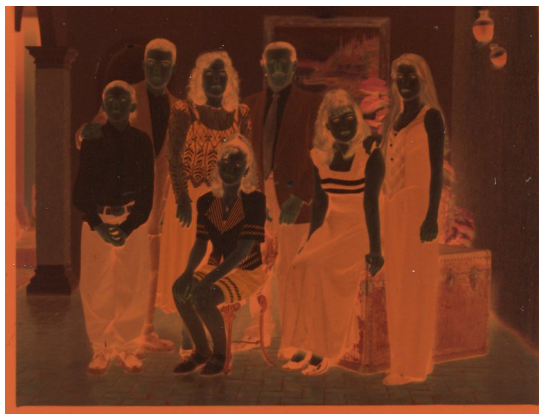


Figura IX. Imagen escaneada de un negativo de 120 mm, en película para color directo. Fue tomado en agosto de 1988, dentro del estudio fotográfico de Armando de Luna Gallegos.

*Las cámaras fotográficas*

Las tomas realizadas principalmente dentro del Estudio Fotográfico De Luna, antes llamado Estudios Luna, fueron llevadas a cabo con cámaras de piso, para las que se utilizaron las provenientes de dos compañías. Las primeras en comercializarse en Aguascalientes y que tuvieron amplia distribución fueron de la marca Eastman Kodak. Abro un paréntesis para señalar que la mayor parte de escritos que difunden la historia de Kodak se centran en las cámaras portátiles, esto debe responder a que en este tipo de cámaras se encuentran los cambios más cotidianos y el interés principal de la marca por ampliar el mercado para sus productos. La cámara Eastman Kodak de piso permitía que se le desplazara dentro del estudio; asimismo, acercar y alejar la lente. Se diseñó para poder utilizar chasis para película de 5 x 7 in, 8 x 10 in, e incluso 16 x 20 in. Sin embargo, la película 5 x 7 in cubría las necesidades cotidianas de las fotografías tomadas en los estudios y se estandarizó su uso. Las imágenes, documentos y objetos que eran diseñados para su reproducción se hacían proponiendo medidas, formatos estándar que hacían factible su producción en menor tiempo. Las fotografías realizadas en los estudios fotográficos, aunque se realizaban con base en un largo proceso, eran producto de la organización de materiales y tareas que permitiera hacerlas en el menor tiempo posible, lo cual, como mínimo, representaba 24 horas desde la toma hasta la entrega para los pequeños retratos en blanco y negro.

Aunque la cámara Eastman Kodak tenía diferentes chasis, no respondía a la necesidad de obtener tomas de distintos formatos por placa de 5 x 7 in. En cambio, las cámaras marca NOBA,<sup>147</sup> de Espino Barros e Hijos, S. A., realizadas en Nuevo León, presentaron una innovación que facilitó en gran medida el trabajo de los fotógrafos, ya

---

147 El nombre de la marca NOBA es la reunión de la última sílaba de Espino y la primera de Barros. Véase Felipe Montes, "Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno" (Monterrey, NL: 1er Congreso Mexicano de Tarjetas Postales, 2008), 20, [http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20Barros%20%20fotografo%20moderno\\_ponenciacompleta.pdf](http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20Barros%20%20fotografo%20moderno_ponenciacompleta.pdf)

que contaba con divisores de madera para los distintos tamaños que se volvieron usuales en la toma de los negativos, llamada “respaldo multiplicador”, que además era giratorio. Así, en primer lugar, se eliminó la necesidad de tener que cortar los negativos previo a la toma; con esto, se suprimió el riesgo de velar la película. En segundo lugar, se acortó el tiempo entre tomas, porque se hizo innecesario descargar y cargar el chasis cada dos tomas. Lo que requería manipular el fotógrafo en estas cámaras era únicamente el divisor y ajustar el chasis, de manera que se organizaran las tomas sobre la placa completa. El fotógrafo podía, entonces, recortar las tomas con mayor facilidad en un negativo que ya tenía la imagen revelada y fija.

Esta innovación provocó un gran éxito de las cámaras NOBA entre los fotógrafos que ya tenían un estudio o que estaban interesados en tenerlo. A pesar de que posteriormente Kodak imitó este recurso de las cámaras realizadas en el norte de México, no tuvo gran aceptación porque los fotógrafos que se iban formando habían adquirido ya las cámaras NOBA. Se ha señalado también acerca de que la fábrica ya consolidada de Espino Barros, en colaboración con la Asociación de Fotógrafos Profesionales de la República Mexicana, A. C., distribuyó e instruyó a los fotógrafos activos y a los que acudían a la escuela de la asociación. Estas acciones seguramente fortalecieron la difusión que se hacía, lo que dio lugar a que sus equipos fueran bien recibidos en varios puntos del territorio americano<sup>148</sup> y llegaron, incluso, a ser adquiridos en Alemania.<sup>149</sup>

Los estudios fotográficos instalados en Aguascalientes en los últimos años de los cincuenta, y que siguieron activos por lo menos treinta años más, tuvieron como cámara principal alguna proveniente de la marca NOBA, hasta la llegada de las cámaras profesionales para color directo, momento en el que trabajaban con ambos recursos de forma simultánea. Con respecto a las cámaras para película de color, fue más diversificado el gusto o la capacidad de adquisición

---

148 *Ibidem*, 19-21.

149 Véase Loretto Garza Zambrano, “Fototeca Nuevo León”, SINAFO, revista *Alquimia*, “Revistas mexicanas ilustradas 1920-1960”, año 11, núm. 33 (Sistema Nacional de Fototecas, mayo-agosto de 2008), 82.

de los profesionales de la lente, es decir, se encontró una mayor variedad de modelos y marcas. Estas cámaras hacían posibles las tomas en exterior, debido a su tamaño y peso, además que permitían su montaje en un trípode o tripié, como ha sido para la mayoría de las cámaras semiprofesionales para aficionados.



Figura X. Imagen de cámara NOBA perteneciente a la familia Mendoza Sánchez, C. Sofía Mendoza S.

Dentro del estudio fotográfico, las tres generaciones de fotógrafos de la familia De Luna trabajaron con las cámaras NOBA y por poco tiempo con las Kodak. Antonio de Luna, a quien corresponde la primera mirada del material analizado, también llegó a trabajar con las cámaras Graflex, Speed Graphic, que, de igual manera, permitían realizar tomas con las placas 5 x 7 in, sin divisor de imagen, sin respaldo multiplicador y diseñadas para ser portátiles, sin pedestal de madera. Las dos o tres cámaras de este tipo que tuvo el señor De Luna las utilizó para hacer tomas en exterior, fuera del estudio, y capturar, así, aspectos diversos de la ciudad de Aguascalientes. Para las tomas en espacios públicos, en medio de multitudes de personas, en marzo de 1947 adquirió una cámara Contax para negativos



en rollo de 35 mm. Los negativos que tomó con esta cámara no se conservan y corresponden, sobre todo, a su interés por fotografiar principalmente espectáculos taurinos.<sup>150</sup>

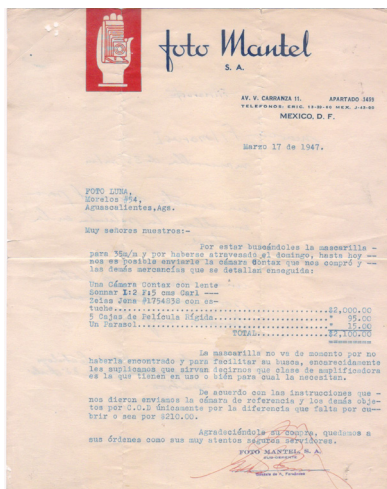


Figura XI. Imagen de la carta que recibió Antonio de Luna, en la que se le explicaban los motivos del retraso de su pedido. Archivo particular de Armando de L. G.

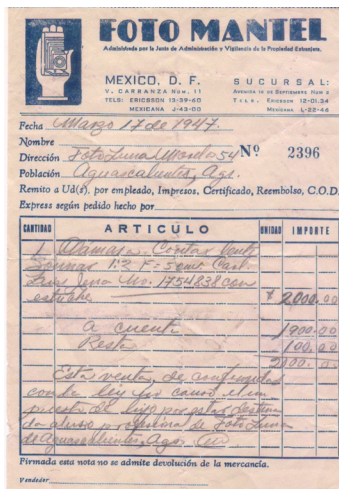


Figura XII. Imagen de la nota de venta para la cámara Contax. Archivo particular de A. De Luna G.

Aunque al finalizar este texto escribiré las reflexiones acerca de lo que significa la presencia y con esto la preferencia de cierto equipo en el estudio fotográfico, aquí creo necesario señalar que, si bien el fotoestudio contaba con el equipo para los retratos de color directo desde la década de los ochenta, el gusto en su clientela por esta nueva técnica tardó en entrar de lleno hasta los noventa, como se puede constatar con los negativos de los ochenta. Todavía para el año 1988, la mayor parte de la producción de las tomas que hicieron los De Luna fue en negativos para blanco y negro, y las personas seguían prefiriendo que se les colocara el color sobre la impresión con la técnica en óleo, lo cual muestra que no buscaban una imagen hiperrealista de sí mismos o de sus seres queridos y preferían seguir

150 Detalles compartidos por el señor Armando de Luna G. en la entrevista que llevamos a cabo el día 13 de marzo del 2020.

el juego creativo que permitía variar la aplicación del color o que se valoraban, sobre todo, los efectos lumínicos que destacaban en las impresiones en blanco y negro, así como en sepia. Entonces, una alternativa para el color directo pudo ser su aplicación con cierta distancia de la realidad, como lo hicieron en otros estudios fotográficos.

Otro aspecto en el que el gusto y las decisiones de quienes solicitaban un retrato ganó terreno fue producto de las facilidades para el trabajo de los negativos que propiciaban unas cámaras con respecto a otras. Cuando los negativos tenían que cortarse a oscuras, previo a la toma, por falta de innovaciones en los respaldos de las cámaras, prácticamente no se hacían secuencias para los retratos solicitados. Las secuencias se empezaron a producir con mayor facilidad gracias a los respaldos multiplicadores; aun así, sobre todo, se presentaron en formato medio o completo (1/2 de 5 x 7 in o 5 x 7 in) y para temas específicos, de los cuales se solicitaba más de una ampliación o una impresión compuesta, como era el caso de los retratos para novios o el estilo comúnmente conocido como “caritas”. En otras palabras, el costo de las placas de película y el tiempo que llevaba prepararlas para la toma hacían que el fotógrafo tuviera que estar atento a todos los aspectos que implicaban la aceptación del retrato por parte de su cliente. Al tratarse de los negativos en color, llegué a analizar secuencias hasta de veinte tomas, realizadas para grupos familiares en exterior, y, en general, para todos los temas se superó el hecho de tener únicamente un negativo. De esta manera, aun en los retratos individuales que se reproducían en tamaño postal, se hizo posible elegir por lo menos entre dos imágenes.

### *De la luz natural a la luz artificial. Reflectores*

Los locales comerciales de la familia De Luna contaban con reflectores para proyectar la luz sobre las personas que iban a ser fotografiadas. En la actualidad se puede observar de forma muy clara el uso variado de reflectores en los retratos, en la fotografía de objetos para publicidad y en diversos temas dentro del arte realizado por fotógrafos. Para observar de manera más amplia las transformaciones

que han sucedido y la utilización del ingenio de los fotógrafos, voy a ir un paso atrás, previo al inicio de Antonio de Luna como fotógrafo independiente.

En la historia que se construye sobre la fotografía realizada en Aguascalientes, a partir de los últimos años del siglo pasado, se ha destacado el nombre de Leopoldo Varela Escobedo, de quien únicamente algunas personas han podido conocer parte de sus fotografías. El señor Varela tenía su casa-estudio fotográfico en la calle Morelos. Al parecer, en sus primeros años acondicionó el sitio para la toma de las imágenes con cortinas en el techo, que recorría de acuerdo con la manera en que requería que llegase la luz al interior del espacio.<sup>151</sup> Pese a ello, algunas de sus fotografías dan cuenta de que colocaba a las personas cerca de las ventanas, en las habitaciones en las cuales las retrataba. En efecto, se trata del empleo de luz natural; mas, en estos casos, es lateral y no cenital.



Figura XIII. Tríptico con retratos del Estudio Varela. La primera con el Pbro. José E. Femat, de 1936; la segunda sin fecha, y la tercera del año 1938. Colección del Museo del Pueblo, Ags. Imágenes digitales por Rodolfo Medel.

151 Dentro de las publicaciones del archivo histórico del estado se puede consultar *Mascarón*, 42, año IV, “Leopoldo Varela Escobedo (1884-1945)”, publicado en 1997. Fondo Biblioteca, caja 1, exp. 56. Listado del catálogo (consultado el 24 de febrero de 2020, AHEA), <http://www.aguascalientes.gob.mx/segob/ARCHIVOS/docs/publicacionesdelahea.pdf>

Algo más acerca de la utilización de este tipo de recurso se puede conocer en el trabajo titulado “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”, en el cual, además, se explica que era recomendable la luz cenital para evitar sombras muy duras en las tomas de retratos,<sup>152</sup> por lo que se preferían los techos de cristal,<sup>153</sup> y se describe particularmente el hecho de que:

“La mayoría de los estudios fotográficos que se encontraban en la ciudad [sic] de México, se instalaron en las azoteas de los edificios, para encontrar esa luz clara y diáfana de las céntricas calles, donde se localizaba la mayor parte de los gabinetes; hablamos particularmente de la calle de Plateros y San Francisco, actualmente avenida Madero, en pleno corazón de la ciudad [sic] de México” se valían de poner algunos locales en las azoteas para poder captar la luz del día.<sup>154</sup>

La luz de día, y que preferentemente se utilizaba cenital para los retratos, fue sustituida con la luz eléctrica proyectada por tres o cuatro reflectores. De manera general, se puede decir que se necesitaba iluminar el fondo y colocar un reflector a cada lado de la persona o el grupo para lograr una luz suave que permitiera registrar el volumen, pero, del mismo modo que con la luz cenital, evitar la proyección de sombras muy duras; si se prefería utilizar un cuarto reflector, servía para iluminar el cabello o el contorno en un juego a contraluz o, de igual forma, para iluminar el ambiente. Además, la colocación de los reflectores o lámparas variaba de acuerdo con la localización geográfica, ya que, para los países más fríos, las barras

---

152 Rebeca Monroy Nasr, “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”, en *La enseñanza del arte*, coord. por Aurelio de los Reyes (México: UNAM-III, 2010), 321-22.

153 El señor Armando de Luna G., quien participó en los eventos organizados por el archivo histórico del estado en el año 1997, en los cuales se mostró algo del trabajo de Leopoldo Varela Escobedo, describió que el techo del estudio de Varela también era de cristal, cubierto con cortinas, dentro de la entrevista que realicé el 11 de marzo de 2020.

154 Monroy Nasr, quien cita a José Antonio Rodríguez, en “El proceso enseñanza-aprendizaje”, 322.

con lámparas necesarias para bañar de luz el interior de los locales<sup>155</sup> pudieron tener una mayor aceptación que la que se tuvo en esta región. Los reflectores, entonces, se adecuaban a la necesidad del espacio utilizado por las personas a retratarse y al interés de los propios fotógrafos.

El fotógrafo Armando de Luna Gallegos aprendió que las lámparas incandescentes, que fueron con las que trabajó su abuelo Antonio de Luna para la mayor parte de sus retratos y con las que trabajaron las siguientes generaciones por un largo periodo, se colocaban como luz de fondo para dar luz al cabello e iluminar el rostro. Con todo, como se señala en el capítulo “Canon” del libro *Fuga mexicana*, “el acento puesto en la representación de la mirada, que evoca la que «leemos» en numerosas fotografías de estudio”,<sup>156</sup> se puede identificar como algo característico de los retratos fotográficos, provocado a causa de resaltar el brillo del iris, si lo hay, y si no, proyectar la luz de tal forma que el iris reflejara un haz o punto de luz, lo cual generaría el registro del volumen en el ojo, creando la sensación de realidad y haciendo que se dotara de vida a la mirada.



Figura XIV. Fotografía que realicé a un foco de tungsteno dentro de su empaque para ilustrar los accesorios que se distribuían en Aguascalientes en el siglo anterior. Colección particular GIMS.

- 
- 155 Pueden verse las lámparas que ofertaba Kodak en la revista *El Fotógrafo Profesional*, núm. 82, año XX (abril de 1935) y núm. 85 (mayo-junio de 1936), en el sitio [kodakonistas.com](https://www.kodakonistas.com/) (consultado el 16 de abril de 2020), <https://www.kodakonistas.com/revistas-kodak/>
- 156 Olivier Debroise y Rosa Casanova, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 58.

Los reflectores utilizados por la familia De Luna fueron lámparas de luz de tungsteno, “eran lámparas muy pesadas, con focos de intensidades diferentes”<sup>157</sup> que, al igual que la luz natural, permitían verlas sobre los sujetos antes de la toma y poder, así, imaginar la imagen impresa. Para obtener una luz más difusa se utilizaban sombrillas con interiores de material reflejante, con el propósito de que la luz no se enviara directamente sobre la persona o el objeto a fotografiar, sino que se dirigiera de tal modo que la sombrilla vertiera una luz suave hacia quien se retrataba. Antonio de Luna solicitó un parasol en marzo de 1947,<sup>158</sup> lo cual da cuenta de que utilizaba las sombrillas por lo menos desde ese momento para efectuar sus retratos, aunque su nieto Armando de Luna tiene la impresión de que el uso de las sombrillas se extendió hasta llegados los años ochenta.

También en el Estudio Fotográfico De Luna contaron con reflectores de flash. En varios momentos, la práctica de la fotografía se ha valido del uso de flash. El cine ha recreado en cuantiosas ocasiones, y de igual manera los videos en la actualidad, la explosiva manera de iluminar que se tenía con los flashes de magnesio. Los primeros flashes adquiridos por Armando de Luna Pedroza, ya carentes de explosivos, no dejaron del todo atrás su dificultad para ser controlados. Así, Armando de Luna Gallegos relata:

El primer equipo que compró mi papá era español, marca Valca,<sup>159</sup> y eran unas unidades que destellaban fuertísima la luz, no son como los equipos de ahora, que se pueden controlar y pueden destellar desde una mínima potencia hasta toda la capacidad de la lámpara. [...] Era muy difícil controlar la luz

---

157 Expresión del señor Armando de Luna G. en la entrevista que realicé el 13 de marzo de 2020.

158 Véase la Figura XI, página 121. En la imagen tomada de la carta de respuesta del proveedor se enlista un parasol.

159 Me atrevo a señalar que no he encontrado referencias acerca de esta marca. Puede tratarse, más bien, de la empresa mexicana Vanta, S. A. de C. V., que a partir de 1952 comercializaba flashes de origen japonés y en la actualidad sigue ofreciendo accesorios para los fotógrafos profesionales (consultado el 25 de abril de 2020), <http://www.vanta.com.mx/quienes-somos.html>

de flash. Había que tener muy bien acomodadas las luces y la velocidad de los lentes para que no se quemaran las películas. ¡En un principio fue difícil! [...] Hasta que no revelaba uno el negativo, se veía cómo había quedado la iluminación, si muy dura, muy marcada.<sup>160</sup>

Este relato ayuda a imaginar la sensación de incertidumbre acerca del resultado en la imagen ante un quehacer que se había dominado. Por supuesto, le pregunté al fotógrafo cuáles beneficios representaba este cambio. La respuesta, con cierta vaguedad, dejó ver que fue una tendencia que tomaron él y su padre como un reto que “a prueba y error lograron dominar”.<sup>161</sup> Ahora, del lado de ser fotografiado, se puede imaginar o hasta recordar que el disparo del flash, principalmente con luz muy intensa, generaba que se cerraran los ojos. Llegar a dominar estos reflectores de flash con intensidad lumínica fuerte y estándar hizo más sencillo el trabajo con la utilización de sombrillas y, finalmente, como se ha mencionado líneas arriba, los fotoestudios podían contar con reflectores con los que se hacía posible controlar la potencia, de lo cual se sirvió la familia De Luna. Las empresas japonesas ya habían desarrollado los focos de tungsteno para los reflectores y surgieron nuevas compañías que llevaron a efecto las piezas lumínicas que hicieron posible la sincronización de los disparos entre los reflectores y las cámaras. En la ciudad de Aguascalientes, almacenes dedicados a la iluminación o a sectores más amplios los tenían a la venta.

---

160 Fragmento de la transcripción que llevé a cabo de la entrevista que le realicé a Armand de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

161 A partir de la misma entrevista (*ibidem*).



Figura XV. Díptico realizado con la unión de dos caras del empaque que guarda un pequeño foco para sincronización de disparos. Colección particular GIMS.

En las fotografías capturadas con apoyo del flash, tanto las que se hacían con las detonaciones de magnesio, como los utilizados en la segunda mitad del siglo XX, el efecto artificial se hizo más evidente, por ello, referirse a esta acción como “iluminar” al momento de la toma hace más comprensible que se creara un ambiente artificial; aspecto que se puede considerar coincidente en la imagen fotográfica, audiovisual y, sobre todo, teatral. Los fotógrafos de arte que han preferido el retrato han llevado la exploración de la luz a múltiples y máximas expresiones, donde podría destacar como ejemplo mundialmente conocido el trabajo de Peter Lindbergh. Si bien, el interés por las miradas de los fotógrafos De Luna no está ni estuvo en trabajar para los circuitos del arte, sí es posible notar las distintas maneras que emplearon para utilizar, de la mejor forma que les fuera posible, el recurso de sus reflectores, con la exploración más o menos dramática, más o menos natural, que cada tema dentro del estudio requería.

Cierro con lo referido en el apartado anterior sobre las secuencias que se dieron de forma más amplia con las cámaras para rollos de película en color directo. Estas secuencias, encontradas en los negativos realizados en los noventa y en la primera década del siglo XXI, fueron realizadas en espacios exteriores, donde jardines y conjuntos arquitectónicos sirvieron como fondo. En estas tomas, la luz volvió a ser de día y natural, aunque, aún en esas condiciones, el



apoyo con parasoles y sombrillas siguió siendo necesario para controlar la calidad de la luz.

### *Escenografía, utilería y vestuario*

El empleo de elementos que conforman la escenografía, la utilería e incluso el vestuario ha estado presente en el interior de los estudios fotográficos desde sus inicios hasta la actualidad. En los apartados de esta investigación dedicados al análisis de las fotografías se verán con mayor detalle los que fueron utilizados particularmente por el Estudio Fotográfico De Luna, en la selección de imágenes que he generado como producto de esta exploración. Para este capítulo, los señalaré de manera general, con el fin de crear un breve panorama de su uso y acercarnos a lo que se encuentra en las imágenes centrales de este trabajo.



Figura XVI. Díptico con una imagen tomada de *LinkedIn*. La segunda del fotógrafo en la Alameda, alrededor de 1945, de la Colección Casasola, con el inv. 276207 de la Fototeca Nacional, INAH, tomada de sus redes sociales.

En los medios digitales se pueden encontrar imágenes de fotógrafos que cargaban con telones como parte de su equipo fotográfico fuera del estudio, realizadas en diversas latitudes y en ocasiones con modificaciones completas del aspecto del espacio de

fondo; con esto, cambiaba totalmente la idea de la imagen. Lo más común fue el uso de una tela lisa en búsqueda de obtener un fondo más uniforme para las personas que se retrataban. El empleo de telones y mobiliario especial dentro de los estudios fotográficos fue parte fundamental para la aceptación del trabajo que realizaban y, sin duda, un ejemplo muy singular es el caso de la familia Valletto, en la Ciudad de México. Es posible apreciar los telones en los que se representaban espacios interiores en el libro *Valletto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, con lo cual se daba la sensación de amplitud, con escalinatas atractivamente diseñadas, libreros con amplias bibliotecas ordenadas, ventanales, columnas; también, contaban con representaciones de jardines, ambientes campestres e incluso marinas; asimismo, con los fondos requeridos para temas alegóricos. Estos telones detalladamente pintados eran acompañados para las tomas; de igual forma, se empleaba una variada cantidad de objetos, plantas de ornato, columnas labradas, reclinatorios y sillones, por mencionar algunos.<sup>162</sup>

La utilización de telones persiste hasta la actualidad dentro de los estudios fotográficos, y al igual que en el mundo del diseño, se incorporaron temas y técnicas para su realización, siendo, además, un elemento que podría ser distintivo para las maneras de componer entre unos y otros fotógrafos. Las fotografías realizadas en el siglo xx que he revisado, de cuatro colecciones familiares diferentes, muestran que, como fondos, se llegaron a utilizar tapices, cortinas o persianas, muros o ventanales propios de las casas-estudio de los fotógrafos o los adecuados para los fotoestudios, y, en ocasiones, telones pintados en óleo con fondos sobriamente matizados. Actualmente, la facilidad que se tiene para imprimir fotografías en color, en soportes de gran longitud, permite que la propia imagen fotográfica pueda funcionar como fondo para otras imágenes.

En cuanto al mobiliario, de igual modo, se conformó de múltiples materiales y formas en la segunda mitad del siglo anterior, aunque la oferta de las empresas productoras de equipo fotográfico

---

162 Claudia Negrete Álvarez, *Valletto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos* (México: UNAM-IIE, 2006).

también ponía a disposición asientos especiales, como bancos acolchados con descansabrazos móviles, por mencionar un ejemplo; los sillones que remitían a ambientes hogareños y la necesidad de sillas para el acomodo de grupos de personas eran los muebles constantes en las fotografías realizadas en diferentes estudios.

Las fotografías del siglo xx, en relación con las del siglo anterior, tendieron a prestar más atención en la figura de la persona retratada, y las escenografías se colocaron con menos elementos, lo cual se podría interpretar como un menor interés por mostrarse a través de los bienes que supuestamente se poseían y un mayor deseo por retener el aspecto de quien se era. No obstante, como se puede identificar en las tomas fotográficas del Estudio Fotográfico De Luna, hay un ir y venir entre el peso que se le dio a la escenografía y a las personas retratadas. En los estudios fotográficos de esta familia emplearon cortinajes, chimeneas, escalinatas de madera, plantas naturales y artificiales, bancos, sillas, sillones, reclinatorios, imágenes religiosas, juguetes de distintos materiales y quizá hasta pasteles de yeso profusamente decorados;<sup>163</sup> lo cual no impedía que se pudiera llegar al estudio con cualquier otro accesorio como utilería. Observar y analizar a detalle las imágenes permite encontrar desde gestos sutiles plenos en creatividad, hasta expresiones muy intencionales de la misma.

En cuanto al vestuario, para el caso de México, las fotografías de estudio de las que se ha escrito hacen saber que también en el interior de los estudios fotográficos se ha hecho registro de las formas usuales de vestir en distintas poblaciones, que incluyen las tradicionales,<sup>164</sup> pero también ha quedado testimonio oral o documental de que, en algunas ocasiones, las personas han sido persuadidas para modificar dichas formas y, por ejemplo, colocarse otro

163 Armando de Luna Gallegos recuerda que tenían pasteles de yeso, sin embargo, no me fue posible identificar una forma de tarta que se repitiera en varias tomas, lo cual me permitiría decir que pertenecía al fotoestudio.

164 Véase Fototeca Pedro Guerra, en el sitio <http://fototeca.antropologia.uady.mx/clavecatalogacion.php>, o la revista *Alquimia*, “Fotografía Artística Guerra Escenarios”, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 13 (septiembre-diciembre de 2001).

pantalón sobre el de manta, así como para cambiar los huaraches por zapatos.<sup>165</sup> Producto de la investigación “Pedro Magallanes y el porfiriato tapatío” es posible conocer que el fotógrafo hizo retratos del personal doméstico a solicitud de una institución pública, y en el fotoestudio se contaba con el vestuario que les pidió que portaran a las personas. Con este gesto, se tiende a borrar la distinción entre los grupos de élite política o económica y los grupos de personas trabajadoras; si bien la intención del fotógrafo será difícil de dilucidar, además de que la conclusión del estudio podría ser ambigua,<sup>166</sup> estas imágenes en sí, sin la dependencia de la nota en el registro, dan una idea de mayor interacción entre los diferentes grupos de personas.

En Aguascalientes, los fotógrafos De Luna retrataron a pobladores de sitios cercanos a la ciudad capital, con la variedad de atuendos con los que se presentaban. Únicamente para las fotografías de identificación, solicitadas por diversas instituciones públicas, se contaba con un par de sacos, camisas blancas y corbatas, además de tener a la mano de los clientes un espejo y repisas para acomodarse el cabello, de acuerdo con lo que se exigía, por ejemplo, para las fotografías de filiación o de título, práctica que hasta la fecha se requisita. En la actualidad, los programas digitales de edición permiten que Armando de Luna G. pueda ofrecer como opción hacer un collage para ese tipo de retratos, donde el rostro en la impresión sea el que estuvo frente a la cámara, pero el torso sea tomado de una biblioteca de imágenes.<sup>167</sup> Considero que, afortunadamente, en su archivo no hay montaje de negativos, de suerte que las imágenes traen, hasta nuestros días, la variedad de complejiones y las respuestas reservadas, más o menos originales o de apropiación, que se hicieran de las propuestas emitidas por el mundo de la alta costura y para la

---

165 Carlos Monsiváis, “Notas sobre la historia de la fotografía en México”, en *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México* (México: Ediciones Era, 2012), 19.

166 Beatriz Bastarrica, “Pedro Magallanes y el porfiriato tapatío: fotógrafo de lo público, fotógrafo de lo íntimo”, en *A cuadro, ocho ensayos en torno a la fotografía de México y Cuba* (México: CU Lagos ediciones, 2020), 25-50.

167 A partir de las respuestas del señor Armando de Luna G. en la entrevista que llevé a efecto el 13 de marzo de 2020.

imagen personal en general. Así, se hace posible cuestionar, a través de las ideas de Hans Belting,<sup>168</sup> la relación entre imagen y cuerpo.

Los elementos que se han abordado en los primeros apartados corresponden a los espacios y actividades que hicieron posible la captura de los retratos. Se plantean sin mayor detalle, porque el objetivo en este momento es acercarse de manera general al universo de objetos del Estudio Fotográfico De Luna. En seguida, el lector encontrará un acercamiento al resto de actividades y equipo que hicieran posible la entrega final de las fotografías.

### *Impresión, ampliación, iluminación o retoque final*

El trabajo, tanto con la película como con el papel fotosensible, se realiza en el “cuarto oscuro”, o también llamado laboratorio. Lo ideal es que este espacio cuente con luz de seguridad, tarja, mesas o repisas de trabajo para la colocación de las tinas donde se vierten los químicos (revelador y fijador) y el agua corriente; todo con el fin de instalar también el cronómetro, la ampliadora, la impresora manual para contactos o automática y, como opcionales, la plancha industrial para el secado de las fotografías o, en su defecto, un espacio para que se sequen en racks de malla o tendedores.

Cuando se desea que la impresión fotográfica tenga el mismo tamaño que el negativo, se hace entonces de contacto; es decir, el papel, de idéntico tamaño al del negativo, es colocado sobre éste. Los mejores resultados se obtienen en las mesas de luz diseñadas para tal propósito, ya que los materiales se pueden colocar sobre un cristal que permitirá el paso de la luz proyectada por un foco; los materiales se fijan con una cubierta que cae sobre ellos, previo a que el fotógrafo encienda el foco interior de la mesa. Los formatos para credencial, título, pasaporte, etc., eran realizados a través de las impresiones por contacto. Para los negativos que se ampliarían a un formato mayor, si es que se pudiera elegir entre una serie de tomas, hacer pruebas de contacto era un recurso que posibilitaba también

168 Véase Hans Belting, principalmente el capítulo “*Corpus Christi*”, en *La imagen y sus historias: ensayos* (México: Universidad Iberoamericana, 2011), 47-63.

modificar encuadres o identificar la necesidad de filtros para corregir errores de la toma.



Figura XVII. Suajadora con formato oval para recortar las fotografías para los títulos académicos. Colección particular GIMS.

En la ampliadora, el trabajo con el negativo y el papel hacía posible la modificación de la escala original de la imagen. El gran número de negativos que analicé para esta investigación, y que son menos de la mitad de la producción de tomas para retratos con fines distintos a lo que he llamado fotografía oficial, comúnmente referidos como fotografía de identificación, son negativos realizados con el propósito de ser ampliados en papel en los formatos estándar. Los formatos para las fotografías dependían y dependen de la oferta en papeles, al igual que para cualquier otra imagen realizada para reproducción. El diseño editorial, textil y urbano relaciona el uso de los objetos con las dimensiones de los materiales o, de lo contrario, se generaría un desperdicio masificado de recursos temporales y materiales.

Las dimensiones preferidas para la reproducción de los negativos han sido 1/2 de 5 x 7 in, también llamado postal; en algunos casos, las fotografías personales se imprimieron incluso sobre los papeles que contaban al reverso con las líneas para el timbre postal y las dedicatorias. Igualmente, los formatos de 5 x 7 in y 8 x 10 in fueron los más utilizados, pues tenían mayor costo los de 16 x 20 in y en adelante. Los de grandes dimensiones llegaron a usarse escasamente porque se requería de espacios más amplios para ganar distancia

entre el lente de la ampliadora y el papel, a fin de lograr una proyección mayor, lo cual también implicaría dificultades para revelar, fijar y secar el papel.

Las dimensiones de negativos y papel se manejaron de manera proporcional. Los recortes de negativos a 1/8 de 5 x 7 in, en pocas ocasiones, se ampliaban a 8 x 10 in; principalmente, las impresiones se obtenían en formatos más reducidos que éste, y así, sucesivamente; las placas completas de 5 x 7 in se tomaban para ampliaciones de mediano formato, de tal manera que la nitidez de la imagen se vería menos alterada. Una de las dificultades que se presentaba para los fotógrafos era el hecho de que, al proyectar en la ampliadora el negativo retocado con lápiz o alguna otra herramienta, se hiciera visible alguna línea del retoque, por lo que era necesario utilizar un determinado filtro que difuminara aquella marca.<sup>169</sup> Para los montajes de imágenes, proyectando en un solo papel un conjunto de distintos negativos, también se requería el empleo de filtros o mascarillas. Aún presente en la solicitud de retratos está la composición conocida como “caritas”, de ahí que sea el ejemplo de estas formas impresas de la fotografía que más fácilmente puedan recordarse. Se extendió su uso, sobre todo para los retratos de la primera infancia, pero también se llegó a utilizar para retratos de familia.

Las impresiones de negativos en blanco y negro se hacían sobre alguna de las variantes de papel para blanco y negro. Desde el siglo XIX a la fecha, los papeles se encuentran en variedad de texturas: brillantes, mates, de distintos granos, con texturas táctiles similares al lino o al algodón y con variantes tonales. Así también, al pretender una variación de tono más evidente, se hacía el viraje a sepia dentro del cuarto oscuro y posterior al fijado de la imagen. Este proceso fue muy común y solamente algunos tipos de papeles eran adecuados para ello. Las fotografías, además, podían solicitarse con aplicación de color; algunos fotógrafos prefirieron usar acuarelas o tintas, pero

---

169 Se integra con interés este aspecto, que proviene de las actividades que identifica el fotógrafo Armando de Luna G. con mayor dificultad para su dominio, en entrevista realizada el 11 de marzo de 2020.

la técnica en óleo fue más usual, gracias a que permitía correcciones, desde parciales hasta totales, de aquello que había sido pintado.

Así, para pintar un retrato, había que virarlo a sepia en uno o dos tonos por debajo del que se utilizaba, si no, se iba a iluminar la fotografía. Para esta tarea, los fotógrafos tenían que dominar, por lo menos, la técnica de la aplicación en color; si sabían dibujar y pintar, mayor control podían tener tanto del retoque como de la iluminación. Fondos, vestuario, rostros y miradas eran resaltadas con la aplicación de color. Los que se retrataban decidían la paleta de colores. Para el fotógrafo, quedaba la decisión acerca de la manera en la que se aplicaría el color. De manera que podemos ver en las publicaciones y en los álbumes familiares la diversidad de acabados, algunos innegablemente artificiales, otros delicados y, unos pocos, casi imperceptibles por la maestría de su aplicación. El trabajo ya sobre las fotografías impresas, que se puede entender como la postproducción, es completamente manual; aun si no se iluminaban las impresiones, se revisaba cada reproducción en blanco y negro para ver la necesidad de retocar algún punto blanco provocado por una minúscula partícula de polvo que hubiese interferido en la impresión.

Como detalles particulares de la iluminación de los retratos, cabe señalar que se producían comercialmente los óleos que eran específicos para la aplicación sobre fotografías. El aceite de linaza que se utilizaba para cualquier otro soporte hacía posible corregir o efectuar cualquier cambio que fuera necesario. Únicamente para pequeños trazos lineales se hacía uso del pincel; la mayor parte de la aplicación de color se llevaba a efecto con una pequeña muñequita que se hacía con un palito de puntas afiladas envueltas con una cabecita de algodón, muy similar a un hisopo, con la longitud semejante a la de un lápiz para dibujo; para sellar el óleo, como se hace sobre lienzo o madera, se aplicaba laca.





Figura XVIII. Fotografía de los contenedores de cerámica con los óleos especiales para pintar sobre las fotografías. Colección particular GIMS.

Por otro lado, las fotografías en color directo se imprimían en los laboratorios especializados en la producción industrial. Las ampliadoras para color requerían mucho espacio, aunado al dominio de los filtros para la proyección de la cuatricromía y la inversión en los químicos. Estas necesidades complicaban su realización en los laboratorios particulares. Con la película en color fue más conveniente dar indicaciones al laboratorio. Así, en el fotoestudio se finalizaba con el montaje de la fotografía, que en ocasiones incluía un barniz, más difícil de aplicar que la laca, por ser éste de mayor densidad, lo que implicaba también un mayor tiempo para su secado.



Figura XIX. Imagen realizada para ilustrar los instrumentos básicos requeridos en la realización del retoque en negativos y la iluminación al óleo de retratos.

Los objetos son colección particular de GIMS.

Como consideraciones de estos apartados, señalo que el acercamiento al equipo, técnicas y materiales para los estudios fotográficos, cuyo eje principal fue el conocimiento y uso que de éstos se hicieron en los principales locales de Estudios Luna –posteriormente Estudio Fotográfico De Luna– en Aguascalientes, ha hecho posible construir y conocer el amplio recorrido que lleva a la visibilidad de los cambios en los elementos base de la fotografía para el siglo xx.

Primero, deseo rescatar el hecho de que, aun con la llegada de la película en rollo, sobre todo para color directo, la producción de retratos realizados dentro de un estudio siguió siendo de la preferencia de las personas, porque les ofrecía la posibilidad de variar los colores en su aplicación manual; acción que no realizaban las máquinas comercializadas para aficionados. Este trabajo manual requería un conocimiento especializado. El retoque, que en los negativos en blanco y negro lograba mejores efectos, también hacía atractiva la idea de seguir acudiendo a los estudios fotográficos. Reitero, por tal motivo, que, si bien las personas se sabían presentes en el momento en el cual se plasmaba su imagen en una fotografía, tardaron en aceptar la realidad ofrecida por las impresiones en color directo, que en las cámaras profesionales se registraba con mayor detalle. El cambio en la mirada para asimilar, o incluso desear, la hiperrealidad de una fotografía en color tardó debido a que no les significaba lo mismo que la materialidad contenida en una impresión de aquellas fotografías realizadas en las formas a las que se habían habituado. Otro aspecto a considerar sería que probablemente se relacionaban las fechas especiales con la visita a un estudio fotográfico.

Segundo, también estimo necesario señalar la importancia de las innovaciones en los equipos fotográficos, consolidadas en 1948 por Espino Barros e Hijos; ejemplar forma de interacción tecnológica y ciertamente cultural que dio la posibilidad de tener alternativas para la fotografía en América, con una relación que tendía a ser más horizontal con respecto a la gran compañía que ya representaba Eastman Kodak en aquel momento. Tercero, anuncio que las variantes en las fotografías, a través de distintos aspectos, se verán con

detalle en los capítulos dedicados para tal fin, donde se encuentran las formas que conviven simultáneamente, intereses que permanecen a lo largo de los años y desplazamientos de los mismos. Todas estas variantes se pueden leer como expresiones de los fotógrafos y de quienes contienen la respiración frente a la cámara.

## **Impresiones de una familia de fotógrafos a tres tiempos**

*Antonio de Luna Medina: personaje atraído por la fotografía y más*

Antonio de Luna Medina inició y trabajó durante varios años en los estudios fotográficos de donde provienen las imágenes para esta investigación. El archivo que conserva su nieto Armando de Luna Gallegos contiene gran parte de los negativos en formato 5 x 7 in de las tomas fotográficas que realizó su abuelo, con las cámaras portátiles Speed Graphic. Sus fotografías fuera del estudio capturaron imágenes de la ciudad de Aguascalientes y documentaron diversidad de eventos. Otra parte de su producción en el espacio público se encuentra en el Fondo Antonio de Luna, en el archivo histórico del estado, donada por Armando de Luna G. en los años noventa. El interés principal para esta investigación es el retrato fotográfico en condiciones de estudio, y afortunadamente el archivo de Armando de Luna G. cuenta con un número de negativos que rebasó mi imaginación. Las primeras fotografías de las que se guardan allí fueron tomadas en el estudio de Antonio de Luna, lugar que sirvió como centro de formación para las dos generaciones de fotógrafos que le siguieron dentro de su familia, y cuyo trabajo también he tenido la oportunidad de analizar en el mismo archivo de negativos.

Gracias a la voluntad de Armando de Luna Gallegos se ha conservado esta gran cantidad de negativos y parte del equipo fotográfico. Me he atrevido a adjetivar la cantidad de negativos porque se

trata de un número aproximado a 200,000. No existe otro estudio fotográfico en Aguascalientes que conserve negativos provenientes desde los años treinta hasta la primera década del presente siglo y que sea producto del trabajo encabezado por una línea familiar, además, que facilite este material para el hacer de la historia. Las fotografías de Antonio de Luna también han sido compartidas por su nieto para publicaciones bibliográficas realizadas por algunos historiadores.<sup>170</sup> Aunque Antonio de Luna Medina no fue el primero de su familia en incursionar dentro de la fotografía, ha sido el trabajo de uno de sus hijos y de su nieto lo que hace posible esta historia del retrato fotográfico de 1948 a 2008, con la especificidad que involucra la realización en los estudios fotográficos, motivo por el cual inicio recuperando algunas de sus actividades.



Figura XX. Retrato del señor Antonio de Luna Medina, ca. 1953, atribuida al señor José Delgadillo. Reproducción digital trabajada por el señor Armando de Luna Gallegos.

170 Por ejemplo, de Andrés Reyes Rodríguez, sus publicaciones: *Elecciones o designaciones. 50 años de historia electoral en Aguascalientes* (México: ICA, 1993); *Nudos de poder. Liderazgo político en Aguascalientes* (México: CMCA, 2004); *Edmundo Games Orozco. Un gobernante del milagro mexicano* (México: ICA-CAA, 2012) y *Clases medias y poder político en Aguascalientes* (México: UAA, 2016) contienen fotografías realizadas por Antonio de Luna Medina, por mencionar algunos libros.

Antonio de Luna Medina fue el mayor de nueve hermanos, quienes nacieron en Aguascalientes; una familia que comenzaba a conformarse dentro de la primera década del siglo xx. Antonio nació en el año de 1906, su madre llevó el nombre de Dominga Medina y Antonio de Luna Arenas fue su padre, quien “fue muy apreciado por sus dotes para el canto”.<sup>171</sup> “Mi bisabuelo –dice Armando– era cantor, se dedicaba a cantar en las iglesias y lo contrataban en muchos lugares para cantar, pero a mi bisabuelo no lo conocí. A mis tíos abuelos sí los conocí a todos”.<sup>172</sup> Entre los hermanos de Antonio estaba Luis, quien llegaría a trabajar en el ferrocarril; Juan, quien en algún momento pudo estudiar medicina, “pero tuvo un problema sentimental, se deprimió y no salía de la casa, era renuente a salir”.<sup>173</sup> Las hermanas Clementina y Consuelo, quienes estudiaron para maestras. La primera permaneció en la casa paterna y no llevó a la práctica sus estudios, al igual que Enriqueta; los trabajos fuera de casa que pudieron llevar a cabo estas dos hermanas fueron como empleadas de mostrador. Por su parte, Consuelo sí ejerció su profesión, al tiempo que cuidaba de su propia familia y vivía en otra casa, como lo hicieran Carmen y Ana María, quienes también fueron hermanas de Antonio.

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. Leopoldo hizo de su casa un escenario propicio para atraer a propios y extraños a retratarse en Fotografía Varela o Estudio Fotográfico Varela.<sup>174</sup> Como imagen escrita y narrada de

171 *Mascarón*, 42, año IV, “Leopoldo Varela Escobedo (1884-1945)”.

172 Transcripción de la entrevista que me concedió Armando de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

173 Expresión de A. de Luna G. en la entrevista que me dio el 11 de marzo de 2020.

174 En un anuncio publicitario que se incluyó en *Mascarón*, 42, “Leopoldo Varela Escobedo (1884-1945)”, publicación del AHEA, 1997, aparece el primero de los nombres, mientras en las listas de empresas del Fondo de la Secretaría General de Gobierno

este lugar, sobresale la de una enorme pajarera que acompañaba la espera en algún claro de la casa y la imagen del techo de cristal en el sitio destinado para las tomas, ubicado en el segundo patio de la finca.<sup>175</sup> Así también, era el único proveedor de materiales fotográficos en la ciudad al iniciar la segunda década del siglo xx.<sup>176</sup> Al momento del fallecimiento de Leopoldo Varela, que ocurrió en 1945, sus hijos se dedicaron a las profesiones que estudiaron: ingeniería y medicina. Ana María de Luna, con sus hijas, continuaría con el trabajo del estudio fotográfico, lo que da cuenta y razón de que conocía todos los detalles y procedimientos para llevar a cabo las fotografías; “no dudo que contrataran a alguien, pero generalmente ellas hacían todo el trabajo”.<sup>177</sup>

Leopoldo Varela	Ja. Varela	"El Estudio"	"	Farmacia
Amelia Varela	Ca. P. Parra	"Bran. Varelas"	"	Fotografía y materia
Fuck	Ja. Ninto	sin nombr.	"	les fotográficos
Ja. Suarez Real	Ja. Centenario	Id.	"	Fotografía
Ja. Zucena	Ja. Juárez	"La Kodack"	"	"
Ja. Colón	Ja. Colón	"Sta. Teresa"	"	"
Ja. S. deayo	Ja. S. deayo	sin nombr.	"	Carpintería
Ja. S. Irujo	Ja. S. Irujo	"Urna de Oro"	"	"
Ja. S. Irujo	"Fundición"	"Gran Fundición"	"	"
Ja. S. Irujo	"Fundición"	"Gran Fundición"	"	Metales

A la hoja No. 3

Figura XXI. Detalle de la hoja #3 del directorio de industrias del municipio de Aguascalientes. AHEA, FSGG, caja 155, exp. 8, 1923. Foto de ALD, edición de GIMS.

En el estudio de Varela se trabajó con negativos para blanco y negro de cristal, y posteriormente negativos plásticos, así como con las cámaras adecuadas para cada material. Leopoldo Varela debió ser una persona muy interesada en promover la fotografía y con habilidades para compartir sus conocimientos. Él colaboró con sus hermanas Amelia y Feliciano para que tuvieran su propio estudio

(FSGG) dieron el nombre de “Estudio Fotográfico” o “El Estudio”, AHEA, caja 124, exp. 22, 1922; caja 155, exp. 8, 1923; caja 266, exp. 25, 1929, y caja 308, leg. 12, 1931.

175 Armando de Luna, sobrino-nieto de Ana María de Luna de Varela, concuerda con el techo de cristal que se describe en *Mascarón*, sin embargo, es el material fotográfico el que nos indicará cómo utilizó la luz.

176 Véase la Figura XXI, pues tiene al pie todas las referencias.

177 Expresión de A. de Luna G. en la entrevista que me concedió el 11 de marzo de 2020.

fotográfico.<sup>178</sup> Entre los obsequios que les hizo se encontraba una cámara Eastman Kodak que, finalizado el interés de éstas por la fotografía, la conservaron y, un poco más tarde, se las compraría Victoria Pedroza Avelar para su hijo Armando de Luna Pedroza. También fue Leopoldo Varela el maestro de Antonio de Luna. Leopoldo y Ana María invitaron a Antonio de Luna a trabajar en la fotografía; fue en la casa-estudio de la familia Varela de Luna donde Antonio adquirió sus primeros conocimientos sobre la fotografía y fue haciéndose del equipo que permitiría sus fotografías de los primeros años de la década de los veinte, hasta el establecimiento de su primer local.

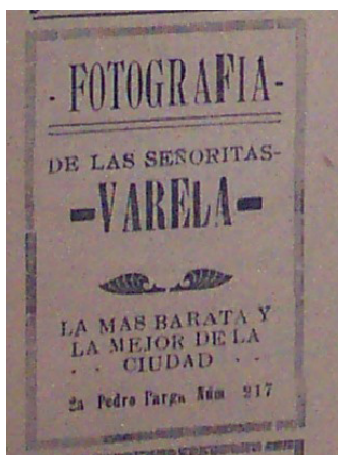


Figura XXII. Detalle que muestra anuncio de fotografía de las Señoritas Varela en suplemento ferrocarrilero.

Antonio de Luna, a diferencia de su hermana Ana María, tuvo mayor permanencia en la casa paterna, hogar de sus hermanas Clementina y Enriqueta y de sus hermanos Luis, Juan y Jesús, este último también trabajó poco tiempo la fotografía, sin llegar a dedicarse completamente a ella, como lo hicieron Ana María y Antonio. Él tuvo diferentes ocupaciones en el ferrocarril,

178 Véase en la Figura XXI que el nombre de Amelia Varela está ubicado debajo del de Leopoldo Varela, en el mismo fragmento del directorio, seguido por el nombre de su estudio como “Hnas. Varelas” [sic].

administró el panteón municipal y llegó a trabajar como locutor; actividades que le permitieron llevar los gastos de la casa en apoyo a sus hermanos, con quienes vivía, hasta casarse a una edad aproximada de sesenta años.<sup>179</sup> Antonio tuvo sus establecimientos más duraderos en locales comerciales, a diferencia de Leopoldo Varela y de distintos fotógrafos que en varias ciudades destinaban una parte de la casa para emprender la fotografía, reuniendo el ámbito doméstico con el ejercicio de la fotografía como empresa, circunstancia que probablemente aún sucede en la actualidad.

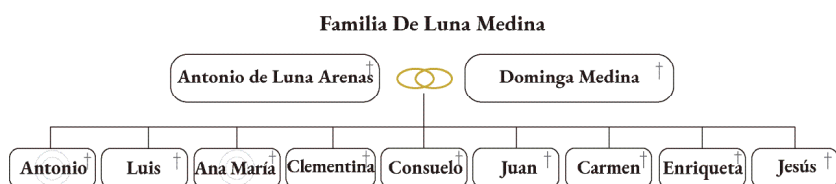


Figura XXIII. Esquema que parte de la información obtenida de las entrevistas al señor Armando de L. G. y de la publicación *Mascarón* del AHEA.

En Aguascalientes, en la primera mitad del siglo xx, estaban establecidos en su casa el señor J. Isabel Ortiz con De Luz y Sombra, que después sería Foto Herlinda,<sup>179</sup> empresa llevada a cabo por Herlinda Almaguer Castillo; Foto Chic, de Camilo Medina, que sería adquirida por Leocadio Castañeda y por María de Jesús González. Al cambiar de domicilio Foto Chic, de igual forma, sus dueños empleaban el mismo edificio para la casa habitación y para el estudio fotográfico.<sup>180</sup> Antonio de Luna tuvo la casa familiar y los locales comerciales de manera independiente. Al poco tiempo de instalarse en el antiguo Parián, llevó a vivir su casa paterna a Victoria Pedroza Avelar, con quien tuvo un hijo, llamado Armando de Luna Pedroza, que

179 Dato extraído de la entrevista que le realicé a la doctora Elvia Aréchiga Almaguer, hija de la fotógrafa Herlinda Almaguer Castillo, el 17 de agosto de 2018.

180 Información que se desprende de la entrevista realizada a la familia Castañeda González, el día 2 de agosto de 2018, y del álbum familiar de Claudia Castañeda del Villar, dedicado a su padre Jaime Castañeda González, quienes cuentan con los únicos materiales reunidos que quedan de lo que fuera Foto Chic.



crecería rodeado de sus tías y tíos paternos en la casa ubicada en el Barrio de Guadalupe, en la calle Arellano. Su instalación en el antiguo Parián, el sitio más buscado para las actividades comerciales, no obstante, no le garantizaba un éxito comercial.

Los años treinta iniciaron con un aumento de los establecimientos dedicados a la fotografía, a diferencia de los que había en la ciudad de Aguascalientes en la década anterior; además, un par de nombres habían desaparecido de las listas de las empresas de dicho giro para ese momento.<sup>181</sup> En este panorama, De Luna, al buscar consolidar su establecimiento, solicitó en 1933 un plazo para cubrir el adeudo por la renta del local. En ese mismo año, Leopoldo Varela se vio en la necesidad de requerir la condonación de las contribuciones generadas para el giro de su negocio.<sup>182</sup> A pesar de que la fotografía no le representaba aún la posibilidad de un bienestar económico, como sería en la segunda mitad del siglo xx, De Luna logró permanecer en el edificio, no exento de nuevos contratiempos, como se verá en breve.

La fotografía, para Antonio de Luna, fue además un medio que le permitía hacer guiños a la vida política del estado de Aguascalientes, que tanto le atraía. “Mi abuelo era una persona que se dedicó mucho a la política, él tenía intenciones de tener un puesto importante en la política”.<sup>183</sup> Estaba afiliado al entonces llamado Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y seguramente a la clase política le interesaba que sus eventos quedaran registrados con su trabajo fotográfico, como era ya tradición en el país.<sup>184</sup> Como parte de

---

181 Véase en el Fondo de la Secretaría General de Gobierno (FSGG) del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), en la caja 124, exp. 22 y caja 155, exp. 8, los informes sobre el estado de Aguascalientes, años 1922-1923, y en la caja 308, exp. 12, el directorio de industrias en el estado de Aguascalientes, municipio de la capital, año 1931.

182 Véase el Fondo Histórico (FH) del Archivo Municipal de Aguascalientes (AMA), caja 822, exp. 53, f. 2, y 60, f. 2, rubros Comercio y Parián, 1933.

183 Afirmación realizada por Armando de Luna G. en la entrevista que me concedió el 11 de marzo de 2020.

184 Se pueden ver los trabajos de Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, Fotógrafo. La H. J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero* (México: Testimonios del Archivo,

esta dinámica, los diarios le fueron dando un espacio a la fotografía. A De Luna, *El Sol del Centro* le llegaría a pedir algunas de sus fotografías para publicarlas, como lo hicieran con otros fotógrafos, ya fuera que estuvieran o no establecidos, a quienes invitaban esporádicamente.

Queda claro que entre los intereses de los diarios que se imprimían en Aguascalientes en el siglo XX no estaba el de conformar un departamento de fotografía, pues les era más conveniente hacer convenios a corto plazo; aparte, por los cambios frecuentes en sus contrataciones, se puede interpretar que no tenían distinción entre una lente y otra. Estos motivos, además, pueden estar asociados a sus carencias técnicas, ya que *El Sol del Centro* tenía la máquina más moderna de Aguascalientes, pero era prácticamente obsoleta, de ahí que las fotografías se comenzaran a incluir muy poco, apenas en 1945, y sería hasta 1951 cuando se imprimirían con algo más de presencia, pero aún sin la importancia ni la calidad suficiente para que pudieran compararse con las imágenes que provenían del quehacer dibujístico, e inclusive, en estos casos, en relación con el trato dado a sus trabajadores, a los caricaturistas les otorgaban bajos sueldos.<sup>185</sup> Por estas razones se puede comprender que los fotógrafos aportaran más de lo que recibían de los diarios en la ciudad.<sup>186</sup>

Pese a lo anterior, Antonio de Luna llegaría a fundir su personalidad política y gráfica en los años cuarenta y cincuenta, al participar como miembro del área de organización y propaganda en el Comité Ejecutivo Estatal, proveniente del sector popular en las campañas; por ejemplo, a favor del doctor Alberto del Valle

---

Conaculta-INAH, 2014), o de Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (México: UNAM-IIE, 2001), entre otros.

185 Alain Luévano Díaz, “Prensa desafiante. José García Valseca y *El Sol del Centro* contra gobernadores y alcaldes de Aguascalientes (1945-1955)” (tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014). A fin de ampliar la panorámica acerca del interés y uso que los diarios en Aguascalientes le dieron a la fotografía, entrevisté al autor de la tesis el 11 de marzo de 2020.

186 Antonio de Luna Medina, además, realizó algunas fotografías de las instalaciones de *El Sol del Centro* en Aguascalientes, durante la década de los cincuenta. Véase el Fondo Antonio de Luna en la Fototeca del AHEA, fotos 310-316.

Azuela,<sup>187</sup> quien lograría la gubernatura. Funvió también como vocal del Sindicato Nacional de Redactores de Prensa,<sup>188</sup> del que fue postulado él mismo en dos ocasiones, la primera en 1942 para el congreso del segundo distrito, organizando una corrida de toros para los miembros de su comité el 7 de junio en la Plaza de Toros San Marcos, con lo que estableció su capacidad para organizar eventos, como lo haría antes y después de este momento.<sup>189</sup> En 1938 había verificado una función de cine<sup>190</sup> en la misma Plaza, y en 1940, nada menos que una carrera de caballos.<sup>191</sup> En 1946 intentó formar parte del Senado, junto con Manuel Moreno Sánchez, pero no fue el momento para que logaran el nombramiento ninguno de los dos. La relación que tuvo con la clase política llegó a ser estrecha y también contradictoria, le enviaban felicitaciones por motivo de su onomástico y, en 1945, el presidente municipal Roberto J. Rangel lo nombró representante del Ayuntamiento ante la Junta de Mejoras Materiales.<sup>192</sup>

En cuanto a sus fotografías, le pedían que proporcionara las que había tomado en los festivales cívicos,<sup>193</sup> desde las administraciones anteriores a la de Rangel, a las que se incluye el hecho de llamarlo

- 
- 187 Nota compartida y extraída por Alain Luévano Díaz del AHEA, FSGG, caja 477, exp. 6-1, Elecciones, 1940.
- 188 Nota compartida y extraída por Alain Luévano Díaz del AMA, FH, caja 1094, exp. 49, Grupos del PRM para candidatura a la presidencia municipal, 1942.
- 189 Notas compartidas y extraídas por Alain Luévano Díaz del AHEA, FSGG, caja 526, exp. 6-128, Acta de instalación del Comité pro-Antonio de Luna, 15 de abril, 1942, y caja 477, exp. 6-1, Oficio del Comité Popular para las precandidaturas de Manuel Moreno y Antonio de Luna, 1946. También véase la solicitud de permiso al presidente municipal Celestino López Sánchez para lidiar dos toros, en AMA, FH, caja 1094, exp. 49, f. 40-42, Espectáculos públicos, 1942.
- 190 Para ese año, la ciudad, por supuesto, contaba con salas de cine, pero las razones que pudieron haberse considerado para efectuar los eventos en la Plaza San Marcos pudieron ser, por un lado, el hecho de que tiene un cupo para cinco mil personas y, por otro lado, que era más ágil la obtención del permiso que de alguna de las salas particulares.
- 191 Véase el AMA, FH, caja 992, exp. 4, f. 90, Cines, 1938, y F. 46630, caja 1026, exp. 2, f. 13-17, Espectáculos públicos, 1940.
- 192 Véase el AMA, FH, caja 1153, exp. 29, f. 2-3, Tesorería, 1945.
- 193 Véase el AMA, FH, caja 1026, exp. 12, f. 161-162, y caja 1036, exp. 28, f. 1, Actos cívicos, 1940.

con el fin de obtener retratos para el registro de mexicanos,<sup>194</sup> servicios del ferrocarril<sup>195</sup> y, en más de una treintena de ocasiones, para que tomara las fotografías de cadáveres, iniciando con los de las personas que no habían sido identificadas en el Hospital Miguel Hidalgo, para después hacerlo también de quienes sí se conocía su nombre en el mismo nosocomio;<sup>196</sup> asimismo, aunque en contadas ocasiones, retrató cuerpos sin vida en el espacio público o en domicilios particulares.<sup>197</sup> A pesar de todo este trabajo, llama la atención que recibía cierta coerción política, por ejemplo, a través de enviarle notificaciones de cobro por la renta del local del Parián;<sup>198</sup> aunque hubo ocasiones en las que logró que reconocieran el trabajo que llevaba a efecto para el Ayuntamiento, como en el caso de la condonación del pago por arrendamiento del año 1943, mientras el presidente municipal era Francisco M. Revilla.<sup>199</sup>

De Luna continuaba con sus fotografías, apoyando el deseo de publicidad que tenían los políticos en turno, principalmente los presidentes municipales, y cubriendo las necesidades que he descrito de imágenes para diferentes funciones dentro de la sociedad. Años más tarde, cuando Manuel Moreno Sánchez llegaría a ser senador y al suceder los movimientos sindicales de petróleo mexicanos,<sup>200</sup> “Él buscó al senador Manuel Moreno Sánchez y logró una concesión

---

194 Véase el AMA, FH, caja 1074, exp. 29, f. 12, Ayuntamiento, 1942.

195 Véase el AMA, FH, caja 1083, exp. 6, f. 5, Ayuntamiento, 1942.

196 Puede confirmarse la información en el AMA, FH, caja 1119, exp. 1, f. 39, Hospitales, 1943, y en la caja 1122, exp. 25, f. 28-196, Hospitales, 1944, acerca de las treinta solicitudes que hay para ese año; así también, en la caja 1152, exp. 24, f. 1-3, f. 7-9 y f. 14, de Hospitales, 1945. Para el mismo hospital siguió tomando fotografías en los años siguientes. El Fondo Antonio de Luna tiene una imagen de la inauguración del equipo de rayos X en 1952, del pabellón psiquiátrico y del quirófano. AHEA, Fototeca.

197 AHEA, Fototeca, Fondo Antonio de Luna.

198 Véase el AMA, FH, caja 1093, exp. 12, f. 1, Parián, 1942.

199 Véase el AMA, FH, caja 1105, exp. 43, f. 23, Comercio, 1943.

200 Héctor Luis Zarauz López, “De la insubordinación a la cooptación: el sindicato petrolero y las movilizaciones de 1958 y 1959”, *Secuencia*, núm. 105 (septiembre-diciembre de 2019, ePub, 20 de agosto de 2019), <https://scielo.org>

para ser el distribuidor de diésel en la región”.<sup>201</sup> El movimiento sindical coincidió con los primeros años de la participación de Moreno Sánchez en el Senado. De Luna vio entonces como una oportunidad la coyuntura ocurrida al finalizar los años cincuenta y la relación con Moreno Sánchez<sup>202</sup> para llevar a cabo esta actividad de carácter administrativa que realizó con la colaboración de su hijo Enrique de Luna Martínez. En su estudio fotográfico del local del Parián se quedó a cargo el señor José Delgadillo, quien era su empleado y conocía cada paso dentro del quehacer de la fotografía. Su hijo Armando de Luna Pedroza en ese momento ya tenía seis años de haberse quedado a cargo de su propio negocio, en el local de Rivero y Gutiérrez #115, que por un año compartió con su padre;<sup>203</sup> por tal motivo, no intervenía en el establecimiento de Antonio en el Parián.

Fue así que siguió con sus inquietudes igualmente de carácter organizativo, pero cuya finalidad era ofertar a la población actividades recreativas, por lo que se hizo cargo de la programación de los eventos que se realizaban en el salón del “Centro Social Las Palmas”, antecedente del actual Palenque de la Feria. De Luna trabajó allí por un tiempo, coincidiendo con parte de la administración del salón de juegos y apuestas, así como de las peleas de gallos y del polémico señor José Concepción Arvizu, quien fuera inmortalizado en el

---

201 Línea proveniente de la transcripción que realicé a la entrevista concedida por Armando de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

202 En el Fondo Manuel Moreno Sánchez, Departamento de Organización y Descripción Documental, Dirección del Archivo Histórico Central del Archivo General de la Nación, no hay registro de que la solicitud a Moreno Sánchez la hiciera De Luna a través de correspondencia, por lo tanto, debió hacerse de forma más directa. Desde Aguascalientes, Moreno Sánchez recibió algunas felicitaciones, principalmente peticiones más para beneficio personal que comunitario, de estas últimas provienen, sobre todo, por parte de profesores/as; en cuanto a movimientos obreros, no aparece enunciado Petróleos Mexicanos, en contraste, se atiende en más de una ocasión el caso ferrocarrilero. Así también se deja ver su apoyo en la campaña de Adolfo López Mateos (consultado el 4 de abril de 2020, AGN), <https://archivos.gob.mx/InstrumentosConsulta/pdf/003MexicoContemporaneo/019ManuelMorenoSanchez.pdf>

203 Los detalles acerca de los colaboradores, así como de los cambios en la propiedad de los fotoestudios, provienen de la entrevista realizada a Armando de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

mural de Palacio de Gobierno por Osvaldo Barra Cunningham.<sup>204</sup> De Luna se hacía cargo de la programación artística para la Feria de San Marcos y probablemente para conmemorar otras fechas especiales, sin tener injerencia en otras áreas. En resumen, su vida pública se vinculaba con su vida familiar. Antonio de Luna y sus hermanos debieron tener un carácter muy festivo, ya que en su casa paterna eran recibidos constantemente músicos, toreros, políticos, como Rodolfo Landeros, quien llegaría más tarde a ser gobernador del estado. Sus círculos sociales fueron muy amplios y congregados en su domicilio de la calle Arellano #110.

Para las actividades lúdicas en Aguascalientes, a mitad de siglo, se tenía el Club Monjes, abierto únicamente para los varones. En este lugar practicaban deportes, se reunían en el bar y desarrollaban actividades artísticas, donde destacaban las musicales, con grupos corales, o las dramáticas, en las que, de una u otra forma, todos participaban. Al respecto, Armando de Luna G. detalla lo siguiente:

Mi abuelo era parte del club, pero no participaba; mi abuelo tomaba las fotografías, era socio. [...] Probablemente los ayudaba a contactarse con la gente en la Ciudad de México para que les enviaran las cosas, pero, más que nada, llegó a tomar fotografías de los eventos que realizaban.<sup>205</sup>

Sin embargo, en esta red que fue la vida de Antonio de Luna, la fotografía es el hilo que terminaba conformándola. Sus establecimientos en el Parián, en el centro de la ciudad de Aguascalientes, tuvieron dos momentos: el primero, de la década de los treinta al inicio de la década de los cincuenta, cuando se demolió el edificio

---

204 En la bibliografía histórica han tratado los murales: Luciano Ramírez Hurtado en *Pinturas murales del Palacio de Gobierno de Aguascalientes. Imágenes y arquitectura del poder* (México: UAA, 2014) anteriormente formó parte de los contenidos en Salvador Camacho Sandoval, *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes. 1900-2000* (México: UAA-CONCYTEA-ICA, 2010), 117-126, aunque en este último no se tiene como objetivo señalar a personajes como al señor Arvizu.

205 Fragmentos tomados de la transcripción que realicé a la entrevista concedida por Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

para realizar una nueva construcción. Del primer estudio fotográfico se conservan algunos negativos que corresponden a tres o cuatro meses de los años de 1939, 1944, 1945, 1946 y 1947. De 1948 ya es posible ver la producción de retratos para los doce meses, motivo por el cual esta investigación marca su periodo de inicio en ese año, ya que el interés de la investigación está en el retrato.

Como he señalado, dentro de los retratos que le llegaron a solicitar a Antonio de Luna por parte del Ayuntamiento se encuentran los que fueron tomados a algunos difuntos para su identificación o registro, pero en los negativos que se produjeron dentro de su estudio no se incluyen este tipo de imágenes. En el análisis que realicé, únicamente identifiqué un collage que se hizo con este tema y pertenece a los negativos que trabajaría más tarde su hijo. ¿Qué más se puede observar en las imágenes de los años cuarenta, principalmente en relación con las condiciones de su estudio fotográfico? Se pueden distinguir detalles como los siguientes: la utilización de una pared blanca como fondo, así también, de un muro con un decorado en líneas; principalmente hacía uso de cortinas lisas y de tonalidades diferentes que permitían marcar contrastes en el fondo de la imagen. Para el piso, tenía tapetes con dos diseños diferentes. Además, el ancho del local le permitía alinear a diez personas en postura frontal. Como parte del mobiliario, contaba con sillas de madera para formar grupos mayores de diez personas, donde permanecían algunas de pie y otras sentadas en primer plano. También tenía un banco rectangular, un reclinatorio y una chimenea de madera, un sillón de ratán, una mesa alta y una columna estriada, probablemente de yeso. En general, los muebles eran sencillos, a excepción de la columna y la chimenea que colaboraban a crear una sensación mayor del espacio y que, junto con los tapetes, podría señalar, en determinadas imágenes, una cierta suntuosidad.

En 1950, Antonio de Luna, en definitiva, tendría que mudarse del Parián.<sup>206</sup> Su ubicación para entonces estaría en la calle Rivero y Gutiérrez #115, apenas a unos metros del Parián. En las

206 AHEA, Fondo Antonio de Luna, Fototeca. Contiene un par de imágenes catalogadas como “Demolición del Parián”.

fotografías de 1949, como fondo, además del cortinaje que se utilizó en las fotografías de 1948, aparece un tapiz acojinado que seguirá utilizándose en las imágenes de los años cincuenta, así que probablemente se mudó desde 1949, meses antes de la demolición del Parián. La edificación que seguiría al antiguo Parián fue inaugurada en el año de 1952. En ese momento, Antonio de Luna reubicó su fotografía en este edificio tan conocido; para esto, rentó dos locales, prefiriendo de nuevo el Portal Morelos; uno de ellos, situado en la esquina, estaba destinado para la recepción de los clientes, y otro, para la toma fotográfica, lo cual le daba la posibilidad de tener el espacio suficiente para hacer encuadres más abiertos en caso de recibir grupos numerosos de personas, “sin necesidad de utilizar una óptica muy angular en la cámara, sino con el lente normal, pues nada más se alejaba. La longitud del local lo permitía”.<sup>207</sup> Para reubicarse en el Parián tuvo que ampliar su equipo fotográfico porque no quitaría el establecimiento de Rivero y Gutiérrez, lugar que hasta la fecha es el punto más importante del Estudio Fotográfico De Luna.

Antonio de Luna se hacía de materiales fotográficos en la propia ciudad. Aguascalientes había tenido como proveedor a Leopoldo Varela, quien sería sustituido por uno más autorizado por Kodak, así como por otros distribuidores de artículos fotográficos menos específicos.<sup>208</sup> El equipo lo adquiría a través de la publicidad que le dirigían las tiendas para los años treinta y cuarenta, principalmente de la Ciudad de México. No necesitaba viajar por el equipo, lo solicitaba vía telefónica y se lo enviaban. En otro momento, ya cuando estaba de regreso en su fotografía, con la publicidad y el conocimiento acerca de las cámaras NOBA, provenientes de Nuevo León, fue cuando compró un par de éstas, haciendo más práctico y menos riesgoso el trabajo con los negativos.<sup>209</sup>

207 Descripción proveniente de la entrevista que Armando de Luna me concedió el 11 de marzo de 2020.

208 Del distribuidor de Kodak se puede ver la Figura XXV, y en el AMA, FH, caja 1077, exp. 19, f. 50, el registro de “Foto S. de R. L.”, Artículos Fotográficos, con domicilio en la calle de Allende #55, para el año 1942.

209 Se puede ver con mayor detalle lo referente a las cámaras fotográficas en el apartado dedicado a las mismas.





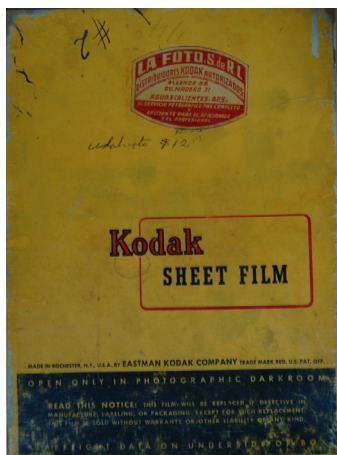


Figura XXV. Portada de una caja de película con la etiqueta del distribuidor en Aguascalientes. Proviene del archivo de A. de Luna G. Foto de GIMS.

Otro aspecto importante de su fotografía, y que es necesario señalar, tiene que ver con el nombre de su estudio. Antonio de Luna utilizó como nomenclatura Estudios Luna para sus locales en el Parián, en la calle Morelos y para el de Rivero y Gutiérrez, hasta el cierre de la década de los setenta, cuando su nieto Armando de Luna G. decidió hacer clara la relación del apellido con el nombre de la fotografía y utilizó De Luna para el negocio que en ese momento pasaría a ser de su propiedad. El local de la calle Morelos funcionó desde finales de los años cuarenta y sería el local en el que finalizaría

---

localizó un fotoestudio. AHEA, F. Mapoteca, archivos digitales: 092, 096, 101, 115 y 126; respectivos a 1925; 1926-1932; 1945-1950; 1963 y 1985. Para la información de los registros comerciales o de industrias se consultó el inventario del FSGG, en el AHEA, donde se encontró información concerniente a fotografía únicamente en la caja 155, exp. 8, 1923; en la caja 266, exp. 25, f. 16, 1929; en la caja 308, exp. 308, legajo 12, 1931, y en el AMA, FH, se revisaron las listas y patrones de industrias, relaciones de impuestos, precios, y altas y bajas, desde 1928 hasta 1944, encontrando el giro de Fotografía nada más en la caja 1077, exp. 19, f. 42-50, 1942; caja 1131, exp. 24, f. 2, 1943. La información del resto de las ubicaciones colocadas en el mapa provienen del requerimiento por la renta a Antonio de Luna Medina en el AMA, FH, caja 822, exp. 60, f. 2, 1933; así como de las entrevistas a Armando de Luna G., a la familia Castañeda González, y a Gabriel y Elvia Aréchiga, al igual que de los datos presentes en los materiales fotográficos de las mismas familias.

su vida laboral Antonio de Luna; conservaría el nombre de Estudios Luna para posteriormente llevar el de Foto Luna Estudios.

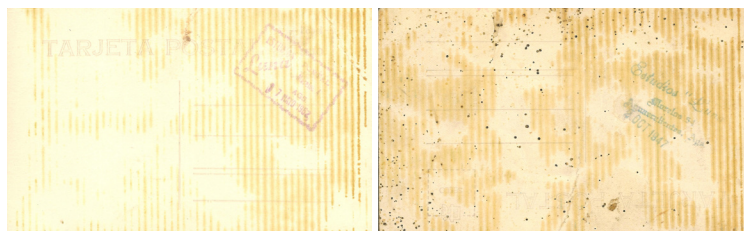


Figura XXVI. Díptico de los reversos de fotografías tomadas en Estudios Luna; a la izquierda, con el sello del Portal Morelos en el Parián; a la derecha, el sello de la calle Morelos #54. Imágenes digitales que capturó ALD de su álbum familiar, edición de GIMS.

Antonio, todavía en 1953, no había acondicionado por completo los locales del Parián. En Rivero y Gutiérrez permanecieron los negativos que no había dañado la humedad y los que tomó en los años de 1949 a 1952. Las tomas que realizó en 1953 en el Parián las llevaba a revelar a Rivero y Gutiérrez, y también para que allí se siguiera el proceso de impresión hasta tener listos los trabajos para entrega; es decir, en el Parián, durante el primer año y tal vez un poco más, únicamente se llevaba a cabo la atención a los clientes y la toma de fotografías, ya que acondicionar el laboratorio haciendo las divisiones necesarias del local donde se atendía a los clientes le tomó algunos meses; acontecimiento que permitió que su nieto pudiera conservar negativos de su abuelo hasta el año 1953 y que se refleja en que los negativos que revisé, producidos en ese año, suman más de 9 mil,<sup>211</sup> por tratarse de la reunión de retratos realizados en el Parián por Antonio de Luna, y en Rivero y Gutiérrez por Armando de Luna Pedroza.

Antonio de Luna estrenó locales para su fotografía en 1952, ausentándose entre 1958 y 1959 para llevar las tareas de distribuidor de diésel. Al poco tiempo, su hijo Enrique de Luna Martínez, quien le ayudaba en esa nueva empresa, enfermó y finalmente falleció; por

211 A esta cantidad, además, habría que sumarle las resultantes de las cajas que contienen negativos para credencial, que no son motivo para el análisis de esta investigación.

otro lado, el conflicto en Pemex había culminado.<sup>212</sup> Mientras tanto, en el interior de su fotografía, el señor José Delgadillo, a quien había dejado a cargo a cambio de algunas utilidades, presentaba problemas de salud, viéndose en la necesidad de dejar a su hermana como encargada. Así que Antonio retomó la fotografía con el impulso que acostumbraba, alejado también de la actividad en el salón del Centro Social Las Palmas. Recuerda su nieto:

Después de que recuperó su negocio, él siguió trabajando normalmente. Él se levantaba muy temprano, 6:30, 7 de la mañana, se iba a su negocio y se metía a revelar los negativos. Él llegaba, ponía un disco, un LP, de los acetatos, y por ejemplo, sabía que tal canción duraba 3:30 min, y cuando empezaba la canción, él comenzaba a remojar los negativos con agua tibia para poder empezar a revelarlos ya en el químico, y luego, en un punto de la canción que él conocía, terminaba el tiempo. ¡No tenía reloj, usaba la música como cronómetro, y así revelaba sus negativos!

Ya cuando el negocio se abría, a las 10 de la mañana, ya tenía los negativos colgados, prácticamente secos para que empezaran a separarse por orden y a repartirse entre las personas que retocaban los negativos.<sup>213</sup>

Este tipo de empresa minúscula, transmisible de padres a hijos, como bien lo señalaría Carlos Monsiváis,<sup>214</sup> solía emplear a varias personas que completaban el equipo de trabajo. En la primera década del siglo xx, Martín Ortiz, en la Ciudad de México, “tenía diecinueve empleados en su fotografía y ésta era de las más postineras de

---

212 Véase Zarauz López, “De la insubordinación a la cooptación”.

213 Transcripción de la entrevista que me concedió Armando de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

214 Carlos Monsiváis, “Sotero Constantino Jiménez”, en *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México* (México: Ediciones Era-CNCA, 2012), 56.

México”.<sup>215</sup> En Aguascalientes, en las siguientes décadas, contrataban a un promedio de tres personas. Generalmente, se contrataba a una mujer para la recepción; con Antonio de Luna no fue la excepción. En su negocio, quienes llegaron a tener este puesto, además de otorgar el primer trato a los clientes dentro del estudio fotográfico, también se hicieron cargo de recortar y sellar las fotografías de pequeño formato. Para la tarea del retoque de negativos, al igual que para la iluminación de las fotografías impresas, se requería del trabajo de dos o tres personas, por ser actividades que llevan mucho tiempo y un nivel de especialización. Al respecto, Armando de Luna rememora:

Mi abuelo logró que un señor que se llamaba Antonio de la Cruz y sus medios hermanos ingresaran a aprender a retocar los negativos. De entre ellos, quien le ayudó mucho, sobre todo en lo que fue la última etapa de mi abuelo, fue el señor Pedro Escobedo Martínez. Él ya había trabajado antes con mi abuelo, incluso con mi padre; se independizó por un tiempo, encabezando Foto Escobedo, pero en la última etapa de mi abuelo regresaron él y su hermano Javier Escobedo, ambos retocando negativos. Recuerdo también a Salvador Figueroa.

Iban temprano, por la mañana, a veces trabajaban allí en el estudio y, en ocasiones, se llevaban los negativos a su casa, en su propio retocador,<sup>216</sup> y regresaban por la tarde, con el trabajo listo; se revisaban los negativos y se les pagaba, y así todos los días. Lo que ahora hacemos en la computadora, ellos lo

---

215 De Rosa Castro, en “Hoy presenta ‘El nacimiento del Arte Fotográfico’, por Rosa Castro”, Fondo Antonio Rodríguez, CENIDIAP, microfilme rollo 11, citada por Monroy Nasr, “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”, 331.

216 Mesa de luz diseñada en vertical para que la ventana de luz quede a la altura de la vista de quien trabaja sentado, frente a ella.

hacían con los lápices de dibujo afilados, especialmente con navaja y lija.<sup>217</sup>

Pero había temporadas, cuando el trabajo repuntaba, en las que algunos empleados como José Delgadillo tenían que colaborar en cualquier área del estudio, en el laboratorio o llevando a cabo la toma de los retratos. De igual forma, se convocaba a miembros de la familia que ya habían aprendido o estaban aprendiendo alguna de las técnicas necesarias para la entrega de las fotografías. Dice Armando de Luna: “Yo trabajé con mi abuelo, él me hablaba para que fuera a ayudarles, en temporadas cuando había mucho trabajo y tomábamos entre 60 y 80 placas 5 x 7 in”.<sup>218</sup> Se entiende que esta cantidad era por cada uno de los días hábiles.

Así se dio, además, que Armando, nieto de Antonio, quien convivía con sus tíos abuelos en la casa donde creció su padre, compartiera el trabajo con Silvia de Luna Martínez en el estudio fotográfico, quien había tenido como hermanos mayores a Enrique y a Antonio, y provenía de otra familia también formada por Antonio de Luna Medina. De manera más estrecha, De Luna Gallegos se relacionó con Ernesto de Luna Macías, hijo único de la última familia conocida de Antonio. Cabe mencionar que su hija Silvia trabajó con él en el Parián y en el estudio que abrieron en la calle Morelos, donde ella continuó con Estudios Luna.<sup>219</sup> El establecimiento del Parián fue un espacio en el que convivieron y compartieron conocimientos y labores tres de las familias formadas por Antonio de Luna Medina. Para sus nietos, hijos de Armando de Luna Pedroza, el estudio fotográfico de Antonio, en sus primeros años de infancia, también fue un espacio para el juego.

En los años ochenta, el Parián sufriría otra reconstrucción, la conservada hasta la actualidad; la oferta a quienes estaban establecidos

---

217 Fragmentos provenientes de la transcripción que realicé de la entrevista que me dio Armando de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

218 Líneas provenientes de la transcripción que hice a la entrevista que me concedió A. de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

219 Actualmente Foto Luna Estudios, en la misma ubicación.

allí era una invitación a comprar los locales de lo que sería el nuevo Parián: “no eran baratos, no era fácil comprar el local”,<sup>220</sup> por tal motivo, Antonio de Luna decidió llevar el equipo del Parián a la calle Morelos, que también se encontraba a unos cuantos metros de distancia, y allí trabajó, mientras le fue posible, con su hija Silvia, quien continuaría su labor. La muerte de Antonio de Luna Medina ocurrió al inicio de los años ochenta,<sup>222</sup> y el destino de los negativos que trabajó desde el año 1954 pudo ser, de acuerdo con la práctica de las recuperadoras de plata que recuerda su nieto Armando de Luna, el que fueran adquiridos por estas empresas recuperadoras. Esta práctica fue extendida hacia todos los estudios fotográficos localizados en la región, de ahí que se conserven pocos negativos del siglo xx en los archivos de los fotoestudios.

Otro círculo importante en la vida de Antonio de Luna fue el de los fotógrafos. He hablado del impulso que dio Leopoldo Varela a sus allegados para que se formaran como fotógrafos. Ya con De Luna se da muestra de que el círculo se ampliaba más allá de los vínculos familiares para compartir conocimientos con quienes serían sus empleados y seguramente con los amigos. Para finales de los cincuenta se instalarían los fotógrafos que trabajarían hasta finalizar el siglo xx, algunos, como he mencionado líneas atrás, adquirieron los equipos o toda la idea del negocio de aquellos que habían sido sus maestros y empleadores; otros más de sus propias familias. Durante estos años, las fotografías estuvieron instaladas en el centro de la ciudad de Aguascalientes, tan cercanas como están unos templos de otros, lo cual no significaba una competencia que causara problemas, pues todos gozaban de buena clientela.<sup>221</sup> Tales características les permitían compartir materiales y conocimientos, en ocasiones hasta clientes, sobre todo cuando se trataba de la reimpresión de negativos anteriores.<sup>222</sup> Este trato cordial llevaría a los fotógrafos a

---

220 Expresión de Armando de Luna G. en la entrevista que me concedió el 11 de marzo de 2020.

221 Véase el mapa elaborado especialmente para este capítulo en la Figura XXIV, p. 153.

222 Armando de Luna G. refirió el intercambio que realizaban los fotógrafos en la entrevista que me concedió el 13 de marzo de 2020.

organizar convenciones y seminarios, donde continuaban con el intercambio de conocimientos, pero esta etapa la viviría más plenamente la generación que siguió a Antonio.

Para continuar con el segundo de los personajes principales de este capítulo, y de quien también analizaremos su mirada en el conjunto de imágenes para esta historia, es necesario mover el encuadre y centrarlo en la figura de Armando de Luna Pedroza, sin que se trate de un duro corte entre los tiempos de estos tres fotógrafos, ya que sus tiempos de vida no sólo se encuentran, sino que llegan a superponerse.

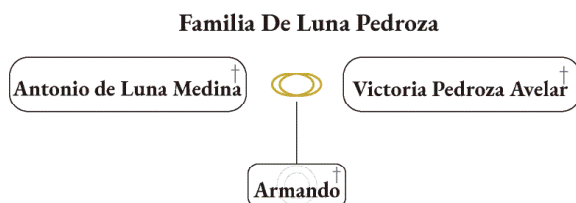


Figura XXVII. Esquema que parte de la información obtenida de las entrevistas a Armando de Luna G.

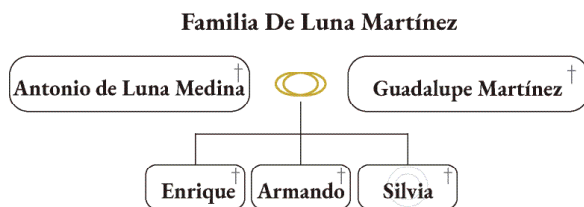


Figura XXVIII. Esquema que parte de la información obtenida de las entrevistas a Armando de Luna G. y a Ivonne de Luna B.



*Armando de Luna Pedroza: el gusto de hacer retratos*



Figura XXIX. Retrato del señor Armando de Luna Pedroza, ca. 1979. Fotografía realizada por el señor Armando de Luna Gallegos.

Armando nació en el año de 1932,<sup>223</sup> en el Barrio de Guadalupe, donde también creció, en el interior de la casa paterna de Antonio de Luna. Fue hijo único de Victoria Pedroza Avelar. Sus aprendizajes se centraron principalmente en la práctica de la fotografía, que adquirió inicialmente colaborando con su padre. Siendo muy joven, viajó por un par de temporadas a los Estados Unidos. Manuel Medrano, quien era medio hermano de su padre Antonio de Luna, se había casado con una mujer de origen norteamericano. Manuel trabajaba en Detroit haciendo diseños para automóviles. A la pareja que radicaba en Estados Unidos le gustaba visitar Aguascalientes,

---

223 El señor Armando de Luna Pedroza falleció en la ciudad de Aguascalientes, el 15 de abril de 1987.

especialmente para la Feria de San Marcos; en un par de viajes de regreso llevaban con ellos a Armando. Su tía le hablaba todo el tiempo en inglés y le obsequió un diccionario, así, Armando aprendió perfectamente este segundo idioma,<sup>224</sup> lo que debió ayudarlo más adelante para comprender con claridad cualquier cambio que se presentara en las fórmulas de los químicos y, en su momento, en los equipos fotográficos de fabricación norteamericana, sin tener que esperar las ediciones traducidas.

Cuando su padre se instaló en Rivero y Gutiérrez, fue Armando quien lo acompañó en la fotografía. Entonces, en el momento de la reinauguración del Parián, en 1952, cuando Antonio rentó de nuevo dos locales en el Portal Morelos del edificio comercial, la señora Victoria Pedroza le sugirió a Antonio que dejara el establecimiento de Rivero y Gutiérrez para Armando. Así también, Victoria realizó la compra de la cámara Eastman Kodak que le pertenecía a las hermanas Varela; con esta cámara se iniciaría Armando de Luna Pedroza en su negocio. Esta cámara la conserva hasta la fecha Armando de Luna Gallegos, en su domicilio, en el mismo Barrio de Guadalupe. Si bien, Victoria Pedroza se dedicó todo el tiempo a las labores del hogar que compartía con sus cuñadas y cuñados, al cuidado de su hijo y, además, recibió a familiares, amistades y finalmente a sus nietos, jamás realizó tareas en el fotoestudio; aun así, me parece que fueron fundamentales sus decisiones para que su hijo se pudiera desarrollar de forma más amplia e independiente en la fotografía. Finalmente, Armando de Luna Pedroza “ya no buscó otra opción, el negocio ya estaba allí. [...] Además, ¡le gustó la fotografía!”<sup>225</sup>

De Luna Pedroza, fuera de casa y del estudio fotográfico, convivió con su papá en el Club Monjes, donde ambos fueron socios. La participación de Armando de Luna P. era aún más activa que la de su padre, ambos tomaron fotografías de los eventos que se realizaban allí, convivían con el resto de los socios, pero De Luna Pedroza

224 A partir de la entrevista que me concedió Armando de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

225 Transcripción y reunión de expresiones de A. de Luna G. en las entrevistas que realicé el 11 y 13 de marzo de 2020.

practicaba también la lucha libre en un lugar contiguo al club, ya que el deporte era una de las actividades principales del lugar. Sobre todo, deseo destacar que Armando de Luna P. cada vez se involucraba más en las obras de teatro que se producían y se presentaban en el interior de dicho club. David Reynoso hacía la adaptación de los guiones y llevaba a cabo la dirección artística. Las escenografías y los vestuarios eran solicitados a compañías que estaban en la Ciudad de México. Con lo que montaron, de esta manera, *Romeo y Julieta*, *Los tres mosqueteros* y *Don Juan Tenorio*. Como el club era exclusivo para hombres, en consecuencia, los distintos roles, femeninos y masculinos, eran representados por ellos mismos. De Luna Pedroza fue pasando de maestro de ceremonias a personaje secundario, llegando a ser personaje principal, a través de cada una de las puestas en escena.<sup>226</sup>

Su entorno social involucraba menos las relaciones políticas, de modo que Armando de Luna P. no llegó a sentirse atraído por actividades laborales que no fueran las de la fotografía. Cuando se consolidó la Asociación de Fotógrafos Profesionales en Aguascalientes, llevaban a cabo reuniones para lograr colaboraciones entre los profesionales de los estudios fotográficos y en los seminarios y congresos que se organizaban en Aguascalientes o en otras ciudades. De Luna Pedroza acudía con interés por conocer el manejo de nuevos equipos y materiales, ejercicio que se volvió indispensable con la llegada de la película para color directo. Estos encuentros propiciaron lazos de amistad entre los fotógrafos. Así lo expresa Armando de Luna Gallegos:

Claro que sí, en ese tiempo había muy buena relación, pero se fue acabando; desgraciadamente surgieron envidias y cosas con nuevos fotógrafos, y cambió totalmente la situación, porque había sido muy bonito, unos se apoyaban con otros, se hacían las reuniones, platicaban y nos invitaban a los hijos; yo llegué a participar en varias reuniones, hasta de paseos se

---

226 De acuerdo con fotografías que conserva A. de Luna G.

iban, a pasar días de campo. Y todo se fue acabando, y se acabó, malos entendidos y muchas cosas que hubo.<sup>227</sup>

En la vida social de Armando de Luna P. también están los amigos fuera del ámbito de la fotografía, y para llegar a recordarlos, primero, algunas líneas sobre su familia, dada la cercanía de ambos círculos. Aún siendo muy joven, pero ya encabezando su negocio, se decidió por una vida familiar probablemente mucho más sencilla de solucionar que la que había llevado su papá. En 1954 se casó con Alicia Catalina Gallegos Velasco. Alicia tenía tres hermanos: Edmundo, Manuel y Jesús; y cuatro hermanas: Concepción, Rosa, Evangelina y Olivia; ellos, dedicados al comercio; ellas habían estudiado corte y confección, así como pintura; además, las hermanas mayores enseñaban a las menores a tejer.<sup>228</sup> Durante gran parte del siglo xx, las mujeres en Aguascalientes confeccionaban su ropa y la de sus hijos, otras tantas lo hacían también como una labor que se comercializaba fuera de la esfera familiar, por cierto, recibiendo bajos salarios.<sup>229</sup> Las escuelas “de corte” eran de las principales ofertas para las mujeres que vivían en la ciudad de Aguascalientes, ya fuera que allí estudiaran para ejercer como único oficio o como parte complementaria a su formación personal, además de ser profesionales de la enseñanza, de la enfermería o desempeñarse como secretarías.

---

227 Transcripción que realicé a la entrevista que me concedió Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

228 Tomado de la entrevista que me concedió A. de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

229 Puede verse cómo los más bajos salarios estaban asignados a quienes trabajaban los deshilados o en actividades para la confección, a la par de las ladrilleras y ordeñadoras. AHEA, FSGG, caja 308, leg. 12, Directorio de industrias en el estado de Aguascalientes, Municipio capital, 1931.

Expediente 2298	400900/1	1954-1958	8 Fojas	Ponencia "Educación Femenina Confección y Corte de Prendas" de la Academia de Corte Extra Rápido. Nota: Contiene material fotográfico (3 fotos); Nombre del Autor: David Téllez; Autoría Atribuida: sin dato; Fecha de toma de Imagen: 1958 aproximado; Color: monocromático; Polaridad: positivo; Portador o Base: papel; medidas: 20x19 cm; Soporte Secundario: sin dato; Inscripciones: en el reverso tiene un sello; Caja. 106, Exp. 2298 ; Fondo: Manuel Moreno Sánchez; Relaciones: sin dato; Personajes: Alumnas de la Academia de Corte Extra Rápido, generación 1958, también contiene propaganda.
-----------------	----------	-----------	---------	---

Figura XXX. Captura de pantalla realizada al catálogo del Fondo Manuel Moreno Sánchez, Departamento de Organización y Descripción Documental, Dirección del Archivo Histórico Central del Archivo General de la Nación (consultado el 4 de abril de 2020), <https://archivos.gob.mx/InstrumentosConsulta/pdf/003MexicoContemporaneo/019ManuelMorenoSanchez.pdf>

Jesús Gallegos, hermano de Alicia, había trabajado en un negocio de joyería de oro, ubicado también en el Parián, y, llegado el momento en que el dueño del negocio se retiró, probablemente porque volvía a su país de origen, compró y trabajó el negocio, pero enfermó y decidió que al morir fuera Alicia la propietaria de la joyería. Cuando Armando de Luna P. y Alicia Gallegos V. se casaron, cada cual siguió con sus labores, y Alicia, al igual que su suegra Victoria, no se involucró en la fotografía.

La familia De Luna Gallegos se fue conformando con el nacimiento de sus hijos. El primero, Armando, nació en octubre de 1955; le seguirían Sergio, Laura, Alicia y Rosa María, en la calle de Emiliano Zapata, donde vivían. Ya en ese momento con cinco hijos, De Luna P. utilizó sus ahorros para comprar una finca de adobe en la calle Valentín Gómez Farías, la cual mandó derribar para construir una nueva casa; esto con el apoyo económico de su padre. En la nueva casa se completaría la familia con la llegada de María Elena, María Esther y José Luis.<sup>230</sup>

230 Información a partir de la entrevista que me otorgó Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

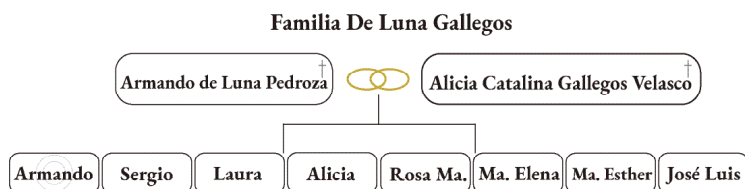


Figura XXXI. Esquema que parte de la información obtenida de las entrevistas a A. de L. G.

Dado que la vida cotidiana de Armando de Luna P. y Alicia Gallegos les requería mañana y tarde en sus respectivos negocios, sus hijos pasaron la mayoría de sus tardes conviviendo con los tíos abuelos, con los hermanos de Antonio y con su abuela Victoria. Acerca de su vida familiar, De Luna Gallegos reseña:

Pues con la familia de mi mamá fue poca convivencia en realidad, fue más reservada; fue mucho mayor con la familia paterna. De hecho, mis tíos abuelos eran muy fiesteros, en la casa de mi abuelo iba mucha gente, porque como mi abuelo tenía muchos amigos, de repente, por ejemplo, invitaba a los toreros de moda. [...] Con mi abuelo se hacían las posadas, los festejos de cumpleaños, hasta que ya comenzaron a fallecer mis tíos y se fue apagando.<sup>231</sup>

[...] Pero a mi abuelo lo veíamos poco. Cuando estábamos aquí, en casa de mi abuelo, para las fiestas de Navidad, eran básicamente los días en los que lo veíamos más.<sup>232</sup>

Si retomamos el núcleo familiar que formaron Armando de Luna P. y Alicia Gallegos con ocho hijos, con el que reunían la responsabilidad de sus pequeñas empresas, sin que por ello se menguara el hecho de expresar la fraternidad con los amigos, señala que:

231 Transcripción que realicé de la entrevista que me concedió A. de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

232 A partir de la transcripción que hice de la entrevista que me cedió A. de Luna G. el 11 de marzo de 2020.

Se reunían casi cada ocho días, sobre todo con los compadres: un día en la casa de unos, otro día en la de otros. También se iban juntos de viaje, con las familias de Alejandro González, de Carmelo Arellano, quien tenía un local de bicicletas, aquí en Guadalupe; con Luis y Ramón Atilano; en fin, tenían muchos amigos. Luego con los fotógrafos, cuando se organizaban en la Asociación [...].<sup>233</sup>

En cuanto al fotoestudio, De Luna P. desarrollaba su trabajo compartiendo personal con su padre; con él trabajaron también Antonio de la Cruz Martínez y sus medios hermanos, Pedro y Javier Escobedo Martínez, así como Salvador Figueroa, quien era cuñado de estos hermanos. Ya se habló del apoyo que Pedro le dio a Antonio en su última etapa. Armando de Luna P., de igual forma, contó con el trabajo de estas personas cuando tuvo que ausentarse de su fotografía por motivos de salud. Esta familia también había aprendido el trabajo de laboratorio, además de dominar el retoque de negativos, que fue con la actividad que se iniciaron con Antonio. Cabe señalar que algunas tomas las llegó a realizar Pedro Escobedo en la fotografía de De Luna Pedroza, en tamaño postal, media postal; pero fueron, más que nada, en los formatos más pequeños para identificación, que me he permitido catalogar dentro de mi trabajo como oficiales, a fin de marcar más claramente para qué fueron requeridos.

De sus hijos, fue Armando, el mayor de todos, quien más se interesó por la fotografía, siendo él quien finalmente continuaría con el estudio fotográfico. Sus hijas ayudaron en algunas temporadas, en la recepción, en el llamado mostrador, lugar de atención y de preparación final de las fotografías para credenciales, filiaciones, pasaportes y títulos; así también, llegaron a colaborar para llevar un control administrativo. El trabajo se llevaba a cabo de manera cotidiana, recibiendo a las personas y agendando citas en horarios de 10 am a 2 pm y de 4 a 8 pm. A diferencia de su padre, Armando de Luna P. no acostumbraba llegar muy temprano por la mañana a revelar,

---

233 Transcripción de la entrevista que me dio A. de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

pero en los momentos en los cuales el trabajo se acumulaba, “por ejemplo, cuando se cerraban los ciclos escolares, entonces sí, había que trabajar hasta muy tarde, [...] nos quedábamos hasta las 3 o 4 de la mañana”,<sup>234</sup> recuerda su hijo, quien se fue involucrando cada vez más en todas las tareas.

Los retratos que allí se tomaron dan cuenta de que, para el establecimiento de Rivero y Gutiérrez, se conservaron la chimenea de madera y el reclinatorio; se fueron cambiando las cortinas y, por un tiempo, se trabajó también con el tapiz acojinado; se adquirió una lámpara de ornato, así como dos columnas más, otra estriada, con basa alta, y una más de estilo entre torsa y salomónica, esta última daba la impresión de estar dorada; con el paso del tiempo, se incluyeron un banco con diferentes niveles y mesas altas de madera. Con estos elementos se ambientaban o se enfatizaban los temas o motivos que daban lugar a los retratos. De Luna Pedroza utilizó dos cámaras de pedestal para realizar estas fotografías, una Eastman Kodak y, posteriormente, una NOBA. La llegada de las ventajas de esta última cámara parecería hacer que se dejara de utilizar la anterior, pero en pocos años, otra empresa mexicana había diseñado respaldos multiplicadores para las cámaras Kodak y el uso de película 5 x 7 in,<sup>235</sup> y Antonio de Luna le obsequió el único respaldo que adquirió a su hijo, así como previamente también le había comprado la cámara NOBA.

Para iluminar, durante la mayor parte del tiempo, se apoyaban de las lámparas de luz de tungsteno, pero les tocó el cambio a reflectores con flash, con toda la dificultad que ello les representó.

---

234 Tomado de la entrevista que me concedió Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

235 Kodak también fabricó un respaldo alternativo para las cámaras de pedestal, pero fue para película de rollo, que se utilizaba en las cámaras de aficionados y que modificaba completamente los formatos para la impresión y ampliación utilizados en los retratos requeridos a los estudios, además de no ser aptos para el retoque de negativos. Véase la revista de la misma empresa: *El Fotógrafo Profesional*, núm. 59, año 15 (enero-marzo de 1951, número descargable en [kodakonistas.com](http://kodakonistas.com), consultado el 4 de abril de 2020), <https://www.kodakonistas.com/revistas-kodak/>



Sí me acuerdo que mi papá batalló para lograr balancear toda esa cantidad de luz, porque no era lo mismo que trabajar con los reflectores de luz de tungsteno, donde un reflector tenía el foco con una potencia y otro con una distinta para iluminar el rostro, porque se podía ver la luz de forma directa y se controlaba alejando y acercando las lámparas; pero en el flash, uno no lo podía ver.<sup>236</sup>

Lo anterior señala que parte de la conformación de su mirada fotográfica tenía que ver con las tendencias que se daban en la fotografía; así, la gran promoción que recibían algunos productos hacía que los fotógrafos se interesaran por presentar formas diferentes de hacer las cosas, lo que desembocaba también en la influencia que se daban mutuamente entre unos y otros. Entonces, lo que contribuía en la manera de componer las imágenes era sobre todo lo que estaban haciendo los demás en el contexto próximo, porque, por buenas que fueran las relaciones entre los fotógrafos, ya que había clientes para todos, no dejaban de representar cierta competencia; aunque esto no limitaba que, por otro lado, continuaran aprendiendo juntos en las convenciones y seminarios, en donde, además, tenían la oportunidad de conocer las formas en las que se estaba desarrollando el retrato dentro y fuera de México.

En el caso de Armando de Luna P., su gusto por las escenificaciones dadas en la lucha libre y en el teatro también debieron influir; igualmente, pero en menor o mayor medida, las imágenes que estuvieran en circulación en los medios audiovisuales. Sin embargo, ya en el estudio, con el resultado que mostraba el laboratorio, se iban corrigiendo las tomas, y lo que dictaba el camino de esas correcciones era la mirada del fotógrafo, lo que él consideraba mostrar como sus retratos. Así también, reiteraba los elementos que, identificaba, le daban buen resultado. Las miradas de cada uno de estos tres fotógrafos se analizarán en los capítulos dedicados a la selección de imágenes que he realizado, tratando de identificar si hubo cambios

---

236 Tomado de la transcripción que realicé a la entrevista que me otorgó Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

entre uno y otro, y de cuál manera los desarrollaron. La formación de Antonio y Armando de Luna P., padre e hijo, respectivamente, se dio, más que nada, dentro de los estudios fotográficos. Antonio, cuyo maestro fue Leopoldo Varela, y De Luna P., quien se inició en la fotografía de su padre, completaron su formación después con las publicaciones de las empresas fotográficas y lo que los encuentros con otros profesionales de la lente les podían ofrecer para seguir aprendiendo de la fotografía.

Las publicaciones y las asociaciones de fotógrafos tienen una historia entretrejida. Un ejemplo es el siglo XIX, en Estados Unidos, particularmente en Nueva York, así como en Europa, en países como Alemania, Francia y España. Ahora bien, las asociaciones de fotógrafos, ya fueran amplias o de pequeños grupos, dieron lugar también, en el siglo XX, a revistas más duraderas que las que fueron realizadas como ejercicios individuales de empresarios locales o regionales. Estas publicaciones tuvieron un lugar importante en la formación de los fotógrafos profesionales para la primera mitad del siglo XX, ya que sus contenidos eran principalmente técnicos.<sup>237</sup> En la actualidad, sus temas son mucho más variados y siguen siendo especializadas, pero, al mismo tiempo, reúnen diferentes disciplinas. De esta dinámica, en México, se tiene como ejemplar la revista *Alquimia*. Las revistas que más fácilmente se leyeron en Aguascalientes en el siglo anterior llegaban de manera gratuita a través de los distribuidores de Kodak. La empresa norteamericana impulsó la idea de una revista española para fotógrafos profesionales y ya realizaba otra para aficionados; a este conjunto añadió una más para los distribuidores de materiales.

Leopoldo Varela, que, además de ser fotógrafo, vendía químicos y papeles, recibía revistas europeas y fue ese medio el que le sirvió para conocer las convocatorias de los concursos que se efectuaban. Pevio a la llegada de Varela a Aguascalientes, a través de publicaciones como *El Instructor* se anunciaban ediciones en francés,

---

237 Véase Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa, "Revistas españolas de fotografía. Un paradigma: Graphos Ilustrado", *De Re Bibliografía* (octubre-diciembre de 2013).

ofreciendo explicar la fotografía en tres páginas, además de hablar de procesos diversos, como los de la fotografía instantánea y miniatura.<sup>238</sup> De la fotografía instantánea, meses más tarde, se publicaría un ejemplar realizado por Herrán, como ya se ha comentado. Varias décadas después, la incursión en las ediciones por parte de Kodak llevó a que las revistas bajo su marca permanecieran durante más tiempo. Se distribuían gratuitamente a los tres grupos que formaban su amplio mercado mundial. Antonio de Luna, como el resto de los fotógrafos profesionales en Aguascalientes, recibía sus ejemplares sin costo. Las páginas de las revistas persuadían al fotógrafo de la requerida calidad que podían ofrecer con la utilización de las novedades en películas y papeles; en ellas se promovían equipos que finalmente no eran necesariamente adquiridos por los fotógrafos. De la misma manera, eran enfáticos en la modernidad que debían brindar en sus imágenes, para lo cual proponían ciertas directrices, pero invitaban al profesional a que fuera original.<sup>239</sup> Así, los fotógrafos contaban con este medio que en el propio idioma los ponía al día en la fotografía, pero sin que su trabajo dependiera de éste.

Por otro lado, y con base en la formación que estos miembros de la familia De Luna pudieron adquirir, para Antonio, en lo referente al desarrollo de las actividades más allá de la fotografía que llevó a cabo dentro de la administración pública, lo hizo mediante la práctica y sintetizando las acciones que realizó para el partido político. Para su hijo, Armando de Luna Pedroza, su aprendizaje se centró en la fotografía y no vio la necesidad de salir de Aguascalientes para realizar estudios universitarios. En su generación, no obstante, se podía acudir al Instituto de Ciencias en Aguascalientes. Ya para la tercera generación De Luna dedicada a la fotografía, las opciones en la ciudad pudieron ser más o menos distintas a las de sus

---

238 Contraportada en *El Instructor. Periódico Científico y Literario*, año VII, núm. 7 (1 de noviembre de 1890), 8. Imágenes digitales por ALD o LCO, provenientes del AHEA; gracias a Ramírez Hurtado por compartirme estos contenidos.

239 Acerca de las revistas, pueden analizarse de forma complementaria estas fuentes: Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa, “Revistas españolas de fotografía”, y el sitio kodakonistas.com

predecesores, pero, antes de entrar a este tercer momento, quiero mencionar algunas consideraciones.

Los estudios fotográficos, como se puede ver, fueron una alternativa para desarrollarse laboralmente en Aguascalientes, lo que permitía ampliar el panorama de servicios que podían prestarse. Su funcionamiento fue principalmente familiar, donde una familia encabezaba el negocio y otras más se iban preparando para formar parte de los equipos de trabajo. Si bien, dentro de los fotoestudios de la familia De Luna la participación de las mujeres fue sobre todo en las actividades de recepción de los clientes, administración y recorte de las fotografías, también, como lo he señalado, había estudios fotográficos en la ciudad que fueron encabezados por mujeres, como el de la propia Ana María de Luna, en Fotografía Varela. Las que no se desempeñaron como fotógrafas colaboraron en la iluminación de las fotografías impresas y como personal de apoyo en las distintas tareas, llegando a formar, así, equipos significativos de trabajo. Aunque vale la pena observar, del mismo modo, que el hecho de poder tener en un mismo edificio casa y fotografía hacía posible para las mujeres su inserción en dicha actividad sin distanciarse del cuidado de los hijos.



Figura XXXII. Personal de Foto Chic en el interior de la casa-estudio. A la izquierda, Alicia y Consuelo Chávez; a la derecha, Alicia Rodarte Romo; en ese mismo extremo de pie, Bertha; al centro, Ma. de Jesús González, copropietaria, junto con Leocadio Castañeda, quien no aparece en la foto. Tomada el 1 de junio de 1951. La imagen y la información provienen de la familia Castañeda González, digitalización de GIMS.

*Armando de Luna Gallegos: fotógrafo y salvaguarda de memorias*

Armando de Luna Gallegos es quien ha conservado los negativos convertidos en el centro de esta investigación. Para ello, he efectuado un análisis general de poco más de 40 mil de estos soportes de imágenes que resguarda en su propiedad. Todos provienen de placas tamaño 5 x 7 in, que fueron recortadas en diversos formatos, y de negativos 120 mm completos y en formato medio, pero su archivo comprende una cantidad aproximada a los 200 mil. Algunas imágenes corresponden a los retratos para identificación en las instituciones que así lo solicitaban; otras conciernen a las que su abuelo tomó en el exterior del estudio, principalmente de los años treinta y cuarenta en la ciudad de Aguascalientes; el resto consta de los retratos con características similares a los que examiné y de los que seleccioné la muestra, cuyo sitio de destino estaba en los álbumes familiares o en algún lugar singular del interior de las viviendas. Su archivo se encuentra actualmente bajo su cuidado, en el Barrio de Guadalupe,<sup>240</sup> muy cercano a la que fuera la casa paterna de su abuelo, donde su padre creció, lugar en el cual él y sus hermanos pasaron gran parte de su infancia. Muy cerca se encuentra, también, la casa de su madre, la casa de la familia De Luna Gallegos. El archivo está en el interior del primer piso, donde ha situado uno de sus estudios fotográficos; el resto del inmueble lo utilizan como casa habitación, donde la cámara con la que se iniciaría su padre en la fotografía goza de un lugar especial.

Su principal establecimiento fotográfico sigue ubicado en Rivero y Gutiérrez, desde la demolición del primer Parián, que los llevaría a buscar otra ubicación y pronto se convertiría en el negocio de su padre, donde, en la actualidad, Armando de Luna Gallegos encabeza un equipo de trabajo que mantiene viva la fotografía de estudio. El local se encuentra a unos pasos del Templo de San Diego y, por lo tanto, del Edificio Jesús Gómez Portugal, edificio que

240 Armando de Luna Gallegos, en el segundo semestre del año 2021, ha reubicado parte de su archivo de negativos en el local de Rivero y Gutiérrez.

marca el origen de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y que entre sus nombres y objetivos tuviera el de Instituto de Ciencias. Al frente del Estudio Fotográfico De Luna está la Casa Jesús Terán, aunque poco queda de aquel original monumento histórico con la restauración que se hiciera después de la explosión que derribara parte importante del edificio en el 2012. Estas referencias precisan que la ubicación era tan buena como la del propio Parián, cerca de los estudiantes; más aún, del paso de los feligreses hacia uno de los templos católicos más buscados para las ceremonias religiosas; en algunas ocasiones, por su valor histórico; en otras, por motivo de la belleza de su camarín.<sup>241</sup>

Una estrategia comercial que consideraron tanto De Luna Gallegos como su padre fue no cambiar la fotografía de lugar, para que las personas los identificaran con facilidad y no tuvieran que buscarlos en otros sitios. Para ninguna de las generaciones De Luna fue importante anunciarse en la prensa. A Antonio, como he referido, le pedían fotografías para *El Sol del Centro*, y aunque éstas se imprimieran sin crédito alguno, sirve la relación con el diario para explicar que, así como allí lo conocían, también era identificado por los habitantes de la ciudad como fotógrafo. Fue una época dentro de la cual las personas se recomendaban unas a otras y se tenía conocimiento fácilmente de quiénes prestaban servicios en la ciudad. Por supuesto, no excluye que en momentos menos afortunados para los estudios fotográficos o que dentro de la tradición de otras familias sí se hiciera uso de los anuncios impresos, por ejemplo, de las Fotografías Varela. Para Armando de Luna Pedroza, como para su hijo, lo principal era conservar la calidad de las imágenes, el cuidado en el retoque, en la aplicación del color, en la manera en que se manejaban las luces, porque marcaban la diferencia con la fotografía de aficionados, y era en búsqueda de esa calidad que las personas

---

241 Acerca de la historia del edificio, inicialmente conocido como el Convento de la Limpia Concepción, puede verse el análisis de Christian Jesús M. Medina López Velarde acerca de la interacción de franciscanos con la élite de la villa de Aguascalientes, en *El convento de San Diego y su influencia en la villa de Aguascalientes, 1664-1775* (México: UAA, 2013).

preferían acudir a los estudios fotográficos. Recuerda De Luna Gallegos que no había necesidad de anunciarse; por poco tiempo les pareció atractiva “La sección amarilla” y lo compara con la situación actual, en la que la competencia es muy amplia, ya que los medios digitales han puesto al alcance de las mayorías los efectos que suplen el retoque y la iluminación.<sup>242</sup>

Entrando en algunos detalles de la que ha sido su ubicación por 70 años, el espacio del local muestra, en primer lugar, una recepción de mediana longitud, dividiéndose con el mostrador de joyería, del negocio de la madre de Armando de Luna G., la señora Alicia Gallegos; a la izquierda se encuentra una selección de fotografías colocadas sobre el muro, para hacer conocer los trabajos que allí se realizan a quienes llegan. Al cruzar una puerta, se encuentra el espacio para la toma de las fotografías, con una longitud más amplia; inmediatamente a la izquierda está el banco rodeado de reflectores ante un fondo blanco para las fotografías oficiales o de identificación; frente a este conjunto de equipo fotográfico, las paredes están pintadas en un tono marfil, igualmente claro, que servirán para los retratos con mayor número de personas o que habrán de ampliarse; a la derecha está dispuesta una mesa con luna, a disposición de quienes se van a retratar.

Al comparar con las fotografías de las décadas anteriores, se logra observar que el uso del espacio para la toma de fotografías ha sido variado, pues se trata de un lugar de trabajo que ha sido dispuesto para dos generaciones de fotógrafos. En este momento, vale la pena seguir la trayectoria hacia el pasado para preguntar: ¿cuáles fueron las oportunidades de Armando de Luna Gallegos, a diferencia de su padre y de su abuelo? De Luna Gallegos realizó sus estudios de educación básica en el Colegio Portugal, para entonces ya ubicado en el Barrio de San Marcos; mientras, sus tardes de juego se dividían entre la casa de sus tíos abuelos y el estudio fotográfico de su papá: “Allí pasábamos mucho tiempo mi hermano Sergio y yo, que somos los más grandes. ¡Allí andábamos, haciendo travesuras,

---

242 Extraído de la entrevista que me obsequió Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

la mera verdad!”.<sup>243</sup> Su educación media superior la llevó a cabo en el Instituto Mendel, a la par que sus visitas por los estudios fotográficos adquirían características en función de sus aprendizajes. Para sacar adelante el trabajo, tanto en la fotografía de su abuelo, como de su padre, la participación de los descendientes era necesaria; así se veía requerido, tanto por uno, como por el otro, para que acudiera a los respectivos estudios. De entre todos sus hermanos, fue él quien más se interesó en las actividades para realizar los retratos, todas con cierto grado de dificultad.

Aunque la tecnología actual ha facilitado la captura de una imagen fotográfica, lograr el balance entre encuadre, foco e iluminación sigue siendo un aspecto necesariamente educable. En el siglo anterior, los procesos que he descrito en el primer apartado requerían de mucha práctica y un alto grado de atención, pues lo que se buscaba era precisamente cubrir las condiciones ideales para el retrato; esto en cuanto a la composición de formas y tonos, al igual que suavizar las texturas con el retoque, así como con la aplicación de color para lograr el efecto deseado. Al respecto, recuerda Armando de Luna G. que, viendo a quienes le antecedían en la fotografía, se tratara de su abuelo, su padre o algunos de los colaboradores que ellos tuvieron, fue adquiriendo sus primeros aprendizajes.

Yo me enseñé primero en el laboratorio. Lo primero que hice fue realizar la impresión de las fotografías, revelarlas, fijarlas, todo ese proceso. Posteriormente, comencé a enseñarme a mover la cámara, a enfocar, poco a poco, poco a poco. Luego comencé a aprender a retocar, que es un trabajo muy delicado. Afortunadamente, yo siempre he tenido buena vista, pero había que tener mucha atención y un buen pulso.

---

243 Expresión de Armando de Luna G. en la entrevista que me concedió el 11 de marzo de 2020.



En el negativo, las imperfecciones se ven blancas, y había que darle el tono que tenía alrededor de ese detalle. Era muy delicado, hubo gentes que jamás lo dominaron.<sup>244</sup>

En el trabajo de laboratorio también aprendió acerca de la sensibilidad de los negativos, al tener que recortarlos para los formatos de 1/8, 1/4 o 1/2, ya que, como se ha explicado, las cámaras Kodak no contaban con los llamados respaldos multiplicadores. De igual forma, llegó a realizar la iluminación de los retratos, junto con familiares y empleados.

El resto de sus hermanos siguió actividades diferentes a la práctica de la fotografía. En la segunda mitad de la década de los setenta, De Luna Gallegos decidió salir a estudiar al estado de Michoacán, a la Escuela Nacional Militarizada de Guardas Técnicos Forestales y de la Fauna, “Dr. Manuel Martínez Solórzano”,<sup>245</sup> para formarse como guarda técnico forestal. Únicamente había transcurrido un semestre cuando, en las vacaciones de diciembre, visitó a su abuelo por motivo de la Navidad; éste, ya enfermo, le cuestionó su estancia en otra ciudad y le dijo: “zapatero a tus zapatos”. Por lo que Armando no tuvo dificultad en decidir quedarse en Aguascalientes y volver a colaborar con su papá. No volvió a Uruapan ni por el resto de sus cosas, solamente se comunicó con un amigo para que dispusiera de lo necesario con las mismas.<sup>246</sup> A partir de ese momento se involucró de lleno en las actividades de la fotografía.

---

244 Fragmentos tomados de la transcripción que realicé a la entrevista que me obsequió Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

245 El actual Centro de Educación y Capacitación Forestal número 1, “Dr. Manuel Martínez Solórzano”, <http://cecfor.edu.mx>, y nota sobre el 60 aniversario de la escuela (consultadas el 29 de abril de 2020), <https://www.quadratin.com.mx/municipios/regiones/Festeja-60-anos-la-Escuela-de-Guardas-y-Tecnicos-Forestales/>

246 A partir de la entrevista realizada a Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020, que continuó brevemente vía mensajes el 28 de abril de 2020.



Figura XXXIII. Retrato del señor Armando de Luna Gallegos realizado por el señor Jorge Regalado Delgadillo el 26 de agosto de 2021.

A este respecto, no tiene recuerdos de ningún comentario preciso que le hiciera su padre acerca de los elementos necesarios para realizar los retratos, sobre qué era más recomendable destacar, pero la experiencia que dejó la dificultad de controlar las luces, sobre todo con el cambio a los reflectores de flash que vivió junto a su padre, le hizo observar particular atención al cuidado del acomodo de éstos, en relación con la exposición de la película, a fin de obtener un buen negativo. Para la construcción de su mirada, afirma:

Como se va haciendo el ojo del fotógrafo es haciéndolo, haciéndolo, porque lo importante es hacerlo; si no se hace, la fotografía es difícil. ¡Es una tarea de todos los días, hacerlas todos los días y ver uno sus errores, porque yo creo que es muy importante que veamos nuestros errores!<sup>247</sup>

Al igual que a su padre, pertenecer a la Asociación de Fotógrafos le dejó la satisfacción de acudir a los seminarios y talleres que

---

247 Fragmento de la transcripción que llevé a cabo de la entrevista que me dio Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

le permitían considerar e incluir técnicas, equipo y materiales que le fueran atractivos. De la misma manera, cabe señalar que para estas tres personalidades de la familia De Luna lo importante era el trabajo cotidiano, hacer los retratos que las personas querían obtener de sí mismas, de sus seres queridos o las necesarias para sus comercios; poco fue el interés que tuvieron en participar en los concursos que se convocaban en la propia ciudad o fuera de ella. Da la impresión de que, dentro de su percepción, principalmente para las dos últimas generaciones, había una separación muy clara entre la fotografía de arte y su trabajo. La propia idea de estos concursos permite asumir que la fotografía en Aguascalientes, hasta las últimas décadas del siglo xx, se pensaba de esa manera, a pesar de las apuestas tempranas y actualmente muy citadas de Alfred Lichtwark, quien expresara: “En nuestra época no hay obra de arte a la que se mire tan de cerca como a una fotografía de uno mismo, de los parientes y amigos más íntimos, del amado”.<sup>248</sup>

Aprovecho el espacio que abrí para señalar las fronteras difusas en la fotografía, con el objetivo de mencionar que, dentro de los trabajos realizados en Estudios Luna o Estudio Fotográfico De Luna, también hay fotografías con fines publicitarios de productos artesanales o industriales; además, según se ve, algunos de los retratos pudieron tener, asimismo, el propósito de promocionar objetos o servicios. Algunos ejemplos que observé, en cuanto a las fotografías de objetos, son: en agosto de 1958, de “Mezcal mi amigo”; en septiembre del mismo año, de un escaparate de relojes de pulsera. Para 1998, durante la primavera, se publicitaron, por un lado, Coca-Cola, y por otro, pero que complementa el cuadro de la cultura pop, imágenes de zapatos tenis. En la segunda mitad del año se promovieron filtros para agua. Así también, durante varios meses, las imágenes comerciales estarían dando la bienvenida a lo que sería el dominio del siglo XXI: negativos en color y varias diapositivas para anunciar una empresa llamada FANUC Robotic; y, principalmente,

---

248 Véase la cita de Alfred Lichtwark (1907), extraída de la *Pequeña historia de la fotografía* de Walter Benjamin (1931) por John Berger, *Para entender la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 94.

las que servirían para despertar el interés en equipos de cómputo para escritorio. En estas últimas fotografías, quienes estaban frente a las máquinas eran jovencitos.

El comercio de productos se transformó y, de igual modo, existieron permanencias y cambios en los temas que se dieron en los retratos, los cuales se presentaban a los fotógrafos, porque correspondían más al gusto de quienes solicitaban ser retratados. Para el caso particular de cada toma, se trata del pacto dado entre quien retrata con el retratado, con “los individuos anhelosos de contemplarse restallando de dignidad, así somos porque así nos gustaría vernos”; recordemos de nuevo, con brevedad, a Monsiváis,<sup>249</sup> lo que de vez en vez se manifiesta en tensión.

Aunque también me pasa que hago fotografías, una sesión, y a mí me gustan cinco o seis y las otras no me gustan, y, sin embargo, a la gente le gustan las otras que a mí no me gustan. Yo, de acuerdo con mi ojo, digo, ¡quedó muy bien esta fotografía!... la pose, la iluminación..., pero al cliente no le gusta ésa, le gustan otras.<sup>250</sup>

Por tales motivos, las fotografías que se llevaron al nivel de ampliación están más cerca del resultado que el fotógrafo y su cliente deseaban obtener como imagen. Para el caso de los negativos en blanco y negro, cuando a la fotografía se le aplicaba color, se podía corregir antes de dejar secar la pintura y cubrirla con laca; ése era el momento para poder realizar la última revisión, dada por unos y otros. Cuando llegó la película para color directo, con toda una industria de laboratorios comerciales que facilitaron llevar a cabo series más amplias de imágenes, las personas pudieron elegir entre una mayor cantidad de retratos, de modo que varios de estos negativos no fueron requeridos para ampliación.

249 Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron*, 56.

250 Fragmento de la transcripción que corresponde a la entrevista que le realicé a Armando de Luna G. el 13 de marzo de 2020.

En las líneas que transcribí textualmente, De Luna G. explica acerca del cuidado que pone, ante todo, en la pose, en la iluminación; elementos que responden a la manera en la que se educó para su trabajo, esto es, a base de prueba y error, de práctica asidua y, vale agregar, perseverante. Para la conformación de la mirada de un fotógrafo, lo más común sería pensar en que se nutre de las imágenes que circulan en su presente; si bien Armando de Luna G. reconoce la atención que ponían a lo que otros fotógrafos estaban haciendo, más refiriéndose a quienes también estaban trabajando en Aguascalientes, empero, de los fotógrafos más conocidos, ya fuera a nivel nacional o internacional, no recuerda a ninguno en particular.

Lo que igualmente manifiesta con toda claridad es que, sobre todo, aprendió de las imágenes que provenían de fotografías antiguas, las que su propia familia había tomado o las que pasaban por sus manos. Sus imágenes son resultado, entonces, de la síntesis que hacía de las fotografías del pasado, o más precisamente, de los elementos que de ellas rescataba como ejemplos para su contemporaneidad; lo que quería obtener de quienes, en el presente, se detenían ante su lente. En razón de lo cual se sintetizan dos tiempos; por lo tanto, se encuentran signos de las tendencias estilísticas ocurridas en la que fuera la actualidad de la imagen, con rasgos que provienen de un tiempo anterior. En otras palabras, los acontecimientos corresponden a una fecha precisa, no así las maneras en las que él pensó sus fotografías. De ahí la primera de las discontinuidades que debemos aceptar en sus retratos. Así también, para el común de las personas, los momentos memorables de su vida tienen su propio tiempo y no el tiempo de la historia, como lo ensayara profundamente John Berger.<sup>251</sup> Pensar que A. de Luna Gallegos recurría a las fotografías antiguas es pensar en la contradirección que, conscientemente o no, llevaba ante las propuestas de la publicidad de nuevos equipos y materiales que recibían. Sin embargo, asumió el cambio de las placas de película en blanco y negro por los rollos de película en color; dicha modificación incluyó el cambio de las grandes

---

251 Berger, *Para entender la fotografía*, 81-116.

cámaras de pedestal a las portátiles, sin llegar a ser del todo pequeñas, pero que hacían posible una muy buena calidad en la imagen.

Estos acontecimientos, dados para los materiales fotográficos, se llevaban a efecto a la par de los momentos en que su padre, por motivos de salud, comenzaba a distanciarse de la fotografía, hasta que decidió retirarse por completo. Así finalizaba la década de los setenta y, con esto, en definitiva, el periodo en el que compartirían el nombre de Estudios Luna, pues Armando de Luna G. llevaría a cabo el registro de su marca como Estudio Fotográfico De Luna y, como sucedió en los periodos anteriores, hubo cambios en el mobiliario del estudio. Precisamente, los negativos dan cuenta de la inclusión de libreros, un mayor número de sillones, repisas con espejos y macetas con plantas ornamentales. En estos negativos también se puede apreciar que varios fueron retocados, a pesar del tamaño, de la flexibilidad y del color de la película. Las tomas, al finalizar la década de los noventa, se realizaron sobre todo en color; las placas en blanco y negro corresponden, en su mayoría, a copias de los retratos de los años anteriores o de documentos, sin desaparecer por completo la toma de nuevos retratos en blanco y negro, pero ahora, conformando, igual que en color, series de imágenes. Me he referido a lo que se incorporó para las escenografías dentro del estudio, pero en esta etapa sirvieron como escenario, de igual forma, jardines y escaleras en otros puntos de la ciudad y los emblemáticos edificios del complejo ferrocarrilero, el primer conjunto que se rehabilitó en aquel momento.

Fue necesario que pasaran un par de décadas para que la popularización de medios digitales tuviera mayores alcances en México. De hecho, aún podemos constatar la brecha digital que acentúa diferencias entre las sociedades en el interior del país de grupos sociales a quienes se les dificulta poder hacer uso de medios comunicativos o creativos con soportes electrónicos. En los días de abril del año 2020 vimos la necesidad de hacer adecuaciones a la propuesta de educación a distancia, dependiendo de las regiones, de sus zonas al interior y de los grupos dentro de cada ciudad en México. En cuanto al rubro que compete al presente trabajo, al iniciar

este siglo, ya se ofrecían cámaras semiprofesionales en el mercado para la fotografía, las cuales permitían tener, en un mismo equipo, nitidez, alta sensibilidad, capacidad de almacenamiento, ediciones para cada imagen, programación de disparos y modos manuales y automáticos para distintos niveles de conocimiento –desde elementales hasta profesionales–; sin embargo, los precios no estaban al alcance de todos. Así, para los fotógrafos era una inversión más, como las que hacían cada cierto tiempo, y representaría una economía de insumos y espacio.

Para hacer uso de la fotografía digital, a Armando de Luna G. le requirió tiempo y lo hizo de manera pausada. Durante los primeros años del siglo XXI continuó realizando las fotografías de manera “analógica” con el empleo de película; posteriormente, adquirió un escáner para negativos y una impresora digital; con ello, mediante el uso de la misma cámara, escaneaba los negativos para imprimir el archivo digital. Esta decisión se basaba en la calidad de la imagen que le ofrecían las cámaras digitales, ya que no le parecía suficiente, comparada con la obtenida con las cámaras que ya tenía.

Sería, entonces, que hasta el año 2009 se llegarían a realizar todas las tomas fotográficas de manera digital dentro de su estudio. El retoque, los cambios en el color, los efectos que daban los filtros u otros procedimientos manuales han sido sustituidos por los programas de edición de imágenes. Y como referí en un apartado anterior, por ejemplo, para las fotografías oficiales, en la actualidad, Armando ofrece la opción, de ser necesaria, para hacer un collage con el rostro de quien ha sido retratado y un torso formalmente vestido de su biblioteca digital de imágenes, lo cual requerirá que, para futuras investigaciones, se enfatizen las preguntas sobre la apariencia y se vea con otro enfoque la relación entre cuerpo e imagen. Sólo por aclarar, me permito recordar al lector que esta investigación tiene como matriz principal los negativos físicos que corresponden a la producción que se hiciera en el estudio fotográfico con los medios comúnmente llamados analógicos.

La educación para la fotografía en Aguascalientes se ha dado, como en la mayoría de las regiones, prevaleciendo el modelo

autodidáctico, con apoyo de algunos manuales, de las revistas o por lo menos de los instructivos impresos en los empaques de los productos,<sup>252</sup> lo que requiere un verdadero interés en la fotografía por parte de los interesados para atreverse a practicarla como forma de vida, ya que precisa muchas horas de trabajo. También, por supuesto, los conocimientos que compartían entre sí o de generación en generación tuvieron una importancia relevante, como vemos con la familia De Luna, quienes trabajaron directamente y observaron lo que se hacía, así como las imágenes que se habían realizado con anterioridad. Dentro de la educación llamada formal, el estudio de la fotografía como materia se encuentra presente en varias carreras. Está en cuanto a la instrucción que se puede recibir en la secundaria o en los bachilleratos, aunque de forma desarticulada; es decir, ha sido una materia que responde al interés o al conocimiento de algunas personas en particular, pues como aparece, desaparece de la oferta de talleres. Para conocer la fotografía analógica, además, se requiere de un cuarto oscuro, que pocas veces ha sido instalado; por ejemplo, el Instituto Cultural de Aguascalientes cuenta únicamente con algunos y la UAA posee otros pocos.

Fue dentro de estos ejercicios que conjugan el interés en la enseñanza con la voluntad en los que De Luna Gallegos llegó a participar, primero como alumno, y años después, aunque brevemente, en la docencia de la fotografía. El primero de ellos se dio en el colegio donde llevó a cabo parte de sus estudios. Recuerda que mientras cursaba la secundaria, uno de sus compañeros les daba clase de fotografía, de manera muy elemental. Sería ya en el momento en el que Armando estuvo a cargo de su estudio fotográfico cuando el presbítero José Guadalupe Díaz Morones, director del mismo colegio, lo invitaría a dar un taller de fotografía, de igual manera para secundaria. Para esa ocasión, la institución ya contaba con un cuarto oscuro. Más tarde, su segunda incursión en la docencia la realizaría

---

252 Se puede conocer acerca de los medios para el aprendizaje de la fotografía en la Ciudad de México en el estudio realizado por Monroy Nasr, "El proceso enseñanza-aprendizaje", 315-355.



en otra escuela particular, que duró poco tiempo y pertenecía a uno de sus amigos más cercanos, Jorge Humberto Barberena Villalobos.<sup>253</sup> Para comenzar con estas actividades de enseñanza, Armando de Luna G. las realizaba en horarios distintos a los de su estudio fotográfico, principalmente, muy temprano por las mañanas. Para él fueron experiencias lúdicas que organizó sin otro fin que el de compartir el gusto por la fotografía, esto es, no por intereses económicos.

Finalmente, dentro de estas actividades más allá de su estudio fotográfico observamos las relacionadas con la historia de la fotografía, las cuales me ha sido necesario mencionar en otros puntos de esta investigación, pero que recupero en este momento. Considero fundamental que, si bien el fotógrafo ha referido durante las entrevistas que conservó los negativos del Estudio Fotográfico De Luna porque las personas habían seguido solicitando copias de las fotografías que tenían o que alguna vez tuvieron en sus manos, incluso han sido requeridas impresiones de negativos que en el tiempo en el que fueron tomados se quedaron sin ser ampliados; en el momento en que las recuperadoras de plata le ofrecieron comprarle los negativos, pensó que le reeditarían más en el futuro si los conservaba; no obstante, el hecho de haber preservado los negativos que pudo recuperar de su abuelo muestra que ha tenido una conciencia sobre el valor de estas imágenes para la memoria de un lugar y de los tiempos. Este cuidado de los retratos, de la memoria que incluyen, por parte de los fotógrafos, ha sido, en la mayoría de las ocasiones, un ejercicio concedido a cada persona o familia para que lo hiciera con los impresos que ellos realizaron, ya que los profesionales de la lente pusieron más atención en una mirada hacia el futuro tecnológico de la fotografía.

Así que, de manera singular, me parece que en Armando de Luna G. se reunió el deseo de conservar la memoria y la disposición para compartir ese legado, cuestión que más de un estudio espera que suceda con otros archivos familiares. Particularmente para el caso

---

253 Quien más tarde tendría participaciones en instituciones públicas en las áreas de educación, como lo fue para el Instituto Cultural de Aguascalientes en el periodo de 2004 a 2010.

de la historia, la vida de Armando de Luna Gallegos lo ha llevado a fraternizar en distintos momentos con académicos cuya dinámica los ha dirigido a incorporar fotografías como documentos para sus historias; así ha sido para Enrique Rodríguez Varela<sup>254</sup> o para Jesús Gómez Serrano;<sup>255</sup> asimismo, con quienes, a la vuelta del tiempo, han realizado publicaciones que enriquecen la historia de la fotografía entre sus investigaciones con imágenes de la ciudad de Aguascalientes, como Víctor M. González Esparza<sup>256</sup> o Andrés Reyes Rodríguez,<sup>257</sup> este último, además, con interés en la práctica de la fotografía.

Gracias a la generosidad de De Luna Gallegos, el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes cuenta con el Fondo Antonio de Luna como muestra de las fotografías realizadas por el fotógrafo, principalmente durante los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, llevadas a cabo fuera del fotoestudio.<sup>258</sup> Para el mismo

254 Enrique Rodríguez Varela, licenciado en sociología, es profesor investigador en la UAA, en el Departamento de Historia; fue director general del Instituto Cultural de Aguascalientes de 1992 a 1998 y autor de varias publicaciones.

255 Jesús Gómez Serrano, licenciado en sociología, maestro y doctor en Historia de México por la UNAM, es profesor investigador en la UAA, en el Departamento de Historia; fue director del AHEA de 1988 a 1990 y ocupó la dirección general del Instituto Cultural de Aguascalientes de 1990-1992; autor de varias publicaciones de historia local.

256 Víctor Manuel González Esparza, licenciado en sociología, maestro en Historia de América y doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Tulane; es profesor investigador en la UAA, en el Departamento de Historia; fue director del MRH; delegado del Centro INAH en dos ocasiones; director general del Instituto Cultural de Aguascalientes en el periodo de 2004 a 2010; también director del Centro Nacional de las Artes y del Centro de Difusión y Vinculación en la UAA; autor de varias publicaciones.

257 Andrés Reyes Rodríguez, licenciado en sociología, maestro en Estudios Regionales, doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología Social por la Universidad y CIESAS de Guadalajara; es profesor investigador en la UAA, en el Departamento de Historia. Ha sido jefe de departamento y decano suplente del Centro de las Artes y Humanidades en la misma universidad; ha sido asesor para la administración del gobierno de Aguascalientes, 1993-1995; delegado del Centro INAH de 1996 a 2002; director fundador del Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura de 2007 a 2008 y autor de varias publicaciones.

258 El Fondo Antonio de Luna, en la Fototeca del AHEA, cuenta además con una imagen catalogada para los años veinte; algunas para la década de los treinta, entre las que destaca la fachada de la Casa Hogar, en 1937, ahora edificio que alberga al AHEA. La mayoría de las imágenes, como he mencionado, corresponden a los años cuarenta y

archivo histórico, Armando De Luna G. trabajó en el periodo administrativo de 1992-1998. Desde su fotoestudio colaboraba con la recuperación y digitalización de documentos de distinta naturaleza, como materiales fotográficos, planos, etc.; también fungió como jurado de un concurso de fotografías antiguas que la institución convocó, en el que compartió consideraciones con sus tías en segundo grado, hijas de Leopoldo Varela Escobedo. En el año 1995 organizó una exhibición de fotografías realizadas por su abuelo, en la que se convocó abiertamente a toda la sociedad, siendo particularmente atractiva para fotógrafos, historiadores y funcionarios públicos. La inauguración sucedió la noche del 17 de abril.

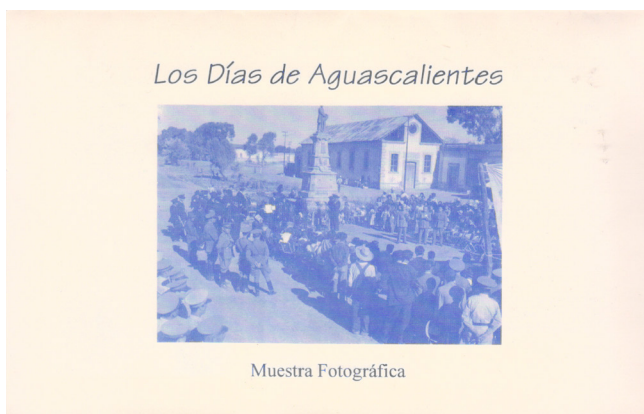


Figura XXXIV. Portada de la invitación realizada por el AHEA a la exposición fotográfica de Antonio de Luna Medina,<sup>259</sup> conservada por la familia Mendoza Sánchez.

---

cincuenta, dedicadas a personalidades de la administración pública y algunas más a diferentes aspectos de la ciudad.

259 Cabe señalar que en el interior de la invitación se afirma que el señor Antonio de Luna se estableció en el Parián en el año de 1921, pero en los catálogos y la documentación revisada del AHEA y del AMA, desde finales del siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX, se dio cuenta de que su estudio no fue enlistado por la Secretaría de Gobierno ni por las administraciones municipales; no se encuentra referencia de su arrendamiento en el Parián sino hasta el año 1933, en el que solicitó una prórroga para el pago de la renta de su local en dicho edificio.

Un par de años después se publicaría *Mascarón*, dedicado a Leopoldo Varela Escobedo. En sus páginas, por supuesto, se encuentran, de igual forma, referencias al quehacer fotográfico de Antonio de Luna Medina y, en cierta medida, al de su familia.<sup>260</sup> Armando de Luna Gallegos sigue con la actividad fotográfica actualmente, generando imágenes a través de los medios digitales, ya sea que se lleven a efecto desde la toma o mediante reimpresiones a partir de su acervo de negativos y con la colaboración generosa para trabajos como el presente.



Figura XXXV. Portada de *Mascarón*, realizada por el AHEA, dedicado a Leopoldo Varela. Gobierno del estado de Aguascalientes, fondo Biblioteca, caja 1, exp. 56, publicado en 1997. Foto por GIMS.

Son varios aspectos los que se reúnen en este capítulo, de tal manera que son posibles las reflexiones acerca de distintos ámbitos, con la finalidad de comprender la manera en la que los estudios fotográficos configuraban sus universos y tenían lugar en las transformaciones culturales del siglo anterior. En primer lugar, me interesa destacar que dentro de la dinámica de derechos y patentes para la fotografía que lo acompañó desde sus primeros momentos, de ahí la conocida crítica de Hippolythe Bayard, y que se ha dado en los diferentes panoramas

260 La publicación se realizó a una década de distancia de la muerte de Armando de Luna Pedroza y a menos de dos décadas del fallecimiento de Antonio de Luna Medina.

nacionales o globales, acompañados de los desajustes causados por las guerras aquí y allá, se dieron las circunstancias para que surgieran monopolios como Kodak y, posteriormente, Fuji; no obstante, así como en Japón llegaron a consolidarse otras industrias para la fotografía, de igual manera, en otros países, entre los que se incluye México, nacieron empresas comercializadoras y generadoras de insumos y equipo, dentro de las que destaca Espino Barros e Hijos, S. A.,<sup>261</sup> por su importancia para los estudios fotográficos en América. Para el caso de Aguascalientes, sus cámaras fueron el instrumento principal de trabajo en, por lo menos, seis de los establecimientos de los estudios fotográficos activos de los años cincuenta a los ochenta<sup>262</sup> y, como se ha explicado, redujeron el tiempo de trabajo, gracias a lo cual se mejoraron las condiciones de seguridad para el uso del material fotosensible y se dio lugar a que pudieran realizarse pequeñas secuencias para la elección de quienes deseaban obtener un retrato.

Por otro lado, se hace constar que las relaciones comerciales continuaron en distintos puntos del país, donde la trayectoria hacia el norte siguió siendo importante. Lo crucial es, pues, observar la manera en la que se dio la interacción entre las regiones y entre los grupos que participaron. Específicamente hablando, no hay una asimilación acrítica, incondicional, de las propuestas que se recibían, en mayor medida, provenientes de Estados Unidos. El ingenio de los fotógrafos en México los llevó a crear mejores equipos para los fotoestudios, y quienes no se dedicaron a la invención de artefactos, los elegían preferentemente. Si bien, también se tiene constancia de la manufactura de los medios necesarios para trabajar, aunque de forma más improvisada y para uso personal en otras zonas del país, particularmente en la Ciudad de México,<sup>263</sup> lo

---

261 Véanse detalles del encuentro infructuoso entre el fotógrafo e inventor Manuel Espino Barros y la industria Kodak en Monroy Nasr, “El proceso enseñanza-aprendizaje”, quien señala el interés por destacar el quehacer de Espino Barros, por José Antonio Rodríguez, en “1900 y el ‘americano’”, en Felipe Montes, “Eugenio Espino Barros”, 335.

262 Los seis establecimientos de estudios fotográficos a los que me refiero son: Estudios Luna (con dos sedes), Estudio Fotográfico A. Mendoza R. (antes Hnos. Mendoza), el de J. Mendoza R., Foto Chic y Foto Herlinda.

263 Véase García Arévalo, “Fotografía de gran formato”.

sobresaliente de ejemplos como Espino Barros e Hijos es que permite cuestionar la idea de Latinoamérica como subsidiaria eterna en cuestiones tecnológicas y, por ende, artísticas.

En resumen, detenernos en este capítulo a trazar trayectorias de materiales y equipos hace que se identifique una muestra de un universo de intercambios dentro de los estudios fotográficos, compuestos con máquinas e insumos mexicanos y norteamericanos, con focos y películas japoneses, con revistas inicialmente españolas, entre otros objetos. Lo que finalmente llegaría a suceder en la mayoría de nuestros espacios, como bien lo ha trabajado Néstor García Canclini para el mundo actual y que, como ejemplo de estas interacciones en el siglo xx, está la experiencia del Estudio Fotográfico De Luna. Ahora bien, en lo referente a la asimilación que se da acerca de las tendencias estilísticas, promovidas por las revistas para fotógrafos o a través de los medios audiovisuales, ésta, de igual forma, ocurre de manera variada. Por ejemplo, de este capítulo se extrae el hecho de que la fotografía en color directo llevó casi una década para ser del todo aceptada dentro de este fotoestudio, pero no necesariamente se tendría que establecer como regla general, ya que cada fotógrafo expresaba de forma diferente el color.

En segundo lugar, la fotografía representó una alternativa más para los jóvenes en la entidad, con lo que disminuyó, aunque fuera en menor medida, la migración hacia los Estados Unidos por motivos laborales o la que también se daba hacia la Ciudad de México para realizar estudios universitarios. Lamentablemente, como la formación en este ámbito ha sido sobre todo carente de una articulación a nivel de las instituciones públicas, no fue una posibilidad para el desarrollo profesional que estuviera al alcance de todos, pues se favorecían aquellos quienes podían acceder a su conocimiento gracias a relaciones en línea directa por lazos familiares o comunitarios. Particularmente esta historia muestra también que la vida laboral puede estar, en ocasiones y en cierta medida, determinada por la familia a la que se pertenece. Para terminar, todo lo escrito anteriormente ha tenido como objetivo colaborar en el entendimiento de la amplia producción de los retratos fotográficos

llevados a cabo en el Estudio Fotográfico De Luna, de lo que como imágenes aportan para observar las permanencias y las transformaciones en la manera particular que es el retrato para la memoria; así, entonces, para la historia, lo que seguirá desarrollándose en los siguientes capítulos.





## CAPÍTULO 5

# IMÁGENES DE LA INFANCIA REALIZADAS POR TRES FOTÓGRAFOS DE LUNA

### Introducción al tema de la infancia

A cerca de las investigaciones históricas que tienen como tema el de la infancia, gran parte de los autores coinciden en señalar el trabajo de Philippe Ariès entre los primeros en destacar la figura de la niñez.<sup>264</sup> Este trabajo, a la vez que ha sido referente en varias de las subsecuentes investigaciones, también ha despertado críticas, lo cual ha llevado a la construcción de diferentes enfoques y a producir resultados más amplios. Dentro de las inquietudes por discutir sus aportaciones, se ha dado el interés por mostrar que, a la par de su obra, habían surgido otros trabajos

---

264 Véase Martha Cecilia Herrera y Yeimy Cárdenas Palermo, “Tendencias analíticas en la historiografía de la infancia en América Latina”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, núm. 2 (julio-diciembre de 2013); Zoila Santiago Antonio, “Los niños en la historia. Los enfoques historiográficos de la infancia”, *Takwá*, núm. 11-12 (2007); María Luisa Osta y Silvana Espiga, “La infancia sin historia: propuesta para analizar y pensar un discurso historiográfico”, *Revista Páginas de Educación*, vol. 10, núm. 2 (2017), entre otros.

dedicados a la niñez realizados en América Latina.<sup>265</sup> En el caso de los historiadores, quienes trabajan desde México han llevado sus iniciativas a conformar grupos académicos dedicados al estudio de la infancia<sup>266</sup> en sus trabajos; así también, los más recientes elaborados para este tema dan cuenta de que, desde nuestro país, volcarse hacia la niñez en específico se encuentra sobre todo desde finales de los noventa, pero a pesar de veinte años de la producción de diversos trabajos, consideran que aún quedan aspectos y momentos por estudiar.

La historia de la infancia en México es aún un campo fértil para la reflexión y el análisis histórico sobre un miembro de la célula familiar prácticamente olvidado en la historiografía nacional. Un sujeto que también ha sido excluido de la historiografía cuando no llegó a convertirse en un personaje de la vida política o cultural. El análisis de la vida privada, de la familia y de cada uno de sus miembros en sus particulares etapas, como la infancia, la adolescencia y la juventud, aún ofrece muchas interrogantes a resolver en la historia mexicana. Esperemos que esta primera mirada sea una invitación a continuar por un largo camino en el que aún restan muchos tramos por recorrer.<sup>267</sup>

Los enfoques, además de ser diversos por la forma en que los grupos o los investigadores en individual abordan las metodologías para la historia, tienen que ver con los aspectos particulares que se relacionan con la infancia. Así como se ha distinguido el desarrollo de áreas específicas de la medicina y del cuidado a la salud en atención para los niños, se ha hecho lo mismo con las prácticas derivadas de los conocimientos pedagógicos y fundamentalmente el

---

265 Véase Jorge Rojas Flores, “Los niños y su historia: Un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía”, *Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia*, núm. 1 (2001).

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

267 Véase *ibidem*, “Introducción”, 17.

reconocimiento de los derechos hacia la infancia. Los estudios históricos han abordado estas líneas que dan cuenta no únicamente de los cambios en la atención a los infantes a través de estas disciplinas, sino de las ideas que se han construido en cuanto a la niñez, para lo cual ha sido necesario estudiar las imágenes visuales y los personajes literarios. Ya desde la invitación que hiciera Asunción Lavrin se dejaba ver la riqueza del tema y, ante la dificultad que señala la autora acerca de historiar la vida privada, su texto ofrece una diversidad de alternativas metodológicas<sup>268</sup> que seguramente permearon en los trabajos que han tomado forma en este siglo. Lo que he percibido hasta el momento es que la mayor parte de los estudios corresponden al área de la educación; esto tiene relación con lo observado por parte de los historiadores como una idea moderna del niño concebido principalmente como alumno. Al seguir esta línea de estudios se pueden encontrar incluso cuestionamientos acerca de si se ha marcado una fuerte división entre la historia de la educación y la historia de la infancia, que abona para tratar de comprender si a la vez cada una ha propuesto representaciones acerca de la niñez.<sup>269</sup>

En ese sentido, y con base en el centro de la presente investigación, el cual es el análisis de los retratos fotográficos, ha llamado mi atención que parece haber tenido un mayor impulso el interés en estudiar las situaciones de riesgo, las dificultades a las que niños y niñas se han enfrentado.<sup>270</sup> Así, vemos estudios dedicados a medir la pobreza o a identificar la problemática que envolvía a los pequeños, quienes no contaron con un hogar familiar; por supuesto, los estudios demográficos que permitieron observar las causas de la mortalidad infantil, lo cual estimo como un aspecto principal para

---

268 Véase Asunción Lavrin, “La niñez en México e Hispanoamérica: rutas de exploración”, en *La familia en el mundo iberoamericano*, compilado por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell (México: UNAM-IIS, 1994).

269 Paulf Dávila Balsera, “El lugar y la representación de la infancia en la historia de la educación”, *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 2, núm. 1 (enero-junio de 2015).

270 *Ibidem*, 10; Claudia Freidenraij, “«Es por tu bien...». Sobre el derecho de corrección paterna y las relaciones intergeneracionales (Buenos Aires, 1887-1921)”, *Revista Historia y Justicia*, núm. 11 (en línea, 18 de noviembre de 2018).

llegar a prestar mayores cuidados a la infancia,<sup>271</sup> trabajos que muestran la importancia de la historia social, quizá algunos sean resultado también de uno de los primeros cuestionamientos que recibiera el trabajo de Ariès acerca de centrarse en las imágenes principalmente producidas a través de la plástica. Sin embargo, considero, dado que el tema aquí son las imágenes fotográficas de la infancia y la perspectiva es desde la historia cultural, que aun y cuando los enfoques en algunas investigaciones se han planteado en dirección de mostrar los cambios en el entramado social, con sus resultados se podría identificar el sentido dado a las prácticas en relación con la niñez; como, en efecto, esto llega a quedar explícito en las investigaciones que precisan acerca de las maneras en las que se ha entendido el aporte o la participación de los menores en la vida social y cultural.<sup>272</sup>

El análisis de los retratos y los cuestionamientos acerca de las maneras en las que se estudian y construyen las representaciones me ha llevado a prestar singular atención en las investigaciones que los han estudiado. La investigación que resultó en el libro *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920* es un notable esfuerzo por conjuntar los cambios presentados en la vida social hacia la niñez, como fueron los ocurridos en la medicina. En cuanto a las imágenes, el trabajo es vasto porque ofrece un estudio acerca de la resemantización que ocurría a los retratos, al llevarlos del álbum familiar a la publicidad impresa; así como en identificar formas del llamado arte clásico, presentes en las fotografías del siglo XIX.<sup>273</sup> Pero, a fin de contar con referentes

---

271 Confróntese con Lavrin, “La niñez en México e Hispanoamérica”, 50.

272 Véase Susana Sosenski y Elena Jackson Albarrán, “Introducción”, en *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*, coordinado por Susana Sosenski y Elena Jackson Albarrán (México: UNAM-IIH, 2012).

273 Véase Alberto del Castillo Troncoso, “Imágenes y representaciones de la niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX. Algunas consideraciones en torno a la construcción de una historia cultural”, *Cuicuilco*, vol. 10, núm. 29 (septiembre-diciembre de 2003); Alberto del Castillo Troncoso, “La invención de un concepto moderno de niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX”, en María Eugenia Sánchez Calleja y Delia Salazar Anaya (coordinadoras), *Los niños: su imagen en la historia* (México:

del siglo xx, estimo que la propuesta de Soledad Rojas Novoa me permite tener una aproximación amplia acerca de las ideas que se constrúan para la infancia en América Latina, mediante el análisis de los discursos provenientes de instituciones y encuentros internacionales, con el objetivo de comprender cuáles eran los sentidos de dichos discursos y observar sus mecanismos de difusión.<sup>274</sup> Para la presente investigación, la retomo para identificar las posibles relaciones entre la difusión de estos discursos y sus contenidos con las imágenes fílmicas y finalmente fotográficas, lo cual implica analizar el sentido que tienen las variaciones mostradas en los retratos.

Con Rojas Novoa, así como con Bauman,<sup>275</sup> se comprenden las maneras en las que derivaron las ideas construidas para los Estados modernos en planteamientos que fueron propuestos para las familias, en los que se integraron proyecciones para la infancia. La historia de la familia ha sido una de las fuentes que ha dado lugar al estudio de la infancia. El tema de las familias se incorporó como parte de los cambios historiográficos; asimismo, otra de las críticas fructíferas es la que ha resultado de los estudios de género, de tal modo que, al parecer, las investigaciones acerca de las mujeres colaboraron a un mayor impulso para la historia de la infancia.<sup>276</sup> Acerca de esto, es de llamar la atención, por ejemplo, que en el libro de Burke acerca de la historia cultural se pueda localizar en varias ocasiones la referencia a la historia de las mujeres, pero acerca de los niños, el historiador incluye únicamente unas cuantas líneas dentro de su análisis. Así, sobre la historia de la violencia, escribe:

---

INAH, 2018 [ePub]], 165-187; Rebeca Monroy Nasr, “Acerca de Del Castillo Troncoso, Alberto, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920*, COLMEX/Instituto Mora, México, 2006”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 66 (septiembre-diciembre de 2006).

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

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

276 Véase Carolyn Steedman, *Past Tenses. Essays on Writing, Autobiography and History* (London: Rivers Oram Press, 1992); confróntese con Herrera y Cárdenas, “Tendencias analíticas en la historiografía”, 17; Osta y Espiga, “La infancia sin historia”, 116; Rojas Flores, “Los niños y su historia”, 10.

[...] Estos historiadores difieren entre sí en muchos puntos, pero también tienen mucho en común, sobre todo Davis y Crouzet. Advierten el importante papel de jóvenes e incluso niños en los actos de violencia, tanto si ello se explica en términos de violencia festiva como de la asociación tradicional de los niños con la inocencia.<sup>277</sup>

El párrafo permite señalar los cambios ocurridos ante las ideas comunes que se tenían sobre la infancia. Antes de continuar con otra serie de modificaciones y aportaciones que han advertido los historiadores, me parece importante manifestar que la idea de la infancia o la atención dada a las relaciones entre los adultos y los niños, particularmente con sus familias, no es tan reciente como lo son los estudios históricos al respecto. De manera que podríamos tener presente estas relaciones que han servido para la creación de dilemas, tanto en la mitología clásica como en parte de los textos religiosos; quizá uno de los ejemplos más emblemáticos sea el de Abraham y el sacrificio de Isaac.<sup>278</sup> También se puede tener en cuenta que dichos textos incluyen apartados acerca de las maneras en las que se podría llevar a cabo la educación de los hijos. Además, los personajes infantiles están presentes en la literatura desde el siglo XV, aunque tomaron fuerza hasta el siglo XIX, dado que fue el momento en que los géneros literarios se consolidaron, ya que las empresas editoriales ampliaron sus producciones y sus mercados, sobre todo en las regiones donde la alfabetización se había extendido como parte de las prácticas religiosas o los procesos administrativos.<sup>279</sup>

Ahora bien, si retomamos los estudios históricos, difícilmente, si se atiende la crítica de la NHC a la historia de las mentalidades, se podría establecer que los niños en la historia y sus relaciones familiares

277 Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2012, 4ª impr.), 133.

278 Véase "Sacrificio de Isaac", en Génesis, 22:1-19.

279 Confróntense con Juan Molina Porras, "En los orígenes de la literatura infantil ilustrada española: cuentos fantásticos-morales de Manuel Jorroto Paniagua", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica XII-2* (2009), 45-73; Ana Moya, "Historia(s) de la diferencia: la novela inglesa de mujeres en el siglo XIX", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 23 (2011), 19-36.

corresponden de una sola manera a una idea generalizada; es decir, habría que cuestionar si han sido estables y uniformes las relaciones entre niños y adultos en todo momento. Si tomáramos como ejemplo el tiempo presente, más allá de prácticas que pueden ser consideradas como patológicas, de acuerdo con las ideas que compartimos actualmente, son muy variadas las maneras como se comprende y practica el acompañamiento o el cuidado a la infancia. Desde esta perspectiva, la propuesta de Lloyd deMause ha recibido serias observaciones<sup>280</sup> y la de Ariès también sería susceptible a críticas. Acerca del trabajo del historiador francés se ha escrito que en sus planteamientos dejó de lado las variaciones que podían existir entre las diferentes posiciones sociales de los niños, ya que lo observado por él son las representaciones plásticas,<sup>281</sup> de las que no atiende a profundidad su sentido alegórico.

En lo personal, considero que su trabajo es muy extenso en cuanto a la exploración de los cambios iconográficos y sobre todo los morfológicos que distingue en la plástica realizada en el antiguo régimen; ofrece, además, algunos –aunque pocos– significativos apuntes acerca de los personajes literarios. Estos aportes del autor, vistos no como él los propusiera, signos representativos acerca de las maneras en las que se trataba y veía a la infancia, sino como formas a veces alegóricas, metafóricas y simbólicas que en ocasiones representaron tradiciones y en otras se conformaron como propuestas expresivas que incorporaban cambios, se traducirían más adelante como modificaciones en las formas de ver, si no a la infancia en particular, por lo menos al cuerpo humano. Al respecto, me parece importante tomar en cuenta afirmaciones como la del pintor Daniel Cariola, quien, tras dos años de vivir en Jerusalén, señala que incorporó en sus murales las imágenes de los niños al haber identificado que en aquella región parecen “adultos en miniatura”, porque la proporción de sus cabezas con la de sus cuerpos no corresponde al estándar de la

---

280 Confróntense con Santiago Antonio, “Los niños en la historia”, 33-34; Jesús Vilar Martín, “Acerca de *Historia de la infancia* de Lloyd deMause”, *Educación Social: Revista de Intervención Socioeducativa* (en línea), núm. 60 (2015, consultada el 7 de octubre de 2020), 125.

281 Véase Herrera y Cárdenas, “Tendencias analíticas en la historiografía”, 4.

anatomía en la pintura occidental, debido a que sus proporciones son semejantes a las del cuerpo adulto, con una cabeza de menor tamaño.<sup>282</sup> Se podría pensar, entonces, que no todo está dicho acerca del cuerpo y sus representaciones, pues los estudios anatómicos que han servido como base para el arte occidental parten de un modelo aceptado como idealizado y no tendría por qué corresponder con todos los grupos humanos, ya que los contextos específicos pueden influir en las características anatómicas y falta reconocer de manera más amplia que no existe superioridad en el ideal propuesto por el canon occidental.

Al reanudar el trabajo de Ariès, resulta en una panorámica percibida un tanto vertiginosa, la cual concentra un periodo muy amplio, sumado a que el objetivo del historiador ha sido mostrar que no había división por edades en el antiguo régimen; con esto desea afirmar una idea de un mundo a la vez idílico y desordenado. No obstante, considero que no hacer distinción de edades es casi igual a asegurar que no se tenían nociones acerca del tiempo. Para esto, o en contraposición, hay muestras de la organización de la vida con base en diferentes maneras de comprender el tiempo, tema que ha sido estudiado frecuentemente por los historiadores para distintos momentos, civilizaciones o procesos culturales.<sup>283</sup> Además, me atrevo a cuestionar el planteamiento de Ariès con respecto a que fue un proceso moralizante el que llevó a señalar una división entre los niños y los adultos. Sin duda, su trabajo no únicamente da cuenta de la parte importante que tuvo, por ejemplo, la expansión de la cristiandad en ese proceso;<sup>284</sup> pese a ello, dentro del proyecto de modernidad, como se ha visto a través de los estudios históricos, uno de los principales objetivos a alcanzar ha sido disminuir las tasas de mortalidad; de ahí

---

282 El pintor chileno Daniel Cariola realiza murales en Jerusalén de carácter religioso. Puede verse el comentario y la representación acerca de los niños/as dentro de un mural en la entrevista que le hiciera Kathleen Nichols, en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=DbcijPaEfb4> (minuto 21 a 22).

283 Véase José Ignacio Ortega Cervigón, “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas”, *Medievalismo*, núm. 9 (1999), 9-39.

284 Confróntese con Philippe Ariès, capítulo II “El descubrimiento de la infancia”, en *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* (Madrid: Taurus, 1989). (El original en francés, de 1960, se tradujo al inglés en 1962).



la atención a los desarrollos en la medicina, gracias a lo cual pudieron observar la falta de madurez en los cuerpos de los infantes y los identificaron con menor resistencia para determinadas actividades y con mayor sensibilidad a las enfermedades. Se podrían considerar, así, como un conjunto de ideas que, por supuesto, incluyen las moralizantes y, asimismo, aquellas que influyeron para el reconocimiento de los derechos de la infancia.

Gracias a la conjunción de la psicología y la historia resultó el libro del pensador deMause, que fue también de los estudios pioneros acerca del tema. En su *Historia de la infancia* abarca desde la antigüedad hasta la modernidad y trata de ofrecer modelos explicativos sobre las relaciones entre los adultos y los niños; sin duda, el gran valor de la propuesta difícilmente se podría poner en duda, ya que al profundizar en las maneras en las que se llevan a efecto las relaciones entre los niños y los adultos, permite seguir cuestionando los modos en los que entendemos y nos relacionamos con la infancia. La observación a la que me adhiero hacia su trabajo de forma crítica señala la falta de atención a los cambios culturales, pues parece establecer cortes muy delimitados en cuanto a las formas en las que se percibe y se actúa con respecto a la infancia, cuando las relaciones que deMause caracterizó como “infanticidio”, “abandono”, “ambivalencia”, “intrusión”, “socialización” y “ayuda”<sup>285</sup> han coexistido aun en las últimas décadas; pero, en efecto, se dan cambios de percepción, como lo he comentado en conjunto con los autores consultados, a partir del reconocimiento de los derechos de la infancia.

Las evidencias más claras de este cambio es la aparición de las condiciones que iniciaran el camino desde la Declaración de Ginebra de 1924 (Eglantyne Jebb) hasta las Observaciones Generales de Naciones Unidas para la concreción de los aspectos críticos de la Convención de los Derechos de la Infancia, ya en el siglo XXI.<sup>286</sup>

285 Santiago Antonio, “Los niños en la historia”, 33.

286 Vilar Martín, “Acerca de *Historia de la infancia* de Lloyd deMause”, 125-26.

Para observar las formas en las que estos cambios influyen, me parece necesario contemplar las cuestiones culturales. En cuanto a los trabajos realizados desde nuestro país que involucran el estudio de las imágenes y resultan ser evidentemente los de una relación más directa con esta investigación, en la mayoría, se puede distinguir que surgen a partir de integrar preguntas acerca de las formas en las que se ha historiado la infancia y se expresa, en algunos casos, una clara intención por salir del llamado adultocentrismo para tratar de identificar a los niños y niñas como actores sociales. En ese sentido, si llevamos el cuestionamiento hacia las representaciones que actualmente se hacen de la infancia, podríamos preguntarnos: ¿cuáles son los artistas que actualmente hacen imágenes de la niñez? Quizá encontraríamos como respuesta que en ciertas regiones los artistas en la actualidad se han concentrado más en fomentar la autorrepresentación en los menores. A manera de comprender este cambio importante, vale la pena recuperar, como lo hacen varios autores, la influencia que tuvo Jean-Jacques Rousseau para crear una idea de la infancia.<sup>287</sup> En su obra *Emilio, o de la educación*, reconoció la formación como un proceso gradual e inscribió características de inocencia en los niños; tales propuestas fueron discutidas desde inicio, como también se sabe, de manera extendida.

La percepción ambivalente hacia la infancia ha quedado expresada en el arte, donde son muy representativas las estampas litográficas de Paul Gavarni,<sup>288</sup> así como algunas de las pinturas realizadas por artistas de las vanguardias históricas, quienes tuvieron como objetivo alcanzar la capacidad expresiva que habían reconocido en los niños, a la par de su deseo por despegarse y discutir el “adiestramiento” de las habilidades que habían adquirido dentro de las academias; es decir, el niño, ante la mirada del artista, ha fluctuado del sitio del aprendiz, al de ser sujeto de imitación, con el anhelo de recuperar al

---

287 Véase, por ejemplo, Gabriel Meraz-Arriola, “Historia universal de la infancia”, *Acta Pediátrica de México*, vol. 31, núm. 6 (noviembre-diciembre de 2010), 266-267.

288 Pseudónimo de Hippolyte Guillaume Sulpice Chevalier (1804-1866), dedicado principalmente a las artes gráficas (consultado el 13 de octubre de 2020, Britishmuseum), <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG28566>

niño interior. En “Del Divino Niño a *l'enfant terrible*: breve historia de la infancia en la pintura occidental”, la autora reúne algunas de las expresiones más conocidas sobre el tema, a través, tanto de los escritos pioneros realizados por Charles Baudelaire, como, por supuesto, de las propuestas plásticas.<sup>289</sup>

Esta preocupación por parte de los historiadores, que va tanto por reconocerlos como agentes activos, hasta por tratar de recuperar la experiencia infantil, como ya lo he señalado, ha llevado a que amplíen sus fuentes e incorporen cambios metodológicos, por ejemplo, al convocar a la población para escribir relatos acerca de su infancia, sin dejar de lado que existe una tendencia hacia idealizar la propia infancia y las relaciones familiares.<sup>290</sup> En cuanto al ejercicio de la autorrepresentación, desde hace algunos años se encuentran más generalizadas las actividades que buscan fomentar en los alumnos la realización de autorretratos, visuales o escritos, dentro de las prácticas para la enseñanza artística.<sup>291</sup> En cierto modo, estas actividades se relacionan con una visión más comprensiva que llevó a reunir la lectura con el derecho, con el ejercicio del derecho a escribir; esto es, entre otros objetivos, para llegar a narrar la propia experiencia y valorar las historias personales desde la infancia. Sin embargo, dentro de la historia, el libro *Past Tenses* me parece un ejemplo temprano que claramente da muestra de cómo incluir y rescatar la autobiografía desde la infancia, pues la autora analiza algunos textos que fueron realizados por niñas o adolescentes gracias al trabajo de algunas educadoras.<sup>292</sup>

---

289 Sofía Soto-Maffioli, “Del Divino Niño a *l'enfant terrible*: breve historia de la infancia en la pintura occidental”, *Estudios* (2013).

290 Véase Salazar Anaya, “El niño en la memoria familiar”, en *Los niños: su imagen en la historia*, 245-280. La autora incorpora información acerca de las fuentes, las metodologías y las reservas que contempló para su investigación.

291 Se pueden consultar los libros de educación artística publicados por la SEP, que han estado vigentes en México en la segunda década del presente siglo o los planes y programas de lo que fuera PROEA-PROARTE, para Aguascalientes, durante los años 2000 a 2012.

292 Véase Steedman, *Past Tenses*.

Gracias a la perspectiva y, propiamente, a las investigaciones históricas, se pueden observar los cambios dados para la infancia y controvertir los intentos por presentar una ontología al respecto, lo cual pretendería afirmar un estado inmutable de la infancia. La historia ha dado cuenta de que la infancia se presenta con características y prácticas variables. De las interrogantes que la actualidad genera y que podrían ser más problemáticas, está la que confronta la idea del niño como alumno y lo sitúa como expresión de la sociedad del consumo. En “Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia” se muestra una fisura en este conjunto, dado que gran cantidad de niñas y niños poseen más habilidades tecnológicas que algunos adultos, lo cual tiene implicaciones para una de las connotaciones más arraigadas en cuanto a la niñez.<sup>293</sup> Sin duda, el apunte queda como una muestra de las necesarias reflexiones que desde el presente se construyen para los estudios de la infancia.

Para cerrar, vuelvo al objetivo de esta investigación sobre el análisis de los retratos del Estudio Fotográfico De Luna realizados en la segunda mitad del siglo xx. La producción de materiales que han conservado en este fotoestudio corresponde a un momento en que la fotografía ya se había difundido ampliamente. Los retratos dedicados a ciertos momentos de la niñez fueron los más solicitados; este motivo, entendido como signo, acerca del interés que se tenía por conservar una imagen de los miembros de las familias en sus primeras etapas de vida, ha sido lo que me llevó a situar este capítulo como el primero de los temas centrales de este trabajo.

El objetivo no se construyó originalmente en la necesidad de historiar la infancia, la que ha sido claramente la intención que ha dado forma a las investigaciones analizadas para este apartado; sino que los primeros resultados del análisis de los materiales fotográficos indicaron que ha sido un tema relevante para la memoria

---

293 Confróntese con Eli Terezinha Henn Fabris *et al.*, “Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia”, traducción de Mariano Narodowski y Lucía Zuain, *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 23, núm. 60 (mayo-agosto de 2011).

familiar. Los retratos dedicados a la infancia fueron los más requeridos durante 60 años para el Estudio Fotográfico De Luna, lo cual indica el lugar preferencial que han tenido para las historias familiares. Ya Philippe Ariès menciona en su trabajo que se percataba de la existencia de gran número de retratos de la niñez en los álbumes familiares, aunque deja entrever que para él no eran muy significativos, por tratarse de una serie de imágenes comunes;<sup>294</sup> sin embargo, podría ser que el continuo encuentro con las imágenes fotográficas de la infancia lo llevara a preguntarse cómo habían sido representados los cuerpos infantiles en el antiguo régimen. A diferencia de este autor, he estimado que un análisis a profundidad de los retratos realizados dentro de un fotoestudio en el siglo xx podría ayudarnos a comprender sus significados culturales en las diferentes esferas de la vida social donde se compartían o mostraban sus formas impresas; ya que, si bien se trata de imágenes comunes, vale la pena tratar de discernir lo que sus formas han comunicado, precisamente para el entendimiento comúnmente compartido.

## Aproximación a las imágenes de la infancia en la plástica

Se puede extraer, de la primera parte de este capítulo, el hecho de distinguir que los retratos de la infancia precedentes a los medios fotográficos se han estudiado principalmente a partir de las expresiones producidas en Occidente. La investigación llevada a cabo por Ariès es fecunda para observar los cambios morfológicos de las esculturas y las pinturas en las figuras que refieren ciertos aspectos de la infancia, pero, a diferencia de las conclusiones vertidas en aquella relevante investigación, estimo que vale la pena subrayar la distinción entre las representaciones más alegóricas y las que tendieron a formas más humanas. Quizá de los gestos más importantes en cuanto a este cambio se encuentre *El hombre de Vitruvio*, que conllevó un

---

294 Confróntese con Ariès, capítulo II “El descubrimiento de la infancia”.

mayor interés por las concepciones acerca de lo terrenal ante los diferentes elementos que se utilizaban para comunicar lo planteado como divino. Aunque, antes de esta incursión por la anatomía humana como clave del Renacimiento, destacan algunos detalles con los mismos referentes en obras que fueron anteriores; como se les puede encontrar más adelante, por ejemplo, en el Barroco, además, con una exaltación del movimiento.

A los cambios morfológicos ocurridos en las artes, gracias a los conocimientos sobre el dibujo anatómico, se suma el hecho de un deseo gradualmente mayor para obtener un retrato de familia. Principalmente dentro de la historia del arte se da cuenta de los retratos de las familias nobles. Ante esto, el trabajo de Ariès llamó la atención para las representaciones de la infancia, con lo que se abrió un camino que aún requiere de nuevos estudios. A partir de este historiador sabemos del momento en que creció la predilección por los retratos individuales de la infancia.

Aparte de las efigies funerarias, los retratos de niños aislados de sus padres son escasos hasta finales del siglo XVI. [...] A comienzos del siglo XVII se vuelven numerosos; se observa que ha arraigado la costumbre de conservar, gracias al arte del pintor, el aspecto fugaz de la infancia. [...] En lo sucesivo, se representa al niño solo y por sí mismo: ésta es la gran novedad del siglo XVII. El niño será uno de sus modelos favoritos. Abundan los ejemplos entre los pintores ilustres como Rubens, Van Dyck, Franz Hals, Le Nain, Ph. De Champaigne.<sup>295</sup>

Pese a ello, como he comentado, en sus conclusiones acerca de los retratos de la infancia, los caracteriza como un conjunto banal, adjetivo que parece definir su visión hacia lo popular. Si seguimos una ruta distinta a la que él plantea y se ven con atención las pinturas más allá de las que realizaron quienes han sido considerados como los grandes maestros, podríamos observar que el tema de la infancia fue

---

295 *Ibidem*, 8.

motivo también de la práctica de la pintura realizada por mujeres. Algunos de los cuadros hechos entre los siglos XVIII y XIX por las pintoras que llegaron a ser así consideradas, gracias a las clases que tomaron en talleres particulares o, aunque con grandes restricciones, en las academias –hecho que ocurría principalmente en Francia, Inglaterra e Italia–, no se podrían englobar dentro de las representaciones costumbristas, ya que algunos eran alegorías acerca de la propia pintura; otros, en efecto, escenas de la vida privada; y algunos más podrían ser considerados como expresiones de las proyecciones que se tenían para la infancia, por ejemplo, ya se hacían imágenes que presentaban a los niños o a las jovencitas como aprendices.

Para la pintura del siglo XIX e inicios del XX llevada a cabo por los autores que han sido representativos de los movimientos artísticos, las imágenes de los niños fueron abordadas para presentar diversas características asociadas con las ideas que dieron lugar a la llamada modernidad, a través de distintas áreas del conocimiento; asimismo, se hicieron pinturas que cuestionaban algunas de estas ideas. Parte de estas imágenes, así como lo complejo que pueden ser sus significados, quedan apuntados en recientes trabajos, como el de Sofía Soto-Maffioli, el cual referí anteriormente.<sup>296</sup>

El caso de la pintura novohispana puede reconocerse sin duda como una tradición iconográfica a partir de las figuras del Niño Jesús y de la niñez de la Virgen María. La idea señalada por Ariès para la pintura europea, la cual enlista con entusiasmo Lavrin para los estudios de la infancia en Hispanoamérica, ha sido trabajada a profundidad por María del Consuelo Maquívar, investigación que se concentra en historiar las imágenes, enfoque que comparto para mi trabajo; empero, como he explicado, la metodología la he pensado de acuerdo con las necesidades que se presentaron con el proyecto. Desde mi perspectiva, me adhiero a las propuestas que señalan la necesidad de continuar con el estudio de las imágenes dedicadas a la infancia, ya sea que se trate de las más valoradas de la pintura occidental o de aquellas realizadas en México, particularmente en el correr

---

296 Véase Soto-Maffioli, “Del Divino Niño a *l'enfant terrible*”.

del siglo xx. En cuanto a la fotografía, podría decir que ésta permitió una variación en los temas para los retratos de la infancia; idea que probablemente sea más observable en aquellas realizadas en la intimidad de los hogares, como lo ha sido para la mirada artística, documental y periodística, que incluyen los aspectos menos afortunados, el dolor y la miseria de los que la infancia no ha escapado.<sup>297</sup>

## Las imágenes de la infancia vistas en esta investigación

Para el caso de las imágenes llevadas a cabo en los estudios fotográficos, los momentos elegidos han sido los que se relacionan con la dicha; no obstante, contienen señales que podrían contradecir ese sentido. El siglo xx da cuenta de un uso de la fotografía de manera más plural que el dado en el siglo xix; de ahí que he estimado necesario dar lugar a que el material fotográfico indicara cuáles categorías eran las que se observaban, a diferencia de las imágenes realizadas en periodos anteriores. El análisis general de los retratos me ha mostrado que las diferencias cuantificables se relacionan con factores como la edad y el sexo de los retratados, lo cual, por supuesto, manifiesta lo significativo de que, a lo largo de la segunda mitad del siglo, la mayor parte de las fotografías conformadas por las tres generaciones De Luna sean dedicadas a la infancia. Para la totalidad de los retratos analizados, la diferencia por situaciones socioeconómicas se presenta difusa, por lo que no fue aplicable hacer divisiones o categorías determinadas por este factor.

De los poco más de 40 mil negativos que tuve oportunidad de examinar del Estudio Fotográfico De Luna, el tema de la infancia se vio capturado en 12,268 tomas. La selección de negativos que realicé resultó en 231 imágenes. El análisis a profundidad me permitió, en primera instancia, clasificarlos por subtemas; en segundo

---

297 Véase, por ejemplo, Celia del Palacio, capítulo VII “La imagen más allá de la violencia: Félix Márquez en Veracruz”, en *A cuadro: ocho ensayos en torno a la fotografía, de México y Cuba* (México: CU Lagos Ediciones, 2020), 167-186.



lugar, notar que los retratos de la infancia eran muy variados y se podían identificar diferencias en las propuestas fotográficas de cada miembro de la familia De Luna. Los apartados centrales para este capítulo se dividen de acuerdo con la producción fotográfica de cada uno de los tres fotógrafos. Aunque hubo momentos en que trabajaron de manera simultánea, el análisis de las imágenes se presenta dividido para hacer notorias las características que he distinguido para cada uno de los fotógrafos.

Es a partir del año de 1948 que se conservan los negativos producidos a lo largo de los doce meses, por año. Éste ha sido uno de los aspectos a tomarse en cuenta para la propuesta temporal, que parte del interés de historiar la fotografía del siglo XX; sin embargo, como fundamental de la temporalidad en la que se realiza esta investigación, tiene que ver con la mirada de cada uno de los fotógrafos. Así, he distinguido, y de acuerdo también con la biografía de Antonio de Luna, que sus retratos en estos materiales se pueden ver a partir del fin de la década de los cuarenta y el inicio de la década de los cincuenta. La mayor parte de la producción de los años cincuenta corresponde al momento en que inició Armando de Luna Pedroza, en el segundo local del fotoestudio, y seguiría hasta los años setenta. Finalmente, se presenta también parte del trabajo fotográfico elaborado por Armando de Luna Gallegos, que abarca desde 1978 hasta inicios del siglo en curso.

El desarrollo de este capítulo, en consecuencia, se deriva del análisis a profundidad de la selección de retratos de la infancia. Para llevar a efecto la selección para cada tema, así como el análisis específico de cada imagen, me he soportado en los conceptos de anacronismo, anomalía y *punctum*. El concepto de anacronismo es el que establece la perspectiva interpretativa para el conjunto de imágenes. Se trata, pues, de precisar la idea acerca de que las imágenes no son representaciones literales de “su tiempo”; de tratar de comprender que sus formas, figuras y elementos materiales dan cuenta de la recuperación de otras imágenes que hicieron posible su conceptualización; con lo que, para el caso de las fotografías, se reúne con aquello que estuvo frente a la cámara, cuyos significados pueden

responder a un evento inmediato, a una proyección, a un deseo, entre otras maneras de significar. De todo esto, además, se participa al percibir las, pues, como se ha escrito en el primer capítulo, la memoria es lo que las hace posibles, visibles. De manera que, si recordamos a Benjamin, el presente y el pasado se conjuntan en la imagen, de ahí que nuestra recepción de ellas sea también cambiante.

Este concepto se conjuga con las propuestas de la NHC, ya que esta corriente historiográfica también problematiza las maneras tradicionales en las que se han estudiado los objetos culturales, e incluso las maneras como se ha entendido “la realidad”. Así también, con estos planteamientos, se entiende que los objetos culturales no deben ser encasillados de acuerdo con una conclusión sobre lo social, en la que se les ve como resultados, como signos transparentes de las condiciones socioeconómicas; sino seguir la dinámica cultural que éstos pudieron generar. De acuerdo con esto, el análisis de las imágenes no se contextualiza con la presentación *a priori* de una imagen general de la sociedad de Aguascalientes, sino que se centra en el análisis de las imágenes; no obstante, el capítulo en general se contextualiza a partir del apartado historiográfico.

Lo que se muestra enseguida es la construcción histórica de las variaciones y las permanencias presentes en los retratos de la infancia, en el transcurrir de seis décadas. El anacronismo de las imágenes requiere que en cada una de ellas se realice una observación detallada de sus cambios materiales, de las expresiones y los gestos que contienen, con el fin de tratar de acercarnos a los referentes visuales que pudieron tener los fotógrafos o quienes solicitaron los retratos; es decir, a lo que la proyección de sus memorias vertía sobre lo que en su momento daría forma a un nuevo retrato. Los datos acerca de aspectos sociales que también forman parte del capítulo resultaron de preguntas que el propio análisis de las imágenes generó a partir de identificar las tendencias en sus contenidos, mas los interpreto a partir de sus posibles significados para dar cuenta de las formas en las que la fotografía “analógica” toma parte de las transformaciones en la vida cultural. Sin perder en cuenta el anacronismo de las imágenes, y con base en mi interés por la difusión que se

diera durante el siglo XX para éstas a través de los medios fílmicos, es que me detengo con particular atención en uno de los trabajos para las imágenes de la infancia en el cine nacional. Aunque su perspectiva es más social, he identificado puntos que permiten ahondar en la interpretación de los retratos para la niñez del Estudio Fotográfico De Luna y enfatizar sus características, a diferencia de los más difundidos en la pantalla grande, lo cual me ha llevado a reconocer un valor particular en los retratos y, en consecuencia, proponerlo como parte de las conclusiones.

En lo que respecta al concepto de anomalía, como lo señalé en el primer capítulo, para poder localizar lo anómalo se necesita conformar una serie, en este caso, de retratos fotográficos. A pesar de que en el capítulo no incluyo la totalidad de las series revisadas ni de las analizadas a profundidad, el hecho de diferenciar las características en los retratos hizo posible que los pudiera agrupar de acuerdo con los motivos, que señalo como subtemas para los retratos de la infancia. El resultado de esto es un pequeño grupo de secuencias seccionadas de acuerdo con el periodo de cada uno de los fotógrafos, en una versión amplia y preliminar del capítulo. Con la finalidad de mostrar de manera más puntual el resultado del análisis a profundidad, no he incluido todos los retratos de la infancia que analicé en el capítulo, sino los necesarios para explicar las tendencias que distinguí y que dieron lugar a las series, así como las imágenes que contienen una variación dentro de éstas, es decir, la “imagen anómala”.

La anomalía como concepto de análisis en esta investigación la he propuesto para reconocer los cambios ocurridos en los gustos que se mostraron por parte de la población hacia la preferencia o no de ciertos motivos, que se puede observar tanto en la concurrencia al fotoestudio, como en la forma de presentar a sus pequeños ante la cámara. Otro medio de provocar una imagen anómala es producto de un cambio de estilo por parte del fotógrafo, que se percibe a través del análisis de los elementos compositivos de la imagen. Tener presente este concepto, desde el análisis general de los materiales, dio lugar a notar diferencias entre los tres fotógrafos, que se confirmaron al conocer sus trayectorias en el fotoestudio. En el análisis a profundidad,

esta noción hizo posible comparar sus miradas o propuestas fotográficas para la infancia. Cabe señalar que uno de los resultados del primer nivel de análisis de los retratos de la infancia trata acerca de que las fotografías correspondientes a la primera comunión permanecen en el gusto de las personas a través del tiempo. Estas tomas representaron, en promedio, 16.4% de los 12,268 negativos que examiné. Al tratarse de imágenes con características muy definitorias, desde ese primer examen las coloqué en una columna diferente que la del resto de los retratos para la infancia. Así, este tema formó la serie con mayor permanencia, como se verá en el desarrollo de los tres siguientes apartados.

Finalmente, el concepto de *punctum* (punción) ejerce también una función de noción analítica, pero ésta la he aplicado hasta la fase final del análisis a profundidad. Quizá vale la pena detenerme a aclarar que ninguno de los tres conceptos empleados tiene un efecto de determinación y mucho menos de caracterización social, sino que son herramientas para el análisis y la interpretación de este conjunto de expresiones culturales en forma de retratos de la niñez. El *punctum*, que nombra aquello que hace que nuestra mirada se sienta más atraída ante una imagen fotográfica, ejerce su fuerza como una pregunta, lo que obliga a detenerse para distinguir cuál es el “detalle” que afecta nuestra percepción. Lo que propongo es una interpretación de la serie de imágenes, dentro de las cuales hay algunas en las que he observado una puncción. El resultado de mi propuesta en cuanto al *punctum* queda abierto a ser compartido o no por el lector; lo que sí es compartido es comprender a qué se refiere *punctum* en el sentido que planteara Barthes. Estimo que este concepto se puede emplear con mayor razón para un conjunto de imágenes que ahora resultan tradicionales, porque precisamente está propuesto para mostrar aquel detalle que irrumpe entre las imágenes que cumplen con ciertos estándares (*studium*).<sup>298</sup>

Enseguida se presentan los tres apartados que muestran los retratos más significativos de acuerdo con esta investigación, acerca

---

298 Véase el segundo capítulo del presente trabajo.

de las formas llevadas a efecto en los distintos momentos del Estudio Fotográfico De Luna. El total de las imágenes analizadas están a la disposición de quien lo requiera, a través del contacto indicado en los anexos del presente trabajo.

## **Los temas y las características en la lente de Antonio de Luna Medina**

Con el propósito de tratar de responder las inquietudes acerca de las formas en las que se llevaron a cabo los retratos de la infancia por Antonio de Luna Medina y por identificar de qué manera mediaban los intereses, gustos e ideas acerca de la infancia, así como de acercarnos a los significados que se derivan de los materiales fotográficos analizados a través del análisis a profundidad de las fotografías, se hicieron evidentes determinadas características en las imágenes, por lo que ahora puedo proponer los subtemas para estos retratos de la infancia realizados dentro del fotoestudio, en los años que iban del fin de la década de los cuarenta al inicio de los años cincuenta.

Se retrató a los niños y a las niñas con atuendos folclóricos, así también, con vestuarios especiales para eventos artísticos; otros motivos que se muestran con frecuencia son los de cumpleaños y los dedicados a primeras comuniones; además, se ve la preferencia por retratar a grupos de hermanos/as. Finalmente, se conjunta otra serie de fotografías cuyas características diversas no permiten colocarles un nombre específico, por lo que las denominaré como “varios”; agrupé aquellos retratos en los cuales los pequeños aparecen con elementos de distinta índole y que hablan de sus posibles gustos, a la vez que dan señales de las actividades que se han relacionado con la infancia.

Una de las primeras intenciones de este análisis ha sido confirmar si es posible distinguir la manera de hacer las fotografías a través de las características en las tomas que produjeron cada uno de los tres fotógrafos. Desde la primera etapa del examen de materiales comencé a notar cambios en las imágenes. Al observar cada imagen fotográfica con atención, además, ya en su versión en positivo,

estos cambios me fueron más evidentes. Ésta es otra de las razones por las cuales me ha parecido necesario señalar algunos de los aspectos formales del manejo técnico que llevaron a efecto los fotógrafos. Además, como ya lo he expresado, es debido a la forma de hacer el retrato que los significados de las imágenes se pueden interpretar.

Para los tres fotógrafos, las dimensiones en las que utilizaban las placas para los negativos fueron empleadas de acuerdo al tamaño de la ampliación en la que se reproducirían los retratos, siendo esta característica un indicativo del lugar que llegarían a tener las copias impresas, si serían exhibidas o si únicamente serían conservadas. Los retratos de Antonio de Luna Medina para la infancia expresan una preferencia por este fotógrafo para emplear los planos generales, pues colocaba a los niños centrados en la imagen; se distingue también el uso de una iluminación que resultaba en la proyección de sombras no muy duras, sino en medios tonos sobre los fondos claros. En cuanto a la utilería, la empleaba con frecuencia de una manera práctica. Estas características generales llegaron a intercalarse con propuestas distintas, que al parecer fueron utilizadas más con ciertos motivos para los retratos de la niñez.

### *Folclor y festivales artísticos*

Entre la serie de imágenes del tema del folclor se aprecia que hay cierta familiaridad de los retratados con los vestuarios y accesorios que se utilizaban para caracterizar a las personas de acuerdo con el proyecto de difusión de un “alma nacional”. Es notorio, además, que las tomas correspondan a fechas a lo largo del año. Esto, me parece, señala un estado de amplia recepción de los contenidos nacionalistas, vertidos no únicamente a través de las escuelas públicas,<sup>299</sup> sino también del cine y del naciente medio televisivo en los años cincuenta.

---

299 Véase Ricardo Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación post-revolucionaria en México, (1920-1930)”, en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos* (México: CIDHEM-CIESAS, 2000).



Figura XXXVI. Retrato de la infancia, enero de 1948.



Figura XXXVII. Retrato de la infancia, octubre de 1948.

Por otra parte, los atavíos para los festivales artísticos van desde la tradición de los bailes flamencos, la recuperación de las formas de vestir para celebraciones especiales en el siglo XIX, hasta los modelos isabelinos. Lo que significaría que en el gusto popular no existían divisiones entre los modelos nacionales y el empleo de formas claramente de influencia europea. Entonces, en ocasiones se vestía a los niños de acuerdo con las aspiraciones de los proyectos nacionales, es decir, como una visión futura hacia lo mexicano; mientras en otras ocasiones lo hacían de acuerdo con cierto sentimiento de nostalgia. A fin de cuentas, se trataba sólo de “un juego de niños”. Cabe un paréntesis para señalar la alta probabilidad de que la elaboración de los vestuarios las llevaran a cabo las propias familias, ya que era una actividad conocida y dominada con frecuencia, gracias a los talleres que se impartían dentro de los programas de estudio, e incluso mediante escuelas dedicadas exclusivamente a su enseñanza.<sup>300</sup>

300 En entrevista con los hijos de Leocadio Castañeda y Jesusita González (Foto Chic), su hija Gloria Silvia narraba que la confección de sus vestidos la realizaban su mamá y su tía.



Figura XXXVIII. Retrato de la infancia, mayo de 1948.



Figura XXXIX. Retrato de la infancia, enero de 1948.

Si retomamos las fotografías, dentro de estas dos series me resultaron muy pocas imágenes con variaciones compositivas, donde las poses de las niñas o los niños fueran más dinámicas; aunque algunas se llevaron a efecto con el empleo de la utilería, por ejemplo, y así lograr romper el plano para formar una línea diagonal. Además, tanto en la fotografía de la niña que exhibe la charola laqueada, como en la del niño sentado sobre la chimenea, a pesar de una mayor dinámica corporal en ambos casos, la actitud reflejada en sus rostros concuerda poco con el resto de los elementos de la imagen, pues en ambos parece que la única intención era prestar atención a la cámara. Hay un manejo especial de la iluminación y la escenografía por parte del fotógrafo en la última fotografía (Figura XXXIX), lo que alude a las figuras teatrales y colabora con el motivo de la imagen, con lo que se aumenta el sentido de la escena.

La Figura XL nos lleva a pensar, además del folclor y su importancia como parte de los proyectos nacionales, en la difusión de los discursos que marcaban los diferentes roles para las niñas y los niños. Puede ser que la fotografía corresponda a un conjunto de hermanos o a un grupo de compañeros de escuela. Independientemente de la intencionalidad que pudo tener el fotógrafo, la imagen da la idea de una niña que está siendo custodiada. De forma diferente se muestra la actitud del niño en la Figura XLI. Si bien



unos y otros adoptan formas de actuar, los niños toman la figura disciplinar en el retrato de la izquierda; mientras que a la derecha, el niño logra darle vida al papel que representa. Fácilmente, la figura del “pachuco” se vendría a la mente al ver este retrato para un gran número de latinoamericanos. La actitud del menor es, por demás, segura; aspecto inusual entre la mayoría de los retratos de la infancia que se tomaron en el fotoestudio. Ante la sencillez del resto de los elementos de la fotografía, la imagen del niño se despliega e inunda la composición. En sí mismo, el personaje del pachuco habla de la interculturalidad y de las contradicciones de las ciudades modernas.



Figura XL. Retrato de la infancia,  
diciembre de 1948.

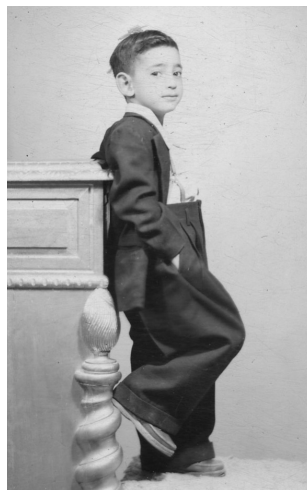


Figura XLI. Retrato de la infancia,  
enero de 1948.

En estos retratos, elaborados como parte de los juegos de la escenificación, los atuendos de los niños aumentan en su correspondencia con los que se llevan en la vida adulta. Ambas imágenes, aún dentro de su diversidad de rasgos, son representativas de los roles que se proyectaron para la infancia en el siglo xx, de acuerdo al género binario. Las ideas que circularon para la niñez durante el siglo anterior se relacionan con el trabajo de los organismos internacionales, que, como nos recuerda Rojas Novoa, se impulsaría como parte de la necesidad de tratar de responder a las crisis generadas por la Primera

Guerra Mundial. Particularmente a través de estudiar el Instituto Interamericano del Niño, la Niña y Adolescentes en América, se puede observar con la autora que se pensaba en los niños y las niñas como los responsables de lograr un futuro con sociedades ordenadas –bajo cierto esquema–, donde las familias que formarían serían el núcleo central de ese proyecto.<sup>301</sup> Dentro de los retratos que han conservado las familias y podemos ver reunidos en su diversidad gracias al acervo del Estudio Fotográfico De Luna, que además fueron muy solicitados, destacan los siguientes motivos.

### *Cumpleaños y hermanos/as*

La fotografía, para el siglo anterior, llegó a formar parte importante como testimonial de una celebración que se ha recuperado de diversas formas desde la antigüedad. Tanto la celebración como los retratos de cumpleaños ganaron lugar entre las tradiciones populares. Gracias a que es el tercero de los temas más recurrentes entre los retratos analizados, es que me atrevo a afirmarlo. Los retratos, durante el periodo de Antonio de Luna Medina, se componían con la colocación de quien cumplía años lo más próximo a su pastel o tarta de cumpleaños. Dentro de los diferentes elementos que se han utilizado para celebrar los aniversarios de las personas, al igual que en otros casos, han sufrido cambios relacionados con las diferentes prácticas principalmente religiosas. Lo que queda presente en estos retratos son los pasteles no únicamente circulares, sino con figuras diversas y las velas encendidas.<sup>302</sup> A pesar de que se tomaban la molestia de encender las velas, para muy pocos retratos el fotógrafo cuidó que el fondo fuese oscuro, quizá confiado en que, con el trabajo de iluminación al óleo sobre papel, se enfatizarían las luces encendidas.

---

301 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo”.

302 En el año 2020, a partir de la primavera, no fue posible comer de un pastel al que se le ha dejado sentir el aliento por encima.



Figura XLII. Retrato de la infancia, enero de 1948.

Una característica esperada para este tipo de retratos era la de llevar a los niños al fotoestudio con una esmerada presentación; forma aprendida tempranamente para la fotografía a través de los consejos de autores como Horace Blanchère.<sup>303</sup> Al contrario, otro aspecto que resultó, y que me parece puede llamar la atención para generarnos cuestionamientos, es que se daba una preferencia por retratar a los pequeños en las edades que oscilaban entre los dos y los cinco años. Aunque Ariès habla de fotografías en los álbumes con niños de todas las edades,<sup>304</sup> aquí hago notar esta diferencia porque indica una tendencia, que tiene que ver con un sentimiento particular por los niños en esas edades; así como de una relación entre los gestos, la estatura, etc., con la sensación, con la recepción estética que provocaban, que aún podrían provocar.

303 Véase Rebeca Monroy Nasr, “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”, en *La enseñanza del arte*, coord. por Aurelio de los Reyes (México: UNAM-IE, 2010), 323.

304 Ariès, “El descubrimiento de la infancia”, 2 (del capítulo en PDF).



Figura XLIII. Retrato de la infancia, octubre de 1948.



Figura XLIV. Retrato de la infancia, agosto de 1948.



Figura XLV. Retrato a un grupo de niños, atribuido a Winfield Scott. Tomada de la revista *Alquimia*, año 1, núm. 1.

En las fotografías para los grupos de hermanos, Antonio de Luna M. jugó más con las variaciones entre formatos verticales y horizontales, al mismo tiempo que utilizó los planos tanto medio, como americano. Considero que eran limitados estos cambios debido al equipo fotográfico con el que contaba en ese momento.<sup>305</sup> A este respecto, solucionar la composición mediante el trazo de una línea diagonal corresponde a una tradición que se puede ubicar gracias a Ariès, pues se menciona que en una edición “del siglo XVIII, de la Biblia moralizada de San Luis, [...] en otra ilustración del libro de Job, los niños han sido escalonados según su talla”.<sup>306</sup> Particularmente para la

305 Véase el capítulo anterior en este mismo trabajo.

306 Ariès, “El descubrimiento de la infancia”, 1. El texto del historiador no tiene el objetivo de examinar las composiciones en sí, sino de observar la morfología con la que se

práctica fotográfica, un par de imágenes pertenecientes a la Fototeca Nacional hacen posible identificar lo extendida que fue esta manera de componer. Así, la Figura XLV corresponde a nuestros niños en la Revolución. La fotografía ha sido atribuida a Winfield Scott. Al respecto, Eugenia Meyer se pregunta:

Quizá se trata de una extraña y a la vez conmovedora escena prefabricada. Y, sin embargo, tal vez el fotógrafo encontró y decidió reunir a estos niños, con tipos y atuendos diversos, para comunicar algo, para preservar una imagen de la heterogeneidad de la pobreza. Es probable...<sup>307</sup>

De esta forma cierra su párrafo la autora, con tres puntos suspensivos, para dar lugar a que hagamos efectiva nuestra capacidad imaginativa ante esta imagen. La segunda de las imágenes a las que me refiero proviene de la lente de Bustamante.<sup>308</sup> Ésta fue tomada a la par del momento en el que Antonio de Luna Medina realizaba estos retratos. No obstante, De Luna M. también llevó a efecto composiciones trazando líneas en zigzag, a partir de intercalar a los hermanos de acuerdo con sus estaturas, y aumentó elementos a su contenido, incluidos algunos juguetes y flores.

Al observar en conjunto estos retratos se puede distinguir, por un lado, una serie prácticamente uniforme de retratos de cumpleaños; en tanto que los retratos dedicados a los/as hermanos/as me permiten construir dos series. Como una irrupción a estas series realizadas con base en líneas diagonales o en zigzag, sobresalen como anomalías las formadas entre pares de hermanos; en éstas, además, hay muestras evidentes del afecto entre los niños. Así, en la fotografía de

---

representaba a los niños, por ello señala enfáticamente que no había figuras que dieran cuenta de las proporciones en los cuerpos de los infantes, sino únicamente se les daba una longitud menor, denominada en su escrito como “talla”.

307 Eugenia Meyer, “¿Qué nos dicen los niños? Una primera mirada fotográfica a la infancia durante la Revolución”, revista *Alquimia*, año 1, núm. 1 (Sistema Nacional de Fototecas: septiembre-diciembre de 1998), 34.

308 Fotografía de la Colección Bustamante, Hermanos, ca. 1950 (México: INAH, inv. 432673). Disponible también en las redes sociales de la Fototeca Nacional.

formato horizontal se presenta otra innovación para estos trabajos de Antonio de Luna, en que destaca la figura de los niños mediante el aumento de la distancia focal, lo cual le llevó a capturar el reflejo luminoso en los ojos de los pequeños, a que el brillo quedara registrado desde el negativo; es decir, sin tener que esperar a su incorporación con un punto blanco colocado sobre el papel al pintar la fotografía. Este aspecto importante del retrato fotográfico que señalaran Debroise y Casanova<sup>309</sup> al parecer lo trabajó un poco más Antonio de Luna conforme fue variando sus planos.



Figura XLVI. Díptico con fotografías tomadas en el mes de diciembre de 1948.

Deseo subrayar que las expresiones más emotivas de los niños en el díptico que compone la Figura XLVI resultaron como anomalías, no como constantes; así como la mirada de los pequeños, en la que también resulta inusual la picardía por parte de la niña. Entre la selección, igualmente se presenta como una variante el retrato del menor al cual llevaron vestido de traje, quien carga al bebé. La imagen puede responder al deseo de conservar, en un retrato, una manifestación de cuidado y de atención entre hermanos o la intención de querer mostrar a los varones dentro de la familia.

309 Véase Olivier Debroise y Rosa Casanova, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGraffa, 2005), 58; o el capítulo 3 de este trabajo.

Observar estas imágenes permite enfatizar la empatía del fotógrafo con la niñez, que ha quedado impresa a través de su esfuerzo por colocar el lente a la altura de la mirada de los niños.

Los retratos de cumpleaños y de hermanos hacen notoria la diversidad social que concurría al entonces Estudios Luna, gracias a que los vestuarios con los que acudían para fotografiarse por estos motivos eran menos artificiosos que los necesarios para los temas anteriores. Más importante aún para comprender el anacronismo de las imágenes, al observar las formas que permanecían en las composiciones de los retratos de hermanos/as y cumpleaños, se entienden éstas como reminiscencias. Las formas de las fotografías para cumpleaños, aunque en la actualidad se realicen de manera más práctica, sin tener que llevar el pastel al fotoestudio o sin tener que acudir a él, guardan el sentido de la evocación. Lo que las subraya como parte de las actividades ritualizadas<sup>310</sup> de la celebración. En la actualidad, la fotografía aún forma parte de la celebración, mas no el hecho de acudir al fotoestudio.

Estas formas que han permanecido en las imágenes fotográficas, principalmente entre éstas, las compuestas en líneas diagonales, aluden, dentro de los cuatro estados propuestos por Benjamin para las imágenes, al de la *reminiscencia*, entendida como la experiencia ante la imagen en la que confluyen los tiempos,<sup>311</sup> dado que la línea compositiva se reúne con el contenido de las edades en la infancia, que se conjuntó con los sentimientos y con las ideas para los grupos de hermanos. La forma de resolver las fotografías afirma el sentido del recuerdo, que en sí caracteriza los retratos realizados en condiciones de fotoestudio.

---

310 Peter Burke propuso el concepto de “ritualizadas” para describir las actividades más o menos simbólicas, más o menos estereotipadas, ante el concepto de “ritual”, debido a los límites que llevan a entender una acción como independiente. Véase *¿Qué es la historia cultural?*, 110.

311 Véase Benjamin, citado por Didi-Huberman, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), o el primer capítulo del presente trabajo.

*Primera comunión*

El motivo de la primera comunión para los retratos fotográficos pasó a llevarse de manera más extendida del siglo XIX al XX. Bien se podría construir una serie no únicamente con los retratos de Antonio de Luna, sino con las producciones de otros fotógrafos que le antecedieron, así como de los que le sobrevivieron, con características muy comunes. Para este tema, Antonio de Luna, a diferencia de sus soluciones más acostumbradas, empleaba la utilería en el campo de la significación. En la mayoría de sus imágenes para primera comunión está presente el reclinatorio y alguna pieza escultórica de carácter religioso, principalmente la del Sagrado Corazón, elevado sobre una mesa.<sup>312</sup> En múltiples ocasiones la compañía de la madrina o del padrino tomó lugar en el retrato<sup>313</sup> como expresión de la importancia de las relaciones familiares y, en algunas otras ocasiones, de los lazos entre las familias y los sacerdotes.

Las características de los materiales fotográficos indican un tratamiento especial para este tema en los retratos, ya que para la mayoría de estas tomas se utilizó la placa en su formato completo (5 x 7 in), lo cual permitió obtener una ampliación sobre el papel con mayor fidelidad de los detalles. Esta característica habla acerca de que gran parte de estos retratos serían colocados en algún lugar para su exhibición y no únicamente conservados en el interior de los álbumes familiares.

---

312 Puede verse también, como ejemplo de dicha composición, una fotografía tomada en 1903, en la Ciudad de México, en el libro de Claudia Negrete Álvarez, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos* (México: IIE-UNAM, 2006), 99.

313 Entre otras fotografías, puede verse la proveniente de Leopoldo Varela en el capítulo anterior del presente trabajo.





Figura XLVII. Díptico con fotografías tomadas en el mes de diciembre y enero de 1949.

Dentro de esta serie de imágenes merecen un comentario aparte aquellas en las que, si bien el fotógrafo siguió con el uso de planos generales, intervino los negativos con una tinta roja para representar un rayo de luz que se proyectaba desde la figura del Sagrado Corazón hasta quien era el celebrante. Este gesto creativo, por un lado, inscribe una anomalía dentro de su propia manera de trabajar, pero también es anómalo si se compara con los recursos utilizados anteriormente, por ejemplo, por Valletto Hermanos, quienes recurrían a mezclar alguna imagen pictórica de Jesús con el resto de la escena de la primera comunión y que resultaba, asimismo, en una fotografía con características muy cercanas a la pintura. De este modo, afirma Claudia Negrete lo siguiente: “el fotógrafo equiparaba su trabajo con el «trabajo artístico de pintores y escultores»”.<sup>314</sup> Antonio de Luna Medina experimentaba más directamente sobre sus negativos, pues con recursos, si bien pictóricos, lograba dar un efecto lumínico.

314 Negrete Álvarez, *Valletto Hermanos*, 158-159.

Así también, al tomar en cuenta la fecha de sus fotografías, queda muestra del manejo de planos medio cortos, con una luz circular sobre el fondo; de modo que lograba una mayor expresión por parte de los niños. Este resultado compositivo apenas lo exploró; sin embargo, se encuentra frecuentemente en los álbumes familiares, con sellos de diferentes fotoestudios. De manera que su trabajo pudo influir en las generaciones siguientes, más allá de sus descendientes.

Desde mi perspectiva, estas fotografías han llegado a ser calificadas constantemente como comunes porque se han movido entre las esferas de lo privado y lo público, es decir, se hicieron muy conocidas. Los retratos de primera comunión responden a la necesidad de conservar una imagen de una celebración tradicional; además, parece haber sido parte importante de un evento en el que se esperaba participaran las familias, de acuerdo con la institución de la Iglesia católica. En ese sentido, las fotografías, al estar más relacionadas con los campos de la vida pública, abonan directamente con la difusión y la legitimación de los proyectos sociales. De manera contraria se da en aquellas que se comparten y representan los aspectos de la vida privada, lo cual relaciona la fotografía con diferentes percepciones acerca del tiempo, para el caso, entre histórico e íntimo, como lo hizo notar Berger al escribir acerca de la fotografía pública.<sup>315</sup> Estas fotografías se compartían e involucraban círculos más amplios que aquellos en los que los niños pasaban la mayor parte de su tiempo. En ellas se vuelve más relevante el tiempo, en el sentido compartido de la esfera pública; ante él, únicamente se pudo anteponer el sentimiento que guardaban aquellos niños, a veces el esperado de alegría, en otras, de incomodidad por la exhibición ante la cámara, que más tarde podría darse ante las multitudes.

---

315 Véase John Berger, "Apariencias" e "Historias", en *Para entender la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 81-124.



Figura XLVIII. Fotografía llevada a cabo en agosto de 1948.

En contraste a la regularidad de la utilería para los retratos de primera comunión, enseguida se concentra el resultado de los retratos en donde se integran, junto a la niñez, objetos varios.

### *Varios*

Como había señalado, los retratos de Antonio de Luna Medina acerca de la infancia también son una ventana para conocer las filia-ciones que adquirirían los niños. Su variedad comprende la reunión de la figura de niños o niñas con objetos y animales que están en otras representaciones de la infancia, en el campo de las imágenes visua-les. Objetos y animales en conjunto con la niñez han sido motivos atractivos para la pintura; para el caso de la fotografía, estuvieron incluidos desde las primeras producciones de los fotoestudios.



Figura XLIX. Tríptico con fotografías realizadas en enero, octubre y agosto de 1948, respectivamente.

El anacronismo de las imágenes, que indica, en efecto, la acción de ver a través de la memoria, me llevó a relacionar la imagen del bebé desnudo –anómala, por cierto, entre las realizadas por Antonio de Luna– con las imágenes publicitarias de las últimas décadas del siglo xx, quizá porque en la actualidad ha recibido una fuerte crítica el hecho de colocar a los bebés como objetivos de los mercados internacionales. Mas, dentro de otras investigaciones que han estudiado las imágenes de la infancia a partir de la pintura realizada en siglos anteriores, entre las cuales, de nuevo, voy a destacar el nombre de Ariès, en su obra se llega a relacionar este tipo de fotografías con los referentes que ha tomado, entre los que se hacen notar las imágenes del Niño Jesús.

El Veronés, Ticiano o Van Dyck, e incluso Rubens, exactamente la postura del bebé moderno ante el objetivo de los fotógrafos artísticos. En lo sucesivo, la desnudez del niño pasa a ser un convencionalismo en ese género y todos los niños a quienes siempre se vestía ceremoniosamente en la época de Le Nain y Ph. De Champaigne, serán representados desnudos.

[...] Resulta ocioso buscar más ejemplos de este tema, que se vuelve convencional. Lo veremos en su etapa final en los

álbumes de familia, en los escaparates de los “fotógrafos de arte” de antaño: bebés que muestran sus nalguitas únicamente para la fotografía, [...] No había niño de quien no se conservara su imagen desnuda, desnudez directamente heredada de los *putti* del Renacimiento. Persistencia singular en el gusto colectivo; el Eros antiguo, rescatado en el siglo xv, sirve aún como modelo de los “retratos de arte” del siglo xix y del siglo xx.<sup>316</sup>

La desnudez en los retratos de la infancia dentro de la fotografía no estuvo ceñida a los menores de 12 meses de edad, como bien lo apunta Ariès, pues la recuperación de los *putti*, o Eros, se ha dado en diferentes periodos. A finales del siglo xix, en México, los fotógrafos, como parte de sus propuestas artísticas, hicieron retratos de niños o niñas entre las que se incluían dichas alegorías. Al respecto, Del Castillo subraya lo siguiente:

Lo que queremos mostrar es de qué manera el desnudo infantil podía ser exhibido públicamente sin causar el menor escándalo siempre y cuando contara con una finalidad socialmente aceptada. En este caso se trata de los concursos de belleza infantil llevados a cabo por las élites.

Y enseguida señala el caso opuesto de “Una fotografía del autor norteamericano Charles Waite, de corte muy similar a las que fueron decomisadas por las autoridades mexicanas bajo el cargo de ‘pornografía infantil’ a principios del siglo xx”.<sup>317</sup>

Se puede afirmar, después de observar 60 años de producción fotográfica por los De Luna, que la desnudez en la infancia, en el caso del trabajo de los fotógrafos profesionales, quedó limitada para retratar a algunos bebés. Difícilmente se puede afirmar que todos los bebés del siglo xx se retrataron así, ya que, por ejemplo, en el periodo de Antonio de Luna es realmente insignificante la cantidad de este tipo de tomas. Los motivos podrían estar relacionados con el

316 Ariès, “El descubrimiento de la infancia”, 12.

317 Del Castillo Troncoso, “La invención de un concepto moderno de niñez”, 174-175.

hecho de que los fotógrafos De Luna no se sintieran muy atraídos por los concursos de fotografía artística. Otra razón estaría relacionada con las distintas maneras de percibir socialmente este tipo de imágenes, producto de las intenciones tan opuestas en las que se llegaron a hacer los retratos, donde se hacían presentes intereses del mercado, como lo hace notar Del Castillo.

En cuanto a los retratos en los cuales los niños se presentan realizando diferentes actividades o con la amigable compañía de un perro, también han trazado un largo camino, principalmente a partir del siglo XVIII, cuando se ven más frecuentemente en las pinturas, hasta la fotografía de mediados del siglo XX.



Figura L. Retrato de la infancia, diciembre de 1948.

Particularmente acerca de los retratos que aquí presento, quisiera decir que las edades de los niños muestran una variable con respecto a la serie, específicamente el retrato de la jovencita con el libro (Figura L). Además, me parece, ha sido la que fue llevada a cabo con más cuidado para este tema por parte de De Luna Medina, porque logró aprovechar los contrastes en la escenografía para obtener una imagen con balances tonales, al tiempo que enmarcaba la figura

principal. En él se reúnen el mayor número de variaciones, lo cual se acerca a la idea de ser una imagen anómala dentro del conjunto general de los retratos realizados por Antonio de Luna. El triciclo, la propia fotografía y la difusión de la literatura han sido de los elementos que se relacionan con la modernidad. En cuanto a las ideas acerca de la infancia, la imagen del niño sobre el triciclo (Figura XLIX) da cuenta igualmente de la fuerte tendencia a vestirlos como adultos; así, además, su expresión llama intensamente la atención.

La imagen de la jovencita es especial porque evoca la idea de la lectura a través del libro. El libro no apareció más dentro de estas imágenes, fuera de los retratos de primera comunión. Cabe señalar que, aunque Aguascalientes ya estaba muy cercano a 69% de alfabetización para su población, principalmente se cubría en aquel momento la educación primaria, semejante a lo que ocurría en el resto del país. Además, los números revelan, en contrasentido con esta imagen, que en la edad que aparenta la jovencita acudía casi un 10% menos niñas que niños a las instituciones educativas.<sup>318</sup> Me detengo en estos aspectos para enfatizar que las imágenes no corresponden directamente a la realidad social. Lo que me parece más significativo es pensar cuál sería el contenido del libro, cuál la importancia de llevarlo consigo al fotoestudio, cuál el motivo a recordar.

Ahora bien, como he comentado, dentro de la práctica de la pintura, las imágenes de las niñas con libros tienen una presencia importante que compite con la representación de otras actividades llevadas a cabo en el interior de los hogares; así también, podemos recordar el caso del artificioso y tardío cuadro que presenta una imagen figurada de Juana Inés de Asbaje a sus 15 años, en el cual, el libro fue utilizado para ilustrar el tema del examen.<sup>319</sup> En este caso, la niña en la Figura L, además de ver atenta hacia la cámara, adopta una postura que cuida con cautela, mientras el gesto de la mano que

---

318 La cifra la he calculado a partir del Séptimo Censo General de Población, por tratarse de la referencia más próxima en cuanto a las fechas: INEGI, <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1950/#Tabulados>

319 El cuadro está firmado por José Sánchez, sin colocar la fecha de realización, ubicada en la segunda mitad del siglo XX.

sostiene el libro y su rostro proyectan, a la vez, seguridad y serenidad. De manera que cuando las imágenes contienen una proyección, un deseo, hablamos de otra manera de conjugar la complejidad de los tiempos; no es, pues, una crónica del acto de leer, sino la posibilidad de esa acción que surge de la imagen.

A manera de síntesis, es posible decir que en esta primera etapa se ha observado parte de la selección que representa el trabajo de Antonio de Luna Medina durante el transcurrir de la década de los cuarenta a los años cincuenta. Por un lado, a pesar de que las niñas y los niños no mostraran una actitud del todo habitual para ser fotografiados, me parece igualmente significativo que no se lograra de manera constante captar a una niñez sonriente, idea que solemos anteponer para los retratos realizados en los fotoestudios. Por otro lado, tampoco se manifestaron de manera común las expresiones de afecto. Asimismo, el resultado de este análisis da cuenta de que hay una cierta correspondencia en cuanto a que la población en Aguascalientes tenía una mayor concentración en menores de 10 años.<sup>320</sup> Los niños, sobre todo, eran llevados al fotoestudio en edades tempranas, como se ha visto en los retratos de Antonio de Luna, aún en sus temas más recurrentes, que fueron los cumpleaños y las primeras comuniones.

Se puede decir también que estas imágenes preservan el lugar que las niñas y los niños tenían entre sus hermanos, así como los días que consideraban especiales, sus aniversarios, sus participaciones públicas en eventos escolares, cívicos o religiosos, entre los cuales sobresale el deseo de presentarse de manera artificiosa, con la posibilidad de representar diferentes personajes. Los materiales fotográficos, además de mostrarnos los atuendos característicos para las celebraciones y las festividades a través de sus fechas de realización, me han permitido concluir que, a pesar de contar con un mayor número de fotografías de primera comunión en los meses que iban de mayo a agosto, así como en diciembre, también sobresalen los atuendos para los festivales artísticos o cívicos en enero, mayo y

---

320 Confróntese con el Séptimo Censo General de Población 1950 (consultado el 26 de marzo de 2020).



diciembre; lo cual manifestaba correspondencia con tradiciones ampliamente compartidas en el país, como las que se construyeron en torno a la familia, tal es el caso del festival para las madres, y con las que permanecía un carácter religioso, que no por ello inmutable, como posadas, Día de Reyes, etc.; al respecto, cabe señalar que en ese momento la mayoría de la población se declaraba católica.<sup>321</sup>

Así, a través de observar los retratos de hermanos/as es posible identificar algunos signos de formas de vida que no serían completamente urbanas. Para aquel momento, en las zonas rurales de Aguascalientes vivía 45.1% de la población, y en sus zonas urbanas el 54.9% restante.<sup>322</sup> Desde las diferentes zonas acudían a Estudios De Luna, como se puede ver en estas imágenes, resultado de su primer periodo de trabajo, ya con dos céntricos locales. Finalmente, resulta evidente que no todos los momentos considerados como un hito para la infancia fueron capturados por la lente de Antonio de Luna M. En cuanto a su estilo, se inclinó continuamente por planos generales, luz frontal, fondos claros y el uso de la utilería con fines prácticos y no como signo de estatus, pero sí tuvieron una significación referente para la primera comunión.

He tratado de mostrar cuáles han sido las excepciones compositivas, lo que he denominado como anomalías dentro de la serie; es decir, retratos que dan cuenta de variaciones importantes, pero que no rompen con la idea del retrato fotográfico ni con la serie al respecto de su contenido. Los aspectos vertidos en este cierre también tienen la finalidad de hacer comprensible el anacronismo de las imágenes. En cuanto a esto, de manera más constante, se expresó la *reminiscencia* en este grupo de retratos; de una manera sutil se manifestó también el *deseo*, a través de las aspiraciones que se proyectaron en las imágenes de la infancia. En cuanto al *punctum*, que es el detalle más difícil de presentarse en los retratos, únicamente advertí

---

321 En el censo de 1950, 99.51% de la población se identificó con el catolicismo. Séptimo Censo General de Población (scgp) 1950 (consultado con base en el análisis a profundidad de las fotografías, el 13 de mayo de 2020).

322 Confróntese con el Séptimo Censo General de Población 1950 (consultado el 26 de marzo de 2020).

una punción, al percibir la fotografía que corresponde a la Figura XXXVII, pues pude observar la manifestación de nerviosismo reflejada en las manos del pequeño, quien vestía de charro. Su expresión fue acentuada por la posición de su cabeza, por su mirada, en contraposición a lo que representa comúnmente el “traje mexicano”.

Si tomamos como referente principal los retratos de Antonio de Luna Medina, en el siguiente apartado daré lugar a distinguir los cambios en el estilo de hacer fotografías por Armando de Luna Pedroza, así como los que se presentaron en cuanto a los motivos para estos retratos de la infancia.

## **Los retratos de la infancia del fotógrafo Armando de Luna Pedroza ante el primer periodo de Estudios Luna**

El objetivo principal de este apartado es hacer notar las imágenes que son anómalas en varios niveles. Por un lado, lo hago en cuanto a las variaciones dentro de las propias fotografías producidas por Armando de Luna Pedroza, como lo hice en el apartado anterior para los retratos de Antonio de Luna, pero, además, presento el resultado de comparar los retratos de ambos periodos; así, se muestran las características en el estilo de fotografiar para cada uno de ellos. Las anomalías que se distinguen en ese sentido se pueden observar porque la mayoría de los temas para estos retratos continuaron, de modo que ha sido posible identificar las variaciones dadas para los mismos, sin dejar de lado la observación de las permanencias formales. Asimismo, y no de menor importancia, las modificaciones dadas en los retratos que corresponden a los años que van de 1953 hasta 1968 comunican las tendencias más solicitadas por quienes acudían al fotoestudio. En conjunto, entre las formas de hacer los retratos y los elementos que permanecen o cambian en sus contenidos y las propias actitudes de las niñas y los niños frente a la cámara conforman las señales que dan lugar a interpretar el anacronismo de las imágenes y es donde se verá si al sentido de “reminiscencia”,

que fue el más notorio en la serie del primer segmento, se adhieren de manera igualmente evidente otras modalidades temporales en estos retratos de la infancia.

Es posible que gracias a la manera en la que el propio Armando de Luna Pedroza organizara y conservara el resultado de su práctica fotográfica, así como debido a la continuidad que de esta actividad hiciera su hijo, podamos conocer un mayor número de sus imágenes que del periodo anterior; también, con respecto al siguiente periodo del fotoestudio, a causa del cambio de soportes materiales. Esto me permitió analizar de forma más amplia este periodo de Estudios Luna, lo que ha dado lugar a una muestra más rica de retratos que, entre otras cosas, ha llevado a observar con mayor profundidad la pluralidad de las familias que se interesaban por tener un retrato de sus hijos en condiciones de fotoestudio.

Para este apartado, dado que los temas en los retratos continuaron siendo los mismos: folclor, festival artístico, primera comunión, cumpleaños y hermanos/as, únicamente se incorporó el conocido como “caritas”; en los subapartados he intentado principalmente dar a conocer los cambios para los diferentes motivos, así como las variaciones en la forma de retratar de Armando de Luna Pedroza. De la selección de fotografías he incluido las más significativas para mostrar lo que permaneció, aquello que se afirmó o se diluyó entre la amplia cantidad de retratos; así también, para dar cuenta de aquella imagen que me ha provocado una punción (*punctum*) al percibirla. De manera general, dentro de la producción de Estudios Luna, los retratos de la infancia encabezaban las solicitudes de forma prácticamente paralela con los de mujeres; pero sería a partir de la década de los sesenta cuando la niñez ganara terreno, al escalar aproximadamente de doscientos a algo más de quinientos retratos sobre el tema de las mujeres.

### *Folclor y festivales artísticos*

Específicamente si se habla del folclor, en los retratos de este periodo se observa una mayor mezcla de elementos en el vestuario y como motivo presente a lo largo de los distintos meses del año; no obstante, para los años cincuenta y sesenta se realizaron sobre todo durante los meses de mayo, septiembre, noviembre y diciembre. En estos años se acentúa también su relación con la edad escolar para la infancia.



Figura LI. Retrato de la infancia, fotografía realizada en noviembre de 1952.

Sobre estas líneas, aunque sin grandes cambios, la idea del artificio es aún más completa. En la Figura LI parece que se reprodujera una escena cinematográfica y ya no teatral, aunque se hiciera uso de la cortina en el fondo. Sin embargo, la principal diferencia proviene de la actitud en las niñas, quienes logran comunicar el efecto dramático de la escena. En ella se subraya que las niñas tienen un rol que jugar; la imagen a través del “papel” que se les dio o que eligieron, por un lado, va con la idea de mostrar diferencias, que se traducen en diferencias sociales entre los personajes; por otro lado,

ambos papeles comparten el hecho de que se les pueda interpretar a partir de los estereotipos conocidos para la mujer mexicana.<sup>323</sup>



Figura LII. Retrato de la infancia, mayo de 1968.



Figura LIII. Retrato de la infancia, agosto de 1963.

A pesar de ello, en ocasiones las imágenes no son claras en cuanto a que se trate de una representación folclórica, ya que llegan a comunicar una usanza aún viva y con signos más particulares, debido a la mezcla de otros elementos, así como a la actitud de los niños o jovencitos. Pese a esto, también hay fotografías que reflejan la integración de elementos provenientes de las manifestaciones culturales que se arraigaron poco a poco en la ciudad. Así, el desarrollo del ferrocarril provocó cambios en varias localidades, no únicamente en el territorio y en el trabajo, sino también culturales. Para el caso de Aguascalientes, en cierto sentido, debido a las actividades impulsadas desde el mismo gremio en apoyo al deporte, las artes y, en general, a la educación.<sup>324</sup> Esta imagen no es la de un niño trabajador; su atuendo,

323 Véase Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”.

324 Véase Salvador Camacho Sandoval, “De la dispersión a la institucionalización, 1941-1957”, *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes, 1900-2000* (México: CONCYTEA, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2010), 77-80.

que era distintivo de los obreros del ferrocarril,<sup>325</sup> representa aquí un disfraz que, según se observa, lo porta con orgullo. Que se presente al ferrocarrilero como personaje es señal de que esta figura formaba parte de la memoria cultural y, por supuesto, se ancla con las ideas de la modernidad, ante lo cual, a manera de contraste, me permito comentar que en el mismo año, en el norte del país, David Reynoso protagonizaría *Viento negro*, tragedia enraizada en un hecho real, una expresión sin duda contundente acerca de las contradicciones de los proyectos de modernización.

El conjunto de retratos que da muestra de la niñez preparada para alguna representación escénica comunica una mayor diversidad cultural en este periodo, ya que se dio espacio a expresiones que se extendieron precisamente en el siglo XX, como la danza o los deportes, aunadas, además, a las imágenes que contienen una carga nostálgica, por ejemplo, con atuendos decimonónicos.



Figura LIV. Fotografía realizada en Foto Chic, en enero de 1954.



Figura LV. Díptico con fotografías tomadas en diciembre de 1953 y en junio de 1968.

Llegar al fotoestudio con un vestuario que transmitiera el gusto por las artes escénicas fue muy frecuente en este tipo de imágenes.

325 Véase Gabriel Medrano de Luna, *La morena y sus chorriados. Los ferrocarriles de Aguascalientes* (México: UAA, 2006).

Como hemos visto, están los retratos de Romualdo García,<sup>326</sup> también, en el Fondo Pedro Guerra, en Yucatán,<sup>327</sup> y de su atractivo no escaparon ni los hombres ni las mujeres que participaban de las luchas armadas o se armaban para la pose.<sup>328</sup> Me permití incluir una imagen proveniente de otra fotografía ubicada en Aguascalientes y que corresponde con este periodo para dar cuenta de su popularidad en estos años. Estos retratos colaboran de las expresiones que desde la infancia jugaron con “las máscaras”, más allá de presentarse ante la cámara en ese “acto de representación de sí mismo” que diera lugar a los planteamientos sociológicos de Erving Goffman:<sup>329</sup> participar de ser otros, ya fuera como un medio de modelar la propia identidad o como una estrategia educativa. En este periodo, como hemos visto, participó el gusto por la dramatización con una diversidad de motivos culturales para ello.

### *Primera comunión*

Para los retratos de primera comunión, las fotografías individuales o con los niños y sus padrinas o padrinos fueron las más usuales, pero comenzaron a llevarse a cabo también en pares o en pequeños grupos. Cabe señalar que, para hacer estas fotografías, se precisaba de llevar a los niños previo a su celebración. Los retratos que aquí se analizan son los que se realizaron en condiciones de estudio, aunque observé que también el acervo para este periodo ya tiene copias

---

326 En el año 2013 se presentó la exposición “Entre copas y coplas” en la Alhóndiga de Granaditas, con 26 retratos de la obra de Romualdo García sobre gente del espectáculo, grupos de amigos, etc. <https://inah.gob.mx/boletines/2693-muestran-obra-festiva-de-romualdo-garcia>

327 Véase revista *Alquimia*, “Fotografía Artística Guerra Escenarios”, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 13 (septiembre-diciembre de 2001), y la página de la Fototeca Pedro Guerra: <http://fototeca.antropologia.uady.mx/clavescatalogacion.php>

328 Véase la tesis de Nidia Balcázar Gómez para optar por el grado de maestra en historia y etnohistoria, “Los hermanos Cachú y su obra fotográfica de la Revolución” (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018).

329 Confróntese con Erving Goffman, “Actuaciones”, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1981, 3ª reimpr., 1997), 29-87.

de tomas que se hicieron en los templos o en exteriores, por fotógrafos aficionados o con el uso de cámaras semiprofesionales. Se trata de una cantidad mínima de estos negativos, lo cual indica un interés particular por tener una fotografía de estudio para dicho evento.



Figura LVI. Retrato de primera comunión, años cincuenta, en el local de Antonio de Luna.



Figura LVII. Retrato de primera comunión, mayo de 1958.

Las sesiones fotográficas en los años cincuenta se realizaban generalmente para obtener una toma; ya en los años sesenta efectuaban de dos a cuatro tomas para un mismo niño o grupo de pequeños. Su utilización daba respuesta a la solicitud de diferentes fotografías, en diversos tamaños y en menor medida para seleccionar entre varias y ampliar únicamente alguna; éste es un detalle importante, en el sentido de ampliar la capacidad que las personas tenían para elegir entre un grupo de imágenes. Dentro de estas composiciones casi uniformes, parte de los rasgos distintivos provienen de las expresiones de las niñas: la sonrisa, que hace pensar en el sentido más bien festivo del evento, sin detenerse en buscar actitudes contemplativas o solemnes. Durante la década de los cincuenta, Armando de Luna Pedroza realizó sus fotografías a la manera en la que aprendió de su padre, incluso varias de ellas se resolvían con utilería muy similar en ambos locales de Estudios Luna. Sin embargo, De Luna



Pedroza incluyó poco a poco otras composiciones en las que variaba el encuadre o hasta el punto de vista, con lo que simplificaría los elementos en el fondo, así como daría lugar a poses menos rígidas. En estas imágenes se aprovecharon más las características del medio fotográfico, ya que forman parte importante las texturas, el volumen, los tonos que tienen, y se dejan percibir en cada objeto.



Figura LVIII. Retrato de primera comunión, marzo de 1963.



Figura LIX. Retrato de primera comunión, febrero de 1958.

Como se ha visto, los niños y las niñas están acompañados en estos retratos por sus madrinas o padrinos. Se podría decir que ha tenido un lugar especial el hecho de conservar el testimonio de los lazos de compadrazgo a través de los retratos de primera comunión, una práctica común entre los habitantes de Aguascalientes en el siglo xx. Lamentablemente, acerca de lo que sentían los niños y las niñas, es poco lo que se puede advertir, de ahí que se torne significativo reconocerles una expresión más abierta, ya sea en el sentido más tradicional de la celebración o como un gesto alternativo.

### *Cumpleaños y hermanos/as*

En los retratos de cumpleaños, las familias optaron por retratar al festejado en compañía de sus hermanos/as. El fotógrafo desarrollaba, dentro de la misma sesión fotográfica, por lo menos una pequeña serie de imágenes, con una toma que se dedicaba a la celebración

del cumpleaños y otra para colocar únicamente a los hermanos. La facilidad de hacer secuencias puede estar relacionada con el cambio de cámara, gracias a la distribución que tuvieron las realizadas por Espino Barros e Hijos desde finales de los años cincuenta.<sup>330</sup> Para complementar “el cuadro” de cumpleaños, reunieron mayor cantidad de elementos en las composiciones: juguetes, instrumentos musicales, hasta las piñatas entraron a los fotoestudios, aunque no siempre se lograron manifestaciones de alegría. Las maneras en las que se resolvieron los retratos en estos años dan muestra de que se tendió a equiparar el significado de recordar el aniversario de cumpleaños con el deseo de conservar la idea de la unión familiar, cuyo medio fueron las fotografías entre hermanos.



Figura LX. Díptico con retratos realizados en diciembre de 1958.

Como he señalado, la anomalía puede presentarse en los retratos a través de diferentes maneras. Para esta fotografía de la niña, quien cumplía cuatro años (Figura LXI), Armando de Luna P. hizo un retrato de acuerdo con la forma en la que se hacían comúnmente, sin embargo, faltaba un detalle que se consideraba clave para estas imágenes, así que se solucionó colocando, en lugar del pastel, una caja de galletas o un libro de repostería sobre la columna, con las cuatro velas alineadas y encendidas. No podemos saber si la manifestación de creatividad provino de parte de los familiares de la niña

330 Véase el capítulo 4 del presente trabajo.

o del fotógrafo, pero surgió a fin de conmemorar el evento en la forma que se esperaba. De modo que fue la imagen que me resultó anómala de las más significativas en lo concerniente a esta serie, por el gesto de singularidad que contiene, por la posibilidad de que la imagen representara al fin, para los días que siguieron a esa imagen, un motivo de alegría.



Figura LXI. Retrato de la infancia, enero de 1953.

Igualmente, la Figura LXII corresponde a una composición ya conocida, mas la incluyo porque ha atraído mi atención, ya que identifiqué el *punctum*, o punción, ante el ejercicio de mirarla. El *punctum* se lleva a efecto, en parte, por la mirada hacia el infinito en la niña que porta un hábito religioso, una condición o “papel” que se le atribuyó, quizá debido al cumplimiento de alguna manda o por la celebración de la Romería.<sup>331</sup> El efecto que hace el hábito se acentúa por la falta de cuidado en su calzado, pero, sobre todo, lo

331 La Romería es una celebración que se lleva a cabo en la catedral basílica de Aguascalientes, donde diferentes grupos de peregrinos acuden a partir del día primero del mes de agosto, hasta el día 15, de acuerdo con la fecha que instituyó la Iglesia católica, la cual, a través del papa Pío XII, proclamó el dogma de “La Asunción de la Virgen” el 1 de

que lleva a detener la mirada en el retrato es la atención que guardaba a su postura, por su semblante ajeno al festejo del cumpleaños; disposición que contrasta notablemente con la actitud de la más pequeña, quien se muestra inquieta por el festejo, apenas capaz de contener sus movimientos y sonriente.



Figura LXII. Retrato de la infancia, agosto de 1968.

Con respecto al estilo de los fotógrafos, si bien Antonio de Luna logró transmitir su sentimiento de empatía al colocar la lente a la altura de la mirada de los niños, su hijo Armando de Luna Pedroza incorporó, además, mobiliario más adecuado al fotoestudio para las estaturas de la niñez, aunque jugaba con estas piezas y en múltiples ocasiones colocaría a los niños sobre muebles que les dejaran los pies volando. Era notorio, igualmente, en este segundo periodo, que utilizaran la iluminación sobre el fondo, con lo que se provocaban sombras menos duras sobre éste. Así también se buscaba de manera más constante que correspondiera el formato vertical u horizontal con el número de personas, siendo que, en conjunto con

---

noviembre de 1950. Tomado de la Liturgia de las Horas del 15 de agosto (consultado el 30 de octubre de 2020), <http://www.corazones.org/maria/ensenanza/asuncion.htm>

un empleo más variado de los planos, las figuras resultaban más cercanas a la lente. El acento de la iluminación sobre el cabello, así como para generar brillo en la mirada, más el manejo de la profundidad de campo llevaron a resaltar los rostros de la niñez, lo que colaboró al registro de algunos sentimientos que se manifestaron durante la sesión fotográfica o, incluso, se pudiera observar algo del carácter de los niños a través de sus expresiones.



Figura LXIII. Retrato de la infancia, abril de 1963.

Para el tema de hermanos/as, estos cambios en la manera de hacer las fotografías se reunieron con un mayor interés por evidenciar el afecto. Así, se identifica que predominó el deseo de mostrar unión a través de la tendencia de vestirlos igual; también por incluir detalles infantiles, por ejemplo, de algún bordado, entre los que se encontraban los realizados manualmente. La última imagen capturada en un plano medio (Figura LXIII), donde se creó una composición más dinámica gracias a la colocación de una niña detrás de sus hermanos y el giro a tres cuartos de la más pequeña, logró formar un triángulo ascendente, en unión con las expresiones de las manos, lo cual dotó de calidez la imagen. Además, el hueco formado por los hombros de los hermanos enmarca la silueta de un pato bordado que decora con un detalle infantil el vestido de la niña, lo

que genera una punción para la percepción, el *punctum* que lleva al espectador –que es lo que somos actualmente ante estas imágenes– a recorrer de nuevo la fotografía y percibir la sencillez presente en cada detalle, que, de nuevo, supera lo que se podía controlar en el fotoestudio, y que quizá, en conjunto, cada uno de los niños y su propia presencia, con la apropiación del esquema compositivo que hiciera el fotógrafo, exaltan la fraternidad como idea deseable desde la infancia.



Figura LXIV. Retrato de la infancia, mayo de 1953.

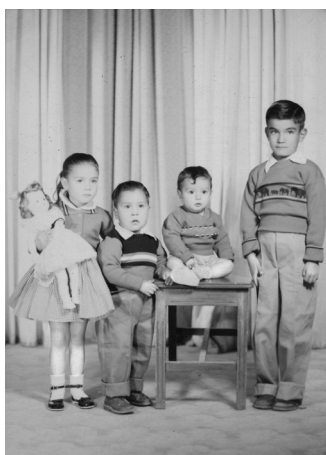


Figura LXV. Retrato de la infancia, enero de 1958.

Me ha interesado incluir estas imágenes porque estimo necesario señalar que se conservaron maneras de vestir, de colocar a los niños y a las niñas en el sentido de manifestar cuál era su lugar como hermanos o hermanas, de acuerdo con su edad o con su sexo, en la reiteración de los roles de género. De modo que su lugar dentro de la composición del retrato y su postura llevan a imaginar cuáles eran las funciones que se les asignaban dentro de su familia, que, como se ha visto, tiene relación con lo que se proyectaba en el futuro de los niños. Claramente se expresa el anacronismo: son imágenes que conjuntaron a su acontecer la experiencia del *deseo*, a través de las formas dadas a la infancia, como la proyección de las maneras en las que “debían” de crecer.

Por otro lado, a partir del vestido de los niños, es hasta la década de los sesenta cuando se pueden encontrar a las niñas portando pantalones dentro de este grupo de retratos, como en la Figura LXVII; aquí, además, se trata de ropa de telas más cómodas, propias para el deporte y el juego. Aunado a la vestimenta, es también en este momento que se ve de manera común que las trenzas fueran sustituidas por un par de coletas para las niñas muy pequeñas. En la Figura LXVI, el contraste entre las condiciones de los atuendos de los niños expone otra tendencia: prestar mayor cuidado a la presentación de las niñas. Sumado a ello, en la imagen del niño hay señas de que, o había hecho un recorrido diferente al de la niña, o había realizado actividades laborales.



Figura LXVI. Retrato de la infancia, agosto de 1952.



Figura LXVII. Retrato de la infancia, agosto de 1968.

En la selección de imágenes he visto a varios niños que llegaban al fotoestudio con signos de trabajo; sin embargo, el censo de población realizado en los años cincuenta registraba la participación en actividades económicas a partir de los 8 años, por lo que reflejaba en el rango de edad que iba desde allí hasta los 11 años a un mínimo porcentaje de niños involucrados. Por cierto, llama la atención que se elevara para el siguiente rango, de los 12 a los 14

años, a un poco más de 20% para la entidad de Aguascalientes.<sup>332</sup> En resumen, deseo señalar que las fotografías capturadas en el fotoestudio, producto de los retratos que sus familiares querían conservar, logran comunicar signos de una participación de la infancia en variadas actividades, aunque quizá sí con una inclinación más cercana a marcar una línea de diferencia entre el estado de la infancia y la adultez, aun cuando con la manera de vestir, para el caso de los niños, se vuelve un tanto difusa.

### *Varios*

Las imágenes para temas varios en la infancia se capturaron preferentemente en segmentos de la placa, porque se imprimían principalmente en tamaño postal. Las niñas y los niños, además de ser retratados de manera individual, también fueron colocados ante la cámara formando grupos. Asimismo, continuaría el gusto más acentuado por retratarlos antes de que llegaran a la pubertad.

Un cambio notorio dentro de las predilecciones para el retrato se daría en cuanto al tema llamado “caritas”. Los materiales examinados del periodo de Antonio de Luna únicamente dieron cuenta de un negativo que reproducía una fotografía realizada por algún otro fotoestudio. Así que sería a Armando de Luna Pedroza a quien le tocaría resolver esa amplia solicitud de retratos. Por otro lado, la oportunidad que tuve de conocer el álbum familiar de quienes fueran los dueños de Foto Chic, en Aguascalientes, sirvió para identificar que el retrato de “caritas” se llegó a realizar para retratos de familia. Considero, entonces, que fue debido a sus características: tres o hasta cinco rostros sobre un mismo papel, fondos claros y la pintura en tonos “pastel”, lo que dio lugar a que se destinaran a captar los diferentes gestos dados en la niñez durante sus primeros meses de desarrollo. Ya que también en este periodo del fotoestudio, sobre

---

332 Confróntese con el scgp 1950 y con el Octavo Censo General de Población, INEGI (consultados el 26 de marzo de 2020, y con mayor profundidad para el tema de la infancia el 13 y 25 de mayo del mismo año), <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1960/>



todo a partir de los años sesenta, aumentaron los retratos de los bebés desnudos o en pañales, y dieron cuenta de que se hacían secuencias para tener varias tomas en las que los niños mostraban las habilidades que adquirirían, quizá relacionado con un mayor interés por conocer las primeras etapas del desarrollo humano.

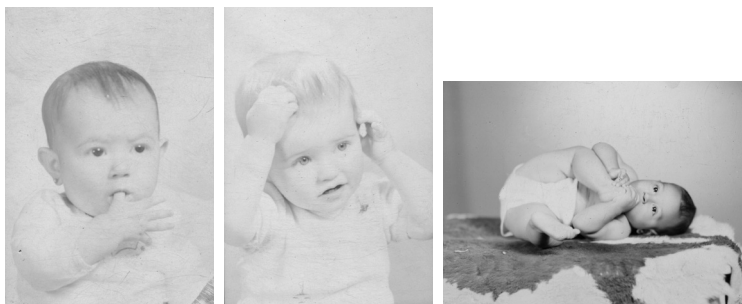


Figura LXVIII. Tríptico de tomas realizadas en enero, mayo de 1968 y agosto de 1958.

Cabe señalar que el acervo del Estudio Fotográfico De Luna no contiene los materiales impresos, pero identifiqué las tomas para caritas porque había secuencias con distintos gestos de un mismo niño o niña sobre fondo blanco, aparte de que, en algunos negativos, se puede ver la indicación de que se realizarían “caritas”. Para este grupo de retratos “varios”, las niñas o los niños en individual posaban todavía mientras cargaban algunas muñecas o pelotas, o portando camioncitos, pistolas,<sup>333</sup> así como con la compañía de sus mascotas. Se verá más claramente la importancia de este detalle cuando se compare con el último periodo.

La fotografía de la niña con el caballito de palo (Figura LXIX, izquierda) es parte de una secuencia de tres tomas: a la pequeña se le retrató en tres poses distintas, sola y con el juguete. Esta posibilidad que les daba la fotografía fue implementada de manera más cotidiana por Armando de Luna P., que, como he comentado, daba la oportunidad de elegir entre varias tomas la que sería ampliada

333 Acerca de la creciente difusión para la venta de juguetes en México puede verse la investigación de Susana Sosenski, “Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)”, *Relaciones*, núm. 132 (otoño de 2012), 95-126.

o de obtener distintos retratos con el mismo motivo. Por su parte, el caballito de palo ha sido una figura que acompaña a la infancia desde hace ya largo tiempo en las imágenes; como ejemplo dentro de la riqueza cultural de la pintura novohispana, se puede observar dentro de las pinturas de castas.<sup>334</sup>



Figura LXIX. Díptico con retratos de la infancia, imágenes realizadas en noviembre y junio de 1968, respectivamente.

Ante las tradicionales figuras de juguetes o animales domésticos que se colocaron junto a las niñas y los niños, la Figura LXX rompe con lo esperado; más aún, si hablamos de los retratos realizados en condiciones de fotoestudio. Lo inusual que resulta la reunión de una culebra con una niña se exalta precisamente por estar dentro del espacio cerrado del fotoestudio. El fotógrafo, aun sin haber buscado variantes en la iluminación, en los encuadres, en fin, en la composición, tuvo la apertura para aceptar que llegaran ante él con un animal silvestre. Lo más significativo en esta fotografía se

334 Véase, por ejemplo, Ilona Katzew, *La pintura de castas* (Madrid-México-Singapur: Conaculta-Turner-Océano, 2004), 97; Víctor Manuel González Esparza, *La subversión barroca o de la pintura de castas* (Aguascalientes/Ciudad de México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021).

presenta en la expresión del carácter de la niña, con el despegue que hiciera de los roles que se le asignaban, con el orgullo que exhibe, con la serenidad que guarda, a pesar de mantener la cabeza del reptil cerca de su rostro y de su corta edad; estimo que todo esto manifiesta que la pequeña estaba acostumbrada a curiosear en el campo. El conjunto de la niña, su singular actitud y compañía resultan en una imagen anómala, por tratarse de uno de los retratos que dan mayor cuenta de un gesto propio por parte de ella para elegir la manera en la que se representa a sí misma.



Figura LXX. Retrato de la infancia, marzo de 1968.

Los cambios en el mobiliario y en la escenografía que hiciera Armando de Luna Pedroza para el establecimiento se dieron con cierta coincidencia al inicio de cada década. Llegó a incorporar tapices o cortinas con diferentes texturas y tonos, luego dio prioridad a los fondos más lisos. Desde la década de los cincuenta comenzaron a utilizar sillones con tapices decorados, algunos con madera labrada, en el fotoestudio. Para los retratos de la infancia, Armando de Luna Pedroza los llegó a emplear de forma frecuente. Cuando colocó a los niños por pares en los sillones, se dio lugar a que sus poses fueran

fraternas y afectivas; mientras, en individual, los menores hicieron despliegue de actitudes más frescas o de cierta altivez. Las sillas o sillones son referentes iconográficos de majestad y en reunión con una cortina elevada hacen que el retrato evoque las imágenes conocidas de las artes escénicas; aun sin que el fotógrafo haya explorado del todo ese recurso con una iluminación más dramática. Evoca, por supuesto, también a la pintura y recupera formas de la propia fotografía, como se puede ver en la imagen de Romualdo García (Figura LXXI).



Figura LXXI. Retrato de la infancia de Romualdo García, col. Galería López Quiroga.



Figura LXXII. Retrato de la infancia, enero de 1953.

Para Claudia Canales, el tiempo que duraron las sillas y la cantidad de personas que se posaron en ellas en el estudio fotográfico de García le ha despertado inquietudes.<sup>335</sup> Conuerdo en que, como objetos, los sillones y las sillas tienen una importancia dentro

335 Claudia Canales, “Romualdo García. Estudio con silla y espejo”. Texto para la Colección de la Galería López Quiroga (consultado el 5 de octubre de 2020, GLQ, 2012), [www.lopezquiroga.com/colecciones/detalles/31](http://www.lopezquiroga.com/colecciones/detalles/31)

de las imágenes fotográficas, que considero destacaron la figura central de la niñez en los retratos de De Luna P. para la infancia.



Figura LXXIII. Retrato de la infancia, agosto de 1952.

Ahora bien, la Figura LXXIII muestra variaciones más evidentes, como no haber colocado al niño de frente a la cámara, en la que, además, no se le pidió que mirara hacia ella, en la cual, la intención del pequeño afirmó ese cambio, ya que él centró su mirada hacia el cuento animado, hacia el interior de sus páginas. Claramente el retrato permite ver que se trata de un producto editorial dirigido a la infancia. Si bien, las diferentes formas de involucrar a los niños con la literatura tienen una historia que inicia mucho tiempo antes del siglo xx, diferentes autores se han interesado por las formas de la oralidad,<sup>336</sup> otros por hacer notar, dentro de las ediciones decimonónicas, las partes de los libros que estaban dirigidas a los padres y cuáles a los niños o jóvenes lectores.<sup>337</sup> Mientras, para el siglo anterior, se dio

336 Véase Chartier y sus estudios sobre las prácticas de lectura, así como a Ronald Fraser, “Historia oral, historia social”, *Historia Social*, núm. 17 (otoño de 1993, en JSTOR, 22 de febrero de 2017).

337 Molina Porras, “En los orígenes de la literatura infantil”, 45-73.

lugar a crear cuentos en los cuales, desde la portada, el tamaño y forma de la fuente tipográfica, además de las ilustraciones, estuvieran adecuadas a lo que se ha diseñado como libros para la infancia. Ante esto, en las fotografías llevadas a cabo dentro del fotoestudio, no fue una forma recurrente para los retratos de la niñez, sin embargo, tiene un significado especial que se dejara en claro el tipo de cuento en relación con la edad en el retrato.<sup>338</sup>

En contraste con la imagen del niño-lector, encuentro los signos relacionados con una educación militarizada y más aún los que vinculan estrechamente a los niños con la violencia, que permanecieron dentro de las tomas capturadas por los De Luna hasta casi finalizar la década de los sesenta. Al respecto de los juguetes bélicos, Sosenski ofrece un acercamiento a lo paradójico del tratamiento público hacia el tema en los años cincuenta,<sup>339</sup> donde, en síntesis, explica: “En tanto el espíritu bélico inundó los medios de comunicación, también lo hizo el espíritu pacifista”.<sup>340</sup> De, lo que podría decirse, sigue siendo una disputa inacabada.

En la Figura LXIX (derecha), el niño no sólo lleva el arma, sino que apunta con ella (¡claro, no hacia el fotógrafo!). Su postura y gesto no dan cuenta de un juego dramático, sino de una expresión contenida. Los niños armados también están en las imágenes de la Revolución.<sup>341</sup> La niñez y la violencia es un tema, por ende, que ha atraído la atención para las investigaciones históricas,<sup>342</sup> pero el

---

338 A partir de las últimas dos décadas del siglo xx, han tenido lugar discusiones que proponen utilizar la noción de “ediciones para niños” y cuestionar el empleo de “literatura infantil”. Véase “Literatura para niños”, en *elem.mx* (México: Fundación para las Letras Mexicanas, Secretaría de Cultura), en Armando Pereira (coordinador), *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo xx* (México: UNAM-IF/Centro de Estudios Literarios/Ediciones Coyoacán, Filosofía y Cultura Contemporánea, 2004).

339 Sosenski, “Producciones culturales para la infancia”, 111-115.

340 *Ibidem*, 113.

341 Rebeca Monroy Nasr, “Polvo de aquellos lodos: fotografía de niños durante la Revolución”, revista *Alquimia. Revolución e Imagen*, Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México, Sistema Nacional de Fototecas, año 13, núm. 39 (mayo-agosto de 2010), 32-43.

342 Véase Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, 133; o la cita que incluí en el primer apartado de este capítulo.

hecho de que hayan sido conjuntos presentes de manera recurrente dentro de un fotoestudio, considero, denota una forma muy aceptada e incluso fomentada en las actitudes de los niños, en las maneras de comunicarse con los demás.



Figura LXXIV. Díptico con fotografías realizadas en julio de 1968 y en marzo de 1953.

Antes de cerrar este apartado, deseo enfatizar que los años sesenta y sus cambios de percepción hacia la juventud no se ven reflejados en los retratos. Considero que, aunque hay una correspondencia entre las edades preferidas para hacerles alguna fotografía con la que tenían la mayoría de los habitantes en Aguascalientes,<sup>343</sup> la razón de inclinarse por retratar en edades tempranas, por un lado, tiene un sentido estético, por ejemplo, debido a la búsqueda de un mayor equilibrio en las proporciones del rostro; por otro lado, y

343 Por ejemplo, en el censo de 1950, la cantidad de niños en edades de 1 a 10 años fluctuaba entre 6 mil y 4 mil, mientras que en el rango de 11 a 15 años bajaba de 3 mil a 4 mil; para los años sesenta y setenta, aunque aumentó la cantidad de menores, la tendencia fue similar. Confróntese con el scgp 1950, el de 1960 y el de 1970; pero la diferencia no es drástica como para indicar la preferencia que muestran las fotografías. La cantidad tan grande de retratos de mujeres adultas señala también que no está relacionado con su número como población en la entidad.

principalmente, por la manera en la que percibimos las figuras de la niñez, lo que da cuenta de cómo la mirada se ha educado constantemente en relación con la memoria de la primera infancia.

Finalmente, la infancia dentro de Estudios Luna fue además retratada fuera de pretender que resultaran detalles parciales o completos de artificio. Tanto a Antonio de Luna como a su hijo Armando de Luna Pedroza les requirieron fotografías para registros oficiales; para el caso de los niños, para ámbitos escolares y para reportes médicos.<sup>344</sup> Del segundo periodo del fotoestudio, en los negativos examinados, resultaron imágenes de niñas o niños que sufrían algún padecimiento: bebés con labio leporino, una niña con vitiligo o quemaduras, y una jovencita que perdió la pierna izquierda; todas correspondían a la década de los sesenta. Para estos retratos, el fotógrafo realizó secuencias de pocas tomas que hicieron posible observar a las personas desde diferentes ángulos. En resumen, lo que me interesa subrayar es que los fotoestudios también respondían a otra necesidad social: la de precisar una imagen con determinada calidad para el ejercicio de la atención a la salud. Aunque la relación entre la imagen y la salud ha existido desde el origen de la medicina como tal –fase de la fotografía que ha estudiado Del Castillo mediante imágenes de niñas y niños en la Ciudad de México, en un periodo que va del siglo XIX a inicios del XX–,<sup>345</sup> Monroy Nasr apunta: “Las revistas científicas, así como las tesis de los alumnos de la escuela de medicina, se preocupaban por dejar una huella fotográfica de lo que se consideraba era la salud infantil”.<sup>346</sup> También es necesario aclarar que entre las fotografías requeridas por las instituciones educativas existe una cantidad significativa de retratos de jovencitos/as que van de los 12 a los 18 años, vestidos con los uniformes correspondientes; además, los retratos de estos jovencitos, con el característico fondo blanco, incrementaron conforme se avanzó en los años de escolaridad entre los pobladores de Aguascalientes.

---

344 Véase en el capítulo 4 cómo Antonio de Luna Medina resolvía fuera del fotoestudio aquellas solicitudes que recibía por parte del Hospital Hidalgo o del Ayuntamiento.

345 Véase Del Castillo Troncoso, “Imágenes y representaciones de la niñez”.

346 Monroy Nasr, “Polvo de aquellos lodos”, 34.



En síntesis, Estudios Luna, encabezado por Armando de Luna Pedroza, concentró una cantidad importante de retratos de la infancia, pues producían números muy similares por año. Antonio de Luna, en el local del Parián, y su hijo Armando, en el establecimiento de Rivero y Gutiérrez, en promedio, realizaban 1,600 tomas por año. Como se ha analizado, los cambios tecnológicos están relacionados con la facilidad para realizar secuencias, pero al tratarse de pocas tomas, comprendía que aún se prestara atención a cada una de las imágenes, a fin de que al primer intento quedaran con la calidad y el atractivo suficiente para varias impresiones.

En los retratos de este segundo periodo ya es posible observar las luces sobre el fondo, el cabello y el rostro. De Luna Pedroza desarrolló paulatinamente un estilo asociado con los planos más cercanos, utilizados aún más para las niñas que para los niños, en los cuales buscaba captar una imagen más armónica de los rostros, al colocarlos a tres cuartos de perfil. En la mayoría se pidió que dirigieran la mirada a un punto más alto que el del lente, un gesto muy utilizado en los retratos de mujeres en la pintura, en ocasiones para dotarlas de un cierto velo etéreo; mientras que en las imágenes de las niñas afirmaba expresiones de inseguridad o ternura. De modo que, para todos los casos, el resultado de enfatizar las figuras humanas o sus rostros expresaba una mayor preocupación por la persona retratada que por su relación con el escenario; manera frecuentemente utilizada en el siglo XIX. No obstante, Armando de Luna P. cambió en varias ocasiones sus escenografías e incorporó mobiliario aparentemente más confortable e idóneo, en este caso, para las pequeñas estaturas. Es así que Antonio de Luna fue empático<sup>347</sup> con la infancia en la manera de colocarse a la altura de su mirada; por su parte, Armando de Luna P. logró que ante su cámara se dieran distintas expresiones, que incluyen muestras más frecuentes de afecto. Asimismo, estos cambios pudieron ser motivados por la solicitud de

---

347 DeMause planteó tres formas de relación entre los adultos y los niños, entre las que se encuentra la empatía, que consiste, entre otras cosas, en mostrar una actitud comprensiva hacia los niños. Confróntese con Vilar Martín, “Acerca de *Historia de la infancia* de Lloyd deMause”, 124.

“caritas”, pues de lo que se trataba era de registrar diferentes gestos, lo cual pudo permear en la manera de llevar a cabo el resto de los retratos.

Acerca de las solicitudes que hacían las personas, al finalizar la década de los sesenta destacaba el motivo de cumpleaños y decrecía el deseo por conservar otros momentos de la infancia. El apartado concentra las preferencias de quienes acudían al fotoestudio, así como de la manera en la que De Luna Pedroza resolvía sobre las estructuras compositivas que conocía para la fotografía. La inclinación por determinados temas y la apariencia de los niños son las señales acerca de lo que la población había incorporado a sus prácticas culturales a través de la fotografía, pues imaginaban lo que deseaban obtener como retrato de sus hijos. Las expresiones más usuales dan cuenta de los deseos, representan la imaginación en relación con la idea de la infancia, entendida “como el adulto que será mañana”.<sup>348</sup> En el momento de realizar estos retratos, participaba la conjunción del presente y el futuro; en el ahora que las observamos, se agudiza la complejidad del tiempo, su anacronismo.

Al respecto de las imágenes anómalas, al comparar los materiales de los dos primeros periodos, se ha visto que en ocasiones se llevaron a efecto, al variar la pose con giros, ya fuera del cuerpo de las personas o del conjunto de la persona y la utilería necesaria. De Luna Medina lo hizo dentro de su inclinación por los planos generales; así, además, incursionó, aunque poco, en los planos medios y en el juego de la profundidad de campo, lo cual, en el caso de los retratos realizados por su hijo, se puede identificar como característica de su estilo. Esto genera una anomalía entre la construcción de las imágenes que hiciera uno con respecto del otro. Para ambos periodos, el *punctum* está presente, ya que las paradojas las inscriben las expresiones sutiles e incontenibles que tuvieron los niños y las niñas. Es a causa de su espontaneidad que son difíciles de localizar en los retratos.

---

348 La “reacción proyectiva” también quedó claramente definida en los planteamientos de deMause. Confróntese con Vilar Martín, “Acercas de *Historia de la infancia* de Lloyd deMause”, 124.

En el siguiente apartado se analiza la última etapa de la producción fotográfica realizada con el empleo de película (comúnmente llamada analógica), para distinguir la manera de hacer retratos por Armando de Luna Gallegos, así como los cambios en los gustos de sus clientes.

## **Permanencias e innovaciones en los retratos de la niñez del fotógrafo Armando de Luna Gallegos**

Este apartado concentra las maneras en las que se realizaron los retratos en Estudios Luna al estar encabezado por Armando de Luna Gallegos, previo a que se implementaran completamente los medios digitales en su fotoestudio. Con el objetivo de mostrar las diferencias entre las formas de retratar en este periodo con respecto a los anteriores, como en efecto ha resultado del análisis de las imágenes, De Luna Gallegos incluyó variaciones formales que modificaron el significado de los retratos de la infancia. Asimismo, se muestran las tendencias en la solicitud de las fotografías de la infancia. Para lograr este objetivo, vale la pena recordar que el análisis se fundamenta en reconocer el anacronismo de las imágenes, al tiempo de tratar de identificar los retratos anómalos, a fin de comprender a qué responden las variaciones en el estilo de los retratos y subrayar expresiones que irrumpen con la convencionalidad de las imágenes de la infancia. Así también, el examen de los materiales lo he llevado en atención a percibir las paradojas como detalles (*punctum*).

Antes de desarrollar lo concerniente a las formas y contenidos de los retratos, estimo traer a cuenta que Armando de Luna Gallegos, al poco tiempo de haberse quedado a cargo del local de Rivero y Gutiérrez, creó la marca Estudio Fotográfico De Luna, para relacionarlo de manera más directa con el apellido de su familia, lo que llevó a una diferencia con el establecimiento que hasta el presente lleva el nombre de Foto Estudio Luna, dejando atrás Estudios Luna. El periodo de De Luna Gallegos transcurre desde finales

de la década de los setenta hasta la actualidad, aunque sus imágenes fotográficas realizadas sobre película llegaron hasta el año 2008. En estos años se asimilaron cambios tecnológicos dentro del fotoestudio que modificaron de manera más evidente algunas características de los retratos. Padre e hijo, segunda y tercera generación de fotógrafos de la familia De Luna, vivieron juntos la llegada de la película en rollo para color directo en formato de 120 mm.

Algunas de las variaciones con respecto a la manera de retratar que llevó a efecto Armando de Luna Gallegos están directamente relacionadas con la película en color. Una de éstas fue incrementar el número de imágenes por secuencia, así, llegaría a hacer sesiones hasta con veinte tomas; otro cambio fue posible, dado que la cámara para película en rollo le permitía salir del establecimiento del fotoestudio, por lo que varias de las sesiones fotográficas las llevaba a cabo en diferentes locaciones dentro de la ciudad. Para los retratos de la niñez, el sitio que más le sirvió como ambiente sería algún jardín.

La entrada de la película para color directo en el mundo comercial fue de la mano de la diversificación del medio en el mercado, y también se vio reflejada en el hecho de que al fotoestudio se le solicitaban cada vez menos retratos de la infancia. Los negativos fotográficos descendieron entre 60% y 40% con respecto a los años anteriores, además de que los negativos, como he expresado, correspondían a secuencias cada vez más amplias, lo que significa que acudían menos personas interesadas en retratos de la niñez. De modo que la muestra para este periodo ha resultado menor en cuanto a cantidad; y en cuanto a la calidad, no ha sido posible recuperar una idea más cercana a las impresiones, ya que, al haber revelado la película en color de forma industrial, fuera del fotoestudio, se afectó el registro de la imagen. Por lo anterior, aquí se mostrarán únicamente las imágenes que permiten identificar las innovaciones propuestas por Armando de Luna Gallegos en el fotoestudio, aunque para ello he tenido que incluir algunas que perdieron gran parte de la saturación del color.



Figura LXXV. Retrato de la infancia, octubre de 1978.

El cambio al color directo fue paulatino en el Estudio Fotográfico De Luna, pues llevaría varios años para que se invirtieran las cantidades de negativos en color sobre los llevados a cabo en blanco y negro. Estimo, como lo he apuntado en el capítulo anterior, que la mirada aún no estaba del todo receptiva a los efectos del color directo, ya que resultaba en impresiones con mayor nitidez y saturación que las logradas con las películas para aficionados. Ante esto, un recurso implementado por los fotógrafos fue valerse de la ambientación lograda con los fondos y la iluminación para obtener resultados cercanos a lo pictórico, semejantes a los acabados que se daban a las fotografías en blanco y negro pintadas al óleo y, de esa forma, no enfrentar el gusto generalizado en el que la imagen hiperreal en color no cautivaba aún.<sup>349</sup>

En cuanto a los intereses de la población por el retrato, dentro de los diferentes motivos que fue posible distinguir en la producción fotográfica de los dos periodos anteriores, es notorio que, para las últimas décadas del siglo anterior, desaparecieron en

349 Paradójicamente, la corriente artística conocida como *hiperrealismo* surgió gracias a imitar manualmente la imagen fotográfica.

gran medida del escenario del fotoestudio. Los que siguieron como recurrentes fueron: “caritas”, hermanos/as y, particularmente, primera comunión; sin que se perdiera completamente el resto de los motivos. Por todo esto, para este apartado del capítulo se presentan los resultados del análisis a través de conjuntar los retratos en dos temas: “varios” y primera comunión.

### *Varios*

Las imágenes con las niñas y los niños en vestuarios especiales, con disfraces de personajes literarios o con atavíos típicos se dieron ocasionalmente dentro de los retratos hechos en el fotoestudio, lo cual podría indicar que se prefirió retratarlos durante su actuación en el espacio público, pues el medio fotográfico dio posibilidad a que algún familiar de los pequeños realizara fácilmente la captura de las imágenes. Igualmente, para el motivo de los cumpleaños ya no percibí las características que se habían presentado para estos retratos. Aunque el festejo de los cumpleaños no ha sufrido grandes modificaciones, fuera del fotoestudio se quedaron las velas encendidas desde que finalizaban los años setenta. De todas formas, el deseo por conservar una imagen de los festejos del aniversario del nacimiento persiste hasta la actualidad; no obstante, las maneras de obtenerla cambiaron como resultado de las modificaciones en el medio fotográfico.

Al respecto, estimo que perdieron significado poco a poco las características de los retratos en condiciones de fotoestudio para estos temas. La luz natural, las diferentes calidades lumínicas que incluyen las nocturnas y los colores directos registrados ya de forma común mediante una variedad más amplia de cámaras dio la posibilidad de crear ambientaciones, por un lado, más variadas y, por otro, más personales. Pese a ello, el Estudio Fotográfico De Luna, en su nueva etapa, se vistió de mayor cantidad de muebles, plantas de ornato, lienzos con texturas; incluso, en algunas de las fotografías, las escenografías llegaron a competir con las figuras de los pequeños, debido a lo abierto del plano. En contraste, para realizar los retratos de “caritas”, siguió resolviéndolo con el fondo blanco

y, lo más importante para el trabajo del fotoestudio al tratarse de composiciones que requerían de postproducción sobre el resultado de las tomas, la única manera de lograrlo fue a través del equipo de los fotoestudios y de los laboratorios profesionales.

Al parecer, aunque por un tiempo continuaron estas composiciones sobre papel blanco y negro y pintadas al óleo, las características de las impresiones en color sobre papel brillante fueron aceptadas. Un motivo que imagino para comprender su aceptación es relacionarlo con el gusto por los objetos de plástico, generado al ponerlos en amplia circulación en los años ochenta, cuya producción y difusión, particularmente para los juguetes, iniciaría desde los sesenta.<sup>350</sup> En la actualidad, esas soluciones para los retratos de “caritas” conservan un lugar en el mercado, como se puede ver en los escaparates de los fotoestudios. Estos cambios representan alteraciones en las maneras de percibir el retrato, ya que la imagen de sí mismo o de los seres queridos fue a veces más lejana de “la construcción de la apariencia”, en búsqueda de “la apariencia en condiciones más naturales”.<sup>351</sup> A las formas reconocibles se sumó la sensación del color. Sin embargo, no ha sido definitivo, debido a que en los diferentes géneros fotográficos ha continuado el uso de la película para blanco y negro, como lo fue en el Estudio Fotográfico De Luna.

Considero como otra variación importante haber incluido en sus retratos los llantos menos contenidos, así como las sonrisas más francas, con respecto a los realizados por sus antecesores, lo que proviene de las maneras en las que se presentaban las personas ante la cámara, de las actitudes de la infancia y la juventud temprana, en reunión con la intención de obtener tomas más espontáneas por parte de De Luna Gallegos, ya que para sus fotografías capturó mayor expresividad en las manos.

---

350 Sosenski, “Producciones culturales para la infancia mexicana”, 107-111.

351 Confróntese con Berger, “Apariencias”, en *Para entender la fotografía*, 81-116.



Figura LXXVI. Imágenes provenientes del mes de enero de 1998.

Otra cuestión que llama la atención es que, en el transcurrir de los últimos años de la década de los setenta para el inicio de los años ochenta, ya no fue tan diversa la manera de referir los juegos de la infancia, pues los niños y las niñas fueron retratados con juguetes de peluche que pertenecían al fotoestudio. Similares retratos se dieron en el Estudio Fotográfico De Luna y, en los siguientes años, en Foto Estudio Luna. Igualmente destaca que se hiciera imperceptible en la ropa o el calzado si provenían de ambientes rurales. Por otro lado, las diferencias en cuanto al sexo y a las representaciones del género se mantuvieron evidentes a partir del vestir: para las niñas, al mostrar mayor esmero e incorporar cambios de manera más rápida; en el caso de los niños, sería hasta finalizar los años setenta cuando les dejarían el cabello más largo, con trajes que modificaban las tradicionales líneas, por ejemplo, al incluir solapas más amplias.



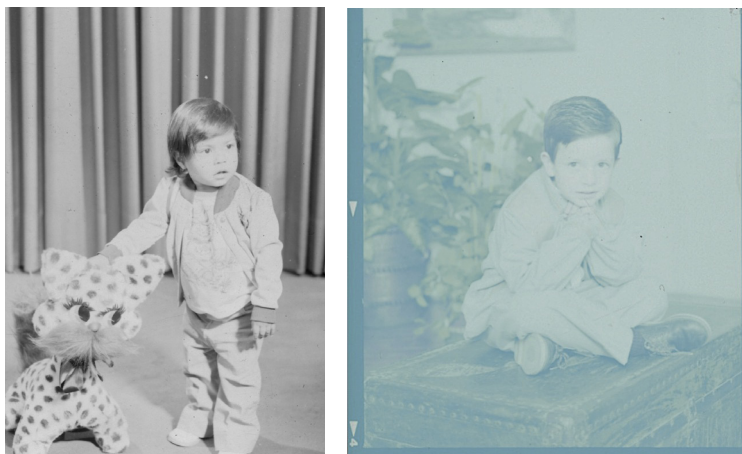


Figura LXXVII. Díptico con imágenes correspondientes a marzo de 1978 y a agosto de 1988.

Si retomamos el quehacer de los fotógrafos, se puede decir que hay una persistencia formal en los retratos de la infancia, donde se mantiene una preferencia por los planos generales; aunque Armando de Luna G., al igual que su padre, empleaba planos americanos, medios cortos y cortos; asimismo, disminuía la profundidad de campo para destacar las figuras del fondo, pero en menor número de ocasiones que su antecesor. En cuanto a la colocación de las personas para los retratos grupales, tendía a formar triángulos en los que destacaba a algún miembro en la composición. Para el tema de hermanos/as, lleva a pensar que trataba de otorgar un lugar especial a alguno de ellos por motivo de una graduación, un cumpleaños, etc., aunque no hay otros elementos que permitan identificar con mayor claridad el motivo del retrato.

Finalmente, dentro de los temas varios para los retratos de la infancia, de la cantidad total de negativos examinados, solamente surgió una toma referente al bautismo, conservado en la producción de 1998. Podría inferirse que dentro de las expresiones ritualizadas de la celebración del bautismo no se ha llegado a considerar fundamental la elaboración de un retrato especialmente cuidado para recordarlo; otro motivo puede ser que no se creó

un gusto para este tipo de retratos, ante la dificultad de cuidar que bebés tan pequeños estuvieran frente a la cámara. Aun así, la fotografía de bautismo ha sido tema en otros fotoestudios, como el de Leopoldo Varela. Además, en álbumes familiares se encuentran las fotografías realizadas dentro de los templos, en muchas ocasiones llevadas a cabo por retratistas que practicaban la fotografía con procesos más sencillos para la aprehensión de las imágenes y cuya oportunidad de trabajo estaba en el espacio público, como serían los templos y las escuelas.



Figura LXXVIII. Retrato de bautizo con Marialuisa Calada (con el nombre del fotógrafo Leopoldo Varela y de la ciudad de Ags.). Colección del Museo del Pueblo, Ags. Imagen digital de Rodolfo Medel.



Figura LXXIX. Retrato de la infancia, ubicado en el mes de enero de 1998.

### *Primera comunión*

Los materiales fotográficos que corresponden al tercero de los fotógrafos de esta línea familiar dan cuenta de que el retrato de primera comunión persistió dentro de la tradición de esta celebración. Aunque, en conjunto, los retratos de la niñez disminuyeron, los de primera comunión llegaron a representar 23.8% dentro de las tomas

de la infancia para el año 2008, no sin pasar por declives temporales para el Estudio Fotográfico De Luna. Ante todo, los retratos de primera comunión han tenido un lugar especial que se distingue tanto por las solicitudes que hicieron de ellos las personas, como por el hecho de que han sido las imágenes de la infancia que más comúnmente se llevaron a ampliaciones; de ahí que los fotógrafos les den un tratamiento particular, con tomas en placas completas o mediante secuencias más largas.

Se había visto como característica que los niños estuvieran en individual, en grupos de celebrantes o acompañados por sus padrinos, pero para este último periodo se retrataron también junto con sus familiares. Lo más significativo fue que en algunas tomas los niños perdían centralidad en la imagen, lugar que en ocasiones se le asignaba al padre de familia; quizá el motivo era una solución compositiva, de acuerdo con las estaturas de las personas, que recomendaba dejar de pie a los menores y colocarlos detrás del padre de familia;<sup>352</sup> pero el sentido que se generaba con esta composición difiere en gran medida en relación con los retratos de primera comunión que realizaron tanto De Luna Pedroza como Antonio de Luna. Cabe señalar, además, que en los retratos con los familiares se mostraron los intercambios de sonrisas. Las miradas de los niños se dirigieron menos a los objetos religiosos, escasearon aún más los gestos introspectivos o las poses en el sentido de celebración religiosa. Se expresó la alegría, el gozo por la fiesta. No había señales de que se asumiera una forma determinada para los retratos de primera comunión. Se dio la misma importancia a la solemnidad que a la alegría; aunado a esto, cuando los niños estaban en pequeños grupos y ante la posibilidad de repetir o variar las tomas, se hizo visible la disminución de su nerviosismo ante la cámara.

---

352 Monroy Nasr cita parte del manual de Blanchère, en el cual se aconseja precisamente acerca de cómo acomodar a los niños con respecto a su padre, debido a la diferencia de tallas. Una forma que, a pesar del tiempo, siguió permeando. En “El proceso enseñanza-aprendizaje”, 323.



Figura LXXX. Parte de una secuencia de retratos de primera comunión del mes de octubre de 2008, realizada en un sitio externo al local del fotostudio.

En cuanto al estilo del fotógrafo, la anomalía más acentuada se da al contrastar la idea del retrato tradicional de primera comunión, en el que se arriesga en utilizar planos inclinados; una variación del plano holandés que sería muy explotada en el cine desde los años noventa para enfatizar la sensación de incertidumbre en el espectador. En las fotografías, al ser utilizado de manera menos dramática, además, para una imagen fija, no se lee precisamente como una señal inquietante, sino como un cambio de perspectiva cercano a la proyección de planos oblicuos. No obstante, sí se puede calificar como una propuesta inusual respecto a las fotografías que realizaron su padre y su abuelo; anómala incluso en la manera como comúnmente se han concebido los retratos de primera comunión. Se trata, entonces, de una clara innovación por parte del fotógrafo.

Concluyo con estas imágenes porque me ha parecido de suma importancia, al comparar los retratos de la infancia de estos tres fotógrafos de la familia De Luna, la manera en la que colocan la lente con respecto a la mirada de los niños. Con Antonio de Luna se expresó su empatía al colocar su lente a la altura del punto de vista de los pequeños. Por su parte, Armando de Luna Pedroza lo hizo con el cuidado de capturar la armonía y el brillo en la mirada; además, al ser

dirigida hacia un punto cercano, al lado de la cámara, donde probablemente algún familiar hacía por llamar la atención.



Figura LXXXI. Díptico con imágenes provenientes de abril de 1988 y enero de 2008.

Finalmente, Armando de Luna Gallegos, quien además de emplear el plano inclinado, que he señalado en los retratos de primera comunión, utilizó un ángulo de picada para dirigir su lente. Cuando los niños estuvieron de pie sobre el suelo, se marcaba más su pequeña estatura; cuando los sentó sobre un mueble, el significado adquirió ambigüedad.

En la Figura LXXXI (derecha) se observa la posición elevada del torso de la niña, la colocación de sus manos como manifestación de familiaridad con la imagen fotográfica, su expresión para afirmar que sabe que obtendrá una imagen de sí misma y, sin embargo, el fotógrafo la mira de arriba hacia abajo, colocándola en una situación de pequeña. Ante el giro del torso de la niña, la cámara, así, parece seguirla. La imagen me resulta ambigua porque, por un lado, explora una mirada distinta hacia la infancia, logra una expresión más confiada de la pequeña, a la vez que subraya su condición de niña. Imagen que suma al anacronismo, a la ambigüedad; no se le puede fijar ni en un tiempo ni en un sentido único. En el retrato

del niño, en cambio, por el rostro a tres cuartos y el mismo ángulo, crea la sensación de estar rodeado por la cámara.

La mirada fotográfica de Armando de Luna Gallegos se ha formado, en parte importante, por el legado fotográfico de su propia familia; sigue a su padre en cuanto al cuidado en la proyección de la luz, en la variación de los encuadres con respecto al tema, así como en el manejo de la profundidad de campo, y, no obstante, juega con los planos propuestos por los medios audiovisuales y varía sus puntos de vista, rompe con los esquemas tradicionales de los retratos para la infancia. Al observar que, en efecto, se dieron permanencias y cambios en los retratos en condiciones de estudio, se afirma la pregunta acerca de cuáles son las maneras en las que hemos venido imaginando la infancia. Lo anómalo dentro de estas últimas series ha tenido efecto principalmente por las intenciones creativas del fotógrafo. El anacronismo que se revela al ver las imágenes se ha enfatizado en las fotografías que resultan paradójicas. En la Figura LXXXI la paradoja no se expresa como detalle, sino a través de la totalidad de sus formas.

El siguiente apartado lo he realizado con la intención de proponer una comparación entre los resultados de esta investigación acerca de los retratos de la infancia y el análisis que he estimado más cercano al tema estudiado. Ya que los retratos tienen puntos en común con la imagen cinematográfica, la investigación titulada “Representaciones fílmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo xx”, que analiza las producciones mexicanas de la segunda mitad del siglo xx, aunque con un enfoque algo distinto, me ha permitido continuar la reflexión acerca del significado de los retratos de la infancia realizados por los fotógrafos De Luna.

## Imágenes fotográficas de la infancia en el Estudio Fotográfico De Luna ante sus representaciones próximas

Como hemos visto en los apartados anteriores, la niñez ha sido protagonista en las imágenes producidas dentro de los fotoestudios, con distinción para el Estudio Fotográfico De Luna como la principal figura humana en sus retratos a lo largo de sesenta años; sin embargo, este lugar principal no era generalizado dentro de las imágenes visuales que circulaban a mediados del siglo anterior en México. A este respecto, el cine en nuestro país ha tenido épocas a las que, no en vano, se les ha llamado “de oro” como respuesta a la cantidad de producciones, a las facilidades con las que se contaba para su distribución y a la numerosa audiencia que congregaba. Para la segunda mitad del siglo xx, la incursión de los niños y las niñas en el cine mexicano, no obstante algunos memorables personajes, ocurrió, según señala Susana Sosenski, de manera marginal y, sobre todo, difundía una imagen homogénea de la infancia.<sup>353</sup> El género del melodrama, que hasta el día de hoy, a través de la televisión, es de los que más se producen y alinean el gusto de las familias en América Latina, era también el más explotado en el cine, en el que se comunicaban idealizaciones acerca de la pobreza, escribe Sosenski, “casi como una actividad heroica”,<sup>354</sup> a lo que se puede agregar que respondía también a ideas morales que conjugaban la pobreza con la bondad y con otros valores.

Pero, antes de identificar los detalles en las representaciones fílmicas para la infancia y ver las diferencias en relación con las imágenes fotográficas aquí analizadas, vale la pena preguntarnos si esta imagen homogénea para la pantalla grande, en dicha época, se desprende de las ideas que circularon de manera más extendida para la

---

353 Véase Susana Sosenski, “Representaciones fílmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo xx”, en *Los trabajadores de la Ciudad de México 1860-1950* (México: El Colegio de México-UAM, Unidad Cuajimalpa, 2013), 236.

354 *Ibidem*, 235.

niñez en el siglo xx. Para encontrar las posibles respuestas, resulta necesario detenerse en el trabajo de Rojas Novoa, quien, desde la perspectiva histórica, recupera el hecho de que las devastadoras consecuencias de la “Gran Guerra” hicieran urgente plantearse como problema la infancia;<sup>355</sup> es decir, se hizo reconocible la necesidad de protección para estos sectores de la población, lo que originó, asimismo, una proyección de ideas para América.

Ante esto, sería necesario examinar que tuvo implicaciones en diferentes latitudes, pero de distinta manera. Así, se podría considerar que para América, particularmente para Latinoamérica, dicha proyección de ideas se ejerció, más que “para”, “sobre”, concretamente; me refiero a que los discursos concentraron en gran parte una forma de imaginar el continente en situación de subordinación. La idea de sociedades a las que había que civilizar desde una particular idea de modernidad imperó por largo tiempo. Para soportar la cuestión anterior, se puede observar lo que Rojas Novoa identificó como parte de los mecanismos derivados de las prácticas de dicha institución, tras analizar los artículos publicados en su boletín:

Se trata en general de una retórica de los contrastes, la cual ubicó sostenidamente a ciertos comportamientos del lado de la “barbarie” y a otros del lado de la “civilización”; a unos del lado de la “catástrofe” y a otros del lado del “orden”; uno y otro siempre como opuestos irrevocables. [...] las infancias necesitadas de protección y sus familias situadas del lado del “desorden” o de lo “salvaje”, es decir, del lado de la naturaleza y el instinto –“vicioso”, “alcohólico”–, o del lado de las costumbres resistentes –“ignorante”, “prejuicioso”, “reactio”–, poniendo en cuestión además su comportamiento económico –“malgastado”, “derroche”, “falta de previsión”– o sanitarios –“suciedad”, “enfermedad”, “muerte”.<sup>356</sup>

---

355 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo”.

356 *Ibidem*, 230.



La contraparte de esta concepción general sería promover un modelo de familia. El ideal creado fue el de una familia nuclear, legítima, heterosexual, con roles establecidos para cada uno de sus miembros, donde se concibió a los niños y a las niñas como responsables del futuro, en el sentido, por supuesto, del progreso, para que, llegado el día, se reprodujera bajo una forma, además, educada, saludable y autónoma.<sup>357</sup> Por lo tanto, vemos que no son consecuentes o directamente recíprocas las ideas que soportaban los mecanismos para la educación y la salud con la realidad múltiple del continente americano y de estas representaciones para la infancia. Pese a ello, dentro de los discursos hay cuestiones que se integraron a las representaciones cinematográficas, pero vale la pena distinguirlas.

En primer lugar, la tendencia a organizar la vida social a partir de sistemas binarios en los géneros dramáticos también se ha desarrollado ampliamente. Gran parte de la literatura, en este caso particular de los guiones, se establece con un modelo contrastado para protagonistas y antagonistas. De acuerdo con lo planteado acerca de la idea de la pobreza, en el cine mexicano se comunicaba una noción opuesta a lo que subyace para los modelos políticos en el mismo periodo, aunque llegó a ser también radical: para unos, pobreza significaba derroche y desorden; para otros, bondad y honestidad. No obstante, el cine mexicano, durante los años cincuenta y sesenta, formó parte de los mecanismos de difusión que se tenían con base en las ideas de progreso –con sus excepciones–; de ahí que resultaran ser las representaciones más comunes de los niños en la filmografía producida en este país las de los niños trabajadores de la Ciudad de México. En ellas, afirma Sosenski, se creó como modelo al niño que debía trabajar, el responsable de las necesidades económicas de su familia; el rol del cuidador, en el sentido de ser protector ante los riesgos que conllevaba el trabajo para su madre y sus hermanas; mientras las niñas serían las encargadas de cuidar la salud de sus hermanos. El signo que representaba el trabajo fuera de casa afirmaba la condición de pobreza; al mismo tiempo, para los niños se asimilaba como un

---

357 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo”.

deber, pero, en contraste, para las niñas, como un medio más con el que podían colocar la deshonra para sus familias.<sup>358</sup>

Dicho lo anterior, se puede estimar que la representación generalizada de los niños trabajadores en el cine no se planteaba de forma crítica, aunque tampoco realista. Esto se comprende si entendemos que las imágenes no son literales; como se ha dicho, no son reflejos directos de su época.<sup>359</sup> El modelo del papelerito fue el que se encontró seductor para un niño porque sintetizaba el ideal del trabajo en una ciudad moderna, quien, a pesar de todo, salía adelante, además de llevar el drama a su punto más álgido, al situarlo en la calle.<sup>360</sup> En la vida diaria, la Ciudad de México no fue un caso excepcional en cuanto a la actividad laboral de los menores, que sería diversificada para las diferentes regiones y en condiciones no siempre reglamentadas. Por otro lado, los censos de población para la segunda mitad del siglo xx en Aguascalientes permiten ver que la incursión de los niños en las actividades económicas se daba en diferentes rubros, de los que se pueden destacar la agricultura, el comercio, los servicios, el trabajo doméstico y en las industrias de la transformación. Estos censos, en cierto apego a las propuestas de ley para el trabajo, partían en su mayoría de registrar la participación en el trabajo remunerado a partir de los 12 años.<sup>361</sup>

He reunido aquí ideas que parten de estudios de las representaciones para la niñez, desde la política y desde el cine, a partir de dimensiones geográficas y temporales alternativas, pero correspondientes al siglo anterior, con la finalidad de construir un panorama para comparar con las imágenes fotográficas que he analizado. Al centrarnos en lo que hasta el momento se ha expresado para el caso del cine mexicano, se puede notar que, en contraparte, los niños son protagónicos en la producción de retratos, como

---

358 Sosenki, "Representaciones fílmicas de la infancia", 246.

359 Como se ha señalado en este trabajo, a través de recuperar a autores como Didi-Huberman, Chartier, Burke, entre otros.

360 Sosenki, "Representaciones fílmicas de la infancia", 247.

361 Véase INEGI (consultado en marzo de 2020), <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/default.html>

llegaron a serlo en algunas películas producidas en otros países. Sin embargo, no se pueden suponer los mismos niveles de comunicación para la imagen animada del cine que para la captura de un momento en la fotografía, como bien lo han desarrollado Aumont y Barthes en sus respectivas obras.

Con todo, al observar los contenidos, se pueden llevar a efecto las pretendidas comparaciones. En los retratos, desde finales de la década de los cuarenta hasta los años sesenta, como se ha visto, se llegaron a captar signos de trabajo en las prendas de algunos niños que conjuntan con expresiones poco dispuestas al juego; esto a pesar de que la mayoría fue llevada al fotoestudio en edades tempranas; no obstante, a diferencia de la imagen cinematográfica, se podría afirmar que el trabajo no ha sido motivo para estas fotografías. Las propias condiciones de los fotoestudios a puerta cerrada no daban lugar para captar a los niños trabajando, sino únicamente disfrazados como trabajadores;<sup>362</sup> sin importar lo que se quería comunicar, no era que sus niños trabajaban, sino que eran capaces de dramatizar, de actuar; lo cual se puede entender como uno de los cambios más evidentes dentro de los retratos, pues permite ver cómo se desplazó la imagen de “adultos en miniatura” a la de la niñez. Dicha transición, al ser paulatina, dio lugar a identificar que los retratos compartían algunas ideas acerca de la infancia con otras representaciones; es decir, parece que existía una mayor correspondencia, por ejemplo, en visualizarlos como responsables del futuro familiar y nacional. Cuestión que se puede identificar cuando se les invitaba a posar con ciertos objetos y vestuario; imágenes que, a la vez, dan cuenta de las proyecciones que sus padres tuvieron para ellos.

En el mismo sentido, en las fotografías observamos las representaciones en cuanto a los roles asignados para los géneros masculino y femenino; esto para la visión política, de donde partió un deber ser para la infancia y no únicamente mecanismos que posibilitaran el cuidado de la niñez en sentido de protección amplia y constante por parte del Estado, sino que se proyectó con el fin

---

362 Véase, a manera de ejemplo, la Figura LIII en este mismo capítulo.

de vislumbrar a los menores como piezas fundamentales dentro del modelo autogestivo de familia ante las situaciones de precariedad latentes que seguía al grupo de preceptos, quienes previamente habían situado la familia nuclear como pieza estratégica para generar sistemas de orden social.<sup>363</sup> En las fotografías de los años cuarenta a los setenta las niñas cargaban muñecas y ocasionalmente otros objetos vinculados con el esparcimiento, los niños montaban triciclos, portaban armas y uniformes de manera alternada con otros juguetes.<sup>364</sup> Además, las diferencias de acuerdo con las representaciones de género se llegaron a manifestar igualmente, como lo he expresado, en una atención mayor por la condición de los atuendos que llevaban las niñas. Entonces, han resultado significativas aquellas imágenes en las cuales los niños o las niñas no se situaban en correspondencia con estos roles, las que he señalado como rupturas dentro de la serie.

La educación diferenciada para niños y niñas seguía las propuestas que las instituciones internacionales habían planteado, con el objetivo de buscar uniformar los diferentes aspectos de las familias, sus prácticas económicas, morales, etc. Lo que, en cierto modo, representaba una incapacidad para observar que se habían dado transformaciones, por ejemplo, en la manera de imaginar “«nuevas actitudes pedagógicas hacia los niños», así como se habían dado ya cambios en las representaciones pictóricas”, incluso de carácter religioso,<sup>365</sup> además de los cuestionamientos generados acerca de las maneras en las que se había concebido la infancia.<sup>366</sup> Mas en los retratos fotográficos estaba de forma permanente la predilección por

---

363 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo”, 225-233.

364 Se puede ver algo más acerca de las estrategias de difusión de los roles de género en Sosenski, “Producciones culturales para la infancia mexicana”; se cita también a Ariès para incluir los cambios al respecto de los juguetes, 117-122.

365 Véase a González Esparza, quien reflexiona al respecto y refiere a Antonio Rubial García acerca de los cambios de roles masculinos y femeninos en las representaciones, capítulo V “El escenario iconográfico: la Sagrada Familia”, en *La subversión barroca o de la pintura de castas*, 101.

366 Véase, como un ejemplo de las principales discusiones, a Meraz-Arriola, “Historia universal de la infancia”, 265-267.

agruparlos de acuerdo con los géneros binarios, o categoría cerrada,<sup>367</sup> durante estos años, sin que llegara a ser la única manera para conformar a los grupos. Estas imágenes comunican algunos de los aspectos de la formación académica y religiosa que se llegaba a recibir, ya fuera a través de las instituciones escolares o de las tradiciones familiares.



Figura LXXXII. Díptico con retratos de la infancia llevado a cabo por Antonio de Luna M. en enero de 1948.



Figura LXXXIII. Retrato de primera comunión realizado por Armando de Luna P. en agosto de 1963.

367 Aún en el pensamiento, incluso académico, desde la filosofía no se daba posibilidad de abrir la categoría de género, como es posible ahora, gracias a trabajos fundamentales, como el de Judith Butler.

Entre las diferencias formativas para ellas y ellos, además de hacer distinciones en cuanto a los ámbitos en los que era preferentemente deseable verlos a futuro, y a partir de los cuales se les asignaban los programas a seguir, las expresiones que se podían ver en los retratos también invitaban a cuestionar, con Carol Gilligan, ¿cómo se han educado las emociones en relación con estos roles?<sup>368</sup> Esta interrogante, sustraída de las fotografías aún con la distinción del anacronismo, al ser una forma perdurable, hacía notorio en estos retratos que las muestras de afecto, cuando llegaban a manifestarse, se dieran entre pares o con las mujeres, pero no en el caso, por ejemplo, de los padrinos hacia sus ahijados. Por otro lado, los retratos también transmitían que las identidades de los menores se moldeaban gradualmente, en cierto sentido, de acuerdo con lo que los adultos querían o podían imaginar para ellos. En los planteamientos de deMause, “la reacción proyectiva, que consiste en utilizar al niño/a como vehículo donde se proyectan y se descargan los contenidos del inconsciente del adulto”,<sup>369</sup> en ocasiones, dejaba que los retratos de sus hijos funcionaran como una forma de mostrar sus filiaciones, así como sus gustos. Enseguida, retomo una de las discusiones generales, con el objetivo de que resulte el discernimiento de otras modificaciones.

La idea del progreso en las sociedades industrializadas, que ha dado lugar a la necesidad de localizar o de crear repositorios de las promesas de futuro, mutó hacia una visión cada vez más especializada en la tecnología. Finalizaba el siglo XX cuando, a pesar de la disminución en la solicitud de retratos para la infancia de las temáticas que en este capítulo se han presentado, hubo un aumento en los que formarían parte de la documentación escolar, a lo que se sumó la presencia de varias copias de publicidad para procesadores de escritorio, en las que la figura de los niños se unía a la de la máquina para recibir la nueva era, durante la cual, dicho binomio sería el más difundido y el que encabezaría los mercados mundiales.

---

368 Véase Carol Gilligan, *La ética del cuidado* (Barcelona: Cuadernos de la Fundación Víctor Grifols i Lucas, 2013).

369 Vilar Martín, “Acerca de *Historia de la infancia* de Lloyd deMause”, 123.



Figura LXXXIV. Toma realizada por Armando de Luna P. para publicidad en 1958.

Lo anterior señala un giro más para la infancia. Si bien, el siglo xx, tras las tragedias provocadas por las guerras, llevó a la creación de instituciones y de especialidades para prestar atención particular al cuidado de los niños, pronto, como señala Rojas N., más allá de procurar su cuidado, la protección hacia el menor se entendió como regulación de lo que debía llegar a ser, a través de los mecanismos persuasivos para ello, en espera de que “significara la menor carga posible para el Estado”.<sup>370</sup> Aunado a una idea también homogénea acerca del desarrollo económico, ha llevado a que los menores, desde sus primeros meses de vida, sean un objetivo para el mercado, lo que generó gran interés para las industrias de todo tipo, desde las de productos alimenticios, presentes incluso en las fotografías de Estudios Luna (Figura LXXXIV), a pesar de haber tenido efectos negativos que las propias industrias y su publicidad han tratado de mantener ocultos; hasta las industrias productoras de juguetes, con objetos cada vez más sofisticados, y la industria textil,<sup>371</sup> a la que igualmente se le hacen puntuales cuestionamientos desde la actualidad. De lo anterior también se han desprendido problemáticas para

370 Véase Rojas Novoa, “Entre progreso y desarrollo”, 232.

371 Confróntese con Sosenski, “Producciones culturales para la infancia mexicana”, 118.

la investigación, lo que han llamado como “declive de la noción de *infancia moderna*”,<sup>372</sup> en atención a su participación en las sociedades de consumidores.<sup>373</sup>



Figura LXXXV. Toma de una serie amplia de copias, realizadas en película para diapositivas en blanco y negro y color por Armando de Luna G. en 1998.

En cuanto a las líneas en los productos textiles, por ejemplo, dentro de los retratos, se vio que a las niñas se les permitía incorporar variaciones sobre su apariencia de manera más continua que a los niños. Este cambio en la vestimenta, aunque no fue uniforme, llegaría a observarse claramente para todos los menores retratados a partir de los años ochenta, en los que aparecen constantemente los atuendos con estampados infantiles. La construcción de la infancia incluye en ocasiones el juego dramático de la imitación, pues es una manera heredada que se tiene para aprender; mas, a veces, pudo salvar la fuerza de lo predeterminado, al dar lugar a la imaginación o, por lo menos, al propio carácter que son capaces de manifestar los pequeños.

---

372 Henn *et al.*, “Crisis de la infancia moderna”, 91.

373 *Ibidem*, 98-99.





Figura LXXXVI. Retratos realizados por Armando de Luna Pedroza en septiembre de 1958 y por Armando de Luna G. en febrero de 1978, respectivamente.

A manera de cierre, me parece importante reconocer que las imágenes fotográficas de la niñez en el siglo xx, aun en condiciones de fotoestudio, menos variables que las que se pudieron capturar en las calles y en los hogares, resultan no ser homogéneas como las del cine, y aunque para algunas representaciones se construía la mirada con los referentes de la filmografía nacional, el papel más popular del papelerito no se reprodujo en el retrato fotográfico. Señalo una diferencia fundamental entre estas imágenes: las imágenes de los niños en los retratos del fotoestudio eran para los niños y para sus familias, mientras que las imágenes de los niños trabajadores en el cine servían a las industrias; igualmente, “como Monsiváis escribió en sus crónicas, las fotos y reportajes de obras de caridad y de amor a los papeleros que se publicaban en los diarios eran para los diarios, no para los niños”.<sup>374</sup> Este acontecimiento en el retrato fotográfico es significativo, porque las imágenes resultantes del trabajo del fotoestudio registraron la infancia en sus concepciones móviles, no inmutables, según se ha observado en ellas.

374 Carlos Monsiváis, *Antología de la crónica en México*, 356, citado por Sosenski, “Representaciones fílmicas de la infancia trabajadora”, 251.

Se ha visto para la década de los setenta, en el caso particular de esta producción fotográfica, que se presentó un conjunto a la vez más práctico y menos variado entre juguetes y niños; sin embargo, a la par, incorpora una mayor expresividad de los pequeños en los retratos. Entonces, subrayo que el resultado del análisis de las imágenes para los tres periodos me lleva a considerar que la principal diferencia entre las representaciones fílmicas y las fotográficas está en el sitio primordial que tiene la infancia en cada uno de los retratos, así como en conjunto, en comparación con las otras temáticas. Aspecto que podría estar presente, que falta estudiar y dimensionar para la pintura latinoamericana del siglo xx.

Así vista esta figura de la infancia en los retratos fotográficos significa un reconocimiento en las memorias privadas, aunque, si bien se teje con algunos signos del “deber ser”, que se inculcarían para algunas de las generaciones en el siglo anterior, ya incorpora justamente la infancia como una figura diferente a la del adulto. Actualmente, la visibilidad de estos retratos, más allá de invitar a ampliar las miradas y, con ello, las maneras de imaginar la infancia, sin duda acciones necesarias, cuestiona el papel de los Estados y de cada cual como ciudadanos para procurar su protección. Hay, por supuesto, múltiples miradas que la fotografía ha dado sobre la vida de los menores acerca de fuertes problemáticas,<sup>375</sup> ya sea al tomar forma de evidencia o testimonio. Es así que las fotografías aquí reunidas comunican, en sentido general, el lugar principal de la infancia en el medio fotográfico y corresponden a las maneras en las que se ha construido e imaginado la misma. Los fotógrafos De Luna, quizá como parte de su quehacer o quizá conscientemente, dieron espacio a la relación entre la cámara y los/as niños/as, como se ha observado, al incluir la mirada empática o despertar una comunicación más abierta ante la lente.

Concluyo este capítulo al mencionar su desarrollo, el cual ha tenido como objetivo principal examinar las maneras en las que se llevaron a cabo los retratos de la infancia en el transcurrir de tres

---

375 Véase Del Palacio, “La imagen más allá de la violencia”.

diferentes periodos del Estudio Fotográfico De Luna, de modo que comenzamos a distinguir las miradas de sus principales fotógrafos. Lo que permitió identificar, en primera instancia, la especificidad de los retratos realizados en condiciones de estudio, así como saber acerca de los contenidos más usuales y las variantes en las fotografías de la niñez, lo que dio lugar a observar las predilecciones que tenían las personas para estas imágenes. Los apartados introductorios han servido para contextualizar esta investigación, y en el último bloque se han sintetizado las transformaciones en los retratos de la infancia, a través de analizar el quehacer de tres generaciones, y se continúa la reflexión al tener en cuenta los resultados acerca de diferentes representaciones de la niñez realizadas en América en el siglo xx.

Lo analizado permite distinguir que la imagen de la infancia no es necesariamente correspondiente en las diferentes formas de representación, lo que abona a reconocer el anacronismo de las imágenes. Estos retratos participan de comunicar variadas formas de la imagen de la infancia, de manera que se pueden reunir incluso con el quiebre de las nociones tradicionales acerca de la niñez. Enfatizo que los retratos fotográficos contienen una amplia diversidad, lo que da como resultado el conjunto de imágenes ante nuestra mirada desde el presente, en un panorama más vasto que el que se diera en el cine nacional. Esta característica se hizo evidente aun ante el hecho de que estos retratos no capturaron la vida cotidiana de la infancia, pues cerca estuvieron de contener los hitos de la primera etapa de la vida; pero tampoco todos los momentos que se podrían considerar como especiales estuvieron de manera constante en las fotografías. Por otro lado, fue posible observar que tanto los cambios en el retrato dados por innovaciones tecnológicas o por preferencias en los motivos, e incluso en la manera de presentar a los niños, fueron paulatinos, no necesariamente progresivos. Además, cabe señalar que cada uno de los tres fotógrafos tuvo formas particulares de percibir la infancia mediante la cámara, al ser los signos formales más evidentes: los medios para iluminar y el manejo de los puntos de vista; este último relacionado claramente con las maneras de comunicarse con los

niños a través de la cámara y con los significados que se relacionaron con la niñez.

Los diferentes aspectos contenidos en los retratos informan acerca de su pluralidad. Se muestran las tendencias y se identifican las anomalías, que señalan tanto la creatividad de los fotógrafos como formas inusuales en las expresiones de los menores, cuestión que me parece de suma importancia. El *punctum* es una categoría más compleja, ya que incorpora nuestra subjetividad como espectadores y nos reclama atención para poder distinguir, en aquellas fotografías por las que nos sentimos atraídos de manera particular, cuál o cuáles son los signos que provocan una “punción” para nuestra observación. Esta categoría dio resultados precisos en los primeros dos periodos de producción del fotoestudio, gracias a lo cual se pudo ubicar al lector de manera especial en estas imágenes y señalar su singularidad. Para los retratos realizados por el último de los tres fotógrafos, encontré claras anomalías a partir de la aplicación de los puntos de vista, como el ángulo en picada o el inclinado del plano horizontal, que llegó a utilizar De Luna Gallegos. Aún con la dificultad de reconocer las paradojas como *punctum*, debido a que los negativos en color no conservan el registro nítido de la imagen, la paradoja la sitúo en cuanto al sentido complejo que resulta en ciertas imágenes.

Por otro lado, me interesa tratar de responder la inquietud de los motivos que llevan a que el retrato adquiriera tal popularidad. Estimo que una de las razones estriba en la facilidad que la fotografía dio para obtener imágenes de los seres queridos o de sí mismos; al ser, además, una forma cercana a la realidad y, sin embargo, con posibilidad de ser imaginada, si recordamos que la memoria hace posible a la imagen. El anacronismo de las imágenes lo podemos concebir tanto cuando se planearon cada uno de los retratos, hasta el tiempo en que recorremos nuestra mirada sobre ellos. Quizá como un atrevimiento, planteo una diferencia significativa entre los retratos del siglo xx y los del siglo xix. Para el siglo anterior, se dio menos importancia a las escenografías, a pesar del empleo de fondos variados, ya que se privilegió centrar la mirada en la figura humana, ya fuera

con una distancia real de la persona con respecto a los objetos y muros o con la profundidad de campo, con el cuidado también de obtener brillo en los ojos. Entonces, las escenografías del siglo XIX, que parecían dotar a los individuos de supuestos bienes, perdieron importancia en los retratos del siglo XX, en los que identificarse a través de la fotografía llevaba más el sentido de jugar o participar de las identidades nacionales, o como se ha observado a partir de los años sesenta, con algunos signos de las regionales; asimismo, con las identidades religiosas, en particular, por preferencia a la primera comunión para la infancia y, por supuesto, con los vínculos familiares, a través de los retratos en grupos fraternales.

Ante todas estas formas que pueden o no sintetizarse para expresar la individualidad, la fotografía posibilitó un reconocimiento más complejo de las identidades personales, por lo indisoluble, según Berger, de su captura de la naturaleza/cultura, lo que recupera como *huella* de cada uno.<sup>376</sup> Considero esto como un impacto positivo de la fotografía, idea que puede ayudarnos a comprender el hecho de que el retrato fotográfico se hiciera popular. Aun si pensamos en los retratos en condiciones de estudio, con esta serie de la infancia se puede plantear la apropiación de que, quienes los encargaban, hacían las fotografías, desde el momento en que participaban de la composición durante la toma y las maneras en que indicaban la aplicación del color para los fondos, vestuarios, incluso para variar el color de los ojos. Además, más tarde, con base en las impresiones en sus manos, las intervenían, al escribir sobre ellas algunas dedicatorias, les hacían montajes especiales y cada cual las colocaba en un sitio determinado como un recuerdo biográfico o para su exhibición en los círculos familiares.

Al tener en cuenta en el análisis, tanto la forma de hacer el retrato, como la manera en la que participaban de él los niños y sus familias, se ha mostrado, mediante cada tema, que, si bien de manera general, los retratos resultaron ser lo esperado de acuerdo con las ideas más extendidas sobre sus formas; en cuanto a la infancia, ha

---

376 Confróntese con Berger, “Apariencias”, en *Para entender la fotografía*, 88-90.

sido posible identificar expresiones muy particulares que he calificado como anomalías, pero es necesario subrayar que representan las diferentes maneras de pensar el retrato e incluso de cómo algunos niños y niñas manifestaban una idea propia de sí mismos. Pensar desde el anacronismo de las imágenes abre la posibilidad de observar las distintas maneras de *ser* a partir de la imagen como formas que quebrantan y fisuran las ideas sobre la infancia.

El conjunto de imágenes del Estudio Fotográfico De Luna lleva a pensar en diferentes formas imaginadas para la infancia; aunque la mayoría corresponda a los deseos, las reminiscencias<sup>377</sup> y las proyecciones<sup>378</sup> que se querían para los niños y las niñas, corresponden con formas variadas de pensar en su cuidado y son de estimarse, además, las miradas incluso empáticas de los fotógrafos hacia ellos. En esta vista de conjunto, como una diferencia central en el transcurrir de los tres periodos, se da cuenta de cómo el retrato fotográfico es parte del reconocimiento y de la creación de la figura de la infancia, por lo que se muestra el interés que generaron los menores, el cual ha conformado la identificación de los aspectos más estrechamente relacionados con el lugar de los niños en la familia, con su particular sitio en la memoria familiar y, por ende, en un juego entre los cambios que se presentan en la realidad social y en sus representaciones. Desde mi perspectiva, estas imágenes coadyuvan a preguntarnos en las posibilidades para la infancia en los tiempos que corren. Hasta aquí estos planteamientos, en espera de contribuir al conocimiento de las manifestaciones culturales del siglo xx, particularmente de las imágenes de la niñez. En el siguiente capítulo se analizan los retratos de mujeres y mujeres e infancia.

---

377 Retomando a Benjamin, a través de Didi-Huberman, puede verse el primer capítulo de esta investigación.

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

## CAPÍTULO 6

# MUJERES Y MUJERES E INFANCIA EN LAS IMÁGENES DE TRES FOTÓGRAFOS

### Introducción a la historia que ha pensado en las mujeres

*Quien no conoce la diversidad tampoco  
conoce la realidad de su mundo y, además,  
empobrece las posibilidades de su futuro.*

Luis García Montero<sup>381</sup>

**P**revio a mostrar lo que ha sido analizar los retratos de mujeres y mujeres e infancia provenientes del Estudio Fotográfico De Luna, es necesario hacerlo como en el capítulo anterior, esto es, presentar un acercamiento a lo que, de manera general, podríamos nombrar historia de mujeres y que de manera particular ha dado lugar a los estudios de género y a su línea en la historia.

---

381 Luis García Montero, “Valor, agravio y mujer”, InfoLibre (Madrid: Ediciones Prensa Libre, S. L., entrada realizada el 24 de mayo de 2020), [www.infolibre.es](http://www.infolibre.es)

Para este apartado había pensado originalmente en el título “Introducción al tema de mujeres para la historia”, pero me ha parecido más adecuado ampliar la idea, ya que el movimiento historiográfico que originó la crítica feminista para la historia supone un problema teórico para su ejercicio, como lo ha sido para otras disciplinas de estudio. Los feminismos surgieron como una necesidad de exigir el reconocimiento social de las mujeres, lo cual ha dado, entre sus logros, la apertura de las instituciones educativas para recibir a las mujeres. Con base en que el ejercicio de la historia tiene lugar en la vida académica, ha sido en este escenario donde coincide que varias de las autoras se enfrentaron a la ausencia de contenidos bibliográficos que hablaran de la experiencia de las mujeres; por ejemplo, las conferencias y ensayos hechos por Virginia Woolf de los textos más difundidos, en los cuales describiera sus hallazgos en las bibliotecas, haciendo evidente dicha ausencia –por lo menos para la lengua inglesa–. Sin embargo, la falta de reconocimiento en la participación social y cultural que han llevado a cabo las mujeres no se ha eliminado del todo en nuestros días.

En el libro *Historias de mujeres, historias del arte* de Patricia Mayayo, publicado al iniciar este siglo XXI, la autora ha tenido la oportunidad de recuperar una serie de acciones y conocimientos concernientes a las relaciones entre mujeres y hombres. Si bien, la propuesta teórica de Judith Butler lleva precisamente a cuestionar un sistema binario para las relaciones humanas, basado en la diferencia sexual y en el desconocimiento de las interacciones simbólicas y de la pluralidad de identidades,<sup>382</sup> requiero iniciar mediante la diferencia entre hombres y mujeres, porque, a partir de Mayayo, para quien su trabajo surgiera como una respuesta a una ausencia de contenidos históricos acerca de la vida de las mujeres, además de la experiencia vital, en la cual se enfrentaba a los pocos espacios que se daban en la vida profesional para las mujeres –esta experiencia es compartida por quienes hemos tenido oportunidades de desarrollarnos en los ámbitos académicos–; en la historia del

---

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



arte, asunto central en la obra de Mayayo, las líneas de pensamiento que han prevalecido durante largo tiempo han difundido la idea del artista como genio, en un desconocimiento total de las estructuras sociales, de los medios institucionalizados y de los límites en las actividades para distintos miembros de la sociedad, entre los cuales se encuentran las mujeres.

El artículo que abre la discusión para la historia del arte, el cual cuestiona sus paradigmas, es el de Linda Nochlin: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”.<sup>383</sup> En él, la forma breve y clara en la que expone los argumentos que dejan en evidencia la construcción de mitos en las figuras de los artistas hace que, hasta el momento, sea de los artículos más citados. La invitación de Nochlin para formular preguntas adecuadas sobre las condiciones necesarias para hacer arte<sup>384</sup> es desarrollada por Mayayo. Se puede ver, de igual manera, si se retoma lo expuesto en los primeros capítulos de la presente investigación, que desde otros enfoques también se observa la dificultad de sostener aquellas propuestas que desconocen la interacción social. Además de este aspecto –expuesto desde los primeros capítulos– y de los cambios que ha asumido la historia –que ahora subrayo a través de las críticas de los feminismos–, Mayayo da cuenta de las formas y los medios en los cuales se difundieron que ciertas características o aptitudes asociadas con la creatividad eran propias de los hombres, aunado a las reglamentaciones en las academias de arte y, por supuesto, al hecho de modelar ciertas formas de historiar, que ha llevado, de acuerdo con esta investigadora, a que el centro de varios trabajos en la historia del arte no fuese creado con el objetivo de acercarse a comprender las obras o para distinguir sus particularidades expresivas, sino para desmentir al historiador anterior, para comprobar y para pretender instaurar verdades. Enseguida, algunas palabras de la historiadora que enfatizan la necesidad de la conciencia epistémica, enunciada en otros momentos de la investigación:

383 En inglés, titulado: “Why have there been no great women artists?”, publicado en 1971.

384 Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, 288, <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

Desde luego, con el paso del tiempo, se disipó en gran parte mi perplejidad porque me di cuenta de que lo que estaba en juego para muchos historiadores del arte en la defensa de dichas tesis era, en contra de las apariencias, algo muy personal, extremadamente personal: era una forma de demostrar su supremacía intelectual, es decir, su poder sobre aquellos contrincantes que defendían tesis contrarias; era una forma de salvaguardar su estatus, de acotar su terreno, ocultando al mismo tiempo sus afanes bajo el manto de un presunto distanciamiento científico.<sup>385</sup>

Por supuesto, estos riesgos en la investigación no han sido exclusivos de los hombres; de hecho, los estudios socioculturales y algunas corrientes filosóficas han sido de los pocos espacios académicos en los que se invita a reconocer la subjetividad en la investigación, lo que da lugar a asumir las contingencias, a ser conscientes de la manera en la que se construye el pensamiento –al igual que las preguntas– y a las formas en las cuales son enunciadas las interpretaciones; de ahí la distancia para que las investigaciones sean meras comprobaciones de hipótesis. Este libro de Mayayo, además de tratarse de un estudio cuidadoso de las propuestas feministas que han tenido lugar a través del activismo político o de obras de arte, es un trabajo historiográfico, y como ya lo anunciaba, “con frecuencia (incluso dentro de la propia literatura feminista), se ha querido presentar la historia de estas intervenciones feministas en la historia del arte como una historia lineal y claramente estructurada”.<sup>386</sup>

La distancia que tenemos ahora de lo que fueran los movimientos feministas, más visibles a partir de la segunda mitad del siglo anterior, así como las diferentes expresiones, permiten asumir, en primer lugar, la existencia de diferentes feminismos, y en segundo término, que también las mujeres somos muy diversas. Por lo tanto, al identificar la coexistencia de formas de pensamiento

---

385 Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S. A., 2003), 12.

386 *Ibidem*, 16-17.

y expresiones de distinta índole, se indica de nueva cuenta que la historia no se sostiene cuando se han seguido planteamientos positivistas. Entonces, metodológicamente, se proponen ejes temáticos, a fin de poder analizar los contenidos provenientes de las fuentes, de los objetos o sujetos de interés.<sup>387</sup> Para llevar a cabo este cambio en el hacer de la historia, ha sido necesario, además de ser receptivos a las críticas feministas, incorporar planteamientos teóricos de diversas áreas. Entre los más contundentes y que mayor influencia tienen en la historiografía se encuentra la propuesta de Butler, que proviene de conjuntar diversas disciplinas para el ejercicio del pensamiento, debido a su precisión en cuanto a señalar las formas en las que se ha construido una idea del mundo con base en categorías binarias, a la regulación de la sexualidad con base en éstas, a la naturalización de formas simbólicas.

Si bien, su libro *El género en disputa* no se presenta como un estudio histórico, sí da cuenta de esta dimensión por observar los cambios y los cuestionamientos en cuanto a la categoría de género,<sup>388</sup> que anteriormente Foucault había iniciado al enfatizar la importancia de la perspectiva histórica para poder distinguir las construcciones simbólicas que pesan, en este caso, para las ideas sobre el cuerpo. Particularmente en el capítulo “Actos culturales subversivos”, Butler analiza las propuestas de Julia Kristeva y los textos acerca de la sexualidad realizados por Foucault. La autora muestra cómo ambos autores no se alejan del todo de la relación binaria con la que se han construido las ideas de sexo y de género, hasta equipararlas con formas naturales. La lectura de Butler da cuenta del problema de las identidades, de ahí su crítica a la idea binaria de los cuerpos; y sigo a Foucault, quien ilustrara las consecuencias que han tenido en los mecanismos de poder; ante lo que ahora me permito recordar que existe la posibilidad de la resistencia.

Se puede llegar a comprender, entonces, que ante las sociedades heterogéneas, en las cuales las identidades no se constriñen a las formas heterosexuales o de procreación, con base en la afirmación

387 Confróntese con *ibidem*, 17.

388 Véase Butler, *El género en disputa*.

de Butler, el sexo y el género son un constructo cultural, para lo cual se incorporan distintas dimensiones inscritas en la identidad: el cuerpo, los pensamientos sobre sí mismos, las formas de expresarse y representarse, y la relación con la sociedad, los valores adquiridos y la subversión a ellos. Conuerdo con la autora en observar la contradicción en varios planteamientos feministas e incluso en los textos de Foucault, en cuanto al límite planteado ante la posibilidad de reinventar las nociones de cuerpo, sexo, sexualidad; pero, de Foucault, me parece clave recuperar el estigma producido por la enfermedad, así también, el afecto y la historicidad para los estudios del cuerpo, lo que lleva a ampliar su propuesta centrada en el poder. La confluencia de estas teorías se da en la perspectiva histórica que hace posible apostar por la creación de cambios en las estructuras, por ejemplo, al modificar “los discursos que determinan la vida cultural inteligible”.<sup>389</sup> Los puntos de arranque son y han sido diversos, desde cambios en las formas de representación, hasta actos que posibiliten mejores condiciones para las vidas de las mujeres, y para el caso de esta investigación, en cómo nos acercamos a las imágenes fotográficas. De tal manera, se pueden distinguir puntos que confluyen entre los feminismos y la teoría proveniente de Butler, pero también se enfrentan en la crítica sobre el esquema binario que hace Butler.<sup>390</sup>

Sin embargo, para poder conocer cuáles han sido los mecanismos y las formas en las que las mujeres han tenido una participación en la historia, a partir de la crítica hacia el empleo del poder sobre las mujeres que se ha dado a través de tradiciones religiosas, de las instituciones o de leyes que se fundamentaron en criterios misóginos,<sup>391</sup> es necesario, ante ciertos materiales de análisis o para alcanzar los objetivos en varias de las investigaciones, hablar de mujeres y hombres, aunque algunos historiadores han optado por utilizar de manera indistinta el concepto género o la noción mujeres, como lo hiciera ver Joan W. Scott. La fuerte influencia de Scott para la historia desde

---

389 *Ibidem*, 288.

390 Véase el análisis que ofrece Butler de los textos realizados por Monique Wittig y Simone de Beauvoir, en *El género en disputa*, 224-253.

391 Butler, *El género en disputa*, 173-288.

finales de los años ochenta ha sido precisamente por problematizar el género como categoría para los estudios históricos, al identificar, entre las diferentes líneas, el género como una forma analítica que sintetiza la cuestión acerca de las relaciones entre hombres y mujeres. Para esto, Scott siguió la observación que hiciera Natalie Zemon Davis, quien afirmó: “Me parece que deberíamos interesarnos tanto en la historia de las mujeres como de los hombres, que no deberíamos trabajar solamente sobre el sexo oprimido”.<sup>392</sup>

Así, se han seguido varias líneas, ya que hay historiadores que centran su interés en el estudio del ejercicio del poder fincado sobre una estructura patriarcal. En ese sentido, se ha visto la tendencia por estudiar a las mujeres en relación con las categorías de clase y raza, además del sexo. No obstante, precisamente la perspectiva histórica permite observar en qué momento y en cuáles lugares se asocian clase o raza, o ambas con la diferencia biológica. La advertencia principal que podríamos tener presente desde los planteamientos de Scott y los análisis de Mayayo es que el enfoque desde los estudios de género dé lugar a escribir otras historias y a observar que nuestras interpretaciones discursivas no reafirmen las estructuras de la desigualdad.

Las historiadoras feministas no sólo han tratado de tornar «visibles» en la historia a las mujeres, sino también de escribir sobre el pasado desde una perspectiva femenina. De ahí que los historiadores se hayan ido concienciando de que diferentes personas pueden ver el «mismo» acontecimiento o estructura desde perspectivas muy distintas.<sup>393</sup>

---

392 Natalie Zemon Davis, “‘Women’s history’ in transition: The European case”, *Feminist Studies*, 3 (invierno de 1975-1976), 90, citado por Joan Scott en “Gender: A useful category of historical analysis”, *American Historical Review*, 91 (1986), 1053-1075. La versión en español, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, compilado por Marta Lamas (México: PUEG, 1996), 265-302.

393 Burke, “De la representación a la construcción”, en *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2012, 4ª impr.), 99.

Vale la pena destacar este cambio para el quehacer de la historia gracias a los trabajos feministas. En palabras de Carmen Ramos Escandón:

El concepto de género como una categoría de análisis histórico formulado por Scott, [...] implica no sólo el señalamiento de que es necesario el rescate de la historia de la mujer, sino que incluye también una crítica conceptual a lo que ha sido la historia tradicional y señala los aportes de la historiografía feminista, no sólo a la historia de la mujer, sino al conocimiento histórico en un sentido más amplio.<sup>394</sup>

Reconocido igualmente por el historiador inglés, para quien, en la historia en general, se hizo necesario aceptar que lo ofrecido como una investigación histórica es una construcción de una argumentación, lo que, podemos agregar, supone los límites propios de cada historiador, como bien señala el mismo Burke en el párrafo que he integrado: ante los mismos sucesos, las perspectivas de análisis pueden ser variadas. De este modo, considero que la consciencia del empleo de nuestra subjetividad es una herramienta para alejarnos de los relativismos, porque asumimos los planteamientos teóricos para el análisis; cuestión de suma importancia que en la historia tradicional quedaba de lado, pues el historiador se asumía *a priori* dueño de la verdad, sin reconocerse como parte de las líneas de estudio.

Si seguimos a Scott acerca de “las relaciones simbólicas de poder”, será probablemente la historia del arte una de las disciplinas que mejor ilustra la desigualdad entre hombres y mujeres, aunque, por supuesto, como destaca González Esparza, amplió los temas de la historia.<sup>395</sup> El cambio de enfoque ha dado lugar a trabajos

---

394 Carmen Ramos Escandón, “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, *Debate Feminista*, 20 (octubre de 1999), 134.

395 Víctor M. González Esparza, “Dejando los restos del naufragio”, en *Dejando los restos del naufragio. Fragmentos para una historia cultural* (México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016), 33. También véase Burke, “La gran tradición”, en *¿Qué es la historia cultural?*, 19-32.

muy significativos, como el que he retomado de Mayayo. En él, de manera tanto amplia como profunda, se analizan diferentes ideas propuestas como feminismos, así como las obras artísticas que han tomado forma desde una posición política feminista, incluidas las de los medios electrónicos más actuales. Cabe señalar que el carácter analítico de Mayayo le permite observar y señalar, a quienes le damos lectura, las contradicciones inscritas en algunas de las obras artísticas, cuando, al querer evidenciar el uso que se ha hecho del poder sobre las mujeres, parece que terminarían por otorgar demasiada importancia a la diferencia sexual,<sup>396</sup> lo que finalmente limita la capacidad de la construcción de las identidades personales. Además, me parece de suma importancia señalar que en la historia del arte feminista el resto del quehacer artístico llevado a cabo por mujeres, pero que tienen otros contenidos, sigue siendo invisibilizado. Desde mi perspectiva, se constriñe la visión de la creatividad que se tiene en relación con las mujeres.

Es así que en la perspectiva centrada en la crítica feminista se encuentra la obra *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, cuyo aporte principal está en hacer un análisis histórico-estético de los feminismos norteamericanos y en el acercamiento al quehacer artístico y académico de mujeres en contextos diversos; con ello, se da cuenta, además, “de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran distintos aspectos de la realidad social y cultural, y no como un dogma o una teoría homogénea”.<sup>397</sup> Resulta, entonces, una nueva historia del arte. Cabe aclarar que las artistas que se reúnen en el libro no partían necesariamente de pensamientos feministas.

De igual manera, con base en la diversidad de propuestas que han desarrollado las mujeres artistas y que han servido para identificar las situaciones desiguales en las condiciones para el desarrollo de la creatividad con respecto a unas y otros, a pesar de ser contemporáneos, es de destacar el esfuerzo recientemente publicado con

396 Véase Mayayo, *Historia de mujeres*, 89-131.

397 María Laura Ise, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, *Zona Franca*, núm. 26 (2018), 235.

el título *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario*, que compila el trabajo de escritoras, compositoras, intérpretes musicales y artistas visuales. De la misma forma en que los intereses creativos de las seis mujeres reunidas en este libro son en suma diversos, las metodologías utilizadas para acercarnos al desarrollo de sus obras son igualmente variadas. En conjunto, se puede constatar la necesidad de tener una historia del arte más completa realizada en el México posrevolucionario,<sup>398</sup> como lo es para el caso de otros escenarios artísticos en el mismo periodo.<sup>399</sup> Su lectura se percibe como un redescubrimiento de las obras y sus creadoras, ya que, aunque algunas tuvieron espacios de difusión en su momento, han quedado ocultas detrás de los denominados “tres grandes del muralismo mexicano”, así como lo ha sido para gran parte de la diversidad artística. Al respecto, se ha escrito, y con motivo de atención en el presente, sobre la lucha que debían emprender las mujeres para lograr obtener un muro como soporte para la expresión plástica.<sup>400</sup> Se puede advertir que estas historias, aun con diferentes enfoques y metodologías, hacen visible la manera en la que ha prevalecido un hacer histórico prejuiciado que deriva en concepciones estereotipadas hacia las mujeres.

En este hacer historiográfico es posible identificar a Carmen Ramos Escandón como la historiadora que ha impulsado con mayor fuerza la historia con perspectiva de género en nuestro país, a través de la difusión de sus artículos, así como con la impartición de talleres en diferentes universidades, como fue dentro de la propia Universidad Autónoma de Aguascalientes, lugar desde donde realicé

---

398 Véase Elissa J. Raskin y Ester Hernández Palacios (coordinadoras), *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario* (México: Universidad Veracruzana, 2019).

399 De igual forma, la historia del arte que presenta de una manera consecutiva las vanguardias artísticas para el siglo xx no ha tenido lugar para identificar la creatividad en las mujeres, como se puede constatar en la bibliografía a la que, hasta el inicio de este siglo, se han ido incorporando las obras de las artistas.

400 Véase Dina Comisarenco, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México* (México: Artes de México, 2017).



mis estudios de posgrado.<sup>401</sup> Se puede considerar, además, que las cuestiones mostradas por la historiadora en sus propias investigaciones a lo largo de los años han forjado una línea que se puede ver en los trabajos que han enriquecido el quehacer de la historia en los últimos años. Acerca de la historia en general, de las maneras en que ha prevalecido, como he comenzado a apuntar líneas arriba, Ramos Escandón escribe:

Desde la historia, la categoría género trata de desentrañar y corregir el criterio de selección de los acontecimientos que se consideran históricos, en la medida en que, en el hecho de privilegiar un acontecimiento que se refiere a la vida política o a la forma del ejercicio del poder público como acontecimiento “histórico” se está tomando una posición que supone una concepción de la historia como el ejercicio del poder público.<sup>402</sup>

Este señalamiento de la historiadora, para el caso particular de la historia de las mujeres, se puede observar en varias tendencias historiográficas y que atañen a mover la centralidad de la historia de los “grandes acontecimientos”. Hubo, pues, que identificar la existencia de diferentes sectores de la población, así como de distintas prácticas que habían quedado fuera de la historia, como sería el caso de la infancia, presentado en el capítulo anterior. Ramos Escandón, como la mayoría de las estudiosas e investigadores que piensan desde la historia en las mujeres, al hacer el ejercicio historiográfico, retoma a las autoras que ya he integrado y, casi sin excepción, cita a Michelle Perrot, debido a que su trabajo, de igual forma, aportó tanto

---

401 La doctora Carmen Ramos Escandón impartió el seminario “Metodología de género. Su importancia en el análisis histórico” en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, los días 30 y 31 de mayo, y del 1 al 3 de junio de 2011, según se refiere en el agradecimiento de González Esparza, “Historia, cultura y género”, en *Dejando los restos del naufragio*, 33.

402 Ramos Escandón, “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, 137.

para la teoría, como para la metodología de la historia, pues entre las problemáticas que la investigadora francesa encontró se encuentra:

La dificultad de acceder a las fuentes sobre la historia de la mujer dado que “los tenues trazos que han dejado no se originaron en ellas mismas, sino que están filtrados por la mirada de los hombres que controlaban el poder, definían la memoria social y controlaban los archivos públicos”.<sup>403</sup>

Al igual que para la historia de la infancia, la historia de las mujeres ha enriquecido las fuentes y ha dado un lugar principal a la recuperación de las experiencias a través de la oralidad, al estudio de las imágenes; además, me parece importante señalar la necesidad del empleo de un enfoque micro que permita identificar los rastros dejados por las mujeres, incluso en los documentos de los archivos públicos a los que se refería Perrot. Con todo, entre las concordancias existentes en los trabajos historiográficos destaco un par de afirmaciones provenientes de Ramos Escandón. En primer lugar, el énfasis en comprender que mujer “no es una categoría ahistórica e inmutable”.<sup>404</sup> Si, como he argumentado en el segundo capítulo de este trabajo, la fotografía no se puede cerrar a una definición, menos aún se puede sostener un pensamiento que afirme la ontología del ser mujer. En segundo lugar, el hecho de situar la propuesta de Ramos Escandón en su declaración acerca de que “«el otro» no son las mujeres, sino que las mujeres son, ahora, el centro desde donde se analizan las relaciones de poder en las que se ubican”.<sup>405</sup>

Este conjunto de autores identificados dentro de las tradiciones anglosajonas, francesas o para Latinoamérica por supuesto que se han sumado desde diferentes regiones, principalmente con

---

403 Ramos Escandón, “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, cita a Georges Duby y Michelle Perrot, “Writing the history of women”, en *A history of women in the West* (Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1992), ix, 148.

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

405 *Ibidem*, 157.

investigaciones ya para el presente siglo. Para el caso de Aguascalientes, las producciones históricas son diversas, desde aquellas que integran a las mujeres como personajes en sus relatos, hasta las que siguen los enfoques teóricos que lleven a comprender las estrategias llevadas a cabo por las mujeres; o como el caso de Fernando Aguayo, quien hace visibles las estrategias de los hombres en contra del desarrollo social de las mujeres. Así, también, hay historias que no se dedican a las mujeres excepcionales, sino que tratan de dar a conocer de manera más amplia cuáles han sido los espacios de participación de las mujeres, donde quedan enunciados los retos que debieron enfrentar, precisamente por las ideas culturales que se vierten como género femenino. Entre estos trabajos que ya pueden ser un grupo importante, aún con la conciencia de que queda mucho por escribir al respecto, integraré aquellos a los cuales he valorado como significativos en cuanto a su metodología, a su enfoque crítico, a sus aportes para la historia, aunque, sin duda, no tengo completo conocimiento acerca de todos los ejercicios históricos que se han desarrollado al respecto.

Para Evangelina Terán Fuentes, la afirmación de Perrot que tomó como arranque para su libro *Memorias ancladas* fue: “la profesión del historiador es una profesión de hombres que escriben la historia de los hombres”,<sup>406</sup> pero en la misma página reconoce que dentro de los autores de los estudios históricos que consideran la presencia de las mujeres en Aguascalientes se encuentran: Salvador Camacho Sandoval, Víctor Manuel González Esparza, además de Yolanda Padilla,<sup>407</sup> quien ha trabajado desde las preguntas derivadas de tener presente el ejercicio del poder, en libros como *Inocencia robada: aproximación histórica al abuso sexual en Aguascalientes*,<sup>408</sup> o con el objetivo de reconstruir en un estudio colaborativo la participación de las mujeres, como sería en *Línea curva. Historias de mujeres en*

---

406 Evangelina Terán Fuentes, *Memorias ancladas. Mujeres en la historia de la ciudad de Aguascalientes* (México: Filo de Agua-Instituto Cultural de Aguascalientes, PACMYC, 2005), 7.

407 *Idem*, en su nota al pie.

408 Véase Yolanda Padilla Rangel, *Inocencia robada: aproximación histórica al abuso sexual en Aguascalientes* (México: DIF municipal-Municipio de Aguascalientes, 2001).

*Aguascalientes*.<sup>409</sup> Si retomamos el libro de Terán Fuentes, en él, a partir de cinco núcleos temáticos, se da cuenta de las actividades en las que se desarrollaron algunas mujeres en Aguascalientes y, por supuesto, están presentes aquellas aceptadas para el género femenino al entrar la segunda mitad del siglo xx, pero también las que resultaron ser espacios que durante un mayor tiempo fueron negados para todas. Este libro se logró principalmente a través de entrevistas a las mujeres a quienes Terán Fuentes dedicó sus letras y es gracias a ello que se pueden conocer las actitudes que debieron desarrollar para integrarse en los diferentes ámbitos en los que desearon desempeñarse, la mayoría a partir de grandes esfuerzos, dada la cuestión aún presente acerca de la división del trabajo.

Además de *Inocencia robada*, que pone en evidencia el abuso sexual y, con esto, se cuestionan las formas de pensamiento dominantes y su extensión por diversos territorios, el libro *Valiéndome del derecho natural* de González Esparza también aporta tanto en los aspectos metodológicos, como en los resultados. La investigación es una muestra de que, con todo y que las fuentes han estado bajo el dominio masculino, por ejemplo, los archivos judiciales de la Audiencia de Nueva Galicia, es posible desentrañar la manera en la que las mujeres se defendían. Además, considero sumamente valioso que el libro recupere las defensas de mujeres esclavas, en ocasiones, para alcanzar la propia libertad, pues en otras, cuando tenían familia, lo hacían igualmente para defender a sus hijos y esposos. Al incluir las transcripciones de los juicios, el lector puede percatarse de la perseverancia de las mujeres, del conocimiento y la capacidad que tuvieron para solicitar justicia, pues resulta significativo que el libro haga posible acercarnos a la manera en la que las esclavas reconocían la posibilidad de un futuro distinto, es decir, a la idea y las aspiraciones que tenían para sí mismas y/o para los suyos.<sup>410</sup>

---

409 Véase Yolanda Padilla Rangel (coordinadora), *Línea curva. Historias de mujeres en Aguascalientes* (México: Gobierno del Estado de Aguascalientes-IAM-INDS-Hábitat, 2007).

410 Véase Víctor Manuel González Esparza, *Valiéndome del derecho natural. La lucha de mujeres esclavas por sus derechos en la Nueva Galicia, siglo XVIII* (México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2020).

Son varias investigaciones en las que González Esparza ha utilizado la perspectiva de la historia de género, como lo advierte Terán Fuentes. En cuanto a la historiografía, recupera, además, a Mary Nash, quien ha quedado al margen en otras investigaciones aquí citadas. Acerca de su labor nos dice:

El momento en el que Mary Nash escribe (1982) y coordina uno de los primeros textos sobre historia de la mujer se encontraban en auge la historia social y la historia demográfica que habían desarrollado temas relevantes para las mujeres como la historia de la familia, la historia de los movimientos feministas y la historia de la salud femenina.<sup>411</sup>

Con respecto al giro cultural en la historia de la mujer, el historiador destaca cómo “la historia de género como un ‘constructo cultural’ extendió las posibilidades de la tradicional historia académica en un serio cuestionamiento a las fuentes, metodologías y teorías utilizadas por la historia androcéntrica”.<sup>412</sup> Si bien ya he hablado de la importancia de la crítica feminista para la historia y sus resultados tangibles en cuanto a la incorporación de formas y medios, me parece necesario tener presente la crítica al androcentrismo que aquí se nombra, esto por la precisión en cuanto al cambio de perspectiva. Del mismo autor, el libro *Historia y familia en Aguascalientes*, el cual hace uso de metodologías con indicadores sensibles, como él mismo les llama, resulta en destacar a las mujeres –como diría Ramos Escandón– como el centro de las transformaciones culturales que se vieron reflejadas en las condiciones de vida para la entidad. Además, la segunda parte de su estudio inicia en los años cuarenta del siglo anterior y llega a los últimos años del siglo XX,<sup>413</sup> por lo cual es una fuente bibliográfica fundamental para tejer estos

411 González Esparza, “Dejando los restos del naufragio”, 35.

412 *Ibidem*, 38.

413 Véase Víctor Manuel González Esparza, “Familia y pobreza. El caso Aguascalientes 1940-1995”, en *Historia y familia en Aguascalientes* (México: Editorial Filo de Aguascalientes-FMCA-UECP-Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005).

capítulos, tanto por el periodo como por la profundidad con la que llevó a cabo sus contenidos.

Es evidente, aun con la breve cantidad de trabajos que aquí reúno, el hecho de que se puedan seguir los rastros orales o escritos que las mujeres han dejado, en los que, si se hacen las preguntas adecuadas, se pueden distinguir sus dinámicas en relación con las instituciones; además, la posibilidad de estudiar el lugar que tienen en las imágenes, con un particular interés para mi investigación. Dentro de esta serie que se sitúa en la historia de género dedicaré algunos comentarios en extenso al libro *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*, porque es a través de la investigación de materiales fotográficos que se nos ofrece un conocimiento más profundo de las imágenes de mujeres. Aunque el periodo no corresponde con el de mi investigación, sirve como antecedente para mostrar los cambios en las prácticas fotográficas, ocurridos en la segunda mitad del siglo XX, con respecto a momentos que le precedieron. En este libro, coordinado por Fernando Aguayo, se subraya la importancia del análisis de los materiales fotográficos y, a partir de un enfoque desde los estudios de género, se da lugar a contenidos relevantes. Incluso al tratarse de un conjunto de investigaciones de diferentes autores, existe completa coherencia y concordancia en el enfoque que se comparte, así como en la observación cuidadosa de los materiales fotográficos. Por lo tanto, hacer análisis desde la perspectiva de género, tanto de los negativos como de las impresiones de las fotografías, permite interpretaciones más profundas acerca de las imágenes, en este caso, de las que capturaron instantes que muestran a mujeres adultas, adolescentes y niñas en el México del siglo XIX.

Como se ha mostrado en este apartado, al asumir el enfoque teórico de los estudios de género, consecuentemente se participa de una perspectiva crítica para la práctica de las ciencias sociales y las humanidades, por ello, en este libro es palpable el resultado de cada uno de sus capítulos, donde evidentemente las investigaciones están lejos de reiterar las aproximaciones a las fotografías del siglo XIX que se han incluido en otros trabajos, como subraya Aguayo, cuando se han utilizado como meras ilustraciones de los textos y sus

postulados hegemónicos.<sup>414</sup> Los primeros capítulos no dejan espacio a duda acerca de la importancia de reconocer que en las fotografías estudiadas –si tomamos en cuenta las formas que las contienen y los elementos que se registraron en las composiciones– no se trata de imágenes con fines científicos, de carácter etnográfico, sino de imágenes comerciales, obtenidas a partir de la desigualdad social entre los fotógrafos y las retratadas. La observación formal de las fotografías permite que en estas investigaciones se planteen las maneras posibles de la circulación que tuvieron las imágenes de mujeres en el México decimonónico.

Deseo detenerme un poco más en el estudio realizado por Fernando Aguayo porque me parece necesario describir algunos aspectos de la metodología que utilizó el investigador, ya que comparto su enfoque crítico, mismo que lo llevó a entregarnos un aporte significativo al conocimiento de las imágenes que estudió, así como a haber elegido estudiar imágenes que fueron realizadas en la ciudad de Aguascalientes. Es así que en el capítulo titulado “Las fotografías y los ‘Apuntes’. La construcción del ‘ser mujer’ en Aguascalientes (1883-1904)” analiza los contrastes entre los discursos que se difundían y se tomaban en consideración para imponer cambios en el uso del espacio público con la realidad de las personas, que, dadas sus condiciones de vida, debían realizar actividades en el espacio común y abierto, y que fueron registradas por varios de los fotógrafos extranjeros que trabajaron en el país. De tal manera que el proceso de la investigación llevó a Aguayo a notar las discrepancias entre el texto de los médicos, los denominados “Apuntes”, y la realidad de la vida social. Lo que da lugar a identificar las presiones que recibieron las mujeres en Aguascalientes en contra de su libertad y de sus capacidades para tener una vida mejor. Así lo expresa el investigador:

---

414 Véase Fernando Aguayo (coordinador), *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora-CONACYT, 2019) [ePub], 484-486.

En los diversos estudios que abordan el tema, no existe una toma de distancia respecto a las afirmaciones recuperadas en los documentos de la época. Es probable que esta situación se explique por una falta de cuidado en el análisis, o también podría suceder que los autores que los citan se encuentren plenamente identificados con lo expresado en una parte de esos documentos.<sup>415</sup>

Cabe señalar que, además de que Aguayo empleara un enfoque desde los estudios de género, recuperó del pensamiento de Virginia Woolf la idea de observar no únicamente las estrategias que las mujeres pudieron realizar para salir adelante en medio de ambientes sociales que limitaban sus condiciones, sino de fijar la atención en la “oposición de los hombres a la emancipación de las mujeres”<sup>416</sup> para contener lo más posible su capacidad y, como lo hace visible Aguayo, para el caso de Aguascalientes al finalizar el siglo XIX, incluso beneficiarse de la explotación del sexo femenino.<sup>417</sup> De modo que el investigador relaciona la percepción de las mujeres que vivían en situaciones desfavorables, de pobreza, de acuerdo con los autores de los “Apuntes para el estudio de la higiene en Aguascalientes”,<sup>418</sup> con los cambios en el uso del espacio público, particularmente del agua, y con la manipulación de las imágenes fotográficas.

De igual forma, resulta relevante la distinción que hace de la mirada fotográfica de la firma Gove & North con la de William Henry Jackson y la llevada a efecto por Winfield Scott. Al observar los tipos de encuadre, se hace evidente la diferencia en la intencionalidad de los distintos fotógrafos, pues, para el caso de Scott, queda

---

415 Aguayo, “Las fotografías y los ‘Apuntes’. La construcción del ‘ser mujer’ en Aguascalientes (1883-1904)”, en *Fotógrafos extranjeros*, 438.

416 *Ibidem*, 486.

417 *Ibidem*, 438.

418 El texto fue realizado por Jesús Díaz de León, en colaboración con Manuel Gómez Portugal, publicado en 1892. Aguayo lo estudia en la publicación *Boletín del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes*, año 1, núm. 2 (2006), 73-146. Véase Aguayo, “Las fotografías y los ‘Apuntes’”, 348-525.



manifiesto su propósito de presentar a las mujeres solas en los espacios abiertos de la ciudad. Así, resalta que la recepción obtenida de sus fotografías se vincula con una serie de actividades que beneficiaron a la élite política, en la que el discurso expuesto en los “Apuntes” propiciaría cambios en la situación de la mujer en Aguascalientes,<sup>419</sup> ante lo que Aguayo advierte acerca del “triumfo de estos discursos que nada tuvieron de inofensivos, siendo además que hasta hoy se han sostenido a través de la forma en que se han recuperado los vestigios documentales”.<sup>420</sup> En el mismo libro, en su último capítulo, realizado por Grecia Jurado Azuara, se confirma el interés del fotógrafo Scott por obtener imágenes fotográficas preferentemente de niñas o adolescentes en composiciones que enfatizan la intención de erotizar la imagen de los cuerpos y obtener con ello un beneficio comercial. Las imágenes que se presentan en este capítulo corresponden a diferentes escenarios dentro del territorio nacional. La investigadora también nos hace visible, a través del conocimiento y análisis de los materiales fotográficos, así como de su sensibilidad, el disgusto e incomodidad de las niñas y mujeres retratadas.

En primer lugar, en estas investigaciones se ve la importancia de conocer las imágenes fotográficas desde su matriz original, para el caso, los negativos; en segundo lugar, lo fundamental de ser consistentes en el enfoque para el análisis que se propone. La historia de género supone no únicamente contar con la presencia de las mujeres en el acontecer, sino reflexionar profundamente acerca de su lugar en las diferentes historias. Entre los resultados más notorios podría ubicar aquellos que destacan la capacidad de agencia, la facultad de ser sujetas participantes en la vida social y cultural y, finalmente, como es el caso de la propuesta de Aguayo, de hacer notorias las oposiciones masculinas que han debido afrontar.

Además de estas fuentes bibliográficas, que en su mayoría ya integran o forman parte de una propuesta de la historiografía de género, hay otros textos cuya preocupación son las imágenes de mujeres, como es el caso de los capítulos “Cine y performatividad de

419 Véase Aguayo, “Las fotografías y los ‘Apuntes’”, 484.

420 *Idem.*

género” y “La mujer y la locura: revisión de su imagen en el cine mexicano” en *Miradas panorámicas al cine mexicano*, que también se pueden considerar para investigaciones que integren alguno de los temas que en ellos se tocan, aun con la falta de precisión metodológica con la que fueron realizados, ya que, en el primero de estos capítulos, se utilizan categorías analíticas opuestas a la perspectiva histórica y, en el segundo, se habla indistintamente de la imagen cinematográfica y de aspectos en la realidad social en cuanto a la salud mental de las mujeres.

Finalmente, quiero referir que han resultado de sumo interés para este capítulo algunos números de la revista *Alquimia*, principalmente porque sus artículos tienen como base el estudio de las imágenes fotográficas. En cuanto a una síntesis de los resultados expuestos en varios de los artículos, éstos refieren acerca de cómo las imágenes de las mujeres fueron creadas o utilizadas en relación con ideas estereotipadas; asimismo, dan cuenta de la circulación que tuvieron los retratos. En cuanto a los significados, las maneras como representaron a las mujeres en diversos ambientes ciudadanos son referentes de la creatividad y la capacidad de las personas para adaptarse a los cambios de la “vida moderna”. Particularmente de las mujeres en los años veinte en México, Monroy Nasr escribe:

Sin temor a ser nacionalistas y modernas, no hubo contradicción alguna, convivieron con ambos estilos de vida, el que emergía de las entrañas de una posrevolución que necesitaba de ellas, y de los modernismos parisinos, europeizantes, que tan atractivos se veían. Las mujeres lograron una presencia antes no vista, inusual; y la fotografía, los fotógrafos, estuvieron ahí para dejar huella permanente de la imagen sobre plata y gelatina.<sup>421</sup>

---

421 Rebeca Monroy Nasr, “Mujeres y fotografía: los ‘felices’ años veinte”, revista *Alquimia*, año 23, núm. 68 (México: Sistema Nacional de Fototecas, enero-abril de 2020), 26-45.

En este párrafo se pueden advertir claramente los cambios en el uso de la imagen y en la representación de las mujeres, así como en su actuar; sin embargo, como la misma autora advierte, estos pasos no fueron definitivos.<sup>422</sup> Por lo tanto, no podríamos aventurarnos a afirmar que, para la segunda mitad del siglo xx, las imágenes fotográficas nos mostrarían evidentemente la emancipación de las mujeres. Cada uno/a de los/as autores/as que han dado lugar al desarrollo de este apartado han realizado expresiones y ofrecido interpretaciones que pueden ser retomadas para el contenido de los apartados que siguen, de acuerdo con la propuesta de análisis de esta investigación, en la que ciertos elementos presentes en las fotografías me lleven a recuperar alguna de sus reflexiones. Aquellos que no tienen lugar por el periodo, por el tipo de materiales o por los problemas que estudiaron, de igual manera han sido importantes porque han despertado en mí preguntas y advierten de riesgos al interpretar las imágenes de mujeres, cuestión que abordaré y explicaré en el siguiente punto de este capítulo.

## **Las imágenes de mujeres y mujeres e infancia en esta investigación**

Al igual que para el capítulo dedicado a los retratos de la infancia realizados por los tres fotógrafos De Luna que dan lugar a esta investigación, el trayecto ha sido arduo, pues va desde el examen de algo más de 40 mil negativos, hasta llegar a la argumentación que se presentará, de igual manera, al dedicar un apartado de este capítulo para cada uno de los periodos del fotoestudio, para lo cual, el fundamento principal se encuentra en el planteamiento expuesto en los primeros capítulos y que recuperaré en breve. El enfoque teórico ha sido empleado para ampliar las herramientas metodológicas del análisis de los materiales fotográficos, lo que ha permitido también comparar los detalles que han cambiado con respecto a la creación

---

422 *Ibidem*, 38.

de fotografías de mujeres, gracias a las investigaciones que se pueden integrar al respecto. Derivado de la primera fase del examen de los materiales, los retratos de mujeres y mujeres e infancia fueron las tomas que más se realizaron y conservaron en el Estudio Fotográfico De Luna, lo cual nos llevó a observar que las niñas y los niños fueron los más retratados por las cámaras de los De Luna.

Los retratos de mujeres, ya fuera en individual o en grupos, fueron los más solicitados en los años de 1948 a 1958. A partir de 1963 cada corte temporal dio cuenta de una baja considerable en los negativos con imágenes de mujeres. Por ejemplo, de las 1,762 tomas dedicadas a estos retratos en el año de 1958, se vieron disminuidos a 570 al llegar a 1978, y finalmente en el 2008, año en el cual culmina este análisis, debido a la producción de negativos, los retratos de la infancia fueron 314, mientras que de mujeres y mujeres con niños/as únicamente se produjeron 86 tomas fotográficas. Más significativo me parece que ante la idea altamente difundida de la maternidad como esencia de “ser mujer”, los retratos de mujeres en compañía de menores de edad representaron, en promedio, 7.1% del total de imágenes de mujeres y mujeres e infancia. En 1948, el año en el que más se realizaron, se trató de 11%, para finalizar con 2.3% de los retratos, o lo que en imágenes significó únicamente dos tomas de un total de 86 retratos.

Es importante advertir que el conjunto de mujeres y niños no da lugar a pensar que en todos los casos se trate de madres con sus hijos, pues existen variaciones. Esta diversidad hace que las imágenes sean interesantes ante el reto de la interpretación, ya sea vistas dentro de esta serie producida en el Estudio Fotográfico De Luna o ante los cambios que podemos advertir con respecto a otras imágenes que se han publicado. Así, para analizarlas a profundidad, la selección de fotografías consiste de conjuntos equiparables en cuanto a cantidad de los retratos de mujeres con respecto a los de mujeres e infancia.

En esta fase del examen de los negativos, donde la presencia de ciertas tomas, con mayor frecuencia que otras, se entiende como una cuestión significativa, es necesario destacar que fue muestra

evidente la diferencia muy amplia entre los retratos de mujeres y los de hombres, a pesar de que también había retratos dedicados al conjunto de hombres e infancia. Los retratos de los hombres, además, en una cantidad considerable con respecto al total de éstos, consistían en copias de impresiones previas, de lo que, se deduce, fueron tomadas en otros fotoestudios. En reunión con estas diferencias que he descrito, pude observar otras más sutiles que se hicieron más claras al distinguirlas desde los retratos de infancia y que retomaré en algunos momentos de este capítulo, ya que no habrá capítulos dedicados a cada uno de los temas propuestos en la clasificación general, sino a través de los tres principales: infancia, mujeres y familia, con los que explicaré algunos resultados y aspectos, porque señalaron usos distintos de los retratos de acuerdo con las edades, el sexo o la construcción del género.

Entre las perspectivas de análisis que configuran el planteamiento principal de este trabajo, es decir, dentro de la propuesta teórico-metodológica que construí, el enfoque con los estudios de género no formaría parte evidente al iniciar esta propuesta, aun cuando se trata de una pregunta obligada en los estudios socioculturales y necesaria para las propuestas históricas que se originen en nuestros días. No obstante, la crítica feminista a la historia del arte se anuda de manera congruente con lo planteado desde la historia de la imagen, lo que ha quedado expuesto desde el primer capítulo, así como los aspectos señalados en el apartado anterior para la historia cultural. Al igual que lo fuera para el tema de la infancia, no pretendí presentar esta investigación como un estudio para la historia de las mujeres. Aunque mi original interés para desarrollar esta investigación histórica era analizar el trabajo derivado de la práctica fotográfica de alguna profesional de la lente en Aguascalientes, fue finalmente la existencia de los materiales fotográficos lo que dio lugar a llevarla a cabo.

El tema de los retratos de mujeres surgió de manera sobresaliente ante otros retratos realizados por los tres fotógrafos De Luna, de los cuales podemos conocer gran parte de su trabajo. Tal presencia de estas imágenes no dista del resto de otras representaciones,

esto es, en la pintura o en su aplicación para las artes utilitarias, así como en las piezas escultóricas desde las llamadas Venus del Paleolítico. Hay una muestra contundente de la imagen, de la diversidad de representaciones de mujeres, por lo que uno de los libros que presenta su estudio desde una perspectiva estética es *Historia de la belleza* de Umberto Eco;<sup>423</sup> aunque desde la historia de género está el libro de *Historias de mujeres*. Pero aun con la vivencia y con el conocimiento acerca de las imágenes, no dejó de ser sorpresivo encontrarme tal cantidad de retratos de mujeres, al igual que de la infancia, quizá porque en la actualidad la profusión de la imagen fotográfica no tiene tan marcada la distinción por género y la infancia no es un tema tan frecuente en las redes de comunicación.<sup>424</sup>

La circulación de las imágenes da cuenta, como lo señalara Perrot, de que “la ausencia de información concreta y detallada sobre mujeres, contraste enormemente con la profusión del discurso y la imagen”;<sup>425</sup> en este sentido, es necesario subrayar, dentro de los aspectos que sugiere la historia de la imagen, concretamente a través del reconocimiento que hiciera Didi-Huberman del anacronismo de las imágenes, que no son muestra de la realidad concreta; en el caso de las imágenes fotográficas, del instante en el que se capturó la toma, aunque sí una “huella”, si recordamos a Berger. Lo cual hace necesario que tratemos de comprender las imágenes en cuanto a sus significados y no a recuperarlas esencialmente como datos. Por cierto, otra crítica feminista importante para esta investigación se encuentra en el rechazo de que las representaciones del cuerpo sean entendidas como datos, al reducir así a las personas a un cúmulo de información que se disecciona en datos.<sup>426</sup>

La afirmación de Perrot, en conjunto con la recuperación analítica de las imágenes de mujeres realizada por Mayayo, hacen

423 Véase Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Milán-Barcelona: Lumen, 2006).

424 En el capítulo 3 de este trabajo pueden verse algunos aspectos al respecto.

425 Michelle Perrot, “Writing the history of woman”, en *Writing the history of women in the West* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), x, citada por Ramos Escandón, “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, 134.

426 Véase Mayayo, “El poder de la mirada”, en *Historias de mujeres*, 183-270.

necesario poner énfasis en algunas preguntas concretas: ¿cómo se ha mirado a las mujeres?, ¿cómo es la manera en la cual nosotras miramos?, ¿cuáles han sido las maneras en las que las mujeres se han mirado a sí mismas?, ¿es posible observarlas en los retratos contruidos por los fotógrafos? Las preguntas anteriores sitúan en la construcción de estos retratos a los hacedores de imágenes como aquellos que tienen el poder. Cabe aquí que, si bien la historia de género se ha interesado por el estudio de las mujeres en cuanto a las relaciones de poder, para este libro, cuyo enfoque principal es el de la historia de la imagen, se afina la idea de comprender que no se leen las imágenes de acuerdo con el poder, sino que se trata de dar lugar a la tensión que juega la imagen como generadora de posibilidades de representación. En síntesis, la idea es analizar las imágenes y sus posibilidades, evitar cerrarlas a una definición encuadrada con los discursos hegemónicos; ése es el planteamiento que sigo de acuerdo con el anacronismo de las imágenes.

La cantidad de fotografías nos habla también acerca de la inquietud, del interés por obtener retratos de una amplia cantidad de mujeres, pues la diversidad entre estos retratos indica características particulares de su circulación. En suma, la historiografía de género me ha aportado orientaciones para analizar estas fotografías y de las principales advertencias que he considerado se encuentra no presentar interpretaciones que reiteren las ideas estereotipadas sobre “ser mujer”, por ejemplo, cuando se le sitúa como “víctima de la moda” o se le reduce a las personas retratadas, a la imitación de un personaje difundido a través de los medios impresos o audiovisuales. Al respecto, se ha tenido claridad en distinguir el vestir del concepto moda, ya que se reconoce que al vestido se le suman tendencias, de las cuales, considero cada cual, a mayor o menor medida, participa de ellas. El análisis a profundidad y detenido de estas imágenes permite identificar las preferencias que se hicieron visibles en los retratos; asimismo, distinguir los momentos en los cuales se presentaron cambios, a la vez que las formas contenidas en el conjunto de materiales analizados, me ha generado la necesidad de cuestionar, a partir de aquellos aspectos que están en las fotografías.

De manera particular, para observar las variaciones en las tendencias, acudo al concepto de anomalía, herramienta que permite, además de dar cuenta de las preferencias en las mujeres quienes solicitaron los retratos, llegar a diferenciar las propuestas fotográficas para cada uno de los periodos. Los elementos compositivos de las imágenes, por evidentes que parezcan, necesitan ser observados para tratar de reconstruir de dónde provienen, así como para analizar cuáles fueron las maneras en las que los fotógrafos recuperaron, adaptaron o innovaron. De modo que el objetivo es precisamente ése, analizar los retratos del Estudio Fotográfico De Luna, dar cuenta de sus formas y temas, historiar el retrato; en otras palabras, diferenciar y hacer evidentes sus permanencias y cambios durante sesenta años de producción fotográfica.

El anacronismo de las imágenes, en primer lugar, viene a conformar la disposición a tener apertura ante la imagen, a lo que ésta expresa a partir de los elementos que la componen, y no imponerle las preconcepciones que se tienen desde otros discursos escritos o gráficos. En segundo lugar, concierne a reconocer las diferentes maneras en que se han podido percibir los retratos de mujeres y mujeres e infancia. La selección de negativos que conjuntan las imágenes de mujeres en individual, en pequeños grupos, hasta grupos amplios, así como de mujeres con niños, en ocasiones de alguna mujer con los pequeños, en otras, varias mujeres acompañadas de algunos menores, resultó ser de 258. Gran parte de estos negativos, todos editados en positivo para continuar el análisis, no formaron parte de secuencias. En pocas ocasiones se realizaron secuencias en una misma sesión y, como se ha mostrado con el tema anterior, corresponden las realizaciones de varias tomas con el cambio de formato de película, que fue de las placas de 5 x 7 in a los rollos en formato 120 mm.

En los siguientes tres apartados mostraré las imágenes que he considerado más representativas para cada periodo. La anomalía no será entendida como una rareza, un estigma en la persona retratada, sino como una variante en las prácticas culturales,<sup>427</sup> en el

---

427 Recomiendo tener presente que se toma el uso del concepto de anomalía a partir de la microhistoria italiana, particularmente de la propuesta de Carlo Ginzburg, y no



hacer del retrato por parte de los profesionales de la lente o por una actitud o elemento incorporado por las personas retratadas, que, de igual forma, presenta una variación dentro de esta serie de imágenes. El *punctum* quedará como la invitación a observar las paradojas que pudieron suceder en el instante de la toma, sin ser preconcebidas, ya que, como he expuesto ampliamente, no tendrían el mismo efecto hacia el espectador. Finalmente, deseo subrayar que el enfoque desde el anacronismo de las imágenes nos rescata del error de considerar que la imagen es la visión transparente de la realidad social de las mujeres en el Aguascalientes que va de 1948 a 2008.

## Formas y contenidos en la lente de Antonio de Luna Medina para los retratos de mujeres

*En la fotografía conserva para siempre el mismo rostro. Las fotografías son injustas, terriblemente limitadas, esclavas de un instante perpetuamente quieto. Una fotografía es como una estatua: copia del engaño, consuelo del tiempo.*

Jaime Sabines<sup>428</sup>

A diferencia de los retratos de la infancia, las fotografías realizadas por Antonio de Luna Medina que nos muestran a mujeres no dieron lugar a conformar subtemas de acuerdo con ciertas tareas o aficiones; aunque hay imágenes que se asocian directamente con actividades artísticas, deportivas o laborales, fueron poco recurrentes. Los elementos que las refieren no están de manera constante y, por lo tanto, no es posible proponerlas como subtemas para acercarse

---

en la manera en la que se ha utilizado ampliamente en las ciencias naturales, que, sin duda, ha llegado a permear en expresiones cotidianas de carácter peyorativo. Esta propuesta la presento ampliamente en el capítulo 2.

428 Jaime Sabines, fragmento de “Doña Luz, III”, en los poemas reunidos bajo el título *Multiempo* en 1972, en *Biblioteca Jaime Sabines* (México: Editorial Planeta, 2001, 3ª reimpr., 2006), 41.

al conocimiento de lo que fue la práctica fotográfica en cada periodo. Las tendencias se distinguen por ciertas expresiones y por las soluciones compositivas propuestas, en este caso, por Antonio de Luna. Así, entonces, los subtemas para estos apartados centrales del capítulo, con la muestra del trabajo de los fotógrafos De Luna, se conforman a partir de los dos temas principales “mujeres” y “mujeres e infancia”. De ahí se subdivide el primero para presentarlos en los siguientes núcleos: a) retratos individuales y b) retratos de conjunto, pues resultan relevantes los usos de la composición fotográfica empleados para dar forma a unos y otros, ya que entre ellos existen diferencias. A partir de distinguir estos elementos básicos, me ha sido posible observar si existen o no variantes aplicadas por los fotógrafos en las tres generaciones de la familia De Luna.

## *Mujeres*

### **Retratos individuales**



Figura LXXXVII. Tríptico con imágenes realizadas en enero, mayo y junio de 1948.

Inicio la presentación del trabajo que hiciera al respecto Antonio de Luna con estas tres fotografías (Figura LXXXVII), porque fueron estas soluciones formales las que generalmente utilizó para sus retratos individuales, en los que prevalecieron, en la mayoría, los fondos lisos, solucionados por los muros del fotoestudio, así como el empleo de una iluminación con la cual no se buscaba acentuar el

volumen en los rostros, sino lograr evitar las sombras y verter luz sobre el cabello. La fotografía del extremo derecho tiene un juego de luces más intencional. Este recurso, al igual que se vio en los retratos de la infancia, no era empleado cotidianamente por Antonio de Luna. Para esta imagen colabora a dar énfasis a la idea de una celebración, a la posibilidad de que la persona en el retrato participara de una festividad, que con el uso del vestido largo ya se anuncia.

Los vestuarios de las tres mujeres nos dan la idea de que la fotografía estuvo relacionada con una fecha especial. Gran parte de los retratos analizados de este periodo comunican que las mujeres asistían al estudio con el cabello estilizado y con vestidos confeccionados para presentarse en un evento especial, el cual pudo ser únicamente la obtención de la fotografía. Si no conociéramos la fecha de los retratos, de cualquier manera distinguiríamos que las líneas del vestuario corresponden a los últimos años de la década de los cuarenta y que continuaron gran parte de la década de los cincuenta, cuando, a diferencia de las décadas anteriores, se dio de nueva cuenta el tipo de siluetas que marcaban la cintura, aunque sin regresar a los muy criticados corsés.<sup>429</sup> Me he detenido en estos detalles del vestuario porque, según ha revelado un estudio acerca de retratos realizados en el siglo XIX, llegó a ser tan importante para las mujeres, así como para la construcción de sus retratos, que los fotógrafos retocaban la zona del talle en los negativos para simular una cintura más estrecha. Siendo muy extendido tanto el uso del retrato, como este recurso, que aun en las fotografías que formaron parte de los registros de empleados en Guadalajara resultó ser evidente.<sup>430</sup>

Los estudios acerca del cuerpo –y probablemente el conocimiento sobre la salud femenina– permearon, por lo menos, en una parte de la población, y también para los años cuarenta del siglo XX en los retratos del Estudio Fotográfico de Luna, para los cuales el retoque no desapareció, pero según he podido observar en los

429 Véanse *Hidden killers of the Victorian home—full documentary* (*Sterling Documentaries*, 2015) minuto 18-32; Beatriz Bastarrica Mora, “En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana”, *Relaciones*, núm. 140 (otoño de 2014), 59-61.

430 Véase Bastarrica Mora, “En manos del fotógrafo”, 53-59.

negativos, cuando fue empleado sobre el cuerpo o el vestuario, lo sería escasamente y sobre todo consistiría en iluminar algunas zonas, principalmente las manos y los brazos, lo que difiere completamente de las modificaciones decimonónicas a las que me he referido. El énfasis del retoque en los retratos que aquí presento está puesto sobre el rostro y el cabello, con lo que se alteraba la textura de la piel, el óvalo o el perfil, o se incorporaba brillo sobre el cabello. En cuanto a las poses, también he colocado estas tres fotografías como representativas de las más usuales en estos retratos. Ya fuera que se colocara a las personas de pie o sentadas, la chimenea se empleaba para generar un corte con respecto al fondo y para marcar una línea que llevaba a destacar la figura central. Al solicitar a las mujeres que se inclinaran sobre la chimenea, se lograron, en la mayoría de las tomas, composiciones con siluetas menos rígidas, pues se buscaban, quizá, expresiones más armónicas, con mayor gracia, en correspondencia con las ideas que se conjugaban con lo femenino. Las siguientes imágenes dan cuenta de las variaciones, tanto en las búsquedas del fotógrafo, como de las anomalías; es decir, demuestran la amplia aceptación que tenía el retrato fotográfico en las mujeres que se congregaban en Aguascalientes.



Figura LXXXVIII. Díptico con tomas llevadas a cabo en marzo y enero de 1948, respectivamente.

Las transformaciones con respecto a la serie de retratos de Antonio de Luna corresponden a una mayor dinámica en la colocación de las personas. A la derecha (Figura LXXXVIII), con el rostro de perfil y principalmente con el giro del cuerpo, se dotó de significación el largo cabello de la mujer; resulta, pues, evidente dicho gesto, que envuelve el deseo de mostrarse de esa manera. Motivo tanto de reflexión como de disputa es tratar de informar quién originó e impuso la moda del cabello corto en los años veinte, y que, hasta la fecha, parece haberse quedado de manera predilecta en parte de las personas; pero aquí observamos todo lo contrario. Sencillo sería afirmar que la mujer retratada no tuvo ningún interés en participar de la modernidad, sin embargo, con base en el retrato, al ser únicamente un objeto con el que se juega a representarse, lo que podemos hacer es preguntarnos: ¿por qué le era tan importante su larga cabellera? Sin duda, se tejen entre las posibles razones las cuestiones tradicionales; el resto de su atuendo y la forma en la cual lo lleva no señalan un artificio en su imagen, sino su usanza viva. Con esta imagen se puede recordar lo que ya he señalado en el capítulo anterior acerca de que las zonas habitadas en el estado de Aguascalientes eran, casi de manera equilibrada, rurales y urbanas<sup>431</sup> –utilizo esos conceptos de acuerdo con el censo–. A este respecto, los procesos de urbanización no erradicaron de forma súbita el interés y gusto por la siembra y cultivo de frutos, incluso la crianza de animales en ciertos puntos de la ciudad de Aguascalientes, hasta casi dar inicio a la última década del siglo xx.<sup>432</sup>

---

431 A partir del censo realizado en 1950, se puede observar que en las zonas rurales de Aguascalientes vivía 45.1% de la población y en sus zonas urbanas el 54.9% restante. Confróntese con el Séptimo Censo General de Población 1950 (INEGI, consultado el 26 de marzo de 2020), <https://www.inegi.org.mx>

432 Confróntese con González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 35. El historiador ayuda a comprender lo artificial de la división entre la ciudad y el campo, al reflexionar a partir de que “toda vez que la producción agrícola se encontraba estructurada por lo que ocurría o dejaba de pasar en las ciudades”; así como al comparar momentos en el proceso histórico en que las localidades en Aguascalientes han tenido características que se comparten entre sus pobladores.

La fotografía a la izquierda, además de proyectar una marcada iluminación sobre el fondo, incorpora un uso de la luz sobre el rostro que da un mayor dramatismo a la colocación en tres cuartos. Esta fotografía, principalmente por el atuendo de la joven y la iluminación, a diferencia de la que está al lado, sí nos proyecta una imagen artificial, abre la posibilidad de conferirle a la persona retratada una vida proyectada hacia el ejercicio de lo vernáculo. Además, me parece relevante, ya que el vínculo entre alguna actividad remunerada y las mujeres no es de los que mayor presencia tuvieron en estos retratos; a diferencia de los pocos retratos de los hombres, en los cuales, constantemente, su atuendo indicaba que acudían a hacerse el retrato después de la faena laboral, o más notorio aún, al portar algún producto que mostrara señal de sus habilidades como artesanos, artistas, comunicadores, etcétera.

Gracias a las investigaciones que tienen como objetivo reconstruir la participación laboral de las mujeres en Aguascalientes, podemos tener conocimiento acerca de las actividades más destacadas. Lo que me interesa rescatar aquí, particularmente del trabajo de Terán Fuentes, es la idea de que no era realmente sencillo que las mujeres decidieran trabajar fuera de casa durante los años a los que corresponden estos retratos. Así, podemos observar las siguientes líneas del Código Civil de Aguascalientes publicado en 1947:

164: Estará a cargo de la mujer la dirección y cuidado de los trabajos del hogar.

165: La mujer podrá desempeñar un empleo, ejercer una profesión, industria, oficio o comercio, cuando ello no perjudique a la misión que le impone el artículo anterior.

166: El marido podrá oponerse a que la mujer se dedique a las actividades a que se refiere el artículo anterior, siempre que subvenga a todas las necesidades del hogar.<sup>433</sup>

---

433 Terán Fuentes, *Memorias ancladas*, 55.

Como se subraya en la misma investigación, las instituciones de carácter nacional, ya desde 1917, no únicamente reconocían, sino que señalaban la necesidad de protección a las mujeres trabajadoras,<sup>434</sup> y tres décadas después vemos cómo la posición de las instituciones civiles en Aguascalientes colocaba a las mujeres como ciudadanas de segunda, bajo la tutela de sus esposos.



Figura LXXXIX. Díptico con tomas realizadas en los meses de febrero y agosto de 1948.

Por otro lado, en esta serie de retratos individuales (Figura LXXXIX) se encuentran algunas imágenes que parecen corresponder a la celebración de quinceaños. La manera de solucionarlos por Antonio de Luna Medina no está ceñida a las formas más utilizadas para este tema en los retratos, que se han podido conocer de manera muy común a partir de las últimas décadas del siglo anterior. Al tratarse de jovencitas retratadas con vestidos para celebración, aunque solamente uno de ellos es ostentoso, por lo tanto, más cercano a la manera en la que se han llevado por gran cantidad de jóvenes desde los años ochenta, son esos pocos elementos los que me llevan a clasificar estas imágenes como tomas relacionadas con la celebración de

---

434 *Idem.*

quince años. Para el análisis general de los negativos, destiné una columna particular para las “quinceañeras”, guiada por una referencia precisa del fotógrafo Armando de Luna Gallegos, con lo que pude identificarlo como uno de los temas que él debía resolver en sus inicios; pero, al no resultar tan relevante con respecto a los otros contenidos, aunque aun con interés en integrarlos en la investigación, dado el significado que guarda para el fotoestudio y su presencia en la actualidad, es que los he incorporado en conjunto con los retratos de mujeres. Éste sería, finalmente, uno de los problemas a reflexionar en cuanto a la celebración de quince años.

Los escasos apuntes al respecto de la celebración de quince años discuten los posibles orígenes de esta fiesta y en lo que concuerdan es en relacionarla con la idea de llevar a las adolescentes a la posición de mujeres casaderas. Se recuperan, así, los textos que hablan de las jóvenes huérfanas en la época novohispana, quienes tenían que desfilan para lograr que el matrimonio les solucionara el futuro social y económico ante un panorama falto de opciones.<sup>435</sup> Hay, pues, en los pocos documentos académicos que estudian esta fiesta, la asociación con aquel desfilan de jovencitas y también se identifica la segunda mitad del siglo xx como el periodo en el que su auge fue evidente, como una presentación pública de las jóvenes.<sup>436</sup>

Los tintes y connotaciones que adoptó la celebración, desde mi perspectiva, pueden conjuntar diversos enfoques. El tema de quince años da lugar a infinidad de anuncios que publicitan todas las formas imaginables para el evento, así como manuales que guían uno a uno los pasos para llevar a cabo la celebración de acuerdo con algunas religiones cristianas.<sup>437</sup> No obstante, ¿hasta qué punto

---

435 Mayabel Saborío Carranza, “La quinceañera, un fenómeno de transculturación e interculturalidad”, *Decires*, vol. 12, núm 14 (primer semestre de 2010), 25-40.

436 Ariadna Casas Ortiz, “La fiesta de quince años. Un rito iniciático contemporáneo”, *Históricas*, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, núm. 99 (enero-abril de 2014), 32-37.

437 Véase Frank Marandi, “Manual para ceremonia de 15 años”, academia.edu (consultado en febrero de 2021). El autor no especifica la comunidad a la que se dirige, sin embargo, se aprecia que no se refiere a la religión católica, de ahí que se infiera una ceremonia de la que participa más de una religión de origen cristiano.



la celebración mueve la idea de la adolescencia hacia el lugar en el que las jóvenes ya se sienten aptas para iniciar su vida adulta y hasta dónde la celebración cuestiona el proyecto de vida adulta para las mujeres, entendido más allá del matrimonio y la maternidad? Por supuesto, estas preguntas rebasan esta investigación. Los pocos documentos publicados que han realizado una aproximación académica acerca del tema permiten acercarse a la idea de que la celebración de los quince años es una tradición que ha sido más extendida en los países de Latinoamérica, por lo que se deja abierta la inquietud sobre si esta tradición cultural está asociada con el hecho de que la mayoría de los embarazos en adolescentes en Estados Unidos se den en mujeres de origen latinoamericano.<sup>438</sup>

La observación de los retratos de Antonio de Luna permite identificar que el tema, para los años que iban de los cuarenta a los cincuenta, era similar a cualquier otra celebración de cumpleaños. El retrato que he situado a la derecha (Figura LXXXIX), incluso si asumimos el riesgo de que la celebración sea cercana y no necesariamente de quince años, presenta el acomodo habitual que hacía este fotógrafo para los festejos de cumpleaños: la persona a quien se celebra sentada junto con su pastel. La fotografía a la izquierda, a pesar de que la joven lleva un vestido que invita más a imaginar su participación en un baile, no presenta una pose tan estudiada, como serían más tarde utilizadas para las mencionadas fiestas; es decir, me parece que estos retratos advierten que lo popular de la celebración de quince años aquí apenas comenzaba. Quiero subrayar que la actitud juvenil y la sonrisa captada en la imagen conforman una variación importante con respecto a lo que se encuentra más en estos retratos de fotoestudio, con lo que se logra una imagen más cercana a la espontaneidad y da lugar al tiempo del origen; en palabras de Benjamin (*Ursprung*), en el sentido de que varios pensadores sitúan la sonrisa como una expresión eminentemente humana y, sin embargo, como aún se ve en los resultados de esta investigación, no es

---

438 Confróntese con Saborío Carranza, “La quinceañera”, 35-36.

la expresión buscada en los retratos realizados bajo las determinadas condiciones de los estudios o gabinetes.



Figura XC. Díptico de imágenes fotográficas realizadas en diciembre y abril de 1948, respectivamente.

Para cerrar lo concerniente a los retratos individuales de Antonio de Luna, he dejado dos elementos fundamentales por integrar: en primer lugar, el aspecto de la belleza y, en segundo, presentaré el *punctum* que he percibido dentro de esta serie de imágenes. Las dos imágenes que conforman la Figura XC son las que he considerado más representativas del concepto de belleza como elemento fundamental en los retratos realizados por los profesionales de la lente. Como he apuntado en los capítulos anteriores, principalmente en el capítulo cuatro, la composición de los elementos que dan lugar a este tipo de retratos respondía a la necesidad de lograr imágenes armoniosas, a través del equilibrio entre el espacio y el volumen, con el cuidado en la proyección de la luz y el retoque en los negativos para suavizar texturas e incluso contornos.

En cuanto a la luz, era evidente la preferencia de Antonio de Luna por suavizar las sombras posibles en los rostros, pues en los retratos de mujeres parece incrementar su cuidado hacia bañar de luz el cabello y obtener el brillo en los ojos. Los negativos que dan lugar a estas dos imágenes que presento en positivo fueron retocados para incrementar las zonas de luz sobre el cabello. Para el

primero de estos retratos, además, es muy notorio el retoque que da lugar a los puntos luminosos de los ojos. El negativo se realizó en el más pequeño de los formatos que trabajaba Antonio de Luna; no obstante que se trate de 1/8 de la placa, la colocación del cuerpo de la joven, la mirada que va a la cámara y el resto de los elementos que he descrito nos muestran un mayor cuidado en su elaboración. Con respecto a la imagen realizada en el formato horizontal, se obtuvo una mayor calidad en el positivo debido a que se hizo sobre un formato 1/2, que, al guardarse junto con una cantidad menor de negativos, también ha hecho posible su mejor conservación. El negativo muestra retoque sobre el cabello, como es el caso del retrato anterior y de varios más, pero es el único que tiene un notorio retoque en el perfil, lo que sirvió para hacer más suaves los contornos del rostro y para iluminarlos, por lo que se da la impresión de la presencia de una luz frente al rostro; así, se obtuvo un efecto muy utilizado por los fotógrafos interesados en el retrato, en la diversidad de sus prácticas, tanto para los circuitos del arte, para los de la publicidad, para la industria cinematográfica, y en la más constante, que sería dentro de los fotoestudios.

La relación entre armonía y belleza está presente en los retratos de Antonio de Luna, esto porque la producción de imágenes continuó a lo largo del siglo xx. En las búsquedas artísticas, como se ha expresado en diversidad de trabajos desde la estética, se desplazó la belleza para dar lugar, en primer orden, a la novedad. La llamada autonomía del arte, que enriqueció sus formas, dio espacio a distintas categorías estéticas que tomaron sitio importante junto con la novedad; sin embargo, la belleza, aunque dejó de ser el problema principal para gran número de artistas que lograron notoriedad, no desapareció de la producción de imágenes. Como también lo escribiera Yves Michaud:

La belleza, que parecía haber desaparecido con la descomposición de la representación de la década de 1910, vuelve al corazón del arte a partir de los años veinte.

[...] La belleza está presente a continuación con una difusión inmensa en el imaginario de las masas, a través de la cultura y las artes populares, el sueño de Hollywood, el arte de los ilustradores productores de *pin-ups*, las fotografías de las estrellas, a través del aporte multiforme y proliferante de la publicidad de los productos de belleza, el maquillaje y la moda, y en general, todo lo que hace resplandecer un mundo de ensueño.<sup>439</sup>

Si bien, en estas líneas el reconocido pensador del arte contemporáneo utiliza conceptos que podríamos discutir, da cuenta también de la evidente manifestación de la belleza en distintos ámbitos; con todo, en las siguientes líneas igualmente de su autoría explica cuestiones que se ajustan de mejor manera al enfoque de esta investigación:

Esta obsesión por la belleza ha sido tanto más difícil de reconocer cuanto que se ha manifestado sobre todo en lo que hace mucho tiempo se suponía que eran los márgenes del arte, antes de acabar convirtiéndose progresivamente en su centro. Así ocurre entre los fotógrafos, desde Stieglitz y Steichen o Berenice Abbott, pasando por Callahan o Penn hasta Avedon. Además, está el mundo lujoso del cine, mundo del glamour, de la seducción y del sueño. Esta belleza moderna, que sorprende en medio de las distorsiones al estilo de Picasso, al lado de los rostros desfigurados por la guerra y las abstracciones modernistas, tan diferente también de la belleza del arte de las «Bellas Artes», está apartado, salvo en las artes totalitaristas, de los cánones académicos. Con la ayuda de los dispositivos fotográficos y cinematográficos y de sus artificios, se coloca al lado de lo fantasmagórico y del sueño.<sup>440</sup>

---

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

440 *Idem*.

Estos dos retratos de Antonio de Luna se distinguen del resto de sus retratos, aunque en todos están también las características que manifiestan un conocimiento acerca de los encuadres, luces y más elementos; sería en estos dos casos que integra una exploración de las expresiones corporales y en los que, a partir de los recursos durante y después de la toma, compone de manera más precisa a partir de la luz sobre las siluetas. La referencia más directa que evocan son los trabajos fotográficos para el cine, donde recordamos, para el caso mexicano, al muy reconocido Gabriel Figueroa o, de igual manera, a Armando Herrera.<sup>441</sup> Pero lo más importante a considerarse en cuanto a la particularidad de estas fotografías son las variaciones que hace con las poses en relación con el conjunto de sus tomas, pues vemos expresiones indiscutiblemente anacrónicas, debido al deseo que las imágenes proyectan. En la primera (Figura XC), ante la mirada de la joven mujer hacia la cámara, el cuerpo va en la dirección contraria, lo que manifiesta la idea de un movimiento hacia el interior del retrato. En la fotografía de la derecha, gracias a las ondulaciones del cabello y a la decisión del fotógrafo de afinar el perfil del rostro, se prolongó la sensación, suavizando la silueta completa.

Éstas, que fueron sus imágenes más cuidadas con respecto al sentido de la belleza en la fotografía, contienen aún como intención una búsqueda de la armonía; en ese cariz, este elemento sí ha estado presente desde las concepciones clásicas, pero, de acuerdo con Michaud, el sentido moderno que dota la fotografía como medio para la construcción de la imagen será la exploración que hiciera el fotógrafo sin otro tema más que la captura del medio cuerpo o del torso de las mujeres. Quedaron, pues, lejos de las evocaciones alegóricas y se separan; de manera que entendemos también la lectura que podemos hacer de ellas en el presente, de la acción cinematográfica y, más aún, de la realidad. Pensemos en lo diferentes que son de algunas imágenes logradas en el fotoperiodismo, sin que en ese campo se deba entender todo lo fotográfico como *la realidad*.

---

441 También pueden verse las fotografías que hiciera el llamado “fotógrafo de las estrellas,” Armando Herrera, en las colecciones de Carlos Monsiváis.

Así como los retratos anteriores los consideré representativos tanto de una tendencia fuerte en la fotografía del siglo xx, que es la expresión de la belleza, como muestras de lo que varió, de composiciones anómalas dentro de las imágenes generadas por Antonio de Luna, el siguiente retrato me parece que encierra paradojas. El *punctum* se encuentra en el choque que existe entre la imagen de la mujer y los elementos infantiles que contiene (Figura XCI). Este retrato se tomó en un formato de 1/4 de la película y, como se puede ver en la inscripción en el borde, se solicitaron tres reproducciones en tamaño postal, lo cual nos lleva a imaginar que la persona retratada pudo obsequiar alguna de aquellas impresiones. Los elementos con los que contaba el fotoestudio fueron utilizados en lo mínimo de sus posibilidades –el fondo liso y la iluminación a través de los reflectores–, pues el efecto que provoca la imagen está resuelto en gran parte por la expresión de la mujer: la mirada fija hacia un punto más alto de la cámara, la inclinación de su cuerpo, así como la forma en la que sostiene al animal. Los contrastes más evidentes se provocan con su atuendo, esto es, un traje que parece ir bien con su edad, el peinado que, a pesar de tratarse de una mujer joven, no concuerda con el resto de su imagen, lo que, sumado a llevar en brazos a un conejo, da el aspecto infantil que he señalado.

Otro contraste, aunque menos evidente, es el que se genera en las diferentes expresiones de sus manos hacia el conejo: con una mano lo sostiene con cuidado, pero con la otra da la impresión de que podría llegar a lastimarlo. Desde mi perspectiva, esta pequeña fotografía puede despertar evocaciones hacia mundos literarios, así como también especulaciones en cuanto al conejo como mascota, lo que lleva, de nueva cuenta, a situarnos en las contradicciones de la modernidad. La imagen resulta anómala con respecto a la idea más extendida de los retratos de mujeres realizados en el siglo xx e incluye la noción de la paradoja; mirarla puede generarnos pensamientos que finalmente se encuentran, se topan.



Figura XCI. Fotografía realizada en noviembre de 1948.

### **Retratos de conjunto**

He titulado como retratos de conjunto desde aquellos que corresponden a pares, hasta los de grupos. La mayoría de estas fotografías las realizó Antonio de Luna dentro del fotoestudio; particularmente, en las imágenes con dos o tres personas, empleó los modelos compositivos ya tradicionales en el momento de su realización. Lo que se puede observar como una constante es que, al igual que en la actualidad, se producían gran cantidad de retratos para conservar imágenes de la fraternidad, de aquellos momentos compartidos entre hermanas o entre amigas. En la actualidad, la práctica no es excluyente de acuerdo con el género, basta un poco de afición hacia la captura de imágenes para desear conservar en una fotografía aquellos encuentros con los seres queridos. El hecho de que su presencia sea tan amplia en las fotografías de Antonio de Luna indica que, en efecto, no todas las familias, y menos aún cada persona, contaban con una cámara fotográfica, además, las características que se obtenían en los retratos elaborados en un fotoestudio eran las que

se deseaban conseguir; es decir, las características que aquí se han observado tenían una parte importante en la cultura visual.



Figura XCII. Díptico con fotografías realizadas en diciembre de 1949 y enero de 1948.

Para ambos retratos (Figura XCII), las mujeres de cada par o grupo parecen compartir códigos de vestuario entre sí, y si comparamos estas imágenes, distinguimos la diversidad de prácticas en el vestir. A la izquierda, un poco más reciente que el retrato de las tres mujeres, la sencillez de los vestidos y los tradicionales peinados llevan a pensar, como en muchas de estas imágenes, que las personas aún no estaban tan involucradas en actividades “cosmopolitas”. La segunda imagen puede hablar de un mayor interés por estilizar y modificar la apariencia personal, pero, como lo he expresado, las tres mujeres comparten un estilo. Es necesario también detenerme en la composición para hacer notar que, al igual que en los retratos de la infancia, De Luna Medina utilizó frecuentemente los planos generales y los planos más cercanos, como el corto o medio corto, los cuales cobraron mayor importancia en los retratos de mujeres; asimismo, se presenta con mayor frecuencia el brillo sobre el cabello y en los ojos. Para sus composiciones de tres personas jugó de igual manera, al generar líneas diagonales y, en menor cantidad de ocasiones, buscar hacer triángulos; aunque, por supuesto, también hacía uso de esta forma compositiva. Para los pares de pie, recurrentemente formó una imagen en espejo, a partir de la postura que utilizaba



en los retratos individuales, con los brazos de las mujeres apoyados sobre la chimenea. La idea de espejear a las mujeres retratadas daba un resultado particular, cuando, como en el caso de esta fotografía, se sumaba el hecho de que las mujeres coordinaban sus atuendos, de modo que se afirmaba la unidad del retrato, así como la comunicación de los lazos entre ellas.



Figura XCIII. Fotografía realizada en octubre de 1948.

En la Figura XCIII se acudió, de igual manera, a solucionar con una composición en espejo, aunque la escenografía fue más improvisada. Las variaciones que se dieron para esta fotografía suceden por el propio tema, por la posición de las piernas y por las manos que aportan un mayor dinamismo dentro de la serie. Las miradas de las jóvenes van en el sentido de proyectar cierta seguridad en su práctica musical; es notorio, además, que para ser retratadas hayan acudido al fotoestudio lo mejor que les era posible.



Figura XCIV. Fotografía realizada en enero de 1948.

Para cerrar con lo que respecta a las tendencias, en cuanto a la solución compositiva de los retratos de Antonio de Luna, ha sido común encontrar en los casos de pares de mujeres que las colocaba con gran cercanía, generalmente a través de la aproximación de los rostros. En la Figura XCIV se puede ver la inclinación en el cuerpo de la mujer que está de pie, de manera que su mentón logró estar cerca de su compañera en primer plano. Dichos movimientos de apoyo entre las retratadas, más el cuidado en la proyección de la luz, dotaban de candidez las imágenes, que, para el caso particular de esta fotografía, se exalta, dada la juventud de las retratadas, así como por los lazos en el cabello de la menor de ellas, todo a pesar de que no se asoman las sonrisas. Como se observó también en las fotografías de la infancia, las imágenes permiten conocer algunas filiaciones. Aquí, la joven en primer plano exhibe sobre su blusa el crucifijo que lleva al cuello. Como también he escrito en el capítulo anterior, a partir de la información de los censos, Aguascalientes no era la excepción en cuanto a México, e incluso podríamos pensar en cuanto a América

Latina, acerca de que la mayoría de la población manifestara, al ser consultada, como práctica religiosa el catolicismo.<sup>442</sup>



Figura XCV. Fotografía realizada en enero de 1948.

En cuestión de la fotografía tomada al equipo deportivo en el exterior (Figura XCV), es la que conjunta mayores variaciones ante las formas más usuales presentes en estos retratos, de ahí que la he elegido para cerrar este punto como la pieza que las sintetiza, al ser la más anómala. Aunque Antonio de Luna contaba con cámaras portátiles para película, prácticamente la totalidad de los negativos dedicados a los retratos y que fueron conservados dentro de su archivo fueron realizados en el interior del fotoestudio. Para esta imagen, la captura se hizo con luz natural y llevada a cabo sobre la placa completa de 5 x 7 in. El negativo no presentaba recortes, mascarillas ni retoque evidente con ningún medio. El encuadre horizontal, por medio de un plano general y con el grupo centrado, se trata de las convenciones esperadas para este tipo de fotografías. Las poses de las jóvenes fueron resueltas con simpleza e incluso así se

442 En el censo de 1950, 99.51% de la población se identificó con el catolicismo. Séptimo Censo General de Población 1950 (consultado con base en el análisis a profundidad de las fotografías, iniciado para el tema de la infancia, el 13 de mayo de 2020, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>.

pueden ver distintos gestos, además de aquellas que hicieron inevitable que un par de rostros quedaran fuera de foco.

Otros aspectos del contenido se observan evidentemente en el atuendo deportivo. Las prácticas deportivas se han mantenido, como se captaron para el retrato, con organizaciones, de acuerdo con las edades y el género. Tanto la posible edad de las retratadas como el tamaño del grupo podrían ser indicadores de un conjunto de estudiantes, sin embargo, el uniforme deportivo no tiene el escudo de las escuelas que recibían a las jóvenes. Para su formación profesional, las opciones eran, en suma, menores, si las comparamos con las que se tienen en la actualidad. En el año de la fotografía (1948), Aguascalientes preservaba mayoritariamente distinciones por género dentro de la educación formal. En palabras de Terán Fuentes:

[...] Se les ha orientado al estudio de carreras de corta duración, como las comerciales (taquimecanografía o auxiliar de contador) o aquellas carreras que, también cortas, han estado directamente relacionadas con la maternidad (docencia y enfermería) o con la domesticidad (corte y confección).<sup>443</sup>

En la educación informal, la tendencia era semejante, como he expresado para esta investigación, pues las mujeres, dentro de la fotografía, ejercían su profesión al lado de sus maridos y dentro de la casa, como fue el caso de Ana María de Luna y, poco más tarde, de María de Jesús González; o aunque fuera momentáneamente, lo hicieron las hermanas Varela. También, dentro del acervo De Luna, en los tres periodos, hay imágenes de mujeres con túnicas para graduación. El escudo sobre la tela blanca me llevó a conocer que eran egresadas de las llamadas “escuelas de belleza”, tendencia fuerte hasta la fecha, que, desde mi perspectiva, subraya los estereotipos sobre las mujeres.

Acerca de las áreas que permiten mayor pluralidad dentro de las que tradicionalmente se han aceptado a las mujeres, como el ejercicio de la docencia, deseo puntualizar ciertas particularidades para

---

443 Terán Fuentes, *Memorias ancladas*, 11.

Aguascalientes, como sería la destacada labor de las escuelas normales: la Escuela Normal Rural de Cañada Honda, así concebida apenas en 1946, anteriormente conocida como Regional Campesina, y la Escuela Normal del Estado de Aguascalientes. A diferencia de lo que expresa Monroy Nasr para los años veinte, acerca de que eran las mujeres de bajos recursos las que trabajaban incluso en el magisterio, con bajos salarios y sin reconocimiento social,<sup>444</sup> cuando se llevaron a cabo los retratos que conciernen a este apartado, alumnas destacadas de la Normal del Estado y que ejercieron su profesión pertenecieron a familias con un reconocimiento social; me refiero a Martha Gallardo Topete, quien en 1949, junto con Elvira López Aparicio, publicaron una columna de estudiantes en la prensa local. La primera de ellas, más tarde, llegaría a ser directora de la misma escuela normal en la que se formó y hasta la fecha es memorable su labor; la segunda, llegaría a destacar como académica a nivel nacional. Actividades que también tienen parte en el libro de Terán Fuentes;<sup>445</sup> sin embargo, no fueron casos exclusivos. Ante la poca oferta profesional en el estado de Aguascalientes para los jóvenes, principalmente para las mujeres, gran parte de ellas, de distintas condiciones socioeconómicas, se formaron como maestras; podría ser gracias a que formarse dentro de dicha profesión tenía un mayor reconocimiento académico, lo que derivaba para su ejercicio en un mayor aprecio social, a diferencia de otras carreras cortas. Asimismo, cabe señalar como distinción importante la que nos lleva el estudio de González Esparza para las familias, acerca del alto grado de alfabetización que lograrían las mujeres de manera más acelerada e intensa, como lo fuera para otras entidades en el mismo periodo.<sup>446</sup>

No obstante, más allá de estos aspectos, la imagen que ha sido el punto de partida para dar lugar a los posibles referentes en el momento de su toma pudo significar, en efecto, el registro de una actividad pública en la cual participaron las jóvenes estudiantes o pudo tratarse incluso de que el equipo juvenil estuviera conformado

444 Véase Monroy Nasr, “Mujeres y fotografía”, 34.

445 Véase Terán Fuentes, *Memorias ancladas*, 23-25.

446 Véase González Esparza, “Familia y pobreza”, 63-83.

por mujeres trabajadoras, ya que, reitero, no portan ningún escudo institucional. En cuanto al espacio deportivo que las albergó, podría haber sido la cancha que se encontraba en el interior del Parián, ya que la gradería tiene una apariencia similar a otra fotografía realizada por Antonio de Luna para un equipo deportivo varonil.<sup>447</sup> Subrayo, entonces, que las consideraciones integradas desde el presente surgen por los cuestionamientos a los que invita la imagen, sobre las aspiraciones que pudieron tener las personas retratadas acerca de la institucionalización de las prácticas, de acuerdo con los roles de género. Se trata, pues, del desplazamiento de la imagen: el anacronismo que fue inscrito en el deseo de capturar una fotografía de mujeres con luz natural; asimismo, el deseo que ellas tuvieron por el juego hacia la percepción que ahora he mostrado.

### *Retratos de mujeres con niñas, niños o jovencitos/as*

La totalidad de los retratos que he analizado para este contenido forma parte de la tendencia general para las fotografías profesionales, conforme al manejo de los planos, tomadas en el interior de un establecimiento y con iluminación artificial. Así, la selección que enseguida se presenta es igualmente representativa de las tendencias compositivas para resolver las imágenes de pares y grupos; aunque se dieron cambios que he clasificado como anomalías, sin que se trate de evidencia acerca de una intencionalidad acentuada por parte del fotógrafo.

---

447 El encuadre en dicha imagen es más abierto, lo que no me permite asegurar que se trata del mismo espacio, ya que las gradas se encuentran a una distancia que no da posibilidad de observar con el mismo detalle que en la fotografía de las jóvenes; sin embargo, la probabilidad es alta, ya que Antonio de Luna, en 1948, tenía su fotostudio en el mismo Parián. Confróntese con AHEA, Fondo Antonio de Luna, Fototeca, foto 287.



Figura XCVI. Fotografía realizada en septiembre de 1948.

Como he mencionado en capítulos anteriores, al igual que en otros trabajos, algunos temas y soluciones formales fueron trasladados de la pintura a la fotografía. Dentro de los retratos de familia, a los que se ha referido también Ariès,<sup>448</sup> se puede agregar, de acuerdo con estas fotografías, aquellos donde las mujeres y sus hijos eran el motivo de las pinturas. De igual manera que lo sucedido en los retratos de familia, diré, a sabiendas de que el fenómeno es mucho más complejo, que las pinturas inicialmente eran accesibles únicamente para unos pocos; lo cual ha dejado una existencia considerable de imágenes de mujeres pertenecientes a la aristocracia y su descendencia, así como las producidas por la extensión de la práctica del retrato hacia diferentes sectores sociales.

He identificado que las pinturas, ya sean provenientes de la aristocracia, de las burguesías europeas o americanas, así como su propagación al recuperar las vivencias en diferentes poblaciones, guardan características en común. En las pinturas de las mujeres con sus hijos son frecuentes las manifestaciones de afecto, de cuidado, que incluyen actividades dentro del hogar, desde el baño de los pequeños,

---

448 Véase el capítulo anterior.

hasta la enseñanza de ciertas labores;<sup>449</sup> obras en las que el escenario es parte fundamental, la manera de mostrar las condiciones de vida o el estatus familiar. Vale la pena también distinguir que al tratarse de familias de aristócratas se prefiere, más que mostrar labores maternas, representar únicamente el afecto, donde los niños y las niñas adoptan posiciones muy cercanas a sus madres.<sup>450</sup>

De la misma forma que la fotografía con la que inicié este apartado (Figura XCVI), se puede observar que las niñas tienden a inclinarse hacia la mujer, lo que la identifica como la madre de las pequeñas. La composición que genera un trapecio es herencia de la pintura, reitero, esto a través de su incorporación mediante los manuales tempranos para la fotografía<sup>451</sup> y que, posteriormente, difundirían a partir de distintos medios para la formación profesional.<sup>452</sup> En esta imagen es muy claro cómo Antonio de Luna colocó a cada una de las niñas para generar una línea diagonal, en este caso, a diferencia de algunos retratos de la infancia, sin que sean correspondientes con su talla; acomodo que finalmente hace más evidente su intención de generar la figura.

Lo que sale de sus propósitos es la sombra tan pronunciada en el fondo, que, aunada al contraste de tonos entre el vestir de la madre y las pequeñas, le da un signo dramático a la fotografía, mas no en el sentido de la simple escenificación, sino al margen de incorporar un duro contraste, digno del cine expresionista, manifestado en esta imagen únicamente como un descuido o como un problema que, por lo menos para la toma, no se pudo resolver. En cuanto al fondo,

---

449 Véanse pinturas realizadas en el siglo XVIII por M. L. Élisabeth Vigée-Le Brun o entre los siglos XVIII y XIX por Marguerite Gérard; de inicios del siglo XIX por Rolinda Sharples; para el mismo siglo XIX, la obra de Berthe Marie Pauline Morisot; del siglo XIX a inicios del siglo XX, varias imágenes realizadas por Mary Stevenson Cassatt, entre otras.

450 Puede verse como ejemplo claro el óleo realizado en 1849 por Christina Robertson, titulado *Retrato de la Gran Duquesa María Nikolaeвна con sus hijos*. (No incluyo la reproducción porque no puedo colocar la referencia exacta de la localización actual de la pintura).

451 En el capítulo tres y cinco se encuentra la referencia del manual de Horace Blanchère, a partir de trabajos de la autoría de Monroy Nasr.

452 Véase el capítulo 3.



es importante notar la ausencia de elementos para la escenografía, aspecto que universaliza al retrato, pues no tiene un contexto ni más o menos real ni artificial que mostrar. Así, el contenido de la imagen se centra en el conjunto de personas. Esta característica está mayoritariamente presente en los retratos realizados por Antonio de Luna como una constante independiente al tema.

Igualmente, me valdré de esta fotografía para hablar de otros elementos recurrentes en los retratos de mujeres e infancia, como son: los gestos de asombro, incluso de cierta incomodidad, a la par de algunas manifestaciones de quietud. La calma se da principalmente en las mujeres, que en el caso del retrato en cuestión no se logró; también ha sido patente en cuanto al vestir, a la preferencia de las mujeres por llevar prendas oscuras y crear, de este modo, contrastes con los atuendos de las niñas y en ocasiones con los de los niños. Otras características son el género y el número de personas en las fotografías, pues, al parecer, había una cierta preferencia por los retratos de mujeres en conjuntos compuestos por diferentes edades, sin que esto signifique que no se llevaran a efecto aquellos con grupos mixtos de menores. Además, he identificado que los grupos más retratados son con cinco o seis personas, aunque el censo de 1950 muestra como similares los números de familias que iban desde dos miembros hasta seis;<sup>453</sup> esto indica un gusto por retratarse cuando ya se reunían de cuatro a cinco pequeños, además de lo que se había notado desde el análisis de las fotografías de la infancia, por hacerlo cuando los niños estaban en edades tempranas.

---

453 Confróntese con el Séptimo Censo General de Población 1950 (consultado con base en el análisis a profundidad de las fotografías, en febrero de 2020, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>. Aunque los miembros podían corresponder a distintos vínculos. En los retratos, como se puede observar, tampoco se trataba únicamente de mujeres con sus hijos.



Figura CXVII. Díptico con tomas llevadas a cabo en enero y febrero de 1948.

Este díptico (Figura CXVII) lo he conformado para dar cuenta de las tendencias en el trabajo de Antonio de Luna, así como de las características de las personas que acudían al fotoestudio. Se afirma, de esta manera, lo dicho acerca del empleo de los tonos en el vestir, aunque, por supuesto, se esperaba la correspondencia entre las maneras como veríamos a los niños en estas imágenes y como los hemos visto en los retratos de la infancia. Hay que recordar, además, que los retratos producidos por los De Luna durante sus dos primeros periodos son muestra de que acudían familias con el vestir de manera indistinta, con una mayor correspondencia a sus actividades cotidianas, así como aquellas que dan cuenta de un mayor espacio para el disfrute social. Lo particular de detenerse en estas imágenes lo observamos en que se deseaba conservar a todas las mujeres que participaban del cuidado de los niños en las fotografías, cuestión que me parece muy presente en el acontecer actual de los países con los que compartimos varios rasgos culturales.

Los sentidos se multiplican y, precisamente, al aceptar el anacronismo de las imágenes y su riqueza para historiar es que se destacan. Al momento de haber solicitado estas fotografías, probablemente el motivo se centró nada más en retener en una fotografía la relación familiar y afectiva, quizá en conjunto con alguna fecha especial. Ninguna de las imágenes fue reproducida a un mayor formato que el de 5 x 7 in, así que su destino pudo quedar en el intercambio

familiar, colocadas dentro de un álbum o de un pequeño portarretrato. Es decir, corresponde con las imágenes habituales, con las representaciones esperadas para las actividades concebidas tradicionalmente como deseables en las mujeres, pero a través de un medio que lo hacía posible para una mayor cantidad de población.

En el ahora, gracias a la historia de género, se suscitan cuestionamientos al respecto acerca de los sentidos de estas fotografías. No fueron vistas como algo excepcional ni digno de mostrarse con mayor relevancia que las abuelas participaran en el cuidado de los niños, quizás era también considerado como parte de sus obligaciones, pues así han sido vistas como las acciones “naturales” para las mujeres, y llevarlas a las fotografías señala también lo importante de mostrar estas cualidades para quienes integraban distintas familias. Ante estas características, por las cuales las elegí como muestra de las tendencias en las fotografías de Antonio de Luna, cada una tiene peculiaridades gracias a las reacciones captadas. En la Figura XCVII (izquierda), la manera en la que buscan la cercanía los niños deja ver la confianza y el afecto hacia la mujer; en la segunda, destaca el esfuerzo de la niña por posar y el gesto en el rostro de la mujer que, en conjunto con el movimiento generado sobre el cuerpo del niño, son manifestaciones de la autoridad de la mujer con los niños y del fotógrafo ante los tres.

Para continuar con las imágenes más representativas de mujeres y niños, la de más amplia difusión desde el impulso de la cristiandad al arte ha sido la de una mujer y un niño en brazos o sobre el regazo. Este conjunto, que dentro del Renacimiento italiano se llamó *Madonna*, ha sido abordado tanto por los propios pintores italianos como por el resto de quienes han interpretado el tema a través de distintas formas. Las imágenes son prácticamente inabarcables, y dentro de la propia fotografía hay contenidos que muestran prácticas muy diferentes a partir del mismo motivo, así que para este conjunto únicamente expondré las cuestiones más relevantes dentro de las fotografías, con lo que veremos la manera como Antonio de Luna realizó sus retratos.



Figura XCVIII. Díptico con imágenes llevadas a cabo en abril y mayo de 1948.

Las mujeres en las fotografías se presentan a través de sus diferentes vertientes: las artísticas, las que han resultado de la actividad de los fotorreporteros, más las realizadas dentro de los fotoestudios, aunque el tema de la maternidad en los retratos de este apartado es uno de los contenidos principales, además de esperado, dadas las ideas más difundidas acerca del “deber ser” de la mujer, que ya se han expuesto, lo que no significa que las mujeres en Aguascalientes no estuvieran cambiando su forma de pensar.<sup>454</sup>

En estas fotografías de Antonio de Luna, la figura de las mujeres representa precisamente a la madre: lo que se comunica es la relación entre las madres y sus niños/as, como sería en la tradición pictórica. Sin embargo, dentro de la fotografía ha habido un deseo por utilizar el medio con fines de exaltar la posición económica de los retratados, según se advierte en gran parte de los resultados de las investigaciones realizadas para los retratos del siglo XIX. En esa línea de significación se podrían colocar las imágenes hechas por el fotógrafo francés Eugène Courret, quien, avecindado en Lima,

454 Véase González Esparza, “Familia y pobreza”, en *Historia y familia en Aguascalientes*, 55-127.

Perú, llevó a cabo retratos de las llamadas “amas de leche”, cuidadoras, o “nanas”, actividad que quedó plasmada en sus imágenes, del mismo modo que fueran capturadas en el espacio público por fotógrafos en Brasil. Incluyo aquí una de las fotografías realizadas por Courret, porque las construyó dentro de su fotoestudio, y cuyos resultados compositivos son similares a los que se trabajaron por los fotógrafos en el siglo XX.



Figura XCIX. Fotografía de M. Eugène Courret, sin fecha exacta, entre los siglos XIX y XX.<sup>455</sup>

Mi interés es enfatizar las variaciones en la práctica cultural de estos retratos para afirmar el desplazamiento que ha tenido la fotografía, pues para la mitad del siglo anterior, quienes acudieron ante la lente de Antonio de Luna parece que tuvieron un mayor interés por representar el vínculo entre las madres y sus hijos que

---

455 La imagen forma parte del pequeño grupo disponible en el archivo digital de imágenes: [www.africanos.net](http://www.africanos.net). Parte de la colección de Eugène Courret fue adquirida por la Biblioteca Nacional del Perú. Cabe mencionar que no hay estudios dedicados a estas imágenes de las “amas de leche” llevados a cabo por Courret, los cuales incluyen a una mujer con el rostro cubierto por su “rebozo” que ha despertado el interés por los posibles significados de la imagen.

aquel de proyectar el estatus familiar, aunado a que, en ocasiones, como en la Figura XCIX, se muestra el ejercicio de poder.

No obstante, estas diferencias, para el caso de unos y otros retratos, coinciden con los estereotipos que se tenían acerca del género: las mujeres, desde edades muy tempranas, llevando a cabo la tarea de ser madre. Acerca del discurso sobre la maternidad, escribió Martha Santillán que, para los años cuarenta, en México se enfatizó la educación moral “en el curso del conservadurismo”,<sup>456</sup> a través de los medios de difusión con los que contaban los varones desde la élite política.<sup>457</sup> De acuerdo con el pensamiento de Margo Glantz, para los varones, desde el porfiriato, había lugar a prácticas sexuales muy distantes de la estricta regulación del comportamiento social y sexual que vertían sobre las mujeres,<sup>458</sup> y con autores como Aguayo se conocen estrategias específicas de los hombres pertenecientes a la élite política del siglo XIX, en ciudades como Aguascalientes, para generar discursos y acciones contradictorias en detrimento del sexo femenino y, según afirma el mismo autor, con un beneficio económico para los hombres.<sup>459</sup> Lo anterior me hace percibir de manera más significativa los cambios señalados por González Esparza dados en la segunda mitad del siglo XX con las mujeres en Aguascalientes, reflejados en la historia de la familia,<sup>460</sup> lo cual cuestiona la constante afirmación que, con cierta superficialidad, concluyen otros textos de que la población aguascalentense se quedó en el conservadurismo.

Pero si retomamos las fotografías de Antonio de Luna, es notorio que he seleccionado estas dos imágenes (Figura XCVIII) por las expresiones de las mujeres hacia los pequeños y hacia la cámara,

---

456 Martha Santillán, “El discurso tradicionalista sobre la maternidad: *Excelsior* y las madres prolíficas durante el avilacamachismo”, *Secuencia*, núm. 77 (mayo-agosto de 2010), 91.

457 *Ibidem*, 91-110.

458 Margo Glantz, “Santa” (2006, consultada el 1 de marzo de 2021 en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

459 Véase Aguayo, “Las fotografías y los ‘Apuntes’”, 378-379; también lo he referido ampliamente en el primer apartado de este capítulo.

460 Véase González Esparza, “Familia y pobreza”, en *Historia y familia en Aguascalientes*, 55-127.

además del diferente empleo de los planos, a pesar de la similitud en el motivo. Finalmente, al reconocer el anacronismo de las imágenes, la historia de género, de acuerdo con las autoras e historiadores aquí recuperados, lleva a pensar en la siguiente imagen, asimismo, como muy característica de los roles aceptados para las mujeres.

Considero que la imagen de la Figura C se trata de un conjunto de escolares encabezados por la maestra; ella es la figura principal, centrada en la imagen, vestida sobriamente; quienes la rodean son únicamente niños con ropa sencilla, sin uniforme, en edades muy cercanas entre sí, ante lo que, arbitrariamente, podría decirse, conforman a la vez tres grupos. Con esta fotografía, resuelta en la placa completa, cierro la presentación de las tendencias en los retratos de Antonio de Luna Medina en cuanto a mujeres e infancia.



Figura C. Imagen realizada en julio de 1948.

Ahora bien, distingo dos fuerzas en la construcción de esta fotografía (Figura C), una conformada por la tradicional idea de ser mujer, en conjunto con la tendencia por parte de los fotógrafos de estudio para cuidar las imágenes a partir también de explorar poco las muestras de afecto entre los retratados; otra sería el hecho ya observado para el capítulo anterior acerca de que en este periodo existía aún cierto asombro ante la cámara. Estas afirmaciones son el

resultado de que incluso con la observación minuciosa y detenida de cada una de las imágenes seleccionadas para este momento del fotoestudio, las variaciones en los retratos fueron casi mínimas, y en las pocas ocasiones en que se pudieron advertir, correspondieron casi en su totalidad a modificar un tanto la rigidez, como es el caso de la segunda imagen en la Figura XCVIII, a través de aumentar la expresividad facial, o para otras tomas, también la gestualidad corporal.



Figura CI. Fotografía llevada a cabo en mayo de 1948.

En la Figura CI se constata que Antonio de Luna aplicó el conocimiento de la fotografía en cuanto a respetar sus estructuras básicas, en el orden entre formato y grupo de personas, encuadres y colocaciones; en este caso, mediante un triángulo, con lo que se representó una jerarquía al colocar de nuevo en el centro a la mujer, muy probablemente de acuerdo con su manejo de las escenografías. El hecho de que quedaran dentro del encuadre la chimenea y el cortinaje debió de responder más a la necesidad de llevar a cabo el retrato en un espacio más amplio, y no tanto en relación con aumentar los significados, aunque finalmente se comunique la idea de estar dentro de un hogar. Como he apuntado, las variaciones en estos retratos provienen sobre todo de las personas, más que de las intenciones del



fotógrafo. Como se puede observar (Figura CI), dentro de este grupo, dos de las tres niñas sonríen; además, la mujer, en conjunto con ellas, disminuyó la rigidez de la escena. También, vale la pena señalar que esta imagen corresponde a una de las pocas tomas realizadas para una sola mujer acompañada de más de cinco niños/as en edades diferentes, aunque en la entidad, como en el resto del país, había familias con nueve o más miembros.<sup>461</sup>



Figura CII. Díptico con imágenes realizadas durante febrero y mayo de 1948, respectivamente.

Con este conjunto de imágenes (Figura CII) termino por comunicar las variaciones localizadas. La primera de ellas es la que contiene una pose más marcada: para el niño, la importancia de estar ante la cámara ha quedado manifiesta en la forma como lo vistieron y, sobre todo, en la actitud que tomó, con gestos propios de alguien mayor que él. La gestualidad está en toda su pequeña figura: la mirada, los labios, las manos y la colocación de las piernas lo hacen el centro de atención en la fotografía, lo que se ve enfatizado por la

461 Las familias con nueve miembros representaban 4.4% del total de familias en Aguascalientes; con diez o más miembros, 5.03%. Se puede confirmar el cálculo que presento mediante el Séptimo Censo General de Población 1950 (estudiado con base en el análisis a profundidad de las fotografías, consultado en marzo de 2020, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>

manera completamente despreocupada de la bebé y la tranquilidad de la mujer.

La segunda de estas imágenes tiene la reminiscencia de las representaciones en las pinturas, pero contiene, al mismo tiempo, el deseo de los aficionados a la cámara por captar muestras de alegría, confianza, afecto, etc. Estos gestos no eran parte de los códigos a seguir dentro del fotoestudio de Antonio de Luna, aspecto que me ha llevado a notar el lugar singular que tienen dentro de los retratos. Ha sido, entonces, esta manera en la que el niño se acerca al rostro de la mujer y la mirada de ella hacia la cámara lo que, con cierta sorpresa, he identificado como anómalo dentro de esta serie; además, para este retrato, Antonio de Luna colocó de manera distinta a las personas en el espacio del local, por lo que creó un escenario alusivo al hogar. De este modo, lo sintetizado como detonantes de esta imagen es su anacronismo: los elementos en el fondo, las expresiones en las figuras –los cuales responden al deseo–, más la manera de colocarse; se trata de las huellas que ahora percibimos como recuerdos de otras imágenes. Representan, entonces, las señales detonantes que impiden colocar esta imagen como un signo delimitado a un tiempo.



Figura CIII. Toma llevada a efecto en diciembre de 1949.

Poder mostrar la imagen que me permitió compartir la noción de *punctum* en el periodo de Antonio de Luna fue ciertamente con dificultad. En la fase donde analicé a profundidad el total de la selección, distinguí las punciones en algunas imágenes, que para cada periodo, en los distintos momentos, resultaron ser muy escasas. Para los capítulos en los que di muestra de la síntesis de este amplio trabajo, me decidí por esta imagen (Figura CIII), realizada casi para dar inicio a la década de los cincuenta; el negativo no ha sido tan dañado por el polvo ni tocado por la humedad, sin embargo, tampoco ha conservado todas las calidades tonales que podría tener. La paradoja no se encuentra en esas características, pues estas condiciones me parecen menores ante lo que expresa el pequeño niño retratado al lado de su madre, quien lleva en brazos a otra niña. Retomo, por supuesto, el gesto habitual de que los niños/as tiendan a inclinar su cuerpo hacia su madre; ya he dicho también que esta manifestación fue representada con frecuencia en la práctica de la pintura. Aquí, el niño, además de acercarse, busca ocultarse, mientras su madre se esfuerza por impedir que vaya más hacia atrás. La tensión presente en la mujer que trata de mirar al frente, al tiempo que controla al pequeño, acentúa la reacción del niño con las manos juntas, el rostro hacia abajo y los ojos cerrados. Se encuentra la imagen, aunque fija, con un aviso de la transición entre lo que la fotografía les significaba a mediados del siglo xx y la espontaneidad de quien deseaba quedar fuera del cuadro. Desde mi perspectiva, esta paradoja me ha llevado a pensar que poco sería de la producción fotográfica si se logaran estandarizar todas las reacciones ante la cámara.

En resumen, los retratos de mujeres realizados por Antonio de Luna Medina al finalizar la década de los cuarenta dan cuenta de su interés por querer lograrlos de acuerdo con las formas más conocidas, incluso a través de un mayor cuidado para capturar el brillo en la mirada; aunque también logra construir algunas imágenes en el sentido de las propuestas que se generaron durante el siglo xx hacia una búsqueda de lo que Michaud llama “belleza moderna”; con Antonio de Luna fue prácticamente a partir del juego de la iluminación, del uso del retoque para magnificar el efecto de la luz y

de que principalmente se dio con las poses de perfil o con algún giro. Para sus retratos de mujeres e infancia no dio lugar a variar las composiciones que conocía: para resolver la imagen de los grupos ante su cámara, empleó las líneas escalonadas, la construcción de las figuras conocidas para la imagen fotográfica que, como se ha mencionado antes, fueron propuestas desde los manuales y continuaron su difusión a través de otros medios impresos.

Ante estas cuestiones, no obstante, ha sido posible distinguir las características propias en sus composiciones fotográficas, éstas son: la solicitud hacia las mujeres para que se inclinaran hacia la chimenea; o para los pares, colocarlas en espejo, con el eje en el centro de la imagen; así como invitarlas a estar muy cercanas unas a otras cuando se trataba de crear fotografías con dos o tres mujeres. En cuanto a la mirada de las retratadas, las llevaba a fijarla en un punto más alto que la lente y a la derecha de la cámara. Dentro de lo que podemos ya considerar como sus constantes, ya que se vieron utilizadas de igual manera en los retratos de la infancia, se encuentra su preferencia por los planos generales y los fondos lisos.

En lo que respecta a las personas retratadas, en este periodo se conjuntan diversidad de tendencias en materia del aspecto personal, pues están presentes elementos que señalan también diferentes formas de vida, sin llegar a observarse marcadas distinciones. Desde mi perspectiva, aún considero que gran parte de la población cercana a la ciudad de Aguascalientes tenía posibilidades de obtener algún retrato elaborado por Antonio de Luna. Los conjuntos de mujeres e infantes quedaron entre mujeres y un/a niño/a hasta mujeres con ocho hijos. Las formas en los retratos colaboraron a identificar claramente a los grupos escolares. En lo que concierne a las maneras de vestir, es de llamar la atención que la infancia portaba ropas más sencillas que las mujeres, al ser poco semejantes los vestidos de las niñas con los de sus madres. Este último detalle difiere dentro de la tradición pictórica. Una última constante que es común entre los retratos de la infancia y los de este capítulo es el gusto por las actividades escénicas, atuendos que, en relación con la música y la danza, por sencillos que fueran, formaron parte de estos retratos.

La historia de género da lugar a enfatizar el interés acerca de cómo se ha mirado a las mujeres, acerca de cómo se han construido sus imágenes. Únicamente por subrayar en este cierre, se puede observar que para este periodo, dentro del fotoestudio De Luna, no se construyeron las imágenes de las quinceañeras de acuerdo con el estereotipo más común para el caso, esto es, la exaltación del fin de la infancia y la visualización de lo que sería una mujer casadera, con las implicaciones hacia la maternidad que conllevaba. Mas, en el resto de los retratos individuales de mujeres, queda manifiesto el deseo de lograr un retrato que exalte la belleza. Participan de la imagen tanto el fotógrafo como las mujeres, con un control mayor por parte del fotógrafo, pero no por el hecho de que esté retratando a mujeres, sino porque es entendido como quien sería el profesional para llevarlos a cabo.

En los tiempos que confluyen en estas imágenes, a partir de cómo las percibimos ahora, su anacronismo lleva además a considerar que estos retratos ya son el resultado de miradas más propias; por lo menos hay una distancia hacia la extrañeza, la cual llegó a caracterizar de exotismo gran parte de los retratos realizados por los fotógrafos extranjeros. Son, pues, muestra de la apropiación que del medio fotográfico hiciera Antonio de Luna, en conjunto con el encuentro, en ocasiones habitual, en otras de asombro, ante la cámara de quienes se colocaron frente a ella. Si bien se trata de una actividad comercial la que llevó a cabo De Luna, ya se realizaba para uso de quienes solicitaban la imagen, en este caso, principalmente las mujeres, o ellas y sus familias, y no como sería anteriormente con el trabajo de varios fotógrafos, quienes, de acuerdo con Aguayo, Jurado y más investigadores, comercializaron las imágenes de mujeres para satisfacer la mirada de un amplio mercado, aun a costa de que ellas no lo consintieran o incluso en el desconocimiento de la finalidad de la toma.

## La relación de las formas y los temas en la mirada fotográfica de Armando de Luna Pedroza

### *Retratos de mujeres*

*Cada vez que veo la fotografía me digo:  
no es ella. Ella es mucho más.*  
Jaime Sabines<sup>462</sup>

Es necesario recordar que los retratos seleccionados de Armando de Luna Pedroza provienen del análisis de las tomas que realizó desde el inicio de la década de los cincuenta hasta cerrar la década de los sesenta. Este periodo más amplio, con una producción fotográfica que podríamos caracterizar como estable, en relación con los materiales con los que fue realizado el trabajo, ha permitido observar más cambios que para los otros momentos del fotoestudio. La continuidad que diera Armando de Luna Pedroza a las formas que aprendió su padre para el retrato se encuentran principalmente en el empleo de planos generales, medios y medio cortos; aunque fue más común con De Luna Pedroza el medio corto, lo que se interpreta como un interés mayor en componer sus retratos a partir de las expresiones del rostro que de la silueta general. Para este tema con este segundo fotógrafo, así como fue para la infancia, se ha visto un mayor juego con la profundidad de campo, la proyección de luces más suaves sobre los rostros, además del cambio importante en modelar el volumen con la iluminación.

### **Retratos individuales**

Inicio con estas dos fotografías (Figura CIV), ya que han resultado representativas por la permanencia de las tendencias que las constituyen. Si no tuviéramos la información acerca de la diferencia entre

---

462 Sabines, fragmento de “Doña Luz, III”, 41.

las fechas en que se realizaron, podríamos suponer que se llevaron a cabo con poco tiempo de distancia. El primer rasgo en común ante la mirada es que las mujeres lleven la cabeza cubierta, seguido de que se trata de mujeres muy jóvenes. La costumbre de cubrirse la cabeza se quedó en relación con las prácticas religiosas y la conservaron principalmente las mujeres mayores. En estos retratos, este gesto se percibe como un conjunto entre la búsqueda de la identidad personal y la adopción momentánea de un rol; es decir, sería especular demasiado afirmar que de esta manera vestían cotidianamente estas mujeres. Aunque se debe considerar que una de ellas exhibe una cruz sobre el pecho, esto es, el deseo de hacer constar su filiación religiosa a través de la fotografía no deja lugar a dudas.

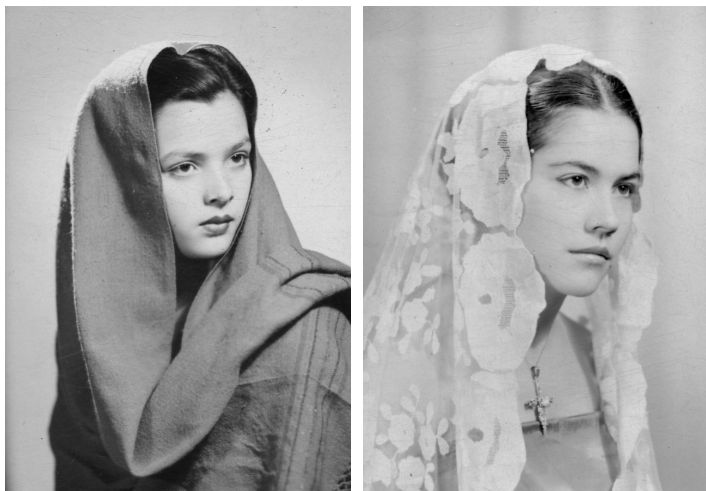


Figura CIV. Díptico a partir de fotografías realizadas en marzo de 1953 y diciembre de 1968.

A pesar de las similitudes entre las imágenes, también contienen diferencias, las más evidentes son las distinciones materiales del rebozo y el velo. Sin embargo, uno de los cambios que se dará en estos años es que las mujeres que acudieron a retratarse con Armando de Luna Pedroza, a partir de los años sesenta, mostraron más el cuerpo. Las fotografías anteriores dan cuenta de un gusto por llevar escotes e incluso cuellos altos en las prendas. Aquí se observa, en la

segunda imagen, que los hombros están cubiertos únicamente por el velo, lo que se volvió una práctica más frecuente a partir de esta década, de acuerdo con lo que se puede ver en los retratos del Estudio Fotográfico De Luna. Esta modificación acerca de cómo se presenta el cuerpo ante la cámara es importante señalarla porque se deriva precisamente de la interacción entre la percepción de las imágenes y la apropiación o resistencia (dado el caso) que se tiene para ello.

La interacción con las imágenes, al inicio de la segunda mitad del siglo xx, se daba de manera sencilla, principalmente gracias a la fotografía y al cine. Estos retratos guardan relación con la construcción de personajes que se hicieron populares en el cine mexicano, cuya estética fotográfica, desarrollada en muchos casos por Gabriel Figueroa, los llevó a destacar. Se encuentran en los que se pueden considerar los clásicos del cine mexicano, que van desde la década de los treinta hasta los años sesenta. De ahí que es posible pensar que la popularidad de ciertos estilos se filtra en la imagen que deseaban obtener estas jóvenes y en las maneras como solucionó sus composiciones De Luna Pedroza. Vale la pena subrayar que, a partir de las advertencias de la nueva historia cultural, sería un sinsentido reducir a las personas retratadas al simple deseo de imitar a algún personaje cinematográfico. Lo que propongo es comprender de qué manera los retratos se construyeron al conjuntar el estereotipo del “alma nacional”, específicamente para la imagen de las mujeres, en tensión con las identidades que particularmente ellas seguirían buscando. Desde la historia de género podríamos preguntarnos: ¿hasta dónde estos retratos reiteran los estereotipos de la mujer sumisa?, ¿hasta qué grado se asumía el rol con convicción?, ¿hasta qué punto eran estrategias necesarias para el desarrollo en la vida social? Queda por señalar, acerca de las composiciones de Armando de Luna Pedroza, que en el retrato de 1953 enfatizó el efecto entre luces y sombras e indicó una pose más elaborada, ya que el rostro gira en contraposición con los hombros. Se trata, entonces, de una muestra más clara de aquellos elementos que se deseaban conjuntar en los retratos.



En el retrato de la Figura CV, al igual que en los dos anteriores, las expresiones de las mujeres dan cuenta de que les era habitual posar. Si, al tratarse de fotografías espontáneas, involuntarias para quien sea capturado en la toma, es posible sostener el anacronismo de las imágenes, me parece que en estos retratos lo es aún de manera más contundente, dado que resultan de la intencionalidad de obtener una buena toma, aunado a estas manifestaciones en las que las mujeres ya participan de la elaboración de su imagen, incluso de manera más abierta con respecto al periodo anterior.



Figura CV. Fotografía llevada a cabo en junio de 1963.

En este momento, con esta tercera imagen de mujeres, cabe hacer notar que, aunque ante la lente de De Luna Pedroza acudieron mujeres de diferentes edades, resultó una mayor concentración de retratos con mujeres jóvenes. Además, se observa que son muestra de la diversidad en el vestir, desde las formas tradicionales, hasta las consideradas como cercanas a los modelos difundidos a través de la publicidad y el cine en la misma década de los sesenta.

Las mujeres en el siglo xx, como lo menciona Monroy Nasr para los años veinte, aprendieron a convivir con diferentes

estilos de vida,<sup>463</sup> quizá derivado de la necesidad de ir consolidando derechos;<sup>464</sup> aunado a que dichos estilos de vida referían también las condiciones que serían afectadas por la velocidad que alcanzarían algunos procesos de la industrialización para la segunda mitad del siglo xx. Para este periodo del fotoestudio se puede percibir en algunos retratos la influencia de la moda en el vestir, pero, reitero, tanto la crítica feminista como las propias imágenes advierten que las mujeres no se pueden definir de acuerdo con el estereotipo de “víctimas de la moda”. Las ideas culturales sobre los atuendos, de acuerdo con el género, dieron lugar a que el comercio del vestir estuviera preferentemente dirigido a las mujeres, en concordancia con la relación imagen-mujer,<sup>465</sup> que a través de la producción analizada para esta investigación se ha afirmado.

Asimismo, estos materiales fotográficos de la familia De Luna indican menores cambios en la ropa que portaban los niños en comparación con la de las niñas, y en el caso de los adultos, se trata del mismo resultado. Los retratos de los hombres van a contener variaciones significativas en el vestir y peinar únicamente en los años setenta; prácticamente a lo largo de los sesenta años revisados se presentan ante la cámara con formas tradicionales en sus ropas. A través de estos cambios y permanencias en el vestir, identificamos formas de difusión de lo femenino y lo masculino. Cabe el espacio para señalar que, con todo y los cambios visibles en los atuendos de los hombres, han sido pocos; en nuestro territorio sí se dieron, a diferencia de lo que ocurría en países como Cuba, al respecto de llevar pantalones acampanados o de utilizar colores llamativos en las telas, ya que dichas líneas y matices estaban prohibidos para su población masculina.<sup>466</sup>

---

463 Véase Monroy Nasr, “Mujeres y fotografía: los ‘felices’ años veinte”, 38.

464 Los primeros años de Armando de Luna Pedroza dentro de la fotografía coinciden con el logro del voto para las mujeres, en 1953, que siguió a la participación en los procesos electorales en Aguascalientes desde 1947. Véase Terán Fuentes, *Memorias ancladas*, 79.

465 Confróntese con Mayayo, “Imágenes de mujeres”, en *Historia de mujeres*, 137-179.

466 Véase Ariana Landaburo Díaz, “Sexualidades disidentes en la fotografía cubana”, en *A cuadro: ocho ensayos en torno a la fotografía, de México y Cuba* (México: CU Lagos Ediciones, 2020), 187-220.

La intención de este comentario es resaltar la significativa diferencia que se presentó en los retratos de ellos con respecto a los de ellas.

Una imagen como la que encabeza estas interpretaciones nos hace comprender que confluye en ella el deseo de obtener una representación de la “belleza moderna” y, del mismo modo, en una lectura desde el presente, se incluye pensar en el agotamiento de las ideas de la modernidad, ya que apunta a la banalidad y la frivolidad que desde la misma década comenzaba a cuestionarse, incluso a través de la pantalla grande, con filmes como *La jauría humana*.<sup>467</sup> Para precisar con Benjamin, en estas imágenes se encuentran el deseo (*Wunsch*) y la decadencia de las cosas (*Untergang*).<sup>468</sup> No obstante, las fotografías realizadas por Armando de Luna Pedroza son igualmente una ventana para conocer las miradas que nuestros fotógrafos tenían hacia su propia gente, así como las maneras que las mujeres tuvieron para apropiarse de las características que se difundían sobre ellas mediante las imágenes visuales.



Figura CVI. Díptico con fotografías realizadas en abril y mayo de 1958.

467 Título con el que se difundió en el mundo hispanoparlante; en inglés: *The chase*. Fue un fracaso en taquilla y ahora forma parte de selectos ciclos de cine que abrevan de las valoraciones positivas que recibiría posteriormente por parte de la crítica.

468 Véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 171; o el capítulo primero del presente trabajo.

Dentro de estas maneras extendidas para llevar a cabo un retrato por los profesionales de la lente, De Luna Pedroza tuvo inclinación por colocar a las mujeres, así como a las niñas, con el rostro recargado sobre sus brazos. Este tipo de composición, al ser más recurrente en los retratos de las mujeres adultas, me lleva a pensar que los resultados obtenidos hicieron que fuera del interés del fotógrafo emplearlo ocasionalmente para las fotografías de la infancia. Tanto la iluminación más acentuada en el fondo, como la lateral sobre el cabello darían como resultado el manejo de la luz, el cual exploraría en las décadas siguientes, además de las posturas corporales más expresivas, que aquí se lograron con el giro de los hombros, o la disposición más confiada ante la cámara. Estas variaciones las llevan a ser anómalas con respecto a los retratos en el primer periodo del fotoestudio, más el cambio en los planos y la reducción en la profundidad de campo, se conjuntan para afirmar este estilo que diferencia a Armando de Luna Pedroza a unos cuantos años de haberse quedado al frente de su negocio.

En cuanto a la apariencia final que adquirieron estas dos tomas, únicamente puedo decir que al haber sido realizadas en 1/4 de la dimensión total de la placa, su reproducción no sería a un gran formato, sino, como se ve en la primera de ellas, en tamaño postal, lo cual me lleva a imaginar que fueron utilizadas por sus dueñas como obsequios y que se podían conservar fácilmente dentro de álbumes o pequeños portarretratos. De lo que sí estamos distantes es de conocer los efectos que generó la aplicación del color sobre las impresiones. La imaginación puede únicamente solventar algo al respecto.

Las anomalías en los retratos de Armando de Luna Pedroza se dieron apenas por pequeñas variaciones del punto de vista, por iluminaciones más marcadas, y en cuanto a las personas retratadas, por actitudes aún más abiertas ante la cámara, por lo que la Figura CVII es la más representativa de dichos cambios. Además, la mujer se presentó en la caracterización del personaje que modeló, sin dejar elementos que permitieran pensar que este retrato comunicaría cercanamente la idea completa de la persona que era ella en su día a

día. El juego dramático, el interés histriónico es un rasgo constante en la clientela de los fotógrafos De Luna. El juego escénico hizo a esta fotografía peculiar por su dinámica dentro de esta serie, a partir de la producción hecha por De Luna Pedroza para los retratos individuales de mujeres, esto gracias a la disposición del cuerpo, a la distribución de los naipes y al pandero, en conjunto con la sonrisa y la mirada más directa hacia la cámara.



Figura CVII. Fotografía llevada a cabo en diciembre de 1953.



Figura CVIII. Imagen realizada en mayo de 1958.

Finalmente, el retrato de la Figura CVIII contrasta entre el atuendo de la mujer y su expresión facial, demasiado severa para una vestimenta festiva que da cuenta, a la vez, de algunas de las maneras en las que las mujeres en la región han imaginado su identidad y, según se ve en estas imágenes, estaba muy latente en el siglo xx. A diferencia de la fotografía anterior, no se percibe como una personificación, sino como un cierto entramado en el que la mujer se identifica con la figura sevillana, aunque podemos suponer que no vestía de tal manera cotidianamente; de ahí la paradoja: no logra transmitir que le es habitual y que se sentía familiarizada con los elementos de su vestido. Vale la pena señalar que esta contraposición de sentidos, que muy sutilmente se encuentra en el retrato, no llega a tener la fuerza de una punción; sin embargo, tampoco podía pasarse de largo dentro de las imágenes analizadas. De igual manera, las fotografías que se verán en el siguiente punto presentan variaciones que no pueden ser entendidas como francas rupturas en cuanto a las tendencias analizadas, no obstante, dan lugar a observar la riqueza de los retratos examinados en esta investigación.

### **Retratos de conjunto**

Las maneras compositivas de los retratos en los cuales aparecen dos o más mujeres reunidas conservaron las formas acostumbradas de solución durante el transcurrir de este segundo periodo, más aún las utilizadas en el propio fotoestudio. De modo que las mujeres eran colocadas muy cercanas unas a otras, a tres cuartos frente a la cámara, por lo que se acentuaba la cercanía con las inclinaciones de los hombros y principalmente con los rostros. El plano general fue el más empleado para los grupos de tres a más personas. Estos retratos disminuyeron en este periodo, ya que hubo una mayor cantidad de retratos individuales.

Aun con el seguimiento que se hizo para estas fotografías de las maneras acostumbradas, llegaron a tener ciertas singularidades. La primera de ellas (Figura CIX, izquierda) debido a las diversas actitudes de las mujeres ante la cámara, a pesar de que la colocación a tres cuartos y sus manos sobre los hombros fuera atendida, sus

diferentes maneras de mirar hacia el frente transmiten el carácter de cada una; por otra parte, sus rasgos faciales y los detalles en su calzado parecen indicar que se trata de una fotografía entre hermanas. Dichas minucias, sin embargo, le restaron unidad a la imagen.



Figura CIX. Díptico con imágenes realizadas en 1958, la segunda en el mes de abril.

En cuestión de la fotografía a la derecha, resuelta en un formato horizontal, es peculiar porque, aunada a la cercanía entre las personas, se dieron gestos más afectivos, como las sonrisas y una mirada más cálida por parte de las mujeres. Además, cabe pensar que el fotógrafo colaboró a que tuviera efecto la manifestación de cariño. El retrato en su formato impreso, podemos imaginar, fue colocado en un sitio especial, ya que se amplió a 8 x 10 in, además de hacerlo para tamaño postal.



Figura CX. Toma llevada a cabo en agosto de 1968.

A las maneras de acomodar los pares de personas, Armando de Luna Pedroza incorporó el hecho de colocarlas en forma inversa al espejo, con los hombros encontrándose por la espalda, pero igualmente inclinándose entre sí. Esta innovación se puede calificar de anómala, pues se trata del cambio más notorio efectuado por nuestro segundo fotógrafo en cuanto al acomodo de las personas.

El gusto por hacerse retratos entre amigas, hermanas, madres e hijas, como aún sucede en la actualidad, está en estos materiales, que indican, a la vez, la importancia de obtener un retrato profesional para recordar ciertos momentos que se compartían, en ocasiones, al ser la única posibilidad de obtener un retrato, ya que la extensión de la fotografía para los aficionados no había llegado a ser tan habitual como lo es actualmente. En lo que respecta a las formas de vestir, se pueden observar que transmiten diferentes usos y condiciones, incluso cuando no es posible situar a cada una de estas personas en determinada situación socioeconómica, dado lo arbitrario que sería hacerlo únicamente por la manera en la que su imagen quedó en estos retratos.



Figura CXI. Fotografía realizada en febrero de 1958.

Como se ha dicho, el anacronismo de las imágenes convoca a entender el cambio en el sentido que se va dando a las mismas,



en los diferentes momentos en los que las percibimos, recuperamos y pensamos. Estos retratos, en la segunda mitad del siglo xx, para quienes los solicitaban, eran vistos como novedosos en cuanto al propio medio, a pesar del tiempo que ya tenía la fotografía, porque sucedían como una forma nueva de obtener una imagen de sí mismos o por tratarse de una imagen diferente de sí. Del mismo modo, vale la pena considerar que por las manos de estas personas circularon apenas retratos suficientes para ser parte de un álbum familiar. Ahora estas imágenes pueden significar recuerdos con cargas sentimentales para sus familiares, desde sensaciones de nostalgia, hasta curiosidad. Para quienes las observan desde la lejanía afectiva, pueden ser valoradas únicamente con la extrañeza ante la manera en la que fueron resueltas, ante sus materiales y composiciones, limitadas a las condiciones de los fotoestudios.

Esta imagen (Figura CXI), con la que cierro, contiene la punción y, con ella, nuestra atención, producida entre el efecto de comunicar lo apacible y cercano del encuentro entre estas dos mujeres, el cual llega a su quiebre gracias a la mirada de sufrimiento que no pudo quedar oculta en la mujer de mayor edad: el *punctum* que provoca la fisura de una inquietud que supera a la unidad, a la cierta armonía del conjunto.

### *Retratos de mujeres e infancia*

La mirada de Armando de Luna Pedroza, es decir, su manera de hacer retratos, se concentra, a diferencia de su padre, en la figura o figuras humanas a fotografiar, a través de la menor profundidad de campo, además de colocarse a mayor cercanía, incluso para la aplicación de planos generales; así también, acudió en menor medida a los fondos lisos e hizo un mayor uso de los elementos que servían de decorado; de igual manera, llevó en aumento el cuidado constante de la proyección de la luz sobre los fondos y las figuras. Se verá para este tema particular que en varias ocasiones dejó a los niños de pie sobre el piso, con lo que creó ritmos o contrastes visuales con el lugar destinado para las mujeres. En cuanto a las composiciones con

grupos más amplios, continuó con las formas que están presentes desde los primeros materiales del fotoestudio, propias de las exploraciones formales dentro de la producción de imágenes.



Figura CXII. Díptico a partir de tomas realizadas en agosto de 1952 y mayo de 1958.

A lo largo del tiempo en el que trabajó Armando de Luna Pedroza, acudían a su local personas que, a través de su calzado y de detalles en su ropa, permiten asociarlas con tareas propias del campo. Se puede imaginar, gracias a estos retratos, que eran diversas las actividades realizadas por aquellos que tuvieron la necesidad de un retrato. En la primera de estas dos imágenes (Figura CXII) se puede apreciar la sencillez en los peinados y en la manera de colocarse ante la cámara, sin otra pretensión más que obtener una imagen del pequeño grupo familiar que conformaban. En este caso, el fondo se percibe tal como el escenario que era; ante él, los rasgos del trabajo cotidiano presentes en cada uno de los jovencitos y, principalmente, en la mujer, llevan a pensarlos, a asociarlos con otro lugar. Para la segunda imagen el escenario cambió, pero algunos detalles permanecen en común con la primera de las tomas. Esta fotografía también es muy representativa de lo que se encuentra en estos negativos: la reunión de varias mujeres y los pequeños ante la cámara; sin embargo, destaca que la conformación de grupos amplios de niños acompañados de las mujeres de su familia se presentó principalmente de los años cuarenta a los setenta.

Estos retratos llevan a pensar en la atención hacia los niños realizada por varias mujeres, como ya lo he comentado. En cuanto a la finalidad o destino de la fotografía, cabe la posibilidad de que fueran realizados para enviarlos a los padres o abuelos de estas familias, que habrían tenido que migrar en busca de mejores condiciones laborales;<sup>469</sup> es decir, el sentido de estas imágenes, además de comunicar el cuidado hacia los niños, podría ser el de dar seguimiento a los vínculos familiares más allá del hogar. Así, vale la pena hacer notar que el fotógrafo buscó centrar a la mujer de mayor edad en la imagen de la derecha, con lo que destacó su jerarquía y su lugar en el grupo. Además, cabe aclarar que el negativo del cual obtuve la imagen tiene algunas zonas onduladas ocasionadas por la humedad, lo que explica que no todos los rostros estén en foco.



Figura CXIII. Díptico a partir de tomas realizadas en agosto de 1952 y agosto de 1963, respectivamente.

En la Figura CXIII se puede apreciar una fotografía en suma similar a otra ya presentada del trabajo de Antonio de Luna Medina. He incluido este retrato, realizado años después, porque se puede observar la mayor cercanía que De Luna Pedroza tenía con los

469 En Aguascalientes se declaraban mayoritariamente los hombres como jefes de familia, esto en 88.9% en el censo de 1950, de ahí que el contenido en los retratos corresponde a las prácticas culturales, no al ámbito social. Confróntese con el Séptimo Censo General de Población 1950 (estudiado con base en el análisis a profundidad de las fotografías en marzo de 2020, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>

planos generales, en una composición que sigue las soluciones del periodo anterior, pero más significativo, me parece, al mostrar cómo las actitudes de los pequeños ante la cámara llegaban a ser las mismas. En este retrato, aunque la niña no cierra los ojos y ha quedado menos oculta detrás de su madre que aquel pequeño en la Figura CIII, y a pesar de que lleva un juguete en brazos, muestra su intranquilidad ante el accionar de la cámara. En ambos casos, las madres los sostienen de la espalda para evitar que den un paso más hacia atrás.

El segundo retrato con el que formé el díptico da cuenta de los cambios de actitud de los niños ante la cámara. Aunque el contenido de este trabajo no da para establecerlo como una cuestión general, sí ha sido posible observar que en los sesenta hay mayor cantidad de mujeres y niños que se muestran con gran disposición ante la lente. La segunda imagen es representativa también del interés de las mujeres muy jóvenes por obtener una fotografía con sus hijos; además, llama la atención la posición del niño con respecto a la mujer, en la que rompe con la idea de que es ella quien le brinda protección. El resultado parece más cercano a una fotografía para identificación que para comunicar un vínculo afectivo, de cuidado o un motivo de celebración.



Figura CXIV. Fotografía llevada a cabo en enero de 1958.

En estos primeros dos periodos del fotoestudio, para los retratos de mujeres y mujeres e infancia que incluían la posibilidad de formar pares, la tendencia más fuerte fue colocarlos en espejo. Aquí (Figura CXIV), la línea vertical imaginaria divide a las mujeres con los bebés en brazos, de manera que el equilibrio logrado por la simetría se aumenta gracias a la suavidad de la luz, que no cayó de manera más directa para ninguno de los costados de las figuras ni sobre los rostros. Las formas de mostrarse ante la cámara hablan de la correspondencia con los vestidos más comunes en las ciudades para los años cincuenta, aunque únicamente las niñas tenían prendas adecuadas para el invierno, lo cual era señal de que no había una preocupación mayor por las tendencias de temporada.

Esta fórmula compositiva parece que daba lugar a los resultados que los fotógrafos y sus clientas querían obtener, ya que el recurso se agotó cuantas veces fue posible, como se observa en la Figura CXV. Con esta imagen, Armando de Luna Pedroza lleva más nuestra mirada hacia las figuras principales, pero no se decide por formar un triángulo, sino que busca lograr un equilibrio, para lo cual la mujer queda en la línea central del retrato y las niñas se sujetan lo más posible al encuentro de esa figura central.



Figura CXV. Fotografía llevada a cabo en septiembre de 1963.

En las imágenes concernientes a mujeres e infancia, De Luna Pedroza efectuó además algunas variaciones más evidentes y menos cotidianas; asimismo, las anomalías también son consecuencia de gestos, actitudes y maneras en las que las personas quisieron retratarse. Enseguida expongo las fotografías que sintetizan estos cambios o que resultaron especiales por ciertos elementos.



Figura CXVI. Fotografía realizada en junio de 1968.

A lo ya destacado acerca del uso del juego con la profundidad de campo y del cuidado en la iluminación, se adhiere el hecho de que se logran imágenes menos estáticas al modificar el punto de vista en conjunto con las poses; por ejemplo, en la Figura CXVI se colocó a la mujer con un giro en el torso y una inclinación en el rostro, además, se prefirió el plano americano, lo cual permitió captar la figura completa del bebé sobre el regazo. En la pintura italiana, la representación de la *Madonna* da cuenta de una mayor variedad de posiciones en las que se colocaban a las mujeres y los niños. Para estas soluciones dentro de los fotoestudios quedaron fuera las distintas labores para la crianza y el cuidado de los pequeños que también es posible observar en diversas corrientes artísticas. Lo más dinámico ante esta lente son las expresiones ocasionalmente

más frescas por parte de las mujeres o, como fue en este caso, a través de gestos finos, como tomar la mano del bebé por parte de la mujer aquí retratada.

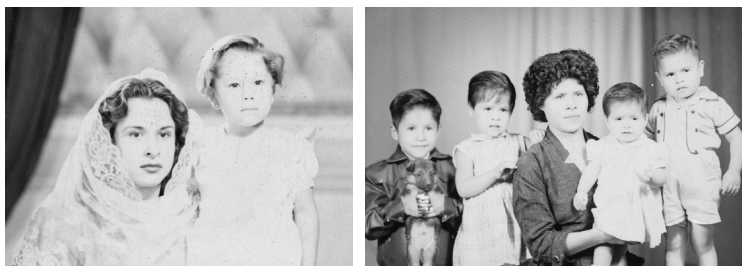


Figura CXVII. Díptico con fotografías llevadas a cabo en enero de 1953 y octubre de 1963.

Las anomalías para esta serie de imágenes (Figura CXVII) consisten en ver la alegría en el rostro, las muestras de cariño. En el caso de la fotografía a la izquierda, la variación amplía el rango de modificaciones debido al posible motivo, ya que podría tratarse de una fotografía referente a la celebración de la presentación. Han sido escasos los elementos que puedan relacionar más retratos con dicha práctica religiosa. En esta imagen, tanto el velo de la mujer como la aparente edad que representa la niña han dado lugar a considerar que se trata de una pequeña que será presentada en el templo por su madrina. En cuanto a la fotografía de la derecha, si recordamos que ya se ha hablado sobre la figura del perro en relación con la infancia en variadas representaciones y, asimismo, están incluidos en los retratos de la infancia, en el conjunto de mujeres e infancia, fue ésta la única imagen en la que el cachorrito tomó parte del retrato. El gesto del niño con su pequeña mascota dota de gracia la imagen, en la cual, de acuerdo con las directrices, se ha guiado su composición con una marcada línea diagonal.

Éstas son las anomalías más notorias para este periodo. Su brayo que pueden provenir de la intención de los fotógrafos, de las maneras en las que es posible diferenciar el trabajo de estas tres generaciones y de algunos gestos, manifestaciones o a través de elementos que fueron seleccionados por los retratados para llevarlos consigo. En

cuanto al *punctum*, éste rebasa lo que el fotógrafo pudo controlar en el retrato, e incluso la imagen que se esperaba lograr, al tiempo que es un detalle que podría pasar inadvertido ante una mirada fugaz.



Figura CXVIII. Toma llevada a cabo en abril de 1968.

La imagen de la Figura CXVIII me llevó a distinguirla dentro de las que provocan punciones gracias a las maneras como los niños atienden con la mirada: algunos con esfuerzo por no cerrar los ojos ante el disparo de la cámara, la pequeña en el extremo inferior derecho viendo de reojo, al tiempo que mantiene tensa la cabeza, y principalmente el niño de pie, a tres cuartos con respecto a su madre, cuya expresión de los labios acentúan el asombro de la mirada que lleva a tratar de descubrir lo que sucede delante de él.

Finalizo con el retrato de la Figura CXIX que cubre con todos los elementos esperados en una buena fotografía, incluso el registro de las variaciones tonales en la toma, el encuadre, la colocación de las personas, principalmente la postura de hombros y la altura del rostro de la mujer. La escena lograda es superada por el *punctum* que desencadena la intensidad de la mirada proyectada por la niña, tan directa a la cámara que parece alcanzarnos. Atraviesa el tiempo de la toma, el soporte que la contiene y se coloca con vigor ante nuestra observación.





Figura CXIX. Fotografía realizada en agosto de 1952.

Al finalizar con este segundo tema para los retratos de los fotógrafos De Luna, es posible confirmar que existen diferencias de estilo entre Antonio de Luna Medina y Armando De Luna Pedroza. Este segundo profesional de la lente será más constante en la iluminación hacia el fondo, el cabello y el destaque de la mirada. Más significativo aún, estimo, es el manejo de los encuadres y el conocimiento de la distancia focal para variar la profundidad de campo; aspectos que comunican su intención por destacar a las figuras humanas, a pesar de variar sus escenografías y de utilizar pocas veces los fondos lisos. Este periodo se distingue del anterior también porque la mayor cantidad de retratos fue para mujeres; en individual, el resto de los conjuntos no disminuyó abruptamente, pero sí fue notoria la imagen en individual y de mujeres jóvenes durante estos años. Los materiales han permitido seguir la exploración que dentro de este fotoestudio se hiciera por componer retratos, a la par de las propuestas que se hacían para la fotografía a través de los medios impresos y audiovisuales.

Queda de manifiesto la expresión del deseo a través de la permanencia del concepto de belleza. La fotografía, en esta faceta donde

la actividad se amplió gracias a los fotógrafos formados en sus propios países y al deseo de las personas por retratarse, llevó también a ampliar la manera en la que se había concebido la belleza centrada en el canon occidental. Antes he referido el estudio de Eco al respecto,<sup>470</sup> así como la cierta perdurabilidad hasta la actualidad de los estereotipos tejidos con la difusión de la cultura pop,<sup>471</sup> pero fue gracias a la posibilidad de captar la diversidad por medio de la fotografía que se desplazó el concepto de belleza para la modernidad, consideración que, de igual manera, contemplaría Michaud.<sup>472</sup> Este desplazamiento hacia reconocer nuestra propia imagen se presenta en estos retratos a través de la actitud de las mujeres y los niños ante la cámara; en ocasiones, principalmente, las mujeres parecen muy cómodas con el acto de posar.

Estos retratos permiten pensar, entonces, en las actitudes hacia las promesas de la modernidad; para el caso de las mujeres, incluye el anhelo y la necesidad hacia el reconocimiento a su ciudadanía y su trabajo. Estas fotografías no representan los movimientos políticos, únicamente la actitud, en ocasiones menos sumisa, que podría estar relacionada con una sensación de libertad en el espacio público. En lo que corresponde al ámbito del trabajo, cuando la escenografía funcionó como un elemento importante, se recreó el interior de un hogar. Estos elementos colaboraron a que las imágenes obtenidas, en pocas ocasiones, nos llevaran a pensar en las mujeres y la vida laboral fuera del hogar. Además, la tendencia mayor en los retratos de Armando de Luna Pedroza que daba lugar a una universalización de la imagen, a través de dar menos importancia al fondo, llevó a descontextualizar a las mujeres en esos retratos, a ser percibidas, entonces, dentro de cualquier espacio interior, ubicarlas en cualquier ciudad. Para el vestir, los materiales permiten ver líneas y tendencias variadas: a partir de los años sesenta ya no muestran de manera constante una preferencia por los cuellos o escotes altos, pues

---

470 Véase el capítulo 3 o directamente a Eco, *Historia de la belleza*.

471 Véase el capítulo 3, particularmente el apartado titulado "Retrato e identidades".

472 Michaud, "Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales", en *Historia del cuerpo*, 410-412.

será a partir de este momento que se adviertan más las líneas relacionadas con las maneras de presentar el cuerpo ante la cámara. De igual manera, disminuirán los trajes o accesorios con relación a temas folclóricos hacia los últimos años de la década de los sesenta.

En resumen, que los retratos no exploten la idea del trabajo en relación con las mujeres da cuenta de la permanencia en las imágenes del estereotipo de mujer como persona casadera, madre, que no necesita trabajar fuera de casa. Lo anterior no impidió que al fotoestudio acudieran con objetos propios para dar muestra de sus talentos y habilidades, aunque se presentó con menor frecuencia que en los retratos de infancia, de modo que permea el gusto por la escenificación, por la música y algo por el deporte; aunque estos gestos no se anteponen de manera directa ante las ideas de las imágenes construidas hegemónicamente para las mujeres.<sup>473</sup> Quizá, dentro de las posibles formas de la resistencia ante dichos estereotipos en las imágenes, sería justamente no ceder a posar.

Las maneras distintas en que se presentaron ante la cámara y la disminución de grupos amplios de mujeres y niños al comenzar los años setenta da cuenta, en cierto sentido, de un aspecto que en la realidad social sí sucedía con características importantes para Aguascalientes, que, de acuerdo con González Esparza, el avance en su alfabetización y en la consciencia sobre su propio cuerpo se anticiparía a las campañas de control del crecimiento demográfico difundidas a nivel nacional. Así, la participación de las mujeres colaboró a que se logaran mejores condiciones de vida para la sociedad en su conjunto.<sup>474</sup> Con las fotografías de Armando De Luna Pedroza se enfatizó el encuentro de tiempos opuestos, como lo son el deseo y la decadencia; las contradicciones de la modernidad. Se verá hacia dónde nos lleva el despliegue de los cambios en el medio fotográfico dentro del fotoestudio, con base en estos mismos temas.

---

473 Véase Santillán, “El discurso tradicionalista sobre la maternidad”, 91-110. La autora presenta la difusión de los discursos desde una visión hegemónica, el uso que los gobiernos hicieron de los medios impresos para alentar en los años cuarenta y cincuenta y la idea de la mujer como madre prolfica.

474 Véase González Esparza, “Familia y pobreza”, 55-127.

A continuación, se expondrá el último de los momentos de producción de negativos, para advertir la diversidad de sentidos y continuar con la identificación del anacronismo en las imágenes.

## Las permanencias e incorporaciones en el trabajo fotográfico de Armando de Luna Gallegos

### *Retratos de mujeres*

*Así, todas las cosas me la recuerdan  
para decirme que ella es muchas cosas más.  
Jaime Sabines<sup>475</sup>*

Para el tercer momento del fotoestudio disminuyó la cantidad de retratos de mujeres y mujeres e infancia, al ser más notoria la baja comparados con el tema de la infancia. No obstante, se siguieron realizando, lo que dio lugar a incorporar contenidos que se habían visto poco en los materiales de los años anteriores o que resultaron novedosos en esta serie de retratos, al tiempo que el análisis de este periodo permitirá confirmar cuáles serían las características en los retratos hechos por Armando de Luna Gallegos.

### **Retratos individuales**

Entre las tomas realizadas por Armando de Luna Gallegos se encuentran las que retoman poses muy utilizadas por sus antecesores, principalmente en el caso de los retratos individuales de algunas que fueron preferidas por su padre; aunque incorporaría cambios en el escenario y en la situación del punto de vista; cuestiones más evidentes en la segunda de estas dos imágenes (Figura CXX). Este momento del fotoestudio se distingue por una mayor cantidad de

---

475 Sabines, fragmento de “Doña Luz, III”, 41.

retratos individuales dedicados a la celebración de las quinceañeras. Si bien, con Antonio de Luna se hicieron algunas tomas, dentro de los materiales examinados para el segundo periodo hubo nada más una fotografía que podría ser para tal motivo; sin embargo, no contiene de manera clara los elementos que me permitieran clasificarla como representativa de este tema.



Figura CXX. Díptico con imágenes provenientes de diciembre de 1978 y enero de 1988.



Figura CXXI. Díptico con imágenes provenientes de junio de 1988 y enero de 2008.

Por su parte, Armando de Luna Gallegos recuerda haberse iniciado en la fotografía porque resolvía los retratos de las quinceañeras. Entre los materiales examinados, para 1988 se conservó el

impreso. Lo he colocado aquí para mostrar la densidad de las impresiones en color directo, que no es posible obtener mediante positivar el negativo a través de los medios digitales, sino únicamente a partir de un arduo trabajo de edición. De ahí la calidad contrastante de la segunda imagen. De Luna Gallegos haría uso de las diferentes escenografías del fotoestudio para su trabajo, que iban desde la representación de un hogar cálido y muy decorado, hasta los fondos con texturas suaves, además de moverse a espacios exteriores del local. Estos recursos se presentaron ya desde el tema de la infancia. En estas fotografías se aprecia cómo la composición llevada a cabo en el jardín se asemeja a las de primera comunión, pero la manera como la joven atiende a la cámara es más cercana a la idea común que se ha tenido para las quinceañeras. De ello, se ha escrito que, con base en el festejo, la comunidad la reconoce como una persona distinta, que pasó de niña a mujer adulta, con un cuerpo deseable, un cuerpo procreador.<sup>476</sup> Además, algunas autoras proponen que los vestidos toman rasgos de lo que fueran los bailes de debutantes:

En el caso femenino, el vestido que se solía utilizar intentaba resaltar su belleza, conformado siempre en su base por un pequeño y escotado corsé que remarcaba la cintura y destacaba el pecho, así como un ahuecador sobre el que iba la falda, que haría más evidentes las caderas de quien lo portase. Así, el mensaje consistía en presentar a una mujer sensual y joven capaz de procrear hijos sanos.<sup>477</sup>

Las fotografías hacen visible que algunos de los elementos descritos en este párrafo formaran parte de los atuendos de las jóvenes, con variaciones muy atrevidas en cuanto a la combinación de materiales y colores o, en otros casos, con mayor simpleza. El sentido

---

476 Véase Casas Ortiz, “La fiesta de quince años”, 32-37.

477 *Ibidem*, 33. La autora toma las referencias del vestido de Julieta Pérez Monroy, “Modernidad y modas en la ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón”, *Historia de la vida cotidiana en México*, coordinado por Anne Staples, tomo IV, *Bienes y vivencias. El siglo XIX* (México: FCE-El Colegio de México, 2005).

de la exaltación de la entrada a la vida adulta está más cercano en los retratos de este último periodo que en aquellos realizados por Antonio de Luna Medina (Figura LXXXIX), en los que prevaleció el acento hacia la infancia o hacia la temprana juventud.

Con lo que respecta a otro motivo dentro de esta serie de imágenes, que sería la mujer embarazada, recupero, dentro de la tradición escultórica y pictórica, la figura de la mujer cuyo hijo está próximo a nacer; incluso las representaciones dedicadas a la Virgen María incluyen las figuras con el vientre abultado, la idea de la espera. Ante esta tradición, y la fuerza que ha tenido la idea estereotipada de que para ser mujer se debe ser madre, así como quienes llegan más lejos, asegurando que ser madre o padre biológico es necesario para poder ser una persona sensible, en estas imágenes del Estudio Fotográfico De Luna sería nada más ante la lente de Armando de Luna Pedroza que acudieran las mujeres a obtener algunos retratos durante el tiempo de la espera para el alumbramiento.



Figura CXXII. Imagen realizada en enero de 1998.

Es así que los retratos en estos materiales de mujeres, aparte de presentar los cambios visibles en el cuerpo, de acuerdo con un embarazo avanzado, donde llevan las manos sobre su vientre o colocadas

en una posición que permitiera resaltar el vínculo entre la madre y el hijo que espera, se encuentran a partir de la década de los noventa, aunque serían muy pocas tomas. Pero ¿por qué las mujeres o las familias no habían considerado este motivo para obtener un retrato? Las respuestas pueden estar relacionadas con el hecho de que las mujeres a mitad de siglo tenían mayor número de embarazos, entonces probablemente lo percibían como un estado habitual. Recordemos que el promedio de hijos por familia en los años setenta en México era de siete hijos, hasta llegar, a fin de siglo, al promedio de dos hijos por mujer. Las fuentes oficiales lo atribuyen a las campañas ante el crecimiento demográfico, con eslóganes como “vámonos haciendo menos”, “la familia pequeña vive mejor”, entre otros.<sup>478</sup> Aunque en trabajos con profundidad y con el empleo de indicadores sensibles, como el que he citado de González Esparza, se ha podido observar la importancia de la educación en las mujeres, lo que de manera previa llegó a incorporar los cambios en el número de embarazos por familia.<sup>479</sup>

Otra posible respuesta es la idea de la “belleza moderna” que la publicidad y otras industrias, así como los concursos de belleza, difundían para el cuerpo, al identificar el concepto con el aspecto joven y con determinadas proporciones que afirman la diferencia sexual. Entonces no se había cuestionado el propio concepto de belleza para apreciar la diversidad del cuerpo humano, en este caso femenino, durante diferentes condiciones. Casi cuando iniciaba la misma década de los noventa fue famosa la portada de revista en la cual aparecía la actriz Demi Moore luciendo su embarazo con el cuerpo desnudo, obra de la también muy conocida fotógrafa Annie Leibovitz.<sup>480</sup> La recepción fue ambivalente, pero ahora sirve como

---

478 Véase Consejo Nacional de Población, Boletín núm. 160/14, por los 40 años de la institución (México: Dirección General de Comunicación Social, Secretaría de Gobernación, 27 de marzo de 2014, consultado en marzo de 2020), [www.conapo.gob.mx](http://www.conapo.gob.mx)

479 Véase González Esparza, “Familia y pobreza”, 55-127.

480 La portada fue para la revista *Vanity Fair*, publicada en agosto de 1991, que vendió un millón de ejemplares. Véase Javier Blánquez, “La relación con Sontag, la banarrota y



señal de apertura hacia el concepto de belleza, donde se da espacio a otras maneras de entender el cuerpo.

Ciertamente, la fuerza cultural del canon occidental no ha quedado atrás. Un signo de esto son los propios certámenes de belleza y la afición cada vez mayor hacia la cirugía estética, o lo que Michaud llama la mecanización del cuerpo a través de la “cultura del deporte”, la biotecnología que tiene su raíz, según el mismo autor, desde las políticas de higiene del siglo XIX.<sup>481</sup> Estas fotografías de Armando de Luna Pedroza cumplen su cometido, comunican la idea de “la dulce espera”, y quedará abierta la pregunta acerca de su poca aparición dentro de estos materiales fotográficos, motivo por el cual resultó ser un tema anómalo en relación con este universo de retratos de mujeres. Otras variaciones, anomalías que están presentes en este último de los tres momentos corresponden ya no a los motivos que las personas querían conservar en un retrato, sino a las posibilidades del medio fotográfico. En los capítulos anteriores ya he indicado la realización de secuencias más largas con el uso de la película de 120 mm.

Las secuencias más amplias, además de ser consecuencia de los materiales, se utilizaron de acuerdo con el tema o con las características de las personas a retratarse. Los números más amplios fueron dedicados a los retratos individuales de mujeres o a grupos familiares, como se verá en el siguiente capítulo, aunque fue ocasionalmente. En este caso, la flexibilidad que le proporcionaba ya en aquel momento el medio fotográfico a De Luna Gallegos le permitía hacer tomas con distintas poses, esto es, una exploración más amplia en búsqueda de captar la personalidad de la persona frente a la lente. En estos materiales se encuentran retratos de mujeres en distintas edades, pero, igual que en el periodo anterior, fue un tanto mayor el que acudieran al fotoestudio siendo jóvenes.

---

la maternidad subrogada: así es la vida de Leibovitz”, *El Mundo* (13 de octubre de 2018, consultada en abril de 2020), [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

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



Figura CXXIII. Imagen realizada en septiembre de 2008 a partir de una secuencia de 20 tomas.

### Retratos de conjunto

En los primeros años de su producción para las fotografías grupales, De Luna Gallegos recurrió a las soluciones compositivas que se habían utilizado dentro de su estudio. Ya en los años más recientes continuaría con las maneras más tradicionales principalmente para los grupos muy amplios, cuyo cambio se relaciona con las secuencias realizadas en espacios exteriores; mientras que para otros conjuntos sumaría algunas modificaciones más.

Para esta serie de tomas, aunque el fotógrafo se guía de las líneas conocidas en la composición fotográfica, aumenta el juego con los diferentes niveles en los que coloca a las jóvenes; llega a utilizar también la reunión con tendencia concéntrica, como se puede apreciar en la última toma, mas lo que colabora de manera más importante para dinamizar las imágenes es el lenguaje corporal. El conjunto transmite jovialidad, una alegría generada por el encuentro. La serie podría responder a la reunión dada para celebrar alguna graduación.



Figura CXXIV. Imagen realizada en junio de 2008 a partir de una secuencia de cuatro tomas.

A partir de la década de los setenta, las ofertas académicas en la ciudad de Aguascalientes fueron en aumento, lo que incluía también a las mujeres, sin que esto signifique que fuera en condiciones igualitarias, dada la percepción diferenciada de las profesiones para unas y otros; pero esta fotografía realizada en la primera década de este siglo fácilmente puede representar la conclusión de un ciclo de estudios preparatorios o universitarios.<sup>482</sup> En síntesis, para los retratos de dos o más mujeres se diferenciará este momento de los dos anteriores, tanto por las secuencias largas, el uso del color directo, además de seguir empleando el blanco y negro, con lo que se logró capturar un mayor dinamismo, así como una interacción más amplia entre las mujeres y la cámara.

482 Para el conteo de 2005 no llegaba a 1% la cantidad de mujeres en Aguascalientes con estudios de maestría, no muy lejana la cifra en cuanto a los estudios profesionales concluidos; sin embargo, era un poco mayor el promedio con respecto al total nacional. Confróntese con la información del Censo Nacional de Población, 2005 (consultado en marzo de 2021, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>

*Retratos de mujeres e infancia*

Los retratos en los cuales están las mujeres y las niñas o niños tendieron a llevar ante la lente al conjunto de madres e hijos. En los materiales examinados desde 1978 ya no estarían las abuelas o los grupos escolares con sus maestras, aunque cabe la posibilidad de que se encuentren negativos en el volumen de los años que no fueron contemplados para esta investigación, sin embargo, indica que perdieron permanencia estos temas. Vale la pena recordar que fue constante la menor cantidad de solicitud de fotografías para madres e hijos, pues en 2008 hubo nada más dos tomas de las 86 concernientes a mujeres, lo cual pudo resultar de los cambios acerca de cómo se ha pensado la maternidad o de la valoración que un retrato en condiciones de estudio podía tener para guardar un recuerdo de la relación entre madres e hijos. No obstante la menor cantidad de retratos, con el trabajo de Armando de Luna Gallegos es posible conocer otras maneras de hacer estas fotografías, ya que, además, hay una correspondencia entre los cambios demográficos que ya he mencionado, acerca del número de hijos por mujer, con los retratos realizados.

He incluido esta fotografía (Figura CXXV) para dar cuenta de las tendencias que permanecieron a lo largo de los tres periodos, aun con los cambios en la escenografía, la manera de iluminar y la película. La colocación de las mujeres con respecto a los niños continuó para otorgarles un sitio central, mientras los niños, al igual que en los años anteriores, se aproximaron a sus madres. Las miradas de asombro y el esfuerzo por mantenerse quietos no se quedaron atrás en esta primera década. Sumado a lo anterior, aunque la idea no es entender estos retratos como objetos transparentes de la vida social, menos porque se sabe que hay dinámicas diversas en las regiones, esta imagen que representa la continuidad en el fotoestudio coincide con el promedio de hijos que se tenían por familia en los años setenta a nivel nacional.



Figura CXXV. Fotografía proveniente de mayo de 1978.

El vestido es un detalle importante en esta imagen, ya que trataron de uniformar a los niños, los cortes en sus coordinados son iguales, excepto para uno de ellos; a propósito de esto, como un gesto interesante resulta que el mayor de ellos llevara abierta la camisa. Otra tendencia característica fue la falta de comunicaciones emotivas entre los miembros de la familia, donde sus miradas atienden la reacción ante la cámara y no la relación entre los miembros del grupo. Las anomalías también serán producto en estos años tanto por algo inusual que mostraban las personas que acudían al fotoestudio, como por la incorporación de innovaciones formales por parte del fotógrafo De Luna Gallegos.

La Figura CXXVI muestra una anomalía con respecto a los tres momentos que se analizaron del Estudio Fotográfico De Luna, ya que aquí no vemos a la infancia temprana acompañada, sino que se trata de un retrato de los hijos en las edades que fueron menos fotografiados en el ambiente de este fotoestudio. En cuanto a la solución de la imagen, no hay cambios evidentes, únicamente se ve que De Luna Gallegos, al igual que su padre, tomaba los planos generales con una mayor cercanía a como lo hiciera su abuelo.



Figura CXXVI. Fotografía proveniente de abril de 1978.

Por otro lado, este mismo retrato, que según se observa por una lectura de sus detalles, fue pensado para ser una imagen muy estática de cada uno de los miembros de la familia, así como del conjunto completo; pero hay un gesto minúsculo que rompe con esa unidad buscada, el cual proviene de la joven que inclinó su pie izquierdo sin lograr mantenerse completamente quieta. Una punción, la paradoja que incorpora algo de vitalidad, fuera de la actuación ante el control y la firmeza del resto de las posturas.



Figura CXXVII. Toma llevada a cabo en diciembre de 1998.

Para finalizar el análisis de este periodo, la Figura CXXVII ejemplifica el aporte hecho por el tercero de los fotógrafos De Luna, abordado en esta investigación, ya que en sus tomas, a partir de los años noventa, capta manifestaciones de cariño, de jovialidad, entre otras, y lo hace para todos sus motivos. Quizá fue producto de la facilidad que ya tenía para realizar secuencias lo que le permitió observar mayor cantidad de expresiones. Para el caso de la figura mencionada, se destaca que no formó parte de una secuencia y sin embargo dio origen a una idea más espontánea que para la mayoría dentro de los negativos realizados con anterioridad. Si bien los rostros están centrados en el encuadre, el resto de las figuras salen del plano. De nueva cuenta, el fotógrafo cambia el punto de vista y obtiene una imagen que no sería tradicional para los retratos de los fotoestudios. Este manejo de la fotografía me lleva a pensar que Armando de Luna Gallegos observó los aportes que los aficionados hicieron a la fotografía. Dentro de los álbumes fotográficos de muchas familias se encuentran las que sus propios miembros llevaron a efecto, por lo que recordamos de nuevo a Bourdieu, al tratarse, en muchos casos, de los padres de familia.<sup>483</sup> De esta práctica de aficionados, muchos hemos aprendido, por ejemplo, a pedir sonrisas ante la cámara.

Como última anotación, reitero que los retratos de mujeres e infancia en este periodo se concentraron en madres e hijos, y a partir de los años ochenta ya no acudieron ante estas cámaras más que mujeres con uno/a o dos niños/as. Así, a manera de cierre, se señala que Armando de Luna Gallegos tuvo oportunidad de hacer más retratos de la infancia que de mujeres, aunque para estos últimos incorporó de manera más constante el motivo de los quince años. De modo que en la primera década de su trabajo le dio continuidad a las formas compositivas conocidas, con preferencia a los planos generales y cortos. Será en las últimas dos décadas cuando llegue a realizar innovaciones en sus tomas. A partir de estos hallazgos es que se han presentado los ejemplos de las permanencias para comprender

483 Véase Pierre Bourdieu (compilador), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003).

la conformación de las anomalías en otras imágenes, lo que amplió el conjunto de significaciones de los temas que se relacionaron en estos retratos con las mujeres y los niños.

Acerca del concepto de belleza, continuó como característico en estas fotografías, aunque la búsqueda la llevó De Luna Gallegos al variar las posturas, más que con la aplicación del retoque, lo cual da cuenta de una distancia mayor del canon para dar lugar a la diversidad que se presentaba ante la lente. Es posible distinguir también el desplazamiento de los modelos tradicionales de usanza rural para incorporar las propuestas que cada década proponía en cuanto a las tendencias en el vestir y el peinar, pues es notorio que los estilos se multiplicaran a partir de los noventa y ya no fueran tan marcados los cambios por década. El gusto por la escenificación, por la música y por demás actividades con las que las mujeres llegaron a presentarse dejaron de ser motivo para el retrato de estudio ante la lente del fotógrafo De Luna Gallegos.

Las interpretaciones de los retratos que principalmente se vinculan con la idea de la maternidad más que con otros motivos la he propuesto, de igual manera, con el enfoque del anacronismo de las imágenes, ya que se observa la posibilidad representativa del tiempo de la toma, así como de los cuestionamientos que surgen desde el presente, y ante la posibilidad de ver en perspectiva otras imágenes que he relacionado con las que provienen del archivo de Armando de Luna Gallegos. El *punctum* tuvo lugar en esta parte de la selección de materiales a pesar de tratarse de una menor cantidad y de la condición de menor saturación en la imagen.

## **Motivos en otras imágenes de mujeres y de mujeres e infancia frente a los retratos en el trabajo de los fotógrafos De Luna**

La presencia de las mujeres en las imágenes, como se ha planteado desde el inicio de este capítulo, ha sido fecunda y se le ha asociado con ciertas ideas y conceptos a lo largo de la historia de las imágenes.



Este breve apartado se centrará en enfatizar las diferencias entre las imágenes de mujeres producidas a través de la cámara, cuya base será el análisis presentado y las propuestas en *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, que hiciera Jordi Balló, por tratarse del estudio con mayor solidez entre los que conozco, ya que la comparación entre lo que las imágenes del Estudio Fotográfico De Luna muestra para los retratos de mujeres, en relación con otros fotoestudios en la segunda mitad del siglo xx, no se puede realizar, dado que hasta el momento no ha surgido conocimiento acerca de algún trabajo al respecto.

Entre los motivos de la visualidad asociada a las mujeres, Balló encontró como recurrentes el espejo y la ventana. Su uso frecuente seguramente lleva a cualquiera a recordar imágenes cinematográficas con estos elementos. El punto de encuentro que estas imágenes tienen con las fotográficas y las pictóricas es que pueden ser interpretadas aun sin los diálogos propios del cine; según Balló, éstas funcionan como un detonante del conocimiento acerca de la narración,<sup>484</sup> ««figuras de pensamiento», [...] La fuerza significativa de estos motivos visuales se manifiesta en su madurez formal, en su capacidad de comunicar un saber que apela tanto a la cultura visual del espectador como a su emotividad».<sup>485</sup> Se reconoce, entonces, el anacronismo de las imágenes, ya que tanto el espejo como la ventana en las figuras de las mujeres han servido para crear significaciones que transitan y, por supuesto, se modifican, más aún en el ir de un medio de producción de la visualidad a otro. De manera sucinta, Balló abunda en la idea del espejo como vehículo para la reflexión sobre sí o para representar un momento de cambio en la identidad de quien se mira: delante del espejo, la mujer se ha proyectado como objeto o libertina, o se reconoce vieja o deforme, y también se ha construido el efecto Cenicienta; así, la exaltación o el rechazo ante la imagen reflejada.<sup>486</sup> En cuanto a la ventana, estarán las ideas de la

484 Véase Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000).

485 *Ibidem*, 13.

486 *Ibidem*, 60-82.

espera ante la ausencia, la figura del/la *voyeur*, de quien mira; o el anhelo y “el hogar como cárcel”.<sup>487</sup>

En las fotografías del Estudio Fotográfico De Luna no se llegó a encontrar la recuperación de estos elementos; aunque en algún momento se incluyó en la escenografía una mesa con espejo, los retratos no se realizaron a partir del acto de reflejarse; la ventana tampoco formó parte del escenario. Lo que se ha notado es que para los retratos de este fotoestudio se concentró más la imagen en las personas, sin ser total para todo momento, pero sí difiere de la escenificación más acentuada en el siglo XIX en interacción de objetos y personas, en las cuales, finalmente unos y otras compiten ante la mirada. Otro cambio sería tratar de obtener retratos más cercanos a las personas, con sus aficiones y más, sin acudir a las alegorías que seguirían siendo utilizadas por la fotografía artística o de autor. Dentro de las fotografías ya estudiadas desde los territorios más cercanos, se encuentra el espejo en un juego que encaja con alguna de las asociaciones que ofrece Balló, en las fotografías de Romualdo García. Claudia Canales escribe al respecto, dado que la mujer posa frente al espejo, como un acto en el que “dejaría de ser el *Ánima Sola*, la Magdalena redimida, para descubrir quizá un paraíso”.<sup>488</sup>

Además de la situación de transformación ante el espejo, Canales destaca el signo de desnudez existente en las fotografías de García, aunque el par de imágenes referidas muestra apenas una semidesnudez; mas el motivo, sin duda, ha tenido un lugar constante en la historia de las imágenes y las búsquedas que continuaron incorporándose en el siglo XX para la imagen fotográfica, esto a partir de la tradición pictórica y escultórica. En la historia de la fotografía se han considerado como icónicas las fotografías del desnudo realizadas por Eugène Durie, en conjunto con Eugène Delacroix.<sup>489</sup> Los

487 *Ibidem*, 21-40.

488 Claudia Canales, “Romualdo García. Estudio con silla y espejo”. Texto para la Colección de la Galería López Quiroga (consultado el 5 de octubre de 2020, GLQ, 2012), [www.lopezquiroga.com/colecciones/detalles/31](http://www.lopezquiroga.com/colecciones/detalles/31), 3.

489 Véase Hans-Michael Koetzle, “Nude from Behind. Eugène Durieu/Eugène Delacroix, ca. 1853”, en *Photo Icons. The story behind the pictures*, vol. 1 (Londres-Italia: Taschen, 2002), 35-43.

libros publicados en la segunda mitad del siglo anterior para apoyar el trabajo de los fotógrafos en la construcción de la imagen del desnudo de blanco y negro a color comunican lo fundamental que era “esculpir con luz” y suavizar o aumentar el volumen; continuar, en cierto modo, con la exploración de las formas del siglo XIX, pero para proponer la modificación en la percepción sobre el cuerpo y reconocer la flexibilidad del mismo con imágenes principalmente de mujeres. Estos libros facilitaban el trabajo llamado artístico y, para las últimas décadas del siglo anterior, también el publicitario.<sup>490</sup> Al parecer, aunque este material bibliográfico llegaba a Aguascalientes, las imágenes más cercanas a la semidesnudez se darían en los ambientes propiamente escénicos y no dentro de los fotoestudios.

La fotografía como un medio que hizo posible la visualidad de lo humano, como bien lo ha señalado Michaud, renovó las temáticas y, junto con otros dispositivos técnicos, ha modificado la relación con el cuerpo. Así, se tiene, por ejemplo, el impacto publicitario de la fotografía que fue en aumento al dejar atrás la imagen producida por otros medios gráficos, como el dibujo. En ese sentido, dentro de las fotografías que seleccioné de los De Luna, se encuentran algunas tomas que podrían ser para anuncios, aunado a que entre sus materiales hay dedicadas a objetos y escaparates que claramente participan de esta variante comercial, en la que también incursionaron. En esta fotografía (Figura CXXVIII), realizada por De Luna Pedroza, además de que algunos elementos en el vestido de la mujer y la forma de llevar el cabello corresponden a los usos más difundidos para la década de los cincuenta en los ambientes ciudadanos, y a pesar de los detalles en el mismo atuendo: la manera de exhibir la pulsera sobre el guante y el bolso de mano, en unión con el modo de colocar el cuerpo entre la columna y el cortinaje, hacen que la imagen pueda entenderse como un anuncio de accesorios.

---

490 Joachim Giebelhausen (editor), *School of nude photo-graphy, special edition of international photo-technik* (Múnich: Grossbild-Technik, 1969).



Figura CXXVIII. Fotografía realizada en noviembre de 1953 por Armando de Luna P.

Los usos de la imagen de las mujeres con fines comerciales no han sido exclusivos para anunciar objetos para ellas. En las portadas de revistas con contenidos dirigidos para los hombres, han sido muy utilizadas; ejemplos conocidos los tenemos en las revistas alemanas. Así también, las muy famosas –dada su inclinación al escándalo y al espectáculo en Estados Unidos– fundadas al iniciar la década de los cincuenta; y en México, con las propuestas de los medios impresos para un mercado masculino que ya se había creado y que desde la primera mitad del siglo xx lanzaba productos editoriales que, de acuerdo con Gina Rodríguez Hernández:

Su fórmula editorial atendía a los cambios culturales que ocurrían, pero a nivel mediático se tenía muy claro que el factor más importante para conservar y aumentar la circulación de un diario era la sección deportiva; en segundo término el reportaje policíaco y en tercero publicar fotografías “del bello sexo”. Este axioma habría de ser adoptado por las empresas nacionales y con ello se entraba en un círculo que dominaría la prensa durante los próximos treinta años

hasta su desplazamiento por la televisión, que sin duda adoptó el esquema.<sup>491</sup>

La fotografía del Estudio Fotográfico De Luna que incluí en este apartado muestra que la utilización de estos retratos no fue exclusiva del intercambio o conservación personal y familiar que se hiciera de ellos, y da lugar a apuntar uno de los objetivos más conocidos de la fotografía.

Otro motivo compartido dentro del quehacer de los fotógrafos De Luna con otras propuestas y que se ha analizado desde el ámbito artístico en México es el de la maternidad. Este tema, presente en los tres periodos del fotoestudio con formas muy determinadas y algunas variaciones que resultan en significaciones importantes, es también de los más recurrentes en la lente de aficionados y de artistas, pues permite ampliar las posibilidades de interpretar la fotografía. De las propuestas fotográficas más estudiadas se encuentran las de Tina Modotti en Tehuantepec. Al respecto, Patricia Massé ensaya lo siguiente:

Tina revela, a mi parecer, cierta cualidad ética y estética que me gustaría puntualizar. Decreta la imagen de una maternidad que se repite en el niño que sostiene y en la criatura en gestación dentro de su cuerpo incólume.

[...] Aprovecha el negativo completo sin alterarlo, es decir sin recortar ni retocar; intenta colocar en primer plano los elementos elegidos, a fin de aislarlos en su pureza; procura apegarse a la autonomía del lenguaje fotográfico, que nada debía tomar prestado de ningún otro arte. Así, por efecto del encuadre bastante cerrado, podemos observar la gravidez de

---

491 Gina Rodríguez Hernández, "Sobre mujeres, deportes y un singular editor", revista *Alquimia*, año 11, núm. 33 (Sistema Nacional de Fototecas, mayo-agosto de 2008), 34. La autora retoma las conclusiones de la Asociación de Propietarios de Periódicos de Estados Unidos en su convención de 1932 para identificar su despliegue también en la prensa mexicana.

la mujer como un detalle adyacente al niño. [...] No es una fotografía perfecta, pero es una imagen rotunda. [...] Es posible pactar en esta fotografía un gesto de admiración hacia la reciedumbre de esa maternidad desenvuelta, que no por habitual deja de ser sorprendente.<sup>492</sup>

Desde mi apreciación de la misma imagen de Modotti, podría sumar la modificación del encuadre, en el que la madre y el niño quedan en anonimato porque sus rostros no forman parte de la escena; con ello, la fotógrafa lleva al espectador a relacionarse de manera más directa con la imagen de los cuerpos y la fuerza que proyectan.

Con lo que respecta a otras ideas fotográficas sobre el mismo tema, las miradas críticas desde el arte también han tenido lugar, al cuestionar la idealización de la maternidad. Tal sería el caso de la fotografía de Diane Arbus, publicada con el texto de María Luisa Solares, titulado “Las madres devoran a sus hijos”, en la revista *Sucesos para Todos* del Movimiento Pánico, aunque por medio de la retórica y la ironía, estas expresiones abrían la grieta, el desgarrar para poner distancia a los estereotipos e idealizaciones de los roles más comunes en la vida social.<sup>493</sup> El despliegue que han tenido las expresiones acerca de la maternidad en los diferentes territorios para la construcción de imágenes resulta entonces muy amplio en el siglo xx, de lo que participaron los retratos del fotoestudio dentro de su especificidad, ya que el conjunto general de retratos de mujeres y mujeres e infancia en el Estudio Fotográfico De Luna no ha sido carente ni de diversidad ni de dinámica.

---

492 Patricia Massé, “Maternidad duplicada. Tina Modotti en Tehuantepec”, en Monroy Nasr, “Mujeres y fotografía: los felices años veinte”, 61-70.

493 Véase Ana Laura Cué y Rodrigo Fernández de Gortari (coordinadores), “Mundo pánico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: UNAM-Turner, 2ª ed., 2014), 121. La publicación del titular y la fotografía se realizaron el 30 de junio de 1977, bajo la edición de Alejandro Jodorowsky.



Figura CXXIX. Fotografía realizada en agosto de 1948 por Antonio de Luna Medina.

En ese sentido, y ante las representaciones aquí abordadas, podría apostarse por colocar el valor de la perspectiva histórica que es posible construir con los retratos del Estudio Fotográfico De Luna, ya que contienen elementos que nos permiten acercarnos a la diversidad cultural manifiesta en las distintas expresiones que se han señalado, así como la dinámica que generan como producto precisamente de que estas fotografías hacen visibles los cambios socioculturales, con respecto a lo que González Esparza ha nombrado una “revolución silenciosa”,<sup>494</sup> llevada a cabo por las mujeres en Aguascalientes, la cual encabezó las transformaciones para la vida familiar en el siglo anterior. Gracias a que se logró conformar una serie amplia de retratos es que se distingue una gama de manifestaciones que dan cuenta de dichos cambios. Una dinámica que pasó frente a las cámaras del Estudio Fotográfico De Luna y en las que los fotógrafos incorporaron modificaciones, en mayor o menor medida, en correspondencia con la diversidad y la complejidad que iba en aumento en las actitudes de las mujeres.

---

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



Figura CXXX. Fotografía llevada a cabo en agosto de 1963 por Armando de Luna Pedroza.

Ya estuvieran en individual o con los niños, la disposición ante la cámara se mostró de manera más abierta, si bien, no para todos los casos, sí de forma constante como una tendencia que se concreta en la visualidad de las imágenes a partir de los sesenta o a través de las formas de presentarse; es decir, el deseo que cada una manifestaba acerca de la representación de sí misma, al revelar que incorporaban decisiones hacia los cambios en la significación del cuerpo femenino, por lo que se desplazaba la idea única de verlo centrado en la procreación.

En cuanto a la incursión a la vida laboral por parte de las mujeres o su ejercicio público, no ha quedado de manera explícita en estas fotografías; aun así, contienen elementos que dan cuenta de una mayor participación social, por ejemplo, en los grupos que se conformaron para los retratos, principalmente para las últimas décadas; ya en menor medida, de mujeres al cuidado de los niños; o más evidentemente a partir de los años setenta, con la disminución del número de niños en los conjuntos fotográficos con ellas como madres o abuelas, donde también llegó a disminuir la solicitud de estos retratos.





Figura CXXXI. Imagen realizada por Armando de Luna Gallegos en enero de 2008.

Se incluyen, además, imágenes que pueden funcionar como representativas de ciertas prácticas profesionales, como el retrato con el que cierro el presente apartado. En síntesis, este montaje que generan las imágenes fotográficas seleccionadas constituye, con base en las otras imágenes aquí comentadas, una forma que pone ante nuestros ojos la dinámica, la transición y el movimiento generado por las mujeres, pues traspasa los límites formales del retrato profesional y hace posible que sus formas también transiten.

Como cierre para el capítulo, a partir de la identificación que la historia de género ha realizado acerca de una diferencia evidente entre la producción de imágenes de mujeres y su presencia en la historia, el análisis aquí expuesto corrobora dicha observación, debido a que los retratos de mujeres forman parte importante del acervo del Estudio Fotográfico De Luna, ya que es mayor su cantidad, con distancia de otros temas. Además, la intención principal en esta investigación ha consistido en comunicar la manera como se llevaban a cabo los retratos por cada uno de los fotógrafos De Luna, mediante la identificación de las diferencias a través de las formas anómalas, que únicamente se revelan ante la mirada detenida en las imágenes y

en relación con la serie que se generó con la selección, en la perspectiva general de la fotografía.

Asimismo, ha sido posible observar cuestiones amplias y particulares en cuanto a su contenido social y cultural. En primer lugar, la estrecha relación entre los retratos de mujeres producidos a través del medio fotográfico y la continuidad del concepto de belleza. A este respecto, Antonio de Luna Medina participó de esa búsqueda, al mostrar su preferencia por fondos lisos y planos generales, con lo que daría lugar a la incorporación de nuevas formas, justamente con la variación de planos, así como mediante otras maneras de colocar el cuerpo, con contorsiones o en perfil. Para sus fotografías de mujeres fue muy importante el empleo del retoque en las zonas del rostro; cuando lo incorporó sobre el cuerpo, le sirvió para agregar mayor efecto lumínico en algunas zonas sobre las cuales los reflectores no iluminaron suficientemente; a diferencia de las aplicaciones más drásticas que llegaron a hacer los fotógrafos durante el siglo XIX, quienes llevaban el retoque hasta el efecto de modificar el volumen del talle.

Esta búsqueda aún es notoria en la selección correspondiente a Armando de Luna Pedroza, quien nos hace saber que para todos sus temas fijaba con mayor precisión el cuidado de la iluminación y trataba de que sus imágenes comunicaran más la armonía de la figura humana, con mayor cercanía a mostrar a las personas que la relación de éstas con el espacio imaginado producido dentro del fotoestudio. Dicha inquietud también se puede apreciar al distinguir el gusto duradero de las mujeres por el retrato, incluso cuando acudieron con los niños. Es desde el segundo momento del fotoestudio cuando se advierten modificaciones, primordialmente acerca de las actitudes ante la cámara. Se podría decir que gran parte de los retratos llevados a cabo por Armando de Luna Pedroza transmiten un estado de comodidad, de cierto arrojo por parte de las mujeres jóvenes mientras posaban, y ocasionalmente también en las niñas y niños.

La señalada proyección de las mujeres a través de imágenes muy construidas me ha permitido plantear, desde nuestro presente

y del enfoque del anacronismo de las imágenes, la posibilidad de que algunos retratos generen la sensación del encuentro entre el deseo y la decadencia a partir del segundo periodo del fotoestudio. En consideración de que el siglo XX dio lugar a la construcción de mejores condiciones para la sociedad mexicana en general, lo que incluyó un acceso a diferentes oportunidades académicas para las jóvenes en Aguascalientes en la segunda mitad del siglo, los retratos no incorporan gran cantidad de elementos al respecto, ni en cuanto a la actividad laboral que en efecto han llevado a cabo las mujeres, lo que me parece asociado al valor cultural que se le ha dado al trabajo. Pero en relación con los hombres, hay rasgos que indican una mayor participación en la vida social por parte de ellas, ya sea a través de algún objeto o detalle en el vestuario. Algunas mujeres conjuntaron sus identidades con algún anhelo que superaba el deseo de verse de acuerdo a lo concebido como estrictamente femenino en las fotografías; gestos que ampliaron el significado de los retratos.

Al completar el análisis con el tercero de los momentos del fotoestudio, y ante el conocimiento de otros motivos que han sido identificados en relación con la imagen de la mujer en el siglo XX, gracias a otras investigaciones ha sido posible notar que los retratos del Estudio Fotográfico De Luna ejemplifican la búsqueda expresiva del lenguaje fotográfico, al poner una distancia más marcada de su herencia pictórica y de las narrativas propias del cine. Los retratos por los fotógrafos De Luna participan del modelado de las formas con la luz, de la decisión sobre los encuadres y todavía de un uso importante del retoque, por lo que la concepción de la belleza, aún en su guiño moderno, no se ha desprendido del canon; sin que signifique que no haya en ellos el registro de la pluralidad y la diversidad de la que son parte las mujeres que en Aguascalientes acudieron a este fotoestudio.

Aunque gran parte de las soluciones formales resultan uniformes y comprenden menos motivos que los retratos de la infancia, dan parte de la multiplicidad de las mujeres y de éstas con los niños. El retrato, al ser más plural en el siglo XX que en sus momentos previos, se aleja también del uso más constante que tenían las élites en

varios países, cuando, a través de ese objeto llamado retrato, trataban de mostrar sus posesiones, que encerraban también otros medios de expresar la atención a la infancia y el poder sobre las mujeres. Para el siglo anterior, el retrato se reúne con la idea del vínculo entre la madre y los niños, aunque las manifestaciones afectivas en esta serie de retratos resultaron anómalas para los primeros periodos y ciertamente más distinguibles, como las innovaciones de los retratos de Armando de Luna Gallegos.

El *punctum* se dio en unas cuantas imágenes, a pesar de la observación detenida y recurrente de la selección, de manera que decidí compartir aquellas que lo tenían inserto de manera más contundente; coincidió que se encontraban en los retratos de mujeres e infancia y provenían de gestos que manifestaban el asombro o la inquietud ante el hecho de ser retratados. Otro aspecto dado gracias al enfoque del anacronismo de las imágenes se refiere a percibir una tensión entre las identidades individuales y las propuestas de las industrias hacia la imagen femenina, lo cual podría decirse que también llevó a las cambiantes propuestas para cada década, las cuales se han vuelto vertiginosas para el siglo que transcurre. En el presente, estudiosos desde los ámbitos de la fotografía, las comunicaciones, el arte y la filosofía se interesan por discutir acerca de la capacidad que tenemos como individuos para decidir sobre la propia imagen.

Pero si regresamos a la serie de retratos aquí estudiada, las modificaciones que he enunciado descubrieron una tendencia contundente para las últimas décadas de forma cuantitativa, que finalmente significó en un menor interés por parte de las mujeres en obtener un retrato profesional, más aún del conjunto madre e hijos, al tiempo que, y en contraparte, se daría la incorporación del tema de “la espera”. Con base en que se tenía una mayor confianza ante el retrato, las mujeres expresaron modos distintos de entender su cuerpo a partir de la segunda mitad del siglo xx. Gracias al trabajo historiográfico que se ha llevado a efecto, es más claro identificar que la serie ha superado los límites concretos de estas imágenes –posadas, dirigidas, etc.–, al mostrar cómo las tendencias cambiaron y se tradujeron en distintas formas de pensar en la familia, cuya contribución

de las mujeres resulta innegable, al mismo tiempo que se propusieron otros sitios para ellas en las conformaciones familiares. Esta transformación se presenta igualmente en los retratos del siguiente capítulo. La dinámica efectuada por las mujeres se revela y da lugar a elaborar la historia de los retratos de mujeres y mujeres e infancia que se ha expuesto y que podría conjuntarse con otras líneas de la fotografía y de la historia, a fin de no soltar el reconocimiento del aporte efectuado por las mujeres.



## CAPÍTULO 7

# TRES MIRADAS FOTOGRÁFICAS PARA LOS GRUPOS FAMILIARES

### Breve aproximación al estudio de las familias en la historia

*Cabe recordar que las humanidades buscan  
también un nuevo lugar en la sociedad,  
para garantizar la posibilidad de reflexionar  
y de posicionar el tema central  
de la dignidad de todo ser humano  
y, por ampliación, de todo ser vivo.*

Víctor M. González Esparza<sup>495</sup>

**E**l tema de las familias es quizá entre los abordados para esta investigación y que parten de los contenidos en los retratos, en el que se enfatiza aún más la relación necesaria entre diversas disciplinas para su estudio, principalmente entre las ciencias sociales y la

---

495 Víctor Manuel González Esparza, “Prólogo”, en *Historias de familias y representaciones genealógicas* (México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2018), 10.

historia. En este apartado, que sirve como antesala para los centrales en los que se desarrollarán los resultados de los análisis a los retratos, requiero, de igual manera, integrar a autores con experiencias diversas. En este sentido, es posible percibir que aún en el presente no todos los estudios sociales integran una perspectiva histórica, pero algunos de estos trabajos me son de gran utilidad para apuntar algunas situaciones o problemáticas del presente que, al tejerlas con los resultados de aquellos que sí llevan a efecto una perspectiva histórica, se pueden señalar algunos cambios y enfatizar, cuestionar o reflexionar lo que está en los retratos.

En primer lugar, me referiré al producto colectivo titulado *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*. Aunque en sus más de quinientas páginas no se valen en sí de los medios visuales ni particularmente de los gráficos para el estudio de los diferentes aspectos que atañen a las familias, sin duda sus contenidos permiten crear las imágenes cambiantes de las familias en diferentes puntos de América, principalmente mexicanos. Así, los temas parecen ser resultado de las configuraciones familiares, en las que las representaciones de sus miembros juegan, sin duda, papeles importantes. En la introducción se señala:

La familia ha sido estudiada como ámbito de interacción y convivencia, como espacio en el que se gestan relaciones asimétricas entre sus integrantes (hombres, mujeres, adultos jóvenes). Desde esta perspectiva, el mundo familiar es concebido como un entramado de vínculos afectivos y solidarios cargado de ambivalencias, donde además de ciertos acuerdos tácitos tienen lugar conflictos y enfrentamientos entre géneros y generaciones.<sup>496</sup>

---

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



Esta síntesis que se nos presenta da cuenta de la importancia de los estudios de género para distinguir la relevancia del tema de las familias con el deseo de comprender el mundo social, pero, además, el problema de acercarse al conocimiento de los vínculos en el interior de las familias. También advierte que se requieren herramientas provenientes de distintas áreas, por ejemplo, hablar de enfrentamientos entre generaciones señala que ha habido cambios y serán las perspectivas históricas las que permitan develarlos, en el entendido de que “la discontinuidad de la experiencia es casi universal y afecta a todas las categorías de edad por igual. En estas circunstancias, el trazado de fronteras intergeneracionales sólo puede ser arbitrario”.<sup>497</sup>

En suma, *Imágenes de la familia en el cambio de siglo* me parece una ventana idónea para los interesados en el conocimiento de las familias en América. Los diferentes estudios que reúne atienden principalmente las dimensiones sociodemográficas, socioeconómicas y, en menor medida, la sociocultural;<sup>498</sup> además, ponen en el centro a los miembros de las familias en diferentes momentos del siglo xx y en los primeros años del presente siglo; se estudian las relaciones entre padres e hijos, entre las parejas, o las familias que se reconfiguran cuando suceden las migraciones nacionales o transnacionales. Finalmente, también llega a ambicionar el hecho de visualizar, con apoyo de los estudios demográficos, las problemáticas del futuro al que nos acercamos. El acierto en las siguientes palabras que transcribo podría causar cierto asombro:

Otros aspectos –para redondear una visión prospectiva– están relacionados con los efectos del cambio epidemiológico que significa la aparición de padecimientos de duración cada vez más prolongada, los cuales pueden modificar la dinámica familiar y cuestionar, en ese sentido, la interacción en el sistema de apoyo e intercambio hacia los miembros en edad

---

497 Zygmunt Bauman, *El arte de la vida. De la vida como obra de arte* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2008), 80.

498 Ariza y De Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”, 10.

avanzada. Esta situación no puede confiarse solamente al papel de la familia y mucho menos sólo a quienes residen con el anciano. La problemática del adulto mayor rebasa el ámbito familiar y, en ese sentido, requiere apoyos que rompan los límites de la unidad doméstica hasta la organización y convivencia entre hogares y comunidades.<sup>499</sup>

Una tarea que en la actualidad nos enfrenta y cuestiona acerca de si la atendimos a tiempo, en la que la fotografía será un medio que colaborará para encontrar posibles respuestas.

En este libro se atienden los cambios demográficos que, para el caso de México, sería en el siglo xx cuando disminuyera la tasa de mortalidad y posteriormente la de fecundidad; aspecto trabajado por otros autores, a quienes retomaré más adelante. Estas condiciones se reflejan en las conformaciones familiares y tienen que ver, por supuesto, con los matrimonios o uniones consensuales. Realizar enlaces matrimoniales, principalmente de carácter civil, ha seguido llevándose a cabo por la mayoría de las parejas hasta principios del siglo xxi, periodo al que llegan los estudios incluidos en la publicación; mas el desarrollo de los mismos se presenta de forma más diversificada, por ejemplo, al ser posible tener una vida más larga, ello ha dado ocasión para que se incrementen los enlaces que una persona pueda llevar a efecto, lo que genera, a su vez, configuraciones familiares más amplias. Sin embargo, este cambio va de la mano con “un aumento en los niveles de escolaridad, mayor participación económica y autonomía femeninas, [...] con las imágenes sociales de la mujer, fenómenos que en México distan mucho de haberse generalizado”.<sup>500</sup>

La sensibilidad de las investigaciones permite apuntar, asimismo, la tensión entre la idea que se tiene acerca de los lazos familiares y las necesidades de desarrollo individual, donde se muestra

---

499 Verónica Montes de Oca, “Envejecimiento y protección familiar en México: límites y potencialidades del apoyo en el interior del hogar”, en Ariza y De Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, 555-556.

500 Ariza y De Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”, 33.

que culturalmente para países como México, dada la tendencia a idealizar la noción de familia, en múltiples ocasiones se ve limitado el desarrollo individual en correspondencia con el sitio que se tiene en la familia. Mientras que

otra serie de cambios se ha presentado tanto en la composición como en la dinámica demográfica, cuando se apunta hacia un proceso de individualización y de racionalización en el espacio y las relaciones familiares, brindando en algún sentido mayores posibilidades para los individuos que forman parte de ella.<sup>501</sup>

Estos trabajos subrayan que con la reducción de la tasa de fecundidad ha venido la disminución del número de años que las mujeres dedican a la crianza. Aunque estos apuntes dejan como invitación estudiar de igual forma el peso que tiene la familia para cada uno de sus miembros.

Éstas no son las únicas indagaciones que hacen notorio el papel protagónico de las mujeres a partir de un esfuerzo de sus autores por comprenderlas, de ahí que la historiografía de género tenga mucho que ver con el desarrollo de la historia de la familia. Las maneras en las que se participa en las familias, las ideas que llevamos al ámbito de su conformación pueden invitar a modificar los panoramas más tradicionales o pueden dar lugar a reproducirlos de manera tajante:

Las concepciones de género que suscriben estas mujeres son notoriamente tradicionales. Ellas entienden que el destino de una mujer depende del marido “que les toque”; si de algo se responsabilizan es de haber hecho una buena o mala elección, porque es en el buen marido en el que se cifra la posibilidad de una buena vida, y no en la propia capacidad o en la independencia personal.

---

501 Rosario Esteinou, “La parentalidad en la familia: cambios y continuidades”, en Ariza y De Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia*, 255.

[...] Más aún, ella cree que con otro marido a lo mejor ella no se hubiera visto en la necesidad de trabajar: él se habría “hecho cargo” de ella y de los hijos. En correspondencia con las concepciones esgrimidas por la mayoría de los hombres, estas mujeres piensan que la obligación del marido es cubrir todas las necesidades de la esposa; y las de ésta, “atender” al hombre: hacerle de comer y mantenerle su ropa limpia. Entre el trabajo y la familia, una mujer debe priorizar esta última.<sup>502</sup>

Marina Ariza subraya la dependencia manifiesta por estas mujeres que se suma a la asombrosa afirmación de los propios hombres, quienes son incapaces, diría yo, de ver todas las implicaciones en la propia calidad de vida, aunado a la imposibilidad de imaginarse más allá de esa visión de la masculinidad. Además, las transformaciones que permiten abrir las identidades más allá de los roles tradicionales tienen que ver con las condiciones socioeconómicas, particularmente con el trabajo. Así, en “El ejercicio de la paternidad en el México urbano” se puede observar que las largas jornadas de trabajo y los bajos sueldos no han posibilitado que gran parte de los hombres en México participen de una forma diversificada en el interior de sus hogares.<sup>503</sup>

Se ha tratado, entonces, de otros cambios los que han resultado más notorios y se relacionan con el propósito de universalizar la educación,<sup>504</sup> elemento relacionado con la movilidad social de los grupos para la segunda mitad del siglo anterior y en el presente;<sup>505</sup> no obstante, aún se encuentran concepciones arraigadas de nepotismo

---

502 Marina Ariza, “Miradas masculinas y femeninas en la migración”, en Ariza y De Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia*, 414.

503 Véase Brígida García y Orlandina de Oliveira, “El ejercicio de la paternidad en el México urbano”, en Ariza y De Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia*, 283-317.

504 Véase Víctor M. González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes* (México: Editorial Filo de Agua, FMCA-UECP, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005), 76-83.

505 Véase Esteinou, “La parentalidad en la familia: cambios y continuidades”, 266. La autora muestra la movilidad social de sectores obreros y campesinos a sectores de profesionistas localizados en la Ciudad de México en el inicio del siglo XXI, como

en el México contemporáneo.<sup>506</sup> Subrayo que para hablar de movilidad social o para observar el cuidado hacia los hijos por parte de los varones ha sido necesario que las investigaciones abarquen dos o tres generaciones. Se valen, por lo tanto, de una perspectiva histórica o por lo menos de una dimensión tal.

Otras situaciones que tienen que ver con las relaciones intergeneracionales son las redes de apoyo, cuando las familias ya están conformadas por padres e hijos adultos. Aquí se muestra una tendencia a apoyar a los padres únicamente cuando se encuentran incapacitados físicamente si no son en realidad ellos los que siguen siendo el soporte financiero y colaborativo en varios sentidos, lo que además evidencia que si los padres no tienen condiciones económicas para retribuir a los hijos, reciben menos apoyo. Incluso, por diversas causas, los integrantes de las familias llegan a obstaculizar las redes que se pudieran generar fuera de los núcleos familiares. De igual manera, resulta significativo, dentro de estas condiciones intergeneracionales, que los hijos prefieran llevar a vivir con ellos a las mujeres, ya sea para que ayuden con el cuidado de sus nietos o porque son vistas con mayor veneración que los hombres, esto con mayor frecuencia a partir del siglo xx.<sup>507</sup>

Estas cuestiones, como se puede observar, están fuertemente relacionadas con la división sexual del trabajo y, con ello, las formas de representación en cuanto al género. Entre las permanencias del establecimiento de jerarquías, se muestra que las mujeres encabezan las familias, principalmente como consecuencia del estado de viudez.<sup>508</sup> Es decir, conviven las formas tradicionales con las modificaciones en búsqueda de integrar sociedades más equitativas y se advierte la discontinuidad de los procesos. Al respecto, la bibliografía consultada para estos últimos capítulos corresponde no

---

resultado del “empeño en sus familias de origen por ofrecer a sus hijos mayor educación con miras al ascenso social”.

506 *Ibidem*, 259.

507 Véase Ralph Hakkert y José Miguel Guzmán, “Envejecimiento demográfico y arreglos familiares de vida en América Latina”, en Ariza y De Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia*, 479-518.

508 *Ibidem*, 499-500.

únicamente al siglo xx, ya que he perseguido la intención de distinguir cuáles han sido las preocupaciones que dan lugar a investigar estos temas de mujeres, infancia y familia con el interés de conocer los hallazgos. Como resultado constante en diferentes publicaciones dedicadas a estudiar América Latina o México, indistintamente del periodo que comprendan, dan cuenta de que han sido las mujeres las que principalmente llevan a cabo denuncias, reclamos o demandas en búsqueda de modificar las situaciones de injusticia en las que se encontraban, por supuesto con la consecuencia de enfrentar diferentes condiciones de resistencia, que han ido desde el castigo físico, aunado a la marginalidad social, hasta la estigmatización, presente aún en nuestros días.<sup>509</sup>

De manera más cercana a la presente investigación ha resultado el libro *Historia y familia en Aguascalientes*, particularmente su segunda parte, que comprende el periodo de 1940 a 1995. Sus resultados son por demás significativos, pues el autor, además de reconocer la importancia de la participación de las mujeres en Aguascalientes para los cambios sociales y culturales, da cuenta de “las contradicciones del Estado social mexicano en función de los cambios sociales ocurridos en la población, particularmente entre las mujeres”.<sup>510</sup> Para esto, puntualiza lo siguiente:

Ciertamente es necesario señalar que el mejorar los servicios de salud bajo el respeto a los derechos humanos, propio de un servicio de planificación, debe distinguirse de las políticas

---

509 Véanse Víctor Manuel González Esparza, *Valiéndome del derecho natural. La lucha de mujeres esclavas por sus derechos en la Nueva Galicia, siglo xviii* (México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2020); Susana Socolow, *Las mujeres en la América Latina colonial*, trad. de Luisa Fernanda Lassaque (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016), aún con los anacronismos conceptuales, es un ejemplo de lo que señalo; José Luis Cervantes Cortés, “El amor ante el estrado: la expresión de los sentimientos en tres causas matrimoniales en Guadalajara a finales del siglo xviii”, *Letras Históricas*, núm. 23 (otoño de 2020-invierno de 2021), 11-43; García y De Oliveira, “El ejercicio de la paternidad en el México urbano”; Hakkert y Guzmán, “Envejecimiento demográfico y arreglos familiares”, en Ariza y De Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia*, 283-317 y 479-518, respectivamente.

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

coercitivas (bajar las tasas de fecundidad a cualquier costo) derivadas de una perspectiva lineal y economicista del cambio social.<sup>511</sup>

En este contexto, para el cual la literatura oficial refiere la baja en los niveles de fecundidad a una consecuencia determinada por la difusión e implementación de las políticas de planificación familiar, González Esparza lleva a

Repensar a partir de la revolución demográfica los temas del cambio histórico y social, de la población y del desarrollo, con el fin no sólo de contextualizar el cambio demográfico, a final de cuentas una decisión social de mujeres y parejas que se tomó antes incluso de las políticas de planificación familiar.<sup>512</sup>

Para este cambio demográfico que se ha dado en distintos contextos, ha sido necesario el acceso a la educación. Si continuamos con el mismo autor, se puede conocer que las mujeres en Aguascalientes participaron de la generalización de la alfabetización a partir de los años cuarenta, similar a lo ocurrido en el norte del país.<sup>513</sup> El aumento en la escolaridad de la mujer se vincula, así, con un aumento en la edad al matrimonio, pues a partir de los años setenta, 50% de las mujeres se casaban siendo mayores de veinte años y tenían mayor incorporación en el mercado de trabajo;<sup>514</sup> además, se identificaban “las tasas de fecundidad que comenzaron a caer, a partir de la segunda generación que recibió educación masiva”.<sup>515</sup>

De forma particular, he recuperado algunas cuestiones que detectan cierta singularidad para el caso de las familias en Aguascalientes y que subrayan el papel central de las mujeres, ya que me parece relevante ante un número también importante de textos

---

511 *Ibidem*, 66.

512 *Ibidem*, 67.

513 *Ibidem*, 83.

514 *Ibidem*, 84.

515 *Ibidem*, 83.

que, sin profundizar en las características de la población, han caracterizado a la sociedad aguascalentense como “conservadora”, incluso independientemente de los periodos históricos que se estudien, con anacronismos<sup>516</sup> conceptuales; más aún, con desfases para las propuestas de la historia cultural. Retomo, entonces, *Historia y familia en Aguascalientes*, donde el investigador muestra que la mayoría de las mujeres en Aguascalientes fueron partícipes de los cambios culturales, pues, si observamos en conjunto esta entidad con el resto del país, Aguascalientes se colocó en concordancia con el avance educativo que mostraron las entidades norteñas; se lee, de esta manera, como el conjunto que encabezó dicha transformación.<sup>517</sup>

Ahora, cabe advertir que los retratos en condiciones de estudio, tanto para las familias, así como lo ha sido para los temas precedentes, no son necesariamente representativos de estos cambios, pero se podrán advertir algunos de ellos, y gracias a este estudio introductorio se pueden construir de manera más puntual los cuestionamientos que surgen al llevar a profundidad la continuidad de la problematización del análisis de los materiales fotográficos. Asimismo, se contextualiza el desarrollo del capítulo mediante la posibilidad de imaginar estas condiciones de transformación en las configuraciones familiares para el siglo xx, de manera particular en Aguascalientes, ya que la mayoría de las fotografías han sido realizadas en el interior del fotoestudio con una creación espacial que tiende a disolver el contexto, a hacer indistinguible la ciudad a la que pertenece la imagen, y únicamente en los retratos cuyo escenario es un sitio emblemático de Aguascalientes es posible conectarlos de manera determinada con el espacio que circunda a las figuras de las personas ante la lente.

El libro *Historia y familia* incluye discusiones teóricas para el estudio de las familias, y se suman a éstas, las puntualizaciones que se pueden recuperar también de los libros que han resultado

---

516 Cabe señalar que aquí utilizo la palabra anacronismo para señalar el límite histórico que tienen las categorías sociales. En el resto del documento se emplea en relación con la conceptualización propuesta por el historiador Didi-Huberman.

517 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 83-85.



como parte de la experiencia del Cuerpo Académico de Historia de la Cultura y Sociedad en México, cuyos miembros han dado lugar a los coloquios anuales de Genealogía e Historia de la Familia, que desde 2014<sup>518</sup> y hasta 2019 convocaron a estudiosos, entre los que se llegó a vincular la genealogía con la historia social y cultural de las familias en búsqueda de una renovación historiográfica.<sup>519</sup>

De estas cuestiones metodológicas cruciales, reconocidas de igual manera en programas como el doctorado en estudios socioculturales, deviene propiciar la indagación y tener precaución de las hipótesis que terminan funcionando como conclusiones *a priori*.<sup>520</sup> Las advertencias por llevar las investigaciones al lugar de las preconcepciones con el fin de verificar las hipótesis ha llevado a que los trabajos que se basan en métodos hipotéticos no problematicen, sino que retroalimenten las preconociones, incluso los estereotipos que se vierten, sin distinguir que la realidad es mucho más que eso, también señalado por Hugo Zemelman,<sup>521</sup> por ello, no sería esa la finalidad de una investigación como la presente; de ahí que me he centrado en cuestionar, dar lugar a lo que los materiales muestran, construir problemas para acercarnos a comprender los cambios en sus formas y en las significaciones que se modifican en relación igualmente compleja con los contextos.

Los caminos que se llegan a trazar para la historia de las familias en las publicaciones de los coloquios tienen espacio en la historia comparada o en la perspectiva global, así como relación con la microescala.<sup>522</sup> Del conocimiento vertido en los cuatro libros que

---

518 Laura Elena Dávila Díaz de León (coordinadora), “Prólogo”, en *Historia y genealogía. Vínculos parentales y metodología para el estudio de las familias en México* (México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016), 12.

519 Véase González Esparza, “Prólogo”, en *Historias de familias*, 9.

520 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 86.

521 Véase Hugo Zemelman, “Pensar teórico y pensar epistémico: los retos de las ciencias sociales latinoamericanas” (México: Instituto Pensamiento y Cultura en América, A.C.), 9-17; también puede verse Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez, “El proceso: elemento fundamental en la investigación sociocultural. Apuntes desde América Latina”, *Caleidoscopio. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 41 (julio-diciembre de 2019), 93-104.

522 González Esparza, “Introducción”, en *Historias de familias*, 15.

se han publicado hasta el momento como resultado de dichos encuentros, principalmente aquellos que no se quedan cerrados en el caso familiar que estudian, es decir, que dan cuenta de las poblaciones al estudiar las relaciones de los miembros en las familias, son los que, en mayor o menor medida, he podido vincular con el análisis de los retratos. Por cierto, no se incluye ningún trabajo que tenga por objeto de estudio el retrato, pero las fotografías están presentes, como en otros libros, para ilustrar sus textos.

Como un ejemplo de este empleo de la fotografía y del cambio de enfoque que integra el tema de la familia para la historia nacional, se publicó en 2012 el libro *Historias de familia*. Éste se conforma de historias, quizá fragmentadas, organizadas de acuerdo con las entidades federativas del país, con multiplicidad de perspectivas que abonan sin duda a dar cuenta de la vastedad de vidas familiares en nuestro país, lo que provoca diferentes lecturas acerca de la Revolución.<sup>523</sup> Por lo que se refiere a la forma visual del retrato, la considero una práctica que permite aproximarse a conocer momentos en el desarrollo familiar de aquellos que les fueron significativos; cuestión que es posible observar en la selección realizada para la presente investigación. Abro un paréntesis para señalar que probablemente en un futuro estas indagaciones incorporarán la dificultad de enfrentarse a la producción acelerada, y en ocasiones reiterada, de imágenes que se da en la actualidad.

Las imágenes gráficas con el tema de la convivencia familiar en México han sido analizadas por Sosenski y López León, cuyos materiales de estudio fueron los anuncios publicitarios en la prensa gráfica de 1930 a 1970. Por lo tanto, la mayor parte de lo que encontraron en los diarios que se imprimían en la Ciudad de México fueron imágenes producidas a través del dibujo, con excepción de una imagen de 1965, resuelta a partir de la fotografía. El texto aporta conocimiento de las formas como se representaron las relaciones familiares, en el entendido del objetivo persuasivo que tiene la publicidad y de las ideas económicas sobre las familias, aunado a identificar, según mi

---

523 Véase Pablo Serrano Álvarez (coordinador), *Historias de familia* (México: INEHRM-SEP, 2012).

perspectiva, la capacidad de algunos publicistas para asimilar los cambios en los roles principalmente de los padres y madres de familia o de su aspiración para llevarlos a efecto.<sup>524</sup>

Este conjunto de investigaciones da cuenta de las permanencias de algunos rasgos en las familias. De igual manera, hay permanencias en las imágenes fotográficas que hacen posible, para una investigación como la que se presenta, construir series de retratos; pues aún con esos rasgos que se comparten y permanecen, participan de ser una muestra de la pluralidad encontrada en las configuraciones familiares, igualmente con tendencias constantes y variaciones formales. De los resultados en el examen general de los materiales tratará el siguiente apartado. En otro momento de la investigación he incorporado la línea que reúne a la fotografía y las familias, relación que está en las propias historias de los fotoestudios, como ha sido el caso de Valletto Hermanos, Los fotógrafos Guerra, Los hermanos Cachú, como es para la familia De Luna; sin embargo, no todos estos estudios contienen una atención particular a los retratos de familia. La relación de las familias con la fotografía ha sido muy amplia, ya que las imágenes han tenido un lugar insustituible en libros como *¿No queda huella ni memoria?*<sup>525</sup> Por otro lado, vale la pena tener presente algunas más de las investigaciones que se llevan a efecto y cuyo objeto de estudio son los retratos de familia, aunque las condiciones en las que se realizaron las tomas no fueron las del ámbito del fotoestudio. Lo anterior dificulta comparar los resultados de esta investigación; no obstante, es una inquietud que no debe perecer por tales motivos.

Así, cabe espacio para apuntar que el tema de las familias ha sido atractivo para las artes y la literatura, pero más que decir a partir de cuál momento o cuáles, en el caso de la pintura, son

---

524 Véase Susana Sosenski y Ricardo López León, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”, *Secuencia*, núm. 92 (mayo-agosto de 2015), 193-225.

525 Aurelio de los Reyes García Rojas, *¿No queda huella ni memoria? Semblanza iconográfica de una familia* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Autónoma de México y Colegio de México, 2002).

las colecciones que en el presente podríamos considerar como las principales o cuáles las formas más representativas de la iconografía respecto a este tema, deseo agregar propuestas literarias, como *Todas las familias felices* de Carlos Fuentes<sup>526</sup> o *Album de familia* de Rosario Castellanos, ya que las estimo como otra manera de reflexionar acerca de las familias en el México del siglo xx. Por otra parte, las diferentes prácticas fotográficas han explorado las representaciones sobre las familias desde concepciones desbordadas de sentimentalismo, hasta las que contienen una preocupación documental o la crítica con tintes irónicos, como lo hicieron Fuentes y Castellanos con sus letras. Del mismo modo, se puede asegurar que las fotografías conservadas aun en el espacio de la vida privada e individual seguirán siendo un estímulo para futuras y variadas historias.

## Las imágenes de grupos familiares del acervo De Luna

Los retratos dentro del acervo que muestran a grupos mixtos de personas, conjuntos de hombres y mujeres en edades diversas, los distinguí bajo el rubro de familias en la clasificación general. Ya en los dos capítulos que anteceden se han presentado imágenes dedicadas a grupos conformados por miembros con lazos familiares; los primeros, para la infancia, y los segundos, en reunión de mujeres con menores. Además, vale precisar y distinguir que la información censal da cuenta de que algunos hogares eran encabezados por mujeres durante la segunda mitad del siglo xx, en menor escala, comparada con aquellos que fueron notificados con jefes de familia, pero con un notorio aumento para los primeros años del presente siglo.<sup>527</sup> Aunado a lo anterior, para organizar el análisis han sido más significativas las formas en relación con los temas; como se ha

---

526 Carlos Fuentes, *Todas las familias felices* (México: Alfaguara, 2006).

527 En Aguascalientes se declararon como jefas de familia, en el censo de 1950: 4,028 mujeres, mientras que se registraron 32,515 hombres como jefes; para el año 2005, los jefes de familia, pertenecientes al grupo de los hombres, aumentaron a 196,563.

visto, hubo una preferencia hacia las imágenes de la niñez y de las mujeres. Por lo tanto, la organización de los capítulos responde, en menor medida, a la información demográfica, pues se sigue la conformación de los retratos y la alta solicitud que tuvieron aquellos que han dado lugar a los dos capítulos anteriores.

Con franqueza, confieso que antes de iniciar el examen de materiales, los retratos de familia realizados en condiciones de estudio, junto con los de primera comunión, fueron los que venían con mayor prontitud a mi imaginación al pensar en estas fotografías; quizá, para los de familias, porque ilustraban con mayor frecuencia diferentes publicaciones, tanto en papel como en los medios electrónicos, y los de primera comunión porque han permanecido en el gusto de quienes acuden a los fotoestudios. En los materiales, como ya lo he presentado, la mayoría de las tomas corresponden a infancia y mujeres.

Los retratos de familia muestran una dinámica distinta, tanto en las cantidades solicitadas como en sus formas, que presentaré a detalle en los siguientes apartados. Su solicitud dentro del Estudio Fotográfico De Luna mostró una gran disminución para los años setenta y ochenta, aunque volvieron a ser requeridos posteriormente; así, para 2008 únicamente los superaron en número los retratos de “novios” –apenas por cuatro tomas– y los dedicados a la niñez, con más del doble, esto si tomamos en cuenta los de primera comunión. Sin embargo, los retratos que he clasificado como de familias no representan el tema que seguiría en relevancia de acuerdo con su cantidad. Podríamos considerar, con respecto a esto, que el resto de los temas fueron casi igualmente solicitados; algunos corresponden con celebraciones que se efectúan por una sola ocasión, otros más fueron menos requeridos, como se ha presentado para los quince años, porque no estaban del todo en el gusto de los clientes de Estudios Luna en sus primeras décadas de trabajo.

La decisión para los contenidos de este capítulo, con el que cierra esta investigación, corresponde a que el tema de las familias sigue

---

Confróntese con el censo de 1950 y el conteo de 2005 (consultado en marzo de 2021, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>

renovando el quehacer de la historia, porque se encadena de manera contundente con la historiografía de género, lo que da continuidad al capítulo anterior; asimismo, posibilita completar lo presentado para la infancia. Es necesario señalar también que la bibliografía observada da cuenta de que el estudio de los matrimonios es necesario para adentrarse en el conocimiento de las prácticas familiares. A través del análisis de los textos, el estudio de las familias da lugar a englobar el tema de los matrimonios. Para el caso, en los retratos se han denominado de “novios” y han sido de los motivos que permanecen hasta los días que corren dentro de las solicitudes a los fotógrafos profesionales, o “de estudio”. En los materiales examinados, la cantidad de tomas para “novios” a partir de la década de los cincuenta superó la solicitud del resto de los retratos de familia, pero en las imágenes que seleccioné para el análisis a profundidad son menos negativos de “novios”, ya que las variaciones compositivas fueron más limitadas, debido, en gran medida, a conjuntos similares de personas, aunado a que, dentro de los elementos que conforman las imágenes, también se da regularidad; por ejemplo, los trajes corresponden a la manera ahora tradicional para los enlaces religiosos. En los retratos de familias hay mayor variedad en las composiciones y, al no estar ceñidos a una celebración particular, permiten que se observe una más amplia diversidad, de ahí que la selección conste de un número más grande de tomas.

Vale la pena detenerme en señalar algunas consideraciones en cuanto a los retratos que denominé de parejas. En los primeros dos años examinados (1948 y 1953), las tomas en las cuales aparecen mujeres y hombres formando pares superaron en cantidad a las de “novios”. Para los años siguientes, se invirtieron las cantidades, ya que fueron notorias las diferencias a partir de 1988. Los retratos de parejas durante los sesenta años y aún con el cambio de fotógrafos que encabezaron el fotoestudio prácticamente no contienen evidentes modificaciones, son uniformes; por tales razones, incluiré en el capítulo únicamente las imágenes en positivo de aquellas tomas que pueden dar cuenta de sus diferencias en relación con la serie analizada de “novios”.

La manera en la que presentaré el análisis de la producción fotográfica para cada uno de los tres periodos será en correspondencia con los argumentos y desarrollos de las páginas anteriores, esto en la relación establecida con las herramientas metodológicas que he identificado pertinentes dentro de la historia sociocultural, particularmente de la microhistoria italiana con el concepto de anomalía. De igual manera, se afirma la pertinencia de la perspectiva de análisis para las imágenes que proporciona el reconocimiento del anacronismo, pues al ser una facultad para la historia, abre las posibilidades de sentido. Insistiré que no se hace uso de anacronismos en cuanto a la información recuperada de las fuentes, así como tampoco conceptuales. He evitado, por ello, colocar categorías que no correspondan a lo que se puede observar de los sujetos a través de los materiales fotográficos, en atención además a la historiografía para cada tema, en este caso para las familias. Como he expresado en varios capítulos, han sido los hallazgos en el examen de los materiales los que guiaron las categorías que dieron lugar a la propuesta de análisis y a la estructura de los capítulos.

Así, entonces, los conceptos de anomalía y de *punctum* han sido claves que afinaron la mirada con la que he analizado los negativos seleccionados, y es lo que me permitió mostrar las variaciones y permanencias en los tres periodos del fotoestudio y en relación con el retrato en general, dado que no hay espacio para presentar la totalidad de la selección. Asimismo, las paradojas que pueden ocasionar una interpretación singular para la imagen son, pues, cuestiones consideradas ante estas series. La bibliografía analizada se abordará igualmente a partir de preguntas que surgieron del examen a profundidad de los retratos, de modo que se podrán observar ocasiones en las cuales las representaciones en las fotografías exaltan tradiciones; significaciones que difieren de los cambios más relevantes que se han hecho notar a través de la demografía histórica.

Al reconocer la importancia de estos estudios es que he reunido en extenso sus hallazgos y he apuntado las advertencias teóricas y metodológicas de los autores para reconocer con ellos que el estudio de las familias y con éstas, de los posibles vínculos como el

matrimonio, deben distanciarse de reiterar los discursos hegemónicos que han envuelto a estos conceptos y han dado lugar a repetidas producciones. Espero que el posible lector comparta la invitación a no llevar la interpretación de los retratos a una caracterización hegemónica de la población que acudió al Estudio Fotográfico De Luna en la segunda mitad del siglo anterior.

## Recreaciones para los retratos de familia y de “novios” por Antonio de Luna Medina

*Después de la guerra, las leyes agrarias de la Revolución fueron, poco a poco, arrumbadas o perforadas como coladeras. Ya no hubo “haciendas”. Ahora se llamaban “ranchos”. Y bastaba ir uniendo pequeñas propiedades con nombres de varios propietarios para quedarse, por lo menos con un minifundio. Y a veces, para recrear el mero latifundio de antaño. [...] De la Sierra del Laurel a la frontera de Aguascalientes, no había rancho más productivo, mejor gobernado y con límites más ciertos que esta propiedad de Los Camilos, tierra que algún día compartirían sólo los hijos de Isaac y nietos de Abraham.*

Carlos Fuentes<sup>528</sup>

### *Retratos de grupos familiares*

Como he iniciado a apuntar, en el año 1948, en el que comienza este acervo de materiales fotográficos de manera más completa, las tomas eran solicitadas para obtener imágenes de los miembros de las familias, con lo que eran también competencia aquellas fotografías que

---

528 Fuentes, “El hijo desobediente” (fragmento), en *Todas las familias felices*, 52-53.



conservaban la reunión de personas que compartían otro tipo de vínculos, y, en menor medida, las que se realizaban con fines publicitarios. En ese año, dentro del fotoestudio encabezado por Antonio de Luna Medina, se llevaron a cabo 132 tomas dedicadas a los grupos mixtos; mientras que para mujeres fueron 2,519 producciones. Esto puede indicar que los retratos de familia en condiciones de fotoestudio no eran los más populares, lo que por supuesto no atiende la relación de importancia entre las familias y la vida social.

Los retratos de familia, así como es el caso de los retratos individuales de hombres o mujeres en edad adulta o en la infancia, también fueron realizados con fines de identificación para pasaportes de viaje, tanto terrestres como aéreos. Los que se presentan aquí, que han formado parte de la selección, tienen elementos que hacen posible distinguirlos de los de identificación por estáticas que pudieran ser las formas en las que fueron resueltos. Estos elementos son igualmente medios que, para este tercer capítulo dedicado a los retratos, confirman las formas predilectas para cada uno de los fotógrafos, dadas por el conjunto de figuras, fondos e iluminación, aun con las permanencias que persistieran entre las soluciones de los retratos.

Lo que permanece en las fotografías con Antonio de Luna y que recrea para los grupos mixtos presentados ante la cámara, algunos más numerosos que otros, ha sido su preferencia por los planos generales, aunque sin dejar de acercar la cámara y llegar a otros planos en relación con grupos más pequeños; además de emplear la iluminación sin acentos y provocar, en ocasiones, sombras en el fondo. Asimismo, se guiaba por las líneas ya muy conocidas para la composición, principalmente por las diagonales que dan lugar a trapecios o triángulos, siguiendo, en otras constantes ocasiones, la búsqueda de formar equilibrios en las imágenes.



Figura CXXXII. Díptico de tomas llevadas a cabo en enero de 1948.

En el caso de la imagen izquierda (Figura CXXXII), con el plano vertical, el equilibrio se logra gracias a la simetría generada por la colocación en pares, que además se enfatiza por los contrastes tonales de los atuendos de las niñas y de las personas que las acompañan. Abrí con esta fotografía para dar cuenta de las formas más permanentes en las que resolvió Antonio de Luna sus retratos, pues aplicó un juego de figuras para generar una simetría en el conjunto. En lo que respecta a las características de las personas retratadas, no han sido las que se encuentran de forma más regular en estas series, ya que no es claro si se trató de padres o padrinos con las niñas, aunado a los vestidos de celebración que portaban las pequeñas.

La imagen de la derecha, en un plano medio, otro de los utilizados por De Luna Medina, es aún más representativa de lo que se encontró al analizar los retratos y que se vieron aparecer durante los tres periodos. En cuanto a la solución compositiva para el grupo, a los pequeños se les colocó entre los padres y bajo el cuidado de uno de ellos, ya fuera que los sostuvieran las mamás o los papás, o como aquí, a un costado de la madre. También, aunque podremos ver diversas conformaciones familiares ante la cámara, ha sido más común que acudieran al fotoestudio los padres jóvenes con los hijos en los primeros años de vida, sin que por ello se deba interpretar como característica del siglo xx a este tipo de familia, la llamada familia nuclear, en atención a lo que González Esparza ha podido mostrar

en sus investigaciones acerca de las familias en Aguascalientes. En sus palabras señala:

El análisis, si bien numérico, permite acercarnos a algunas de las características de las familias de Aguascalientes a fines del siglo XVIII, particularmente a la estructura familiar con predominio de la familia nuclear [...]. Encontramos por ejemplo, que el tipo de familia predominante, tanto en la villa como en los partidos, es de tipo nuclear, es decir, en donde sólo encontramos en promedio padres y tres hijos; en todo caso, la familia ampliada con parientes y criados, siempre una minoría, es más bien característica de los grupos familiares con más recursos. Este dato nos previene de identificar a la “familia moderna” a partir de la familia nuclear o del número de hijos.<sup>529</sup>

Este aspecto me parece importante apuntarlo para poder comprender en su diversidad los retratos de familias sin pretender que las permanencias en las imágenes puedan entenderse como una realidad más limitada de la que se ha dado para las familias.

Al volver al particular de la segunda imagen, el muro liso hace del retrato una pieza que se universaliza, no se define el espacio como un contexto específico; caso común en estas tomas. La manera en la que se presentaron las personas ante la cámara es igualmente característica dentro de estas series, con vestimentas formales y los trajes infantiles que incluyen alguna ilustración para los niños, aunque este último elemento no se presentó frecuentemente en los retratos de la infancia para la misma década. Las líneas en la vestimenta de los adultos son acordes a lo que se estilaba más ampliamente llevar en la segunda mitad del siglo XX. Para los niños, el traje de marinero fue portado como el más tradicional, ya que el gusto por él ha traspasado varias décadas. Otros aspectos que se han distinguido en la mayoría de los retratos son la atención a la toma

---

529 González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 38.

manifiesta a través de las miradas, así como las inclinaciones de los cuerpos y la ausencia de expresiones más abiertas. Un detalle que ahora se incorpora a los elementos señalados, gracias a que dentro de esta serie hay una mayor cantidad de hombres adultos, es el hecho de portar un bolígrafo o pluma fuente en el bolsillo: un signo que parece afirmar las identidades masculinas, fuertemente relacionadas con el trabajo, lo que da cuenta de que se es capaz de escribir y, más aún, de tomar acuerdos. El conjunto cumple con una imagen armoniosa en la que además podríamos afirmar cuáles son los lazos familiares entre los retratados.



Figura CXXXIII. Fotografía realizada en abril de 1948.

Continúo con los elementos de mayor tendencia dentro de esta serie. Así, la Figura CXXXIII se resolvió a partir del trapecio: se designó el sitio entre sus padres para los más pequeños, como se ha visto presentada persistentemente esa solución. El ritmo se generó por los tonos en la vestimenta. Además, aún era importante cuidar el aspecto para obtener el retrato o relacionar el día de la toma con alguna fecha especial para las familias. Aquí, por ejemplo, se conjuntaron los trajes formales de los varones con lo estilizado del peinado

y el decorado del vestido de la mujer. De la misma forma, lo que gobernó fue mantenerse atentos a la cámara, conteniendo cualquier otra manifestación durante la toma, ante lo cual, la percepción tocó distintos puntos de la fotografía, gracias a las miradas que no fueron en una sola dirección y a las distintas posiciones de las manos, que, en este grupo, las más fueron nerviosas. En cuestión de la composición familiar, lo que separa un poco al grupo de la tendencia que se identificó en los retratos es que se trata únicamente de hijos varones y con algo de distancia entre la edad del joven y sus hermanos menores.



Figura CXXXIV. Fotografía llevada a cabo en febrero de 1948.

Con esta fotografía (Figura CXXXIV) se refuerza lo que he concluido como las soluciones características en el trabajo de Antonio de Luna y cierro la muestra de lo más representativo en cuanto a las tendencias dentro de los retratos de familia; de modo que sobre esta muestra presentaré lo que he distinguido como variaciones. El encuadre en plano general lleva ahora a observar, como lo hiciera el fotógrafo al momento de la toma, las siluetas completas y los detalles en la mayoría de las personas en este grupo. Como he

mencionado, fueron menos constantes las ocasiones en las que acudieron las familias ya conformadas con lo que se podría imaginar la totalidad de los hijos que llegaron a tener durante este periodo. La composición en triángulo, con los padres al centro y sentados, hace notar la jerarquía de sus miembros. La colocación de las manos, así como la mirada, responden a las indicaciones recibidas por parte del fotógrafo, y, sin embargo, llama la atención algún par de manos nerviosas; principalmente en esta imagen, atraen tanto la capacidad de la pequeña para sostenerse sola entre sus padres, como la firme posición del menor de los niños.

En el caso de la realidad social, los textos oficiales y las investigaciones que tocan o analizan este momento en el siglo xx coinciden en que el promedio de las familias estaba en siete hijos por mujer.<sup>530</sup> Con un poco más de detalle se puede agregar que el censo llevado a cabo un par de años después de la toma informa que las familias con tal número de miembros, como se ve en la Figura CXXXIV, representaban en Aguascalientes únicamente 5.03% de los registros.<sup>531</sup> Del tal manera que las familias amplias aparecen más en los retratos dentro de la producción aquí analizada que lo que fuera su existencia según los datos censales; además, el censo no muestra la distinción de parentesco para el conteo de las familias.

---

530 Confróntese con CONAPO: <https://www.gob.mx/conapo>; González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 73-74; Teresa Rendón, “El mercado laboral y la división intrafamiliar del trabajo”, en Ariza y De Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia*, 54.

531 Confróntese con el censo de 1950 (consultado en marzo de 2021, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>



Figura CXXXV. La toma se realizó en diciembre de 1948.

Para dar inicio a las anomalías encontradas en los retratos de familia realizados por De Luna Medina, comienzo por una de las imágenes que elegí en la cual las variaciones provienen por parte del grupo retratado y no por una intención compositiva distinta en el fotógrafo. Como es posible observar (Figura CXXXV), el retrato se resolvió de una manera muy practicada, a partir de formar dos niveles para lograr que todas las personas fueran visibles; en línea diagonal, en este caso, ascendente de izquierda a derecha, con la pareja y los niños más pequeños sentados al frente. El único gesto que rompe las líneas es la interacción del hombre, quien tomó del hombro a la niña sentada delante de él, que, se percibe, fue guiada por el fotógrafo.

En ese sentido, las formas logradas y lo que se comunica en relación con el lugar que tienen las personas en la imagen y la jerarquía que representan fueron las tendencias encontradas en este conjunto de retratos. Sin embargo, hay que destacar que la idea del fotógrafo participa tanto en la solución de visibilidad para cada miembro del grupo, como en el estatus que les atribuyera en correspondencia con el sitio que les otorgó, por lo que comunicaba que las figuras principales serían las conformadas por la pareja, al tiempo

que nos dice que los niños requerían aún de cuidados. En cuanto a las variaciones que deseo destacar, se trata de la conformación del grupo, que incluye a ocho varones jóvenes; se enfatiza, además, por la actitud que, con excepción del más joven, muestran ante la cámara: con el mentón levantado, mirada directa e incluso alzando la ceja. Atentos y cómplices para dar a conocer una identidad compartida: todos visten con traje, los siete mayores con corbata, pañuelo y en varios se observa un prendedor en la solapa, pieza accesoría que generalmente señala una filiación, conmemoración, o por lo menos un compromiso laboral. Si continuamos con los detalles en los atuendos, aunque no se trata de una variante, observamos el bolígrafo en el bolsillo del padre, como fue prácticamente en todos los retratos en los que los hombres vistieron de forma similar.

Por otro lado, no es claro definir si se trata de una familia amplia o extendida, es decir, si la pareja llegó acompañada de once hijos o si son hijos y nietos; la fisonomía de las personas no sería suficiente para determinarlo. Reitero que en este periodo no fue tendencia mayor presentarse con hijos adultos al fotoestudio, pero las fotografías en las que así aparecen participan de las tendencias o, como este caso, de los ligeros cambios. En cuanto al negativo, fue realizado en el formato de placa completa; a pesar de ello, sus condiciones muestran disminución de saturación que ha hecho evidente el retoque en algunos de los rostros. Aún así la he incluido porque los detalles en la imagen colaboran a observar la diversidad de las prácticas culturales que se tienen dentro de las familias.

Al igual que la imagen anterior, esta fotografía (Figura CXXXVI) contiene elementos formales representativos para el primer periodo del fotoestudio y que continuarían en los años posteriores, así como en cuanto al contenido, al relacionar la conformación del grupo con la manera en la que se resolvió el acomodo, pues se da lugar a sumar interpretaciones. El fondo de esta fotografía recuerda el cambio de establecimiento que realizó Antonio de Luna en 1949, al vestir el escenario y ya no estuvieran los grupos frente al muro liso o apenas decorado.





Figura CXXXVI. Fotografía llevada a cabo en 1949.

La relación entre las figuras de las personas y la escenografía crea un ambiente hogareño. Las dimensiones del espacio llevaron a formar una línea semicurva, solución que seguiría empleando Armando de Luna en el siguiente periodo. También lo que rompe la división entre las dos filas de personas es la interacción con las manos, aquí, de las mujeres y los pequeños. Como una variación más vemos la seguramente inesperada manera en la que uno de los niños cruzó las piernas. Esta suma de gestos, algunos intencionales y otros no, hacen de este retrato una pieza algo más dinámica que la mayoría. Finalmente, otro cambio que realizó el fotógrafo fue haber dejado de pie a todos, excepto a la mujer de mayor edad, a quien además se le otorgó un sillón. Me parece lo más significativo en la imagen porque proyecta con “veneración” a la mujer.

En cuanto a esto, sin perder de vista el desplazamiento más allá de la fotografía aquí analizada, los estudios que han tenido como inquietud la protección familiar en México han llegado a distinguir un trato diferenciado para los progenitores en edad avanzada:

Los varones quienes tuvieron la consigna de ser proveedores principales de los hogares, lo que restó oportunidad para construir y reafirmar sus propias relaciones afectivas. [...] Situación contraria a la de las mujeres en edad avanzada, que tienen entrenamiento para asistir las cuestiones del hogar y son percibidas con “veneración” por sus hijos.<sup>532</sup>

Al volver a la fotografía, aun si desconociéramos la afirmación aquí integrada, sería posible recibir como resultado de la imagen a la mujer como central, por su posición, rodeada de lo que fue su familia extensa, pero, además, por su atuendo y actitud, tanto sencillos como sobrios. Identificar esta idea en la manera de construir los retratos por Antonio de Luna colabora para reconocer una dimensión histórica al sentimiento que se ha encontrado igualmente y a través de otros medios en el último periodo del siglo xx.<sup>533</sup>



Figura CXXXVII. Toma realizada en abril de 1948.

532 Montes de Oca, “Envejecimiento y protección familiar en México”, 534. La autora cita a varios investigadores de diversos orígenes que coinciden en dichas conclusiones e incluso califican a los hombres casados como dependientes de las relaciones de sus esposas.

533 La investigación realizada por Montes de Oca correspondió a las dos últimas décadas del siglo xx.

Para concluir con las imágenes que contienen prácticas anómalas en los retratos de familia de nuestro primer fotógrafo, he distinguido que para este retrato (Figura CXXXVII), De Luna Medina prefirió intercalar a las parejas y no relacionar el estatus familiar con la colocación ante la cámara. El grupo es singular por las edades de sus miembros, ya que, como he apuntado, preferentemente acudían parejas con niños pequeños. En primer plano, vemos a la mujer, que podemos imaginar es la madre de los jóvenes, sentada al lado de su hijo, mientras el padre está de pie, detrás de ella, y comparte el espacio con la joven. Para el fotógrafo, en la ocasión de esta toma fue más importante crear un ritmo visual que resolver en su forma más habitual, con los padres sentados al frente y los hijos de pie, pues incluyó además una manifestación mayor de confianza con las manos casi reunidas de las personas que estaban de pie sobre los hombros de los familiares en primer plano.



Figura CXXXVIII. Díptico con fotografías realizadas en los meses de enero y agosto de 1948, respectivamente.

Finalmente cierro mi propuesta de montaje para esta serie en su primer periodo con dos fotografías con sentidos distintos. La primera representaría las tendencias en la práctica profesional de Antonio de Luna, con el plano medio y la colocación que hiciera de las personas: los padres sentados, los niños en los extremos y las más pequeñas al centro. En cuanto a su contenido, de igual manera,

se trata de los grupos que más acudieron a retratarse: familias nucleares con los hijos en su primera infancia. Observamos la figura del padre de familia, que, como he apuntado en el capítulo anterior, dentro de los retratos donde están los hombres, incluso de manera individual, son frecuentes las ocasiones en las que posaban con ropa de trabajo o que a través de un detalle los hacen notar. En este contexto, los trabajos que ofrecía el Estado mexicano, tanto para los hombres como para las mujeres, se convertían en la posibilidad para muchos de obtener una remuneración segura, como sería para el padre de esta familia. En ese sentido, se crea un contraste con su figura, dada por el uniforme, la postura y la mirada, frente a la unidad que se dio con las pequeñas siluetas de las niñas, las tonalidades de sus vestidos, en sintonía con el de su madre, más la atención curiosa o inquieta de los hijos, cuyo acento sería la boca semiabierta de la más pequeña, casi a punto de decir algo. Sin que esta paradoja pudiera proponerla claramente como una punción, ya que no hay una tensión que rompa la unidad de la imagen, sí ha quedado manifiesta en ella una conformación a partir de dos segmentos visuales.

La fotografía de la derecha (Figura CXXXVIII) representa lo anómalo para los retratos de familia y despliega el *punctum* a través de la mirada curiosa de la pequeña, quien lleva las manos dentro de los bolsillos de sus pantalones. Ni el grupo familiar ni la forma corresponden a los más comunes en estos años; no se trata de una pareja sentada con los niños entre ellos o a sus costados. Los vínculos entre estas personas pudieron ser varios. Otra modificación que tienen en cuanto a las tendencias es que llevaran a las niñas vestidas con bastante más sencillez que como se presentaron los adultos; asimismo, se puede recordar que en los retratos de infancia casi no hubo imágenes de niñas con pantalones, sino hasta los años sesenta; aquí la pequeña que, con su mirada y actitud, rompe lo estático del grupo que la acompaña, parece estar habituada y cómoda con su atuendo. Esta punción sutil toma fuerza al estar en relación con las variaciones, las anomalías que he señalado, debido a que invitan a detenerse en la imagen sin poder llegar a distinguir cuál sería el motivo que los llevó por el retrato.

El resto de las fotografías que seguirán acercándonos al trabajo de Antonio de Luna dan clara cuenta de la celebración que les dio lugar. En la actualidad, la mayoría de las sesiones para “novios” las llevan a efecto a partir de fotos de las parejas, mientras que a los Estudios Luna algunas veces acudían los novios, y en las más, los grupos de familiares o el cortejo nupcial. En seguida mostraré las imágenes representativas de este motivo.

### *Fotografías para bodas*

Las fotografías que algunas parejas se han llegado a tomar en los días de sus enlaces matrimoniales dentro de los fotoestudios, en el común de los fotógrafos dedicados a este ámbito comercial de las prácticas fotográficas, las han llamado de “novios”. Básicamente, las características que las hacen distinguirse del resto de las tomas son los trajes de boda. Cabe lugar para considerar que pudo haber parejas que también se tomaron retratos para recordar sus uniones fuera de las prácticas religiosas y, por lo mismo, sin elementos evidentes en la imagen. Particularmente, en cuanto a los negativos que he identificado, fueron realizados por Antonio de Luna o bajo su dirección. El tema de “novios” no estaba en boga; por supuesto, si se tiene en cuenta que los enlaces religiosos principalmente se efectuaban una vez, no se podría esperar un número tan alto, como lo fueron los retratos de infancia o de mujeres; aún así, la cantidad está muy por debajo de dichos temas, al ser menor también que los de parejas y familias. No obstante, el solo hecho de hacer casi la totalidad de estas tomas en placas completas del negativo, haber tenido un mayor cuidado de la luz y procurar la búsqueda de formas expresivas en su realización, que veremos se multiplicaron, hacen constar la importancia que tanto los fotógrafos como las familias le otorgaban a este motivo.



Figura CXXXIX. Toma llevada a cabo en enero de 1948.

Me permitiré resaltar algunos aspectos que describen la imagen porque llegaron a modificarse en los años que seguirían a este momento. Todos con la mirada al frente, se mantuvieron serios, la única interacción entre ellos fueron las manos de una “dama” en los hombros del “paje”. Antonio de Luna prefirió una composición en espejo, con los novios en el centro y mediante la creación de contrastes tonales, forma que se utilizó ampliamente también en los retratos de mujeres e infancia.

Al igual que los retratos de primera comunión, los de boda en sesiones de estudio se han llevado a efecto previo a la ceremonia religiosa. Ante la lente de Antonio de Luna llegaron con la misma frecuencia los novios solos o con acompañantes, como lo fue para esta fotografía (Figura CXL), para la que la semicurva en la primera línea, con el resto de las personas sentadas en el piso, al parecer no resolvió del todo el problema del espacio. El grupo está casi completamente compuesto por mujeres. Otra variación se da proveniente del hombre al lado de la novia, probablemente su padre, quien no llevó ningún elemento acorde a la celebración, sino que prefirió vestir de manera más cercana a como le era habitual;

además, llama particularmente la atención la centralidad que se le dio a la novia, lo cual no permitió definir si el hombre sentado sobre el piso era el novio o algún acompañante de los familiares o las “damas”.



Figura CXL. Imagen capturada en 1949.

Al ser la novia la figura central, la lleva a ser la más observada, como en efecto lo han sido; para ello, colaboran el color del traje, el corte que permite ver la silueta y su edad, signos de pureza y fecundidad. La famosa moral victoriana popularizó el blanco para las novias, entre otros aspectos que probablemente nada más la nobleza inglesa han seguido hasta la actualidad. Puede ser una causa para que gran parte de las fotografías de “novios” del siglo XIX y XX muestren a las contrayentes vestidas de blanco. En los retratos de novios que hiciera De Luna Medina son anómalos estos juegos formales y apuntan a lo que podría explorarse por sus seguidores.



Figura CXLI. Díptico con tomas realizadas en mayo de 1948.

Presento estas dos fotografías (Figura CXLI) con parejas ante la lente, la primera en la tendencia de los retratos para matrimonio religioso; la segunda, por el contrario, anómala en la serie de parejas. Para el retrato de la izquierda acudieron únicamente los novios, ataviados con cierta sencillez: el vestido sin velo y el traje militar. Para el novio podríamos imaginar que era realmente importante mostrar su estatus, con el uniforme de gala completo y la posición en firmes, así, el sentido del enlace queda en segundo término en su figura. En relación con la historia nacional, una imagen como ésta es probable que despierte cuestionamientos, pues al momento de la toma había pasado lo más álgido de la división entre la Iglesia y el Estado. Para los años veinte, Monroy Nasr, al escribir acerca del matrimonio de Ma. Teresa de Landa con un militar, señala algunas aristas de los servidores del Estado mexicano en el momento más crítico del conflicto, dada la conocida escisión encabezada por el presidente Calles:

Para un militar era muy difícil aceptar una boda católica, pero para Moisés Vidal no debió ser tan confrontativo con sus ideas, [...] se sabe incluso que uno de sus hermanos era cura. Tal vez éste sea un ejemplo de cómo se insertaron



algunos elementos conservadores y porfiristas en el movimiento revolucionario.<sup>534</sup>

En 1948, cuando se llevó a efecto la fotografía, la posición de los militares ante la Iglesia podía ser menos radical que en los años veinte, ya que la misma década fue escenario de algunos acuerdos.<sup>535</sup> El uniforme o las posturas disciplinares militares han sido, en el caso de las fotografías, signos de representaciones identitarias, plasmadas en los retratos de infancia, en los ocasionales retratos de familia y en los que señalan el matrimonio religioso. Por otra parte, la imagen de pareja (derecha, Figura CXLI) rompió la uniformidad de su serie, pues gran número de ellas se realizaron al posicionar a las personas una al lado de la otra; pero para esta fotografía se giraron a tres cuartos para compartir el ramo, aunque su atención estuviera hacia la toma. El motivo o significado que los jóvenes le dieron al retrato queda fuera de nuestra precisión, a pesar de que el ramo señala el vínculo afectivo entre ellos.

De manera diferente, los retratos de novios tienen una relación directa con las costumbres, con las normas religiosas. En cuanto a su formato, al ser realizados en placa completa, se daba la posibilidad de ampliarse y entonces podían ser colocados en los muros, o como la imagen previa a estas líneas, únicamente llegaban a reproducirse al tamaño, como postales que se conservarían. Mantener una impresión tiene que ver con el deseo de recuperar los detalles que se fijaron en el papel; exhibirla tendría también la intención de mostrar a los visitantes o a los descendientes en un futuro la legitimidad del enlace; cuestión que, aun en una sociedad mayoritariamente católica, no tendría por qué considerarse como una práctica generalizada.

---

534 Rebeca Monroy Nast, *María Teresa de Landa. Una Miss que no vio el universo* (México: Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018), 149.

535 Véase Jean Meyer, *Historia de los cristianos en América Latina, siglos XIX y XX* (México: Vuelta, 1989).



Figura CXLII. Fotografía llevada a cabo en 1949.

La última de las fotografías de Antonio de Luna que se presenta hace notoria la relevancia que ha tenido el motivo de las bodas para esta práctica fotográfica (Figura CXLII). Sin ser de los retratos más solicitados, se puede percibir su deseo por incorporar otras soluciones, de modo que el fotógrafo generó un ambiente de intimidad con la lámpara encendida y arriesgó con el sentido del ramo a favor de la imagen, en la que se alterna la atención entre el primer plano y los rostros unidos de la pareja. El resto de la selección de los retratos de “novios” da cuenta de una nula interacción entre los contrayentes. Aquí, aunque sin tocarse con las manos, y aún con las miradas igualmente dirigidas al frente, se logró dar forma a una idea de cercanía. La totalidad de la imagen, en la que el negativo ha conservado sus tonos, me parece que podría considerarse como la más original dentro del quehacer de Antonio de Luna Medina: una imagen anómala como producto de la intencionalidad del fotógrafo.

Al incorporar ya este tercer segmento de fotografías realizadas por Antonio de Luna Medina, para el cual he analizado con detalle los retratos solicitados por los grupos familiares, los llevados a cabo previo a la celebración de las nupcias, y con base

en los generados para las parejas, se podría afirmar, en suma, a lo referente con las tomas para la infancia y de mujeres, que el fotógrafo De Luna Medina se inclinaba por los planos generales y medios, conocía las soluciones formales de la composición, pues incorporó a ellas juegos en espejo, ritmos tonales, para los que se valía de la manera propia en la que acudían las personas ante su cámara y, por supuesto, no se limitó a ello. Aunque lo que se pudo conservar de su trabajo corresponde a unos cuantos años, da lugar a observar sus búsquedas expresivas.

Las variaciones o anomalías en estos retratos son modificaciones que no rompen con la idea más generalizada acerca de la familia como espacio de interacción y convivencia,<sup>536</sup> en la que, de forma más o menos común, se buscó que los retratos comunicaran unidad; las tensiones entre sus miembros no encontrarían lugar en el ámbito del fotoestudio, aunque sí son perceptibles imágenes en relación al estatus o la jerarquía, en el caso de los hombres, en traje militar, incluso haciendo difusa la división entre la vida privada y la pública. Además, al parecer, la filtración de la imagen publicitaria, que según afirman Sosenski y López León, seguía “el criterio de que de una u otra manera apareciera la representación de la felicidad en la imagen o el texto (generalmente a través de las sonrisas), [...] o la presentación de antípodas de la felicidad (ira, enojo, tristeza)”<sup>537</sup> no llegó a tomar forma en los retratos de este periodo. Un motivo pudo ser que la publicidad tenía más contenido textual que visual hasta los años cincuenta<sup>538</sup> y, como se ha notado, con casi nula utilización de la fotografía, de acuerdo con el estudio de estos mismos autores.<sup>539</sup>

En lo concerniente a los atuendos, dan cuenta de las variadas formas culturales en el vestir, sin que estén presentes los trajes étnicos. Lo que se observa son detalles relacionados con las distintas prácticas comerciales, agrícolas, de esparcimiento y de celebración,

---

536 Véase el apartado inicial de este capítulo 7 o directamente a Ariza y De Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”, 11.

537 Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 195.

538 *Ibidem*, 196.

539 *Ibidem*, 193-225.

cuyo elemento en común es un cierto interés por lucir “adecuadamente” en la foto. Aunque los censos realizados en México para el siglo xx contemplan de manera diferenciada el tipo de calzado, su lectura requiere tener en cuenta la advertencia de González Esparza acerca de que tales características han sido interpretadas como indicadores socioeconómicos y “la mayoría de las medidas económicas son en gran parte etnocéntricas ya que poco reconocen la diversidad social y cultural entre las regiones y los países”,<sup>540</sup> y agrega que “usar huaraches o comer tortillas en la actualidad difícilmente podríamos incorporar estas variables en un índice de pobreza”.<sup>541</sup> De tal manera que en el análisis de los retratos se ha entendido el vestuario como práctica cultural, en la que se identifican usos plurales, tradicionales y mezclas que incorporaban las tendencias, a la vez que, en ocasiones, señalan alguna ocupación.

En materia de las conformaciones familiares que con mayor regularidad aparecieron en las fotografías, no son correspondientes en su totalidad con la realidad social del cierre de los años cuarenta. Existen imágenes igualmente de familias nucleares, amplias y extensas, algunos de los grupos retratados quizá tuvieron la mayoría de sus actividades concentradas en espacios más ciudadanos, y otras probablemente mixtos, al mediar su tiempo entre la agricultura, el comercio y la experiencia de hacerse un retrato, de lo cual estas fotografías no contienen más elementos.

Finalmente, en cuanto a los matrimonios, los estudios sociodemográficos se han preocupado, por ejemplo, por la edad de las mujeres en el matrimonio; en este caso, sin ser general, sí hay una mayor tendencia a que las mujeres fueran jóvenes. En el ámbito cultural, principalmente están relacionadas las imágenes con las normas de la religión católica, de las cuales, en los retratos se perciben de manera más clara las concernientes a las mujeres, pues todas se presentaron de blanco. Considero importante las formas ritualizadas de las que toman parte padrinos y damas, quienes llegaban también a los fotoestudios. Se podría afirmar que la fotografía fue el medio que terminó de anudar la imagen del matrimonio

---

540 González Esparza, “Familia y pobreza. El caso Aguascalientes 1940-1995”, 99.

541 *Ibidem*, 100.

moderno occidental. El anacronismo de las imágenes, además de abrir la sensibilidad en cuanto a distinguir las distintas realidades que confluyen en ellas, colabora a tratar de encontrar el sentido que pudieron tener estos retratos. Por el momento subrayo que, a diferencia de lo que pueden comunicar en la actualidad, más cercanos a un recuerdo bonito y cada vez menos necesario, situarlos en algún lugar especial en los hogares podría tener el mismo sentido de hacer público el enlace en la prensa en aquel momento, como un paralelo de las amonestaciones y, ya mencionado antes, como muestra de la legitimidad de la unión.

## La propuesta fotográfica de Armando de Luna Pedroza para familias

*El ritmo del cambio quizá tiende a ser demasiado rápido, y la velocidad con la que los nuevos fenómenos aparecen en la conciencia pública y desaparecen de la vista, demasiado vertiginosa. Impide que la experiencia cristalice, se establezca y solidifique en actitudes y pautas vitales, conjunto de valores y visiones del mundo, [...] aptas para registrarse como señales duraderas del “espíritu del tiempo” y refundidas como características únicas y duraderas de una generación.*

Zygmunt Bauman<sup>542</sup>

Al integrar las imágenes seleccionadas del segundo fotógrafo de la familia De Luna Pedroza, se tienen, desde inicio, las anomalías con respecto a las soluciones que caracterizarían el periodo anterior. También estos retratos dan cuenta de la manera en la que Armando de Luna P. desarrollaría las formas que aprendió y, a partir de ellas, se volvería constante en las que prefirió.

---

542 Bauman, *El arte de la vida*, 80.

*Retratos de grupos familiares*

Lo que se ha observado es una correspondencia con lo que trabajó para los otros motivos antes analizados. El total de las tomas de este segundo periodo fue realizado en el interior del fotoestudio, igual que con Antonio Medina, pero en un mismo local. Armando de Luna Pedroza, quien también utilizara los planos medios y el general, se inclinó más hacia los primeros y, como se ha visto, con mayor incorporación de luces y un manejo de la profundidad de campo para acentuar las figuras de las personas retratadas. Para este motivo, en la mayoría de sus fondos aprovechó el tapiz y el cortinaje, lo cual generaba, en conjunto con los grupos familiares, una imagen más relacionada con la vida privada, con el interior de las casas habitación y, de acuerdo con la disposición que hiciera de sus elementos escenográficos, podría aumentarse el sentido de lo hogareño.

Quizá cabe espacio para señalar que estas escenografías en Estudios Luna reproducían las salas de las casas occidentales, distintas a las distribuciones domésticas que utilizan diferentes comunidades étnicas, como sería hasta la actualidad en nuestro país. Hay una concordancia entre esta solución para la ambientación en las fotografías de Armando de Luna y los mensajes publicitarios de la prensa en la Ciudad de México, para los que los artistas gráficos dibujaban las estancias con sillones y mesas de centro (“salas de estar”) como lugar para la convivencia familiar.<sup>543</sup> Sin embargo, las más sólidas persistencias provienen de lo que Armando aprendió de su padre, formas que llevó a una exploración afinada.

La Figura CXLIII da cuenta de una familia amplia y se podría considerar que en la actualidad se forman de manera excepcional.<sup>544</sup> Su manera de presentarse, de acuerdo con el deseo de obtener un retrato que comunicase cierta uniformidad entre los hijos, además

---

543 Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 193-225.

544 El promedio de hijos por familia para 2020 era de dos por mujer en Aguascalientes y con tendencia a disminuir en algunas entidades más del país. Véase la Presentación de Resultados. Censo de Población y Vivienda 2020 (consultado en marzo de 2021, INEGI): <https://www.inegi.org.mx>

de la manera de vestir de los jóvenes, habla de que sus actividades son escolares. De Luna Pedroza seguiría dejando el lugar central y entre sus padres a quien fuera la persona más joven del grupo, con lo que afirmarí la simetría de la composición con el lugar asignado para cada uno, en búsqueda de crear una imagen espejeada, que en esta toma se afirmó por la colocación de las manos de los niños, quienes fueron los más expresivos en el conjunto. Estos elementos la hacen característica del trabajo realizado en Estudios Luna, de ahí que, a pesar del daño ocasionado por la humedad sobre el negativo, la he incluido.



Figura CXLIII. Toma llevada a cabo en abril de 1958.

De igual manera, nuestro segundo fotógrafo conjuntaría las líneas diagonales con la ubicación de los niños al centro de las parejas, indistintamente del tipo de lazos familiares, pero llevaría a efecto variaciones que permitieran captar con mayor cercanía a las personas en el retrato, además del manejo de los planos, lo que daría lugar a mayores expresiones de confianza. La niña abraza a quienes muy probablemente fueron sus abuelos (Figura XCLIV).



Figura CXLIV. Fotografía realizada en 1958.

Con relación a esto, es la figura de la pequeña la que más destaca por su ubicación, su gesto y también por portar el atuendo más vistoso. La manera en la que se podría haber percibido esta imagen y el modo como se recibe ahora probablemente han cambiado poco. Todavía es común que los abuelos lleven tareas de cuidado hacia los nietos; apenas comienzan a incluirse discusiones públicas acerca de un papel que se les ha obligado llevar prácticamente sin cuestionarlo. La fotografía reúne la idea de la familia como origen, con la cuestión acerca del papel que se tiene de acuerdo con la interacción con otras generaciones; estas dinámicas son más cotidianas dentro de las familias extensas. Al respecto se señala lo siguiente:

En América Latina, hacia 1990, entre una tercera y una cuarta parte de las familias eran extensas, [...] Sin embargo, estas familias de estructura extensa funcionan de acuerdo con las reglas de diversos sistemas de parentesco que no han sido descritos ni interpretados en la bibliografía demográfica referida a este tema.



[...] A pesar de los procesos de modernización en varios ámbitos de la sociedad mexicana, la familia extensa, en sus diversas formas, no parece estar en vías de extinción; cabría preguntarse si hay una “propensión” hacia la formación de familias extensas o, dicho de otro modo, si los valores culturales asociados con la vida familiar favorecen la convivencia en familias extensas.<sup>545</sup>

Aunque en esta fotografía aparecen apenas tres personas reunidas, su imagen refleja los lazos existentes en las familias extensas, y el hecho de buscar hacerse un retrato invita a imaginar los fuertes vínculos entre sus miembros.



Figura CXLV. Fotografía llevada a cabo en agosto de 1952.

Dentro de las soluciones compositivas que he identificado y mostrado como las tendencias de Antonio de Luna, se observa la manera en las que las retomó De Luna Pedroza y cómo, al poco tiempo de haber encabezado su establecimiento, incorporaría algunos

545 Martha Mier y Terán y Cecilia Rabell, “Familia y quehaceres entre los jóvenes”, en Ariza y De Oliveira (coords.), en *Imágenes de la familia*, 140-141.

elementos, como se ha visto en el resto de los motivos ya presentados: su atención a la iluminación, la profundidad de campo y el encuadre lo suficientemente próximo, además de que invitaba a una interacción mayor entre las personas. En la Figura CXLV, la variante más importante es el giro a tres cuartos de la mujer, en dirección opuesta al centro de la fotografía. El contenido de la imagen está completamente en las tendencias más fuertes dentro de esta serie, en la producción de las décadas más cercanas a la mitad de siglo: la familia joven con hijos pequeños, cinco personas ante la lente, idealmente vestidos para la foto, el padre con el fistol que afirma su lugar de proveedor y la mujer al cuidado del más pequeño. Un apunte que sobresale al respecto en los estudios acerca de la paternidad en México es que los hombres participan del cuidado de los niños o interactúan más con ellos a partir de que los pequeños pueden comunicarse verbalmente, y prefieren ser parte de los cuidados cuando requieren menos atención para las tareas básicas, es decir, conforme van ganando autonomía.<sup>546</sup>



Figura CXLVI. Fotografía realizada en mayo de 1953.

546 García y De Oliveira, “El ejercicio de la paternidad en el México urbano”, 306-307.

Como se puede observar, permanecen gran parte de los elementos en estos retratos. Por supuesto, hay que tener en cuenta que son pocos años de distancia entre el trabajo de Antonio Medina y el inicio de su hijo. No obstante, Armando de Luna Pedroza recibió, de igual manera, a grupos familiares numerosos, como los núcleos que apenas se conformaban. Las imágenes dan lugar a afirmar que para los fotógrafos de esta familia era importante otorgar un lugar especial a las mujeres de mayor edad en cada grupo en el retrato. Ya he integrado referentes más extensos acerca de la veneración que se ha identificado hacia las mujeres, sobre todo cuando toman el lugar de ser abuelas; sin embargo, en esta fotografía (Figura CXLVII), a diferencia de la realizada por De Luna Medina (Figura CXXXVI), no se puede afirmar que se les confiriera cierto aprecio, además de la edad, en estimación por su condición de género; pues el niño, quien enfatiza la cúspide del triángulo, capta gran parte de la atención en la imagen: él mira a la cámara hacia abajo (en picada), mientras el resto del grupo posa con auténtica sencillez, dejando caer las manos en los costados y con los hombros vencidos. Hay que apuntar que la imagen fue realizada en placa completa, muy probablemente fue ampliada a un formato de dimensiones adecuadas para su exhibición en el hogar de aquella familia.



Figura CXLVII. Toma llevada a cabo en diciembre de 1958.

Las tendencias que muestran los retratos de Armando de Luna P. relacionan las formas con la representación de las ideas más generalizadas para las familias, pero también es posible percibir manifestaciones menos esperadas, que por la frecuencia dada se pueden considerar dentro de lo representativo relativo a este periodo y que van más allá de la intencionalidad del fotógrafo.

Una expresión que ha resultado notoria es la de severidad en los rostros de las mujeres, los cuales, si acaso se presentaron en los retratos para el capítulo anterior; lo que podría ser una actitud que tomaban al estar rodeadas de un número más amplio de familiares y cuando se trataba de grupos en los que la mayoría ya había dejado atrás la niñez. En la Figura CXLVII se proyecta dicho gesto, al estar en conjunto con un vestuario sobrio, el que quizá, y en sentido diferente a los rostros, estaba asociado con alguna celebración; pero no hay nada festivo en la toma. Por su parte, la niña destaca sobre el conjunto por llevar un tono claro, lo que hace más visible la posición infantil de sus pies.

En esta selección de imágenes hay algunos retratos que muestran variaciones más evidentes. En relación con el análisis, las anomalías provienen tanto de la manera como los De Luna pensaron sus fotografías, como de elementos o actitudes que los retratados aportaban para la imagen. En cierto margen del trabajo del fotoestudio se encuentran dos copias que clasifiqué dentro de los retratos de familias. Por sus características, se puede concluir que fueron originalmente realizadas algunas décadas antes de que abrieran los Estudios Luna. Una de estas copias no presenta modificaciones en el negativo, ya que permite observar que se llevó a cabo sin buscar seguir líneas compositivas; incluso parece que quien activó la cámara no tenía la seguridad de que el grupo cabría en el negativo. La imagen restante está resuelta en collage para unir el cuerpo inerte de una mujer, con el de tres personas de pie. Como he referido antes, ha sido la única imagen *post mortem* encontrada en los negativos examinados. La solución a través del collage pudo ser obra de Armando de Luna Pedroza, mas, difícilmente, la autoría de las impresiones originales,

así como el resultado final, el cual representa el deseo de la familia por conservar una fotografía como recreación de la despedida.

Las imágenes anómalas que son parte de la secuencia identificada en los retratos de familia advierten el manejo diferenciado de los elementos base entre De Luna Pedroza y su padre: foco, iluminación y planos, además de mayores cambios en la escenografía. De tal manera que las siguientes imágenes (Figura CXLVIII) comunican tanto las propuestas del segundo fotógrafo, o aquellas nociones que las personas tuvieron del retrato fotográfico de familia, donde se observan los elementos que nos informan de ello, por sutiles que sean.



Figura CXLVIII. Díptico con fotografías realizadas en septiembre de 1963 y mayo de 1953, respectivamente.

La primera imagen claramente fue resuelta con las formas habituales por parte de De Luna Pedroza, el cambio se dio en la actitud de los adultos, pues se mostraron confiados y cómodos ante la cámara. Vale traer a cuenta que el padre de familia portaba un bolígrafo en el bolsillo, otra de las constantes en este segmento de retratos. En el caso de la fotografía de la derecha, serían las intenciones del fotógrafo

las que llevarían a que la escenografía enmarcara a las personas retratadas. Al incorporar De Luna Pedroza únicamente una silla, detalle que implementaría repetidas veces con familias de similares características, cedió el lugar principal a la mujer con el niño. No obstante, no se comunica un estatus mayor entre uno y otro miembro de la pareja, sino que se confirma la idea del padre protector, así como de la maternidad en la mujer. Se trata de representaciones diferentes en estas dos imágenes. En la correspondiente a 1963, la pareja comparte el mismo nivel, con el cuidado de los niños, aunque, en efecto, es la madre quien sostiene también al hijo que se dejó en pie. Ninguna de estas soluciones formales ni la manera en la que se presentaron estas familias rompen con la imagen tradicional de las mismas.

En los momentos de su producción pudieron representar el futuro prometedor en el que cada uno de los adultos parecía cumplir con sus obligaciones asignadas a favor de una buena sociedad, en términos económicos del “desarrollo”. En la actualidad, a partir de la puntual afirmación de Bauman acerca de que la familia dejó de ser “una entidad total capaz de conferir sentido”,<sup>547</sup> estas imágenes generan la inquietud hacia las aspiraciones que las hicieron posibles y su vínculo con una pluralidad familiar que se ha ido reconociendo, porque finalmente ha habido cambios conformados en resonancia y, las más de las veces, en tensión con las identidades menos “determinadas”.<sup>548</sup>

Si continuamos con las fotografías y las excepciones de este segmento de la selección, aunque los juguetes estuvieron en los retratos de infancia, no fueron artículos de utilería para los retratos de familia. Sosenski y López León, en su investigación acerca de la publicidad, exploran la relación de ésta con la difusión pedagógica del juego, donde distinguen a las familias como el mercado meta: “La publicidad de estos años presentó un ideal de familia feliz consumidora (una ‘familia posible’) representada generalmente por una madre hogareña, un padre proveedor y dos hijos (una niña y un

547 Véase el capítulo 3 o directamente a Bauman, *En busca de la política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 47.

548 Bauman, *El arte de la vida*, 23-24.

niño)”.<sup>549</sup> Además, resulta sustancial el apunte acerca de que a los roles de los padres se les asignara la obligación de otorgar una infancia feliz a sus hijos.<sup>550</sup>



Figura CXLIX. Toma capturada en septiembre de 1953.

Como he señalado, en los retratos de familia, el juguete resultó ser un objeto esporádico, por lo tanto, lleva a esta imagen al sitio de la anomalía dentro de su serie. Mas, obtener el retrato por un medio fotográfico, en las más de las veces, fundía el deseo de conservar un momento para la memoria con aquel de identificarse dentro de la vida moderna. Así, es necesario tener en cuenta la “moderna” idea de la felicidad, como lo expresara Bauman:

Incluso podríamos decir que nuestra era moderna empezó en serio con la proclamación del derecho humano universal

549 Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 198.

550 Véase Sosenski y López León, quienes escriben que “algunos historiadores han descrito como un ascendente proceso de ‘ansiedad paterna’, sobre todo si las cosas en casa no marchaban de acuerdo con los manuales”. Citan particularmente a Peter Stearns en “La construcción visual de la felicidad”, 200.

de buscar la felicidad y la promesa de demostrar su superioridad sobre las formas de vida que reemplazaba, haciendo que esta búsqueda de la felicidad fuera menos engorrosa y ardua y, al mismo tiempo, más efectiva.<sup>551</sup>

Se comprende en esta afirmación el dejo de ironía, que se vuelve más claro si seguimos la reflexión en cuanto a que:

Los observadores señalan que aproximadamente la mitad de los bienes cruciales para la felicidad humana no tienen precio de mercado y no se venden en las tiendas. Sea cual sea la disponibilidad de efectivo o de crédito que uno tenga, no hallará en un centro comercial el amor y la amistad. [...] Bien puede suceder, y sucede con frecuencia, que lo que se pierda supere lo que se gane y que la infelicidad causada por la reducción del acceso a los bienes que «el dinero no puede comprar» supere la capacidad de aumento de los ingresos de generar felicidad.<sup>552</sup>

Para el caso de Aguascalientes y su crecimiento en el Índice de Calidad de Vida, de acuerdo con el análisis de González Esparza, se concluye que entre 1940 y 1990 sería parte de los diez estados con mejores resultados.<sup>553</sup> Identifica también, y en relación con la “familia feliz consumidora”, que “el nivel de endeudamiento sobre todo entre la clase media y media alta, expresa muchas de las expectativas insatisfechas de estos sectores sociales, de ahí también el descontento manifiesto no obstante su posición privilegiada”.<sup>554</sup> Este contexto socioeconómico abarca los tres periodos de los fotógrafos y podríamos sumar que las consideraciones retomadas tienen resonancia en la actualidad.

---

551 Bauman, *El arte de la vida*, 13.

552 *Ibidem*, 15.

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

554 *Ibidem*, 91.



En cuanto a los retratos, se distingue que la persuasión del mercado para la venta de una idea limitada de la felicidad a través de la publicidad no forma parte habitual de los elementos en las fotografías de los Estudios Luna, lo cual no indica que el sentido “moderno” de familia no esté implícito en estos retratos, como lo he apuntado antes. A propósito de la representación de las familias propuesta por los artistas del dibujo (nuclear con cuatro miembros),<sup>555</sup> no permearon tampoco de forma inmediata. En los retratos de Armando de Luna Pedroza se vio una diversidad de familias en las que están tanto las amplias como las extensas, por lo que es posible integrar distintas reflexiones. Para tal ejercicio, se comparten las dos siguientes imágenes, con las que cierro la selección e identificación de sus variaciones culturales, en específico, de las anomalías visualizadas.



Figura CL. Fotografía proveniente de abril de 1968.

Este retrato fue solucionado de manera muy simple, con dos líneas en las que se dejó el asiento para las mujeres, el centro para el hombre de mayor edad dentro del grupo y en primer plano a la más pequeña; sin modificaciones al respecto, en un plano general, con

555 Véase Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 193-225.

la iluminación sin énfasis, aunque con el conocimiento que ya aplicaba De Luna Pedroza, del que se aprecia el caer de la luz sobre los rostros, el cabello y el fondo, sumado a la sencillez de las posturas corporales de los presentes para el retrato. La anomalía que se dio para la imagen anterior por llevar un juguete y el movimiento registrado del bebé, quien seguía la pelota, para esta fotografía (Figura CL) conlleva significados más sensibles. La imagen fue efectuada en 1968, su variación, que estimo excepcional, ha sido la actitud captada en el grupo, quienes, con “naturalidad”, con integración, comparten el momento para la fotografía con el cuidado de una niña, quien tuviera un padecimiento visible, a lo que podríamos imaginar que no hubo miembros que quedasen fuera de la fotografía familiar.

Si bien, en los retratos de infancia se encuentran los casos de fotografías que por la manera en la que fueron resueltos por este mismo fotógrafo y porque a los niños se les colocó a solas frente a la lente me hizo ubicarlos en el sentido de registro fotográfico, muy probablemente utilizados en su momento para dar seguimiento a un diagnóstico médico, esta fotografía tiene un sentido diferente, ya que la pequeña se encuentra en brazos de su mamá y rodeada de toda su familia. Vale la pena recordar, por la importancia del sentido de la palabra anomalía que he aplicado en esta investigación, de acuerdo con la historia cultural, que no es anómala la persona retratada, sino la actitud de su familia, quienes no dejaron invisible, oculta, la situación de su pequeña, pues la estigmatización por enfermedades, incluso las no visibles, ha sido una tendencia generalizada.

No hay espacio aquí para que comparta las situaciones de estigmatización con claras expresiones hacia los niños enfermos que pude ver algunos años posteriores a la realización de esta fotografía, y en ámbitos con ciertos privilegios, en donde, desde mi perspectiva, resultan más difíciles de comprender; mas las políticas públicas, principalmente en educación y en salud, que se han impulsado en periodos más recientes, son evidencia de que la estigmatización hacia el cuerpo enfermo, incluida la etapa infantil, ha sido un problema social que a nivel de instituciones se intenta dar respuesta a los sentimientos compartidos que se encontraban en familias

como las de este retrato. Por tales motivos es que me parece necesario dar espacio a esta fotografía. La anomalía es, pues, en este caso, el reconocimiento a aceptar las diferencias, en una familia que muestra las distintas generaciones que la conformaban ante la cámara, en una reunión para el retrato fotográfico que tuvo posibilidades de ampliarse o por lo menos reproducirse en tamaño postal.

El anacronismo que abre la capacidad de interpretación de las imágenes encuentra una mayor potencia porque en los momentos más cercanos a la manufactura de esta fotografía ya se hacía una fisura hacia la manera de entender el propio cuerpo, y quizá cuestionaba, aun sin que fuera la intención de las personas en el retrato, la idea hegemónica acerca de la familia. Ahora difícilmente podríamos dejar de hacerlo, dejar de cuestionar los discursos y los mecanismos de control sobre el cuerpo.

Por otro lado, las fotografías con grupos numerosos siguieron apareciendo de forma importante en este periodo, lo que dio muestra tanto de familias extensas como, en ocasiones, de familias amplias, aunque hubo una disminución de estas últimas, por lo que, para cerrar la década de los sesenta, resultó que fuera inusual, anómalo, el retrato de una pareja con sus trece hijos. Para 1970, las familias registradas con más de nueve miembros sumaban 18.9%; el porcentaje más alto, ya que, a diferencia de años anteriores, reunieron un número más de familias para ese segmento en el censo. También se hace difusa la información para las distintas familias porque no se muestra exactamente el tipo de vínculos entre los familiares. Podríamos decir que hay una cierta correlación entre la realidad demográfica de aquellos años con su extrañeza como objeto fotográfico con el sello Estudios Luna.



Figura CLI. Fotografía llevada a cabo en septiembre de 1968.

La Figura CLI señala otras variaciones culturales que tampoco dependieron de la intencionalidad fotográfica. El vestuario en niños y “novios” ha tenido incorporaciones de las modas muy características de la segunda mitad del siglo XX, hasta ya entrados los años setenta, lo que en este retrato ya se puede ver unos años antes con los estilos de los sesenta, a partir de los cuales vistieron a algunos de los varones para la ocasión del retrato. En conjunto, resultaría en tendencia y representativo del deseo de mostrar a la familia con cierta uniformidad, pero no disminuye lo significativo de modificar la manera tradicional de vestir a los niños.

En la totalidad de esta selección de retratos de familia, las manifestaciones y formas expresivas ante la lente de Armando de Luna Pedroza no dieron lugar a la sensación de *punctum*; la paradoja como detalle no ocurrió. Ante la falta de tensiones, así fueran sutiles en los retratos, se percibe que la situación de estar en grupo ante la cámara hace que se tenga un mayor control para cada cual. De tal manera que el montaje para retratos de familias, en este segmento, se daría principalmente con anomalías muy concretas.

*Fotografías para bodas*

Los retratos para los “novios” permanecieron en el gusto de los clientes de Armando de Luna Pedroza, a diferencia de los retratos de familia, que disminuyeron de forma importante en su producción. En el caso de los retratos de parejas, fueron casi tan solicitados como los de bodas hasta 1968, pues durante ese año se dedicarían más placas para las fotografías de los novios acompañados por sus familias. Aún más significativo ha resultado que sea con el motivo de los “novios” con el que De Luna Pedroza propondría formas más arriesgadas para sus imágenes, ya fuera con las posibilidades dramáticas para las expresiones efectuadas en el ámbito del fotoestudio o a través de las propias de los materiales fotográficos.



Figura CLII. Fotografía realizada en marzo de 1953.

Entre las modificaciones más importantes ha sido observar el lugar protagónico otorgado a las novias. La Figura CLII es característica de los resultados dados en sus primeros años por el fotógrafo De Luna Pedroza, en la cual se recrearon las formas ritualizadas para preparar a las novias, a través de una representación dramatizada.

En cuanto a la disposición de las damas, la primera inclinada y el resto en torno a la novia (la única sentada, además, en un sillón que sobresale a su estatura), luce cual cortejo hacia una figura principal. Estos gestos hacen notar el artilugio organizado por el fotógrafo: un juego dramático que coloca en un lugar elevado, a la vez que comprometido, a la mujer a punto de casarse.



Figura CLIII. Díptico con tomas llevadas a efecto en diciembre y agosto de 1968, respectivamente.

Sería, entonces, que en los retratos realizados entre el inicio de la década de los cincuenta hasta el transcurrir de los setenta que las novias se convertirían en las principales figuras que dieron lugar a un gran número de imágenes para conmemorar las celebraciones de boda. Ésta no fue una propuesta de los Estudios Luna, sino una forma que se hizo popular desde la segunda mitad del siglo XIX,<sup>556</sup> que para el siglo XX persistiría con la conceptualización de la “belleza moderna”<sup>557</sup>

556 Puede constatarse lo popular del retrato de novias en Gustavo Amézaga Heiras (textos), *De tu piel espejo, un panorama del retrato en México, 1860-1910* (México: Asociación Cultural El Estanquillo, 2019), 232.

557 A partir de la idea desarrollada por Yves Michaud, puede verse el capítulo 6 de este libro o directamente “Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales”, en *Historia del cuerpo*, 401-417.

y en relación con los estereotipos hacia una noción limitada de “ser mujer”, como se vio también en algunas de las imágenes de mujeres.<sup>558</sup> El anacronismo que generan las fotografías exclusivas para las novias incluye reconocer que, además de una búsqueda por la belleza, se podrían entender en el sentido de que eran las mujeres quienes cambiaban su condición y tenían una responsabilidad mayor dentro del matrimonio. Aunque históricamente se puede precisar que tanto las acciones de hombres como de mujeres han contribuido a hacer visibles las crisis del matrimonio,<sup>559</sup> las imágenes dan cuenta de una mayor observación sobre el sexo femenino. Con la manera de presentarse ante la cámara, como lo harían ante el altar, las novias respondían a las aspiraciones y representaciones de la pureza, la belleza y, en ocasiones, de la fecundidad.

En cuanto a las propuestas particulares de Armando de Luna Pedroza, experimentaría con una doble exposición para la segunda de las imágenes en la Figura CLIII, al dejar el perfil de la novia como fondo de la pareja, lo que mostró la inquietud del fotógrafo por explorar las posibilidades técnicas de su medio de trabajo. Por simple que parezca el resultado, las dobles exposiciones en los negativos requieren procesos delicados. Además de este notorio cambio en la propuesta, al conjuntar fondo y figuras, la actitud de los novios ante la cámara tuvo una modificación, aunque menor: si bien, miran atentos hacia el frente, como ha sido para los retratos ya vistos, esta pareja se aproxima entre sí. Esta imagen es la que he considerado más innovadora del trabajo de nuestro segundo profesional de la lente, significativamente anómala porque se da con uno de los motivos más tradicionales y que han permanecido por largo tiempo en las actividades comerciales de la fotografía; muy probablemente con la intención de hacer trabajos más atractivos para un mercado que tendía a llevar al espacio del fotoestudio los hitos de la vida familiar.

---

558 Véase el capítulo 6, que integra la propuesta de abrir la categoría de género realizada por Butler.

559 Pueden consultarse a: Esteinou, “La parentalidad en la familia”; Hakkert y Guzmán, “Envejecimiento demográfico y arreglos familiares”; González Esparza en el apartado “Desamor y transgresiones”, en *Historia y familia en Aguascalientes*, 41.

De Luna Pedroza empleó composiciones asimétricas para los retratos de “novios” en algunas fotografías, esto mediante el propio atuendo de las novias. Su trabajo contiene tanto las tomas donde están únicamente los contrayentes, como aquellas en las que la figura principal serían las novias y, otras más, con los acompañantes. En cuanto a las fotografías de “parejas”, como fuera en el periodo anterior, hubo menores búsquedas compositivas y, por tanto, expresivas, además de decrecer en su realización. Prácticamente se utilizaron las mismas soluciones a lo largo de treinta años, aunque uno de los cambios incluía una silla concedida para la mujer, tal como lo hiciera en los retratos para grupos familiares. A pesar de esto, tenemos un retrato que contrasta con las expresiones de los “novios” identificadas hasta este momento y con el que cierro las imágenes que contienen anomalías para estos temas. Los elementos formales se conjugaron con el acto de la pareja, de tal manera que se superponen tanto las ideas fotográficas, como los motivos que llevaron a estas personas al fotoestudio.

De manera diferente a la mayoría de los “novios” en las fotografías, en esta imagen (Figura CLIV), la pareja situada a tres cuartos hacia la cámara lo está también entre sí, lo que suma a la manifestación de cercanía y compromiso; las miradas fueron dirigidas hacia el intercambio realizado con sus manos. Lo anterior resulta particular, de ahí que describa estos detalles ante el hecho de que para los retratos de “novios” no había disposición en cuanto a que aflorasen gestos similares. Se da, así, un mayor significado a la fotografía como testimonio de los inminentes enlaces religiosos, esto es, de mostrar su carácter legítimo, más que de la afición entre los novios. Ciertamente, dentro de la producción del fotógrafo De Luna Pedroza hay imágenes en las cuales hubo cercanía entre las personas retratadas; mas únicamente en esta fotografía, fuera de la serie de “novios” (Figura CLIV), es en la que se comunican ideas afectivas. Ello detona la reminiscencia de las representaciones pictóricas para “las bodas de Caná”.





Figura CLIV. Toma realizada en agosto de 1963.

Desde luego, con las posibilidades del medio fotográfico se generó esta ilusión, al aplicar un encuadre más próximo, así como la iluminación para bañar la escena, por lo que ya no sólo queda como la representación de lo inminente, sino como una narrativa de una acción llevada a efecto en el momento de la toma. En su construcción se percibe la participación tanto del fotógrafo como de la pareja.

Por último, la identificación de la primera paradoja como detalle para los retratos de familia la observamos en esta fotografía para bodas (Figura CLV). Una familia extensa que acompañó a la joven pareja, ubicada en el lugar central, con los brazos entrelazados pero la mirada al frente, quienes, al ser parte de una solución simple y habitual para fotografiar a grupos numerosos, se presentaron vestidos para la ocasión de la celebración y en las tendencias de los años sesenta, pues es evidente en la estrechez de las corbatas y en los guantes y sombreros de las mujeres.



Figura CLV. Toma realizada en agosto de 1963.

En general, es poco festiva la imagen y permanece encuadrada en lo que he identificado como retratos más cercanos a las ideas de visibilidad de las normas sociales y no tanto como emociones imaginadas para los contrayentes. Aún ante la ausencia de cualquier gesto próximo hacia las aspiraciones de la “felicidad”, la expresión del acompañante, quien toma del hombro al pequeño del extremo derecho, resulta inesperada en el retrato, pues es de descontento, aunada con su vista hacia el sitio que debió tener el fotógrafo; todo eso rompe el sentido de unidad, ya que su rostro coloca en un lugar secundario a los novios. El *punctum* aquí no cautiva ni abre cuestiones, más bien, anula el motivo central de la imagen.

Para sintetizar este apartado, el trabajo fotográfico de Armando de Luna Pedroza se realizó en el interior del fotoestudio para los grupos familiares y “novios”; para los retratos de familia, ambientó con escenografías relacionadas con los hogares. La composición más constante fue con los niños al centro, esto a partir de las propuestas anteriores a su trabajo; aunque los cambios que incorporó en las composiciones dieron una mayor dinámica a las connotaciones acerca del posible estatus asignado a los diferentes miembros de las familias.

Las formas y las configuraciones grupales nos informan de la diversidad de familias que acudían a retratarse, dentro de las cuales se pueden ver aquellas hasta con trece hijos. En cuanto a las maneras de vestir, en general se relacionan con la importancia que le daban a la obtención del retrato, y en las más de las ocasiones, parece tejerse el momento dentro del fotoestudio con una celebración. La diversidad que se pudo observar en las prendas que las personas portaban, también, aunque no de manera determinada, hace perceptible un abanico de actividades de índole distinto y en ambientes más o menos urbanos, en continuidad con aquellos más o menos rurales. En ese sentido, se comprende la división artificial entre el campo y la ciudad que señalan los historiadores.<sup>560</sup> Además, la escenografía del fotoestudio crea un contexto artificial, de acuerdo con el sentido acogedor, lo que hace más difusos los elementos concernientes al lugar específico del cual pudieron provenir las personas. Sumado a lo anterior, sería constante la imagen de los padres de familia con el bolígrafo o el distintivo en la solapa, lo que reúne a la comunicación de sus habilidades o estatus; un gesto sutil acerca de su posición como padres proveedores.

En cuestión de los retratos para bodas, llamados de “novios”, ha sido atractivo que Armando de Luna Pedroza uniera el dominio que ya tenía de la distancia focal para variar la profundidad de campo, así como de la iluminación, la experimentación con las dobles exposiciones y un mayor juego dramático a través de las puestas en escena que construyó para las fotografías. Para este tema, las novias tomaron un lugar principal. El anacronismo de las imágenes me da la posibilidad de plantear los diferentes sentidos y la importancia de hacerlos visibles. La bibliografía analizada distingue como aspecto importante de los cambios demográficos la edad de las mujeres al momento del matrimonio. Sin que las fotografías puedan ser interpretadas como transparencias de la realidad sociodemográfica, se puede apuntar que en los retratos realizados en el segundo momento del fotoestudio ya no se encontraba únicamente la presencia de

---

560 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 35.

mujeres muy jóvenes, lo que advierte de los cambios que vendrían un poco después de manera más evidente. Al decir de las formas generales de las fotografías para bodas, prevalecen los signos en conformidad con las maneras que ya eran tradicionales para el siglo xx en el contenido de estas imágenes: los vestidos blancos, velos, ramos y azahares en las solapas. A propósito de que los novios fueran retratados con sus familiares, esta práctica duraría hasta los primeros años de la década de los sesenta.

Desde la perspectiva del anacronismo en las imágenes de familia para cada uno de los grupos de personas, en su momento, tuvo un significado que no podemos traer al presente. Mas, en cuanto a las significaciones que se pueden compartir, se contemplan las ideas difundidas para las familias a partir de los discursos hegemónicos que las sitúan como consumidoras. Ante esto, y justo como una historia cultural que reconoce el anacronismo, se pudo ver que no se asimilaban ni reproducían las formas ya populares (en los mismos años) a través de la publicidad en las imágenes. Si bien, en estas fotografías se visualiza la modernidad fotográfica, las diferentes prácticas culturales que se pueden apreciar en sus formas, así como la importancia de reconocer que las soluciones para su producción y postproducción involucraban varias actividades manuales que indican alternativas a la idea de modernidad; también presente en sus significaciones, ya que las imágenes en la unidad construida para cada una avisan de las formas particulares en que los sujetos imaginaron la representación de su relación familiar.

En cuanto a otra de nuestras herramientas clave para el análisis, resalta que, para ambos temas, las anomalías sucedieron a través de la integración o modificación de distintos elementos, y los retratos correspondientes a las bodas contienen claras búsquedas estéticas y expresivas del fotógrafo De Luna Pedroza. De modo que este tema lo invitó a realizar innovaciones en su quehacer de mayor manera. Finalmente, y de gran importancia, ha sido la percepción del *punctum*. En los últimos temas estudiados que dan lugar a este capítulo, ha sido excepcional su identificación, únicamente ante una fotografía para bodas, además, sin que ejerza la

fuerza advertida en las imágenes antes presentadas, por lo tanto, aún es probable que exista una mayor contención de los gestos espontáneos cuando se es partícipe de una imagen que trata de compartir una unidad grupal.

## La fotografía de Armando de Luna Gallegos para encuentros familiares y uniones matrimoniales

*La familia pone en escena el drama de la inmortalidad, creado por los actos de todos los mortales, para que todos puedan contemplarlo y tomar parte en la representación.*  
Zygmunt Bauman<sup>561</sup>

### *Retratos de grupos familiares*

En las últimas décadas del siglo xx y el inicio del presente siglo, notoriamente se pusieron en boga las reuniones de familias extensas con motivo de retratarse. Podríamos decir que es un tema dentro de la fotografía comercial realizado hasta nuestros días, ya que dicha producción de imágenes navega con cierta frecuencia a través de las redes sociales. Tal interés en obtener una representación fotográfica de las genealogías le dio oportunidad a Armando de Luna Gallegos para desarrollar su trabajo, al igual que con otros temas que siguieron presentes en el gusto de las personas, con la incorporación de las novedades fotográficas.

En cuanto a la cantidad de tomas, De Luna Gallegos llegaría a números muy similares a los que hizo su abuelo en 2008; mas, como he señalado, gran parte de lo que comprende el acervo identificado para el tercer fotógrafo De Luna consiste en retratos realizados para grupos de familias extensas. Sus primeros años a la cabeza del

---

561 Bauman, “En busca del espacio público”, en *En busca de la política*, 46.

fotoestudio contienen más elementos similares a las soluciones de sus predecesores; aún así, para el final de los setenta ya son perceptibles algunas modificaciones. Es importante señalar que, sobre todo, tendría que solucionar las composiciones para familias nucleares con máximo cinco miembros, ya que más adelante se encontrarían materiales con grupos más amplios. De la selección, compartiré las imágenes más representativas de este periodo.



Figura CLVI. Fotografía llevada a cabo en febrero de 1978.

Para establecer la autoría de esta fotografía se ha dado la dificultad de observar las mismas soluciones formales vistas con anterioridad: los pequeños sentados entre sus padres y en los brazos de cualquiera de ellos; pero los cambios en la forma de dirigir la luz y el año de realización fueron signos que ayudaron a su ubicación. Así, la variación proviene de las actitudes de la familia ante la cámara. La manifestación de alegría por parte de los padres ha sido de las más claras en estos retratos. Al comparar con otras tomas muy similares, se observa que el espacio para esta expresión no quedó nada más en la iniciativa del fotógrafo, ya que estas otras imágenes no contienen sonrisas.

Esta idea de alegría que han identificado estudiosos de la familia y la infancia a través de las producciones gráficas como una representación de la familia feliz, que “para los publicistas el mejor recurso para vender los productos ha sido apelar a las emociones de su público”,<sup>562</sup> podría ser, en efecto, una manera de permear en las maneras de imaginarse para llevar a efecto el retrato. Sin embargo, subrayo la idea de que ha sido el mercado y sus mecanismos dentro de las sociedades modernas los que tomaron la aspiración humana hacia la felicidad para convertirla en una fórmula para la creación del espejismo que ha resultado ser la mercantilización;<sup>563</sup> es decir, que los intereses económicos se valieran de las necesidades y manifestaciones de los individuos y las instituciones como la familia no anula la existencia de los sentimientos que pudieron ser genuinos y no únicamente su representación para el instante del retrato. Es este el anacronismo que se despliega entre el deseo de acercarnos al sentido que tuviera esta fotografía y las consideraciones que en el presente se plantean ante las transformaciones de la familia como institución total, en las que las dinámicas económicas han afectado la dimensión cultural.

Los retratos realizados desde este momento también participan de una mayor correspondencia con lo que se ha escrito acerca de la realidad sociodemográfica, la que informa acerca de que:

Las transformaciones de siete a tres hijos en promedio entre 1970 y 1995 en tan sólo una generación nos indican, entre otras cosas, una mayor atención hacia los hijos pero al mismo tiempo una mayor definición por parte de las mujeres sobre su participación familiar y social.<sup>564</sup>

---

562 Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 198.

563 Varios autores han reflexionado acerca de la noción de felicidad en las sociedades contemporáneas, entre ellos puede verse a Bauman, “¿Qué hay de malo en la felicidad?” y “Las miserias de la felicidad”, en *El arte de la vida*, 11-65.

564 González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 74.

Esta serie, entonces, contiene como nota distintiva la coherencia con el conocido descenso en la fecundidad, ya que serían, en gran parte de las tomas que la conforman, aquellas que nos muestran a familias nucleares y pequeñas. Vale recordar que en las décadas anteriores también tuvieron una existencia sobresaliente, lo que indicó que las familias preferían acudir al estudio en sus etapas más jóvenes; pero, a partir de los setenta, ya no veremos de manera significativa a grupos con más de tres hijos.

La siguiente fotografía (Figura CLVII) es igualmente representativa de estas transformaciones, además, nos informa de otras variaciones culturales a través del vestir, entre las que se distinguen los gustos por los deportes que serían populares en Aguascalientes durante gran parte del siglo anterior. En los retratos de la infancia se presentó la figura del ferrocarrilero; aquí, es todavía mediante los niños que se transmiten las aficiones, ahora deportivas. De acuerdo con investigaciones recientes, el impulso para el desarrollo de los deportes en la entidad seguiría a la creación de instituciones públicas y clubes privados, que para el béisbol se hicieran más sólidos a partir de los años setenta, aunque involucra de manera destacada al Centro Deportivo Ferrocarrilero.<sup>565</sup>

En esta toma, llevada a efecto casi para cerrar el siglo anterior, se sintetizan las características del trabajo del fotógrafo De Luna Gallegos: su propuesta dentro del fotoestudio con la ambientación creada con las plantas de ornato que generaba una dinámica visual entre las figuras del fondo y las personas retratadas, donde la película en color tomaba importancia para hacer resaltar algunos elementos. Asimismo, modificó más los puntos de vista para este grupo, al colocarlos a tres cuartos hacia la cámara y en un acomodo más cercano y ordinario. En cuanto a las ideas acerca de la familia que esta imagen comunica, se encuentra, como generalmente, el padre en el sentido de figura protectora; mientras que la figura de la madre,

---

565 Véase Víctor Moreno Ramos, Gabriela Hernández Zapata y Sara Elizabeth Flores Fernández, "Origen y evolución de las actividades y disciplinas deportivas en Aguascalientes en el siglo XX", *Investigación y Ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, núm. 70 (enero-abril de 2017): 72.



quien sostiene al más pequeño y le ayuda con el bate de béisbol, muestra confianza y cuidado.



Figura CLVII. Toma realizada en agosto de 1998.

Para continuar y dar cuenta de anomalías más evidentes, en la Figura CLVIII han sido varias las que he identificado. No sería la solución preferida por De Luna Gallegos fotografiar a los conjuntos numerosos de personas dentro del estudio. Para llevarlo a efecto, utilizó los conocimientos más universales para el retrato: dividió el grupo en tres filas y en niveles distintos, pues buscó que todas las personas fueran visibles; además, los niños de menor edad fueron sostenidos en brazos, al centro y en un extremo.

Enfatizo que la irregularidad formal es que se realizara dentro del estudio; pero más profundo es observar dentro de la familia la presencia de un traje representativo del pueblo *wixaritari*. El hombre quien lo porta no parece llevarlo como una vestimenta ocasional; sin que la imagen pueda darnos certeza al respecto, podríamos imaginar que le era habitual. Si bien se ha visto la diversidad de familias en las fotografías analizadas, esta imagen resulta singular por la incorporación del vestuario étnico. Como en gran parte de las ciudades mexicanas, la visibilidad de los grupos minoritarios no ha

sido fomentada de forma constante ni finalmente patente durante el siglo anterior. Aguascalientes, de manera particular, ha situado a los pobladores indígenas como “familias en tránsito” para el siglo xx y para el tiempo actual, a través, incluso, de los estudios estadísticos y para la atención social.<sup>566</sup> La entidad ha sido, en efecto, un lugar de tránsito y sitio de recepción de personas con diferentes orígenes, entre los que destacan cuantitativamente los de las zonas más cercanas al estado;<sup>567</sup> por lo tanto, no se descarta el establecimiento permanente de familias con origen *wixárika*.



Figura CLVIII. Imagen capturada en agosto de 1998.

- 
- 566 Confróntese con Luis Ernesto Lozano-Becerril, “Discriminación y racismo en Aguascalientes, ciudad de la gente buena”, *Ra Ximhai. Revista*, vol. 14, núm. 2 (2018), 149-162.
- 567 Véanse los censos de población 1950, 1960..., en donde Aguascalientes resultó ser una de las tres entidades federativas con más bajo porcentaje en hablantes de lengua indígena en el Censo 2020, a pesar de mostrar un aumento en cuanto a lo que se señalaba para la entidad en 2010. Presentación de Resultados, Aguascalientes, Censo de Población y Vivienda 2020 (consultado en mayo de 2021, INEGI), <https://www.inegi.org.mx>



Figura CLIX. Secuencia realizada en noviembre de 2008.

El interés por trabajar en el exterior del fotoestudio se observa de manera muy clara tanto en el tema de las familias como se verá enseguida con los novios, que lo utilizaría Armando de Luna Gallegos en una relación con sitios fácilmente identificables de Aguascalientes, sin que pudiéramos considerarlos como referentes fuera del estado; no obstante, se puede afirmar que comparten el hecho de ser muy visitados por los habitantes de la ciudad. Las secuencias dieron oportunidad de fotografiar a números aún mayores de personas en cada sesión, lo que hizo posible estas “modernas representaciones genealógicas”; a lo que se reúne la influencia *pop* en el vestir, que, para la ocasión de la sesión, los familiares de la Figura CLIX se coordinaron, al portar pantalones de mezclilla como muestra de la transformación en el sentido de la popular prenda. Antes de que los espacios abiertos, a veces arquitectónicos, otras más naturales, sirvieran de ambiente para los retratos de “novios” realizados por De Luna Gallegos, llevó a cabo modificaciones en las construcciones

fotográficas dentro del fotoestudio, que colaboran a enfatizar las actitudes de las parejas, probablemente también aquellas formas en las que imaginaban la fotografía.

*“Novios”*



Figura CLX. Imagen realizada en enero de 1978.

Particularmente en el tema de mujeres e infancia, ya se habían observado gestos más expresivos en el trabajo efectuado por De Luna Gallegos. Para el motivo de “novios”, igualmente dio espacio a las expresiones de cercanía entre las personas, pero se observan distintos niveles de lo que sería la dirección que realizaba el fotógrafo para las poses. Vale la pena destacar que una mayor comunicación de afecto, atracción o unión, como sería en esta imagen (Figura CLX), constituye una característica distintiva en la manera de abordar el motivo del matrimonio por Armando de Luna G.; se trata, entonces, de un giro en cuanto al trabajo de sus predecesores, una anomalía que se conforma con toda la serie. En la mayoría de las ocasiones sería cuidadoso para el acomodo de los rostros, las manos y las miradas;

algunas veces los llevaría a mirarse de frente o los captaría en abrazos, siendo perceptible el control sobre la imagen.

En 1998, las tomas dedicadas a los “novios” superaron con 50% a los mejores años para el mismo tema, que tuvieron tanto Antonio como Armando De Luna P.; además, se utilizó de manera gradual y ascendente la película en rollo. Las tomas llevadas a efecto en estas condiciones materiales confirman el gusto que el fotógrafo desarrollaría por obtener imágenes en color, con luz natural y preferentemente en locaciones con vegetación; a este respecto, la tendencia continuó hasta la última pieza de película.



Figura CLXI. Secuencia corta, producida en noviembre de 2008.

En cierto sentido, la práctica de este tipo de retratos adquirió tintes de espectáculo, con los novios en un espacio elegido previamente, cuales actores en una locación. A partir de los setenta se dejó

el cortejo fuera del fotoestudio; si bien los familiares seguirán apareciendo en las fotos de boda, es una tarea que se ha realizado desde otras prácticas fotográficas que permiten procesos más rápidos. Las imágenes que hiciera el equipo del Estudio Fotográfico De Luna, al tiempo que dejan atrás un sentido más cercano al testimonio del enlace religioso, dieron lugar a otras demostraciones. Difícil sería no apuntar que dichas muestras o exteriorizaciones rozan con las connotaciones sentimentales. Esta connotación, al ser una exaltación del artificio de la imagen, dispara los cuestionamientos hacia el matrimonio y su crisis, históricamente identificada,<sup>568</sup> relacionada para el siglo xx e inicio del presente con “el incremento en la esperanza de vida y la prolongación del tiempo que se vive en pareja”.<sup>569</sup> Sobre estas líneas, lo que podría limitar que la Figura CLXI ilustre el sentimentalismo en el jardín sería el jugueteo entre los jóvenes contrayentes, elemento favorecido por la posibilidad de realizar más de una toma.

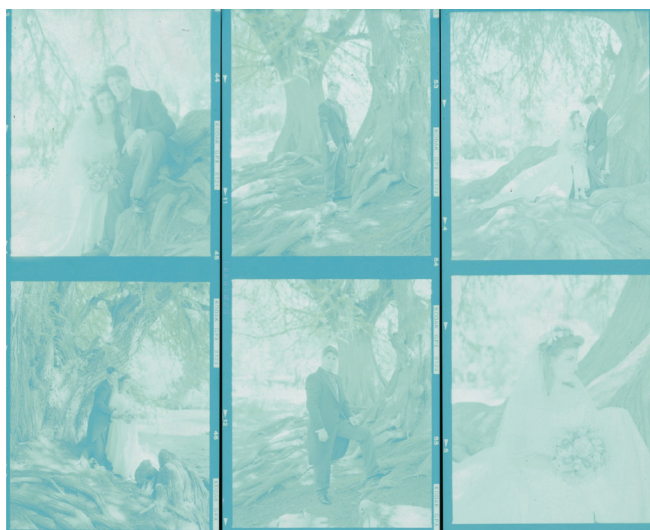


Figura CLXII. Secuencia llevada a efecto en septiembre de 1998.

568 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 41.

569 Ariza y De Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”, 33.

Por último, la secuencia de la Figura CLXII tendría como escenario los grandes ahuehuetes, o sabinos. Este sitio, conformado como Parque Recreativo el Sabinal, es aún, hoy en día, atractivo por ser de los pocos espacios arbolados cercanos al centro de la ciudad; sería precisamente en los noventa que se establecería el comité que lo promueve como parque hasta nuestros días.<sup>570</sup> La particularidad del sitio hace identificable el contexto, cuestión que ha explorado recurrentemente el fotógrafo De Luna Gallegos.

En cuanto a los protagonistas de la serie, en estas pequeñas seis imágenes, la centralidad que se le había otorgado a la novia a partir de los años sesenta –como una reformulación de las modas decimonónicas– entraría en disputa con el lugar del novio, a quien se le dedicaron dos tomas. Es, sin duda, importante que se realizaran fotografías para cada uno. El movimiento, que no es menor, confronta las posibilidades del sentido en las imágenes. En su momento pudo significar únicamente que la figura masculina participaba igualmente de la idea de la “belleza moderna”; es decir, obtener una imagen de sí mismo cercana a la armonía y las concepciones tradicionales de masculinidad. Por otro lado, el anacronismo abre la fisura para entenderla también en el sentido de aspirar a modificar las formas en el matrimonio, ya que se presentan como equiparables las figuras de la novia y del novio; en algunos fragmentos, ambas fueron disminuidas por el paisaje.

En resumen, las fotografías para familias mostraron un ascenso en los últimos años de su realización con película para negativos; sin embargo, representaron a un menor número de familias, ya que, si bien se realizaron más tomas, éstas corresponden a menos secuencias; esto es, se encuentran más imágenes correspondientes a los grupos extensos que fueron fotografiados con tomas particulares para cada uno de los diferentes núcleos que los conformaban, por lo que lo he considerado una representación fotográfica de las genealogías. En ese

---

570 Confróntese con Rubén Torres Cruz, “El Sabinal, majestuoso pulmón de Aguascalientes”, *El Heraldito Aguascalientes* [digital] (28 de mayo de 2019, consultado en mayo de 2021). El Sabinal se encuentra en la localidad del Salto de los Salado, en el municipio de Aguascalientes.

sentido, podríamos imaginar que la fotografía convoca incluso a los familiares migrantes para generar la imagen colectiva.

Lo anterior no ha impedido que ante la lente de Armando de Luna Gallegos se presentara la diversidad familiar, al hacer perceptibles rasgos de las adopciones culturales a través del deporte o del mosaico plural que es el país gracias a la diversidad étnica y que, al ver estas imágenes de familias, los ubicamos en la interculturalidad que ha tejido a nuestras sociedades. Vale la pena hacer notar que estos rasgos están en conjunto con atuendos más relacionados a los momentos de descanso, con formas más cotidianas, ya no especialmente para el retrato o con realce en las celebraciones sociales. Este aspecto cultural podría estar relacionado con el nivel de crecimiento económico sostenido que se identificaría en las últimas décadas del siglo xx para Aguascalientes<sup>571</sup> y que posibilitaría de manera más frecuente el tiempo para el entretenimiento, por lo que serían más cotidianos los encuentros familiares y la fotografía.

En cuanto a la representación de las diversas conformaciones familiares según el número y vínculo entre sus miembros, al comparar con los dos periodos anteriores, quedaron atrás los retratos en los cuales pudiéramos identificar familias con más de tres hijos. Estas anomalías nos indican las transformaciones que tomaron forma ante la cámara del Estudio Fotográfico De Luna, a las que el fotógrafo aglutinó con sus preferencias por salir del espacio del fotoestudio y dar lugar a interacciones y expresiones más abiertas entre las personas. De igual manera, para los retratos de “novios” se incorporaron como ambientes los sitios representativos dentro del paisaje de la ciudad. Entre su acervo se encuentran, asimismo, algunas tomas llevadas a cabo en la Plaza de las Tres Centurias, en la primera sección rehabilitada del complejo ferrocarrilero. Fuera del ejercicio del retrato se localizaron otros negativos con un carácter próximo al documental que funcionarían como registro del crecimiento urbano hacia el oriente de la ciudad.<sup>572</sup> Estos materiales dan

571 Véase González Esparza, *Historia y familia en Aguascalientes*, 60.

572 Un crecimiento urbano que se dio rápidamente a partir de la década de los ochenta, y que para 1998, año al que corresponden los negativos fotográficos, ya comenzaba a



cuenta del conocimiento de los diferentes espacios por parte de Armando de Luna Gallegos para la realización de su trabajo, además, dentro de su serie de retratos, de lo que ha sido cierto afán por hacer composiciones en contextos específicos, aspecto que posibilita distinguir en esas imágenes al Aguascalientes contemporáneo.

Concretamente para los retratos de “novios”, en todas las locaciones, la naturaleza jugó un papel importante. Entre las parejas hubo una mayor interacción ante la cámara, aunque las miradas, en la mayoría, se dirigían al fotógrafo, de manera que las distintas actitudes y los ambientes dieron lugar a las anomalías con respecto a los periodos anteriores. En los sesenta años, la producción de retratos para “novios” fue constante, pues se llegó a compartir, junto con otras celebraciones religiosas, un lugar primordial dentro de los motivos retratados por Armando de Luna Gallegos. El artificio del arte de fotografiar, que no escapa de las fotografías realizadas sin mayores pretensiones que las de ofrecer un buen retrato, se pone de manifiesto en los retratos de familias y de “novios”, desde mi concepción, de manera un tanto más acentuada que para otros temas. El mayor control de las poses y de la interacción entre las personas hace más fácilmente perceptible que la fotografía no sea una transparencia de la realidad social, por ende, enfatiza el estado de anacronismo de las imágenes.

En esa relación compleja entre las imágenes de las familias con sus celebraciones y los cambios en las instituciones sociales, resulta relevante que el gusto por las fotografías de “novios” continuara, y prácticamente sin cambios en la manera de presentarse de las novias. En la realidad mexicana también ha sido identificado, hasta el inicio del presente siglo, el empeño por realizar enlaces matrimoniales, aunque con diferencias importantes;<sup>573</sup> no obstante, ante estas

---

cuestionarse acerca de la manera en la que se había tratado de solucionar el problema de vivienda en la ciudad.

573 Véase Ariza y De Oliveira, “Universo familiar y procesos demográficos”, 9-45. En este texto se profundiza acerca de los matrimonios, no necesariamente religiosos ni primeros enlaces, para el siglo XX, e indica como realidad emergente el aumento en las uniones consensuales.

imágenes surgen inquietudes acerca de los otros tipos de uniones que en efecto se llevan a cabo. Su representación pudo quedar también en los retratos que no tuvieron construcciones tan elaboradas o no han tenido lugar en el espacio del estudio fotográfico. Al igual que estas inquietudes, se propone el siguiente apartado, a fin de tratar de acercarnos a las posibles distinciones entre los retratos de los fotógrafos De Luna y otras imágenes de familia, lo que llevará a las consideraciones finales acerca de los materiales aquí analizados.

## **Las imágenes de familia a manera de contraste con las fotografías De Luna**

El tema de las familias, al ser medular en las sociedades, más las nociones sobre ella en la cultura occidental, ha dado forma a múltiples representaciones, de las que se han desprendido, por ejemplo, los retratos de la infancia.<sup>574</sup> Es pertinente recordar la facultad de la fotografía para hacer posible el retrato como una forma universal de representación para las comunidades, familias e individuos. Empero, vale la pena detenerse en considerar que los retratos de familia realizados en condiciones de fotoestudio no han tenido la vastedad que la pintura ha podido desarrollar, tanto por ser una práctica más reciente, como porque se trata de un lenguaje finalmente distinto. La pintura ha dado lugar a composiciones complejas, con contextos imaginados, con individuos rodeados por diferentes objetos y representados en diversas actividades; su interés está en la exaltación de la creatividad, en palabras de Berger, quien sitúa en lo cultural la práctica del dibujo, lo cual se puede entender también para la pintura, pues para la fotografía, la esfera de su producción encuentra a la naturaleza/cultura; no todo ante la cámara cede a la creatividad,

---

574 Véase el capítulo 5 del presente trabajo o directamente a Philippe Ariès, “El descubrimiento de la infancia”, en *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* (Madrid: Taurus, 1989).

también se captura la apariencia, la *buella* de las cosas,<sup>575</sup> aun con la especificidad de su realización en este campo de la fotografía.

En los retratos de familia, lo más importante ha sido concebir imágenes que engarzen la apariencia del grupo de individuos con la manera de imaginar a la familia. En ese sentido, los retratos fotográficos de la presente investigación aportan porque nos muestran algunos rostros de las diversas conformaciones de las familias en la segunda mitad del siglo anterior, con diferencias en cuanto al número de hijos y en las edades de sus miembros, así como manifestaciones particulares en su presentación ante la cámara, finalmente lo que atiende la idea de la imagen.

En la producción fotográfica del ahora Estudio Fotográfico De Luna, a lo largo de sesenta años, los retratos de familia se resolvieron con una escenografía que cumpliría poco con la finalidad característica del lugar, debido a que perseguía, en ocasiones, el deseo por representar el interior de los hogares, y en otras, a partir únicamente del espacio cerrado, se sumaba a la idea universalizada del retrato profesional. Distintamente fue el tratamiento entre el espacio y los grupos familiares dentro de las imágenes publicitarias analizadas por Sosenski y López León, las cuales permiten observar que los publicistas retomaron la representación de actividades en la vida íntima,<sup>576</sup> como anteriormente lo harían algunas corrientes pictóricas, y en la segunda mitad del siglo xx serían ya también imágenes cotidianas en las creaciones para los medios impresos y para la televisión.

Se puede comprender que las recreaciones de actividades para el cuidado o el trabajo poco tenían que hacer en un retrato donde se quería mostrar su realización en un fotoestudio. Queda, sin embargo, el aspecto del esparcimiento, que ha estado presente a través de formas atractivas, o por lo menos claras, en el resto de las series aquí estudiadas. La música o el gusto por las artes escénicas no se conjugaron con los retratos de familia; apenas hay indicios del tiempo

575 Véase el capítulo 2 de este libro o a John Berger, "Apariencias", en *Para entender la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 88-90.

576 Véase Sosenski y López León, "La construcción visual de la felicidad", 193-225.

libre de manera más visible en el último periodo. Así, se ha visto que llevar una pelota al fotoestudio fue anómalo y lo más cercano al sentido del ocio y del juego entre la familia sería la posibilidad de que los retratos estuvieran relacionados con alguna celebración; esto indicado por la manera de vestir, la que más adelante se vería preferentemente en la línea de la comodidad. Pero si volvemos a la confrontación de los resultados del estudio de la publicidad y lo visto en estos retratos:

La publicidad no apeló a ni representó las múltiples y heterogéneas formas de convivencia que podrían darse en México, sino al contrario, unificó, homogenizó y presentó modelos muy específicos y reiterados de lo que se consideraba una convivencia familiar feliz.

[...] En suma, la publicidad a lo largo de estas décadas construyó una imagen estereotipada de la familia mexicana, que aludía a una clase media y alta, con poder adquisitivo, con un padre trabajador fuera del hogar, una madre dedicada a las labores de la casa, y dos hijos, generalmente un niño y una niña.<sup>577</sup>

Sin duda, el análisis de los retratos del Estudio Fotográfico De Luna da pautas para confirmar la afirmación en la investigación sobre la publicidad, ya que las fotografías no se reducen a la imagen estereotipada descrita en el párrafo. Por ejemplo, al centrarnos en uno de los aspectos que considero más evidentes, se puede advertir que los retratos muestran la reunión de diferentes niveles en los vínculos familiares, los cuales se identificaron como familias extensas, nucleares y, entre éstas, amplias o pequeñas.

Los anuncios publicitarios de origen estadounidense traducidos al español ya repetían el modelo de la familia pequeña desde los años cuarenta,<sup>578</sup> mientras que en los retratos sería a partir de los setenta

---

577 *Ibidem*, 199.

578 *Ibidem*, 197.

cuando resultó limitada la presencia de familias amplias, al ser predominantes las imágenes fotográficas con grupos de cuatro y cinco miembros. Como se ha visto, en cuanto a la realidad social, se presentó la baja en la fecundidad precisamente a partir de los setenta, ante lo cual estimo necesario subrayar que su sintonía con los retratos señala la extensión de dicha transformación demográfica. De igual forma, las fotografías se distinguen de la imagen estereotipada a partir de las maneras en las que las personas se presentaron ante la cámara. Cierto es que algunos atuendos comunicaban las líneas de actualidad para cada década, mas hubo una apropiación de ellas; mientras otros participaron más de las costumbres de su grupo. Con todo, parece tener una mayor relevancia que en algunas imágenes se rompiera, en cierta medida, con la tradicional representación de los géneros, de las jerarquías; al no tratarse de un gesto usual en las imágenes, es que las he clasificado como anómalas.

En lo que respecta a las características generales de las fotografías para las familias y para el resto de las series estudiadas, éstas no tratan de representaciones de la vida cotidiana, aunque en la actualidad se les ha colocado como formas visuales comunes y simples dentro del comercio fotográfico. En su momento aspiraban a su trascendencia, las valoraban porque señalaban lo que consideraban hitos a través del medio fotográfico.

El camino hacia la cotidianidad dentro de la fotografía familiar se construía con la práctica de aficionados, aunque tuvo un gran impulso comercial desde Norteamérica; aún así, el costo de los procesos de revelado o de los materiales instantáneos hacía que en muchas ocasiones el fotógrafo aficionado tratara de capturar en la película algo que tuviera sentido;<sup>579</sup> límite que se quebrantó cuando desapareció la necesidad de conservar la imagen en papel. El tiempo, el proceso y las nociones acerca de la fotografía de estudio llevaron a que las personas acudieran a ellos en determinadas ocasiones, las cuales guiaron parte de la propuesta para la clasificación general de las imágenes en esta investigación.

---

579 Confróntese con Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 200.

Otro acierto que también distingo en los trabajos sociales y culturales es la inquietud por estudiar la paternidad, que, me parece, se enriquece desde este acervo de materiales fotográficos. Los resultados publicados acerca del acontecer en la Ciudad de México permiten identificar situaciones compartidas en el resto del país y que han dificultado que los hombres participen de diferentes actividades, pues vierten la mayor parte de su energía en ser proveedores.<sup>580</sup> La aspiración a que la interacción familiar sea de diversas maneras llamó la atención a los estudiosos de la publicidad para la misma ciudad, y lo recupero por la estrecha relación con la fotografía familiar:

Un anuncio publicitario de la cámara Kodak en el año de 1958, en *El Universal*, propone una escena valiosa para filmar: el momento en el que el padre da de comer en la boca a su bebé. Este es un cambio significativo, ya que por lo general los anuncios responsabilizaban a las madres de esta labor, y el hecho de que un padre lo haga, al menos en el discurso publicitario, construye una escena digna de filmarse y conservarse para siempre.<sup>581</sup>

Las imágenes narrativas que comparten García y De Oliveira acerca de la paternidad, como lo he apuntado en los apartados anteriores, hacen visible la estimación de los padres por la formación de los menores, más que por la cotidianeidad de la alimentación y el aseo, con un mayor acercamiento a sus hijos cuando éstos crecen.<sup>582</sup> Por otro lado, de acuerdo con el importante trabajo sociológico que hiciera Bourdieu para la misma compañía fotográfica del citado anuncio, el papel de fotógrafo familiar lo ejercerían principalmente

---

580 Véase García y De Oliveira, “El ejercicio de la paternidad en el México urbano”, 297-300.

581 Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 214.

582 Véase García y De Oliveira, “El ejercicio de la paternidad en el México urbano”, 291.

los padres de las familias francesas.<sup>583</sup> Mientras los rostros de la paternidad tomaron forma en los retratos del Estudio Fotográfico De Luna con elementos que reflejan una identidad ciertamente anudada con la idea del hombre protector y proveedor.

Asimismo, se encuentran, aunque en una cantidad menor, aquellas imágenes de los hombres en edad adulta acompañados por uno/a o más niños/as. En ninguno de los años examinados llegaron a acumularse 30 imágenes, las que además irían en disminución y podrían corresponder a diferentes lazos: abuelos, padres, tíos, padrinos, etc., con los menores. Dentro de esta dinámica identificada en los retratos realizados por los fotógrafos De Luna, y como resultado de analizarlos, destaca por su singularidad la siguiente imagen de familia (Figura CLXIII).



Figura CLXIII. Tomas realizadas en agosto de 1998.

Para el capítulo de mujeres, retomé los cuestionamientos hacia la noción hegemónica que determina a las mujeres cuales “criaturas cuya función es la maternidad”, por lo que la poca realización de fotografías de mujeres con una gestación avanzada, y en una composición a través de la cual quedara claro que el motivo del retrato había sido la participación del embarazo, me llevó a interrogar inquietudes acerca de las ideas que se han tenido para el cuerpo

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

y los límites impuestos por un canon de belleza para su imagen. Sin embargo, se debe enfatizar que la fotografía también ha colaborado en la apertura de las nociones sobre el cuerpo, aun con el peso que el canon occidental ha tenido sobre las imágenes.

Estas dos tomas (Figura CLXIII), en una secuencia que tiene signos tanto de lo popular como de los roles de género y su exaltación nacionalista, contienen, al mismo tiempo, la única imagen en la que, en efecto, se comunica el embarazo como un estado compartido por la pareja, principalmente en la primera de las tomas, en la que ambos tienen las manos sobre el vientre de la mujer. Esta imagen provoca y afirma lo sustancial de la historiografía de género para conocer las maneras en las que se han relacionado los integrantes en las familias. Las uniones, la conformación de los grupos familiares, los matrimonios tienen aspectos que están fuera del alcance del investigador. De tal manera que los estudiosos aún generan estrategias a partir de la atención, por ejemplo, de la situación actual, en la que conviven en nuestro país la disminución en la fecundidad y el aumento de las uniones consensuales con el incremento en la fecundidad adolescente. México comparte este último índice con gran parte de los países en América Latina, lo que lleva a la región a situarse como la segunda con la tasa más alta en el mundo.<sup>584</sup> Situaciones que involucran tanto a hombres como a mujeres.

La diversidad de realidades que afectan a las sociedades lleva a que investigarlas sea necesario y difícil de abordar. Los vínculos y las actividades familiares no siempre dejan registros, y cuando los hay, no necesariamente se presentan articulados. La fotografía de las familias en sus prácticas documentales seguramente es una ventana más amplia ante la multiplicidad de vivencias familiares, a diferencia de lo realizado por los también llamados “retratistas”. Ya que, por ejemplo, para los matrimonios, el retrato participa de la manera conforme a las normas para los enlaces religiosos del cristianismo. Así, de acuerdo con las modificaciones que se presentaron durante

---

584 México es el tercer país con el índice más alto de embarazos adolescentes en América Latina. Véase el Fondo de Población de las Naciones Unidas (consultado el 27 de mayo de 2021, UNFPA): <https://www.unfpa.org>



los tres periodos, he considerado el sentido para la mayoría de los que fueron realizados ante la lente de Antonio De Luna Medina y su hijo Armando como fotografías que en su momento notificaban la legitimidad de la unión o comunicaban el estado ideal de las mujeres al casarse. Mientras que los llevados a efecto con la dirección de Armando de Luna Gallegos les pudieron significar también un recuerdo emotivo. Además de los elementos que permanecieron y que se han apuntado, comparten el hecho de que la fotografía ha tomado un lugar dentro de las acciones ritualizadas de la celebración y, efectivamente, el resultado implicó el deseo de conmemorarla.

Para puntualizar con el anacronismo, el sentido que pudieron adquirir estos retratos hasta la actualidad podría llevarlos a ser percibidos como manifestaciones del sentimentalismo, pero más importante es que también podemos estimarlos como materiales en los que convergen las transformaciones estéticas en la fotografía, así como las ideas acerca del matrimonio, pues comparten una idea universal de la imagen de los “novios”; mas no por ello son uniformes. Ante la realidad de que son más los elementos que permanecieron en ellos que sus cambios, únicamente el análisis de los sesenta años de producción hizo posible identificar las variaciones. El presente y las diferentes formas de organización familiar, al igual que los acuerdos entre las parejas, hacen que aún el montaje que he propuesto para esta serie deje abierta una fisura hacia lo que no contienen; evocan un vacío, porque de otra manera restaríamos validez a aquellas formas que estas imágenes no muestran.

Dentro de la fotografía realizada en condiciones similares a los Estudios Luna o De Luna no hay trabajos dedicados a analizar las fotografías de familia, en gran parte de ellos se integra nada más alguna imagen, preferentemente realizada en el siglo XIX. Una de las razones para esto es porque los trabajos tienen objetivos distintos al del presente libro, pues más bien están centrados en mostrar una aproximación general de la vida y obra de los fotógrafos, en enfatizar sus aportes artísticos o en presentar los aspectos socioeconómicos para una entidad, como sería el caso del artículo “La sociedad yucateca representada desde la Fotografía Guerra”, en la que su autor

propone una clasificación para los habitantes de Yucatán a finales del siglo XIX a partir de las ocupaciones o denominaciones raciales, de manera que escribe: “de los tres grandes grupos sociales: el primero de ellos es el de los indios o macehuales. [...] El segundo grupo es el de los mestizos, [...] mientras que el tercer grupo, considerado como el menos numeroso, es el representado por los blancos, otros grupos minoritarios”,<sup>585</sup> agrega un cuarto grupo, al que definió por nacionalidad o por raza y, finaliza, “que de una u otra forma contribuyeron también al enriquecimiento de la cultura yucateca. Los testimonios fotográficos de la familia Guerra dan cuenta de todas estas presencias”.<sup>586</sup>

Este fragmento es lo que se puede extraer para una posible confrontación con las fotografías de familias, pero, dado que no era el tema central en el artículo, se incluye únicamente un retrato grupal formado por tres parejas con dos niños. En él se intercala la colocación de las personas de acuerdo con el género que representan; los atuendos incluyen elementos regionales y la escenografía comprende un lienzo con gran ornamentación. Para poder proponer una comparación sería necesario contar con los resultados de las indagaciones en otras series de fotografías de grupos familiares y que llegaran, además, al siglo anterior. Empero, las diversas prácticas fotográficas que se enriquecen unas a otras han provocado respuestas desde los colectivos artísticos. Entre las más recientes y sólidas concepciones encuentro “Familia-modelo para desarmar”, impulsado por Sub-cooperativa de fotógrafos, que dio lugar a la exposición del mismo nombre, exhibida en Argentina en años recientes.<sup>587</sup> Estas imágenes amplían el universo que han generado los caminos del periodismo o el ejercicio de los aficionados; quizá la

---

585 José Carlos Magaña Toledano, “La sociedad yucateca representada desde la Fotografía Guerra”, en *Alquimia*, Fotografía Artística Guerra Escenarios, Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 13 (2001): 28-29.

586 *Ibidem*, 29.

587 La exposición “Familia-modelo para desarmar” fue propuesta como itinerante por varias provincias de Argentina, inició su recorrido en Buenos Aires, en el 2016, con 250 trabajos de 25 artistas de ocho países (consultada en mayo de 2021, Sub-cooperativa de fotógrafos), [www.sub.coop](http://www.sub.coop)

fotografía de aficionados como lo realizado dentro de los fotoestudios, sin pretender hacerlo.



Figura CLXIV. Realizada por Antonio de Luna Medina en agosto de 1948.

Retomo el inicio de este apartado para subrayar que, si bien no podríamos tener la firme idea acerca de que los fotógrafos De Luna persiguieran la intención de dejar manifiesto en su trabajo las transformaciones en las familias, a pesar de que resulta evidente la determinación por hacer búsquedas estéticas, paradójicamente más notorias con los motivos más tradicionales, como serían los retratos de “novios”; es necesario reconocer la relevancia de la serie de imágenes que produjeron y que son finalmente distintas de las ideas estereotipadas que se utilizaban para los anuncios publicitarios. Lo que se ha presentado ante nuestra mirada han sido formas en las que incluso la paternidad comenzaría a representarse de diferente manera.

Los cambios en las familias, como se ha estudiado para el siglo xx a través de la demografía histórica y la historia cultural, consolidaron una disposición mayoritaria hacia tener un menor número de hijos por mujer. En éste, que fue el último de los temas analizados para esta investigación, fue posible constatar dicha tendencia,

manifestada de igual manera en los retratos del Estudio Fotográfico De Luna. De modo que la transición demográfica en la fotografía salta a la vista.

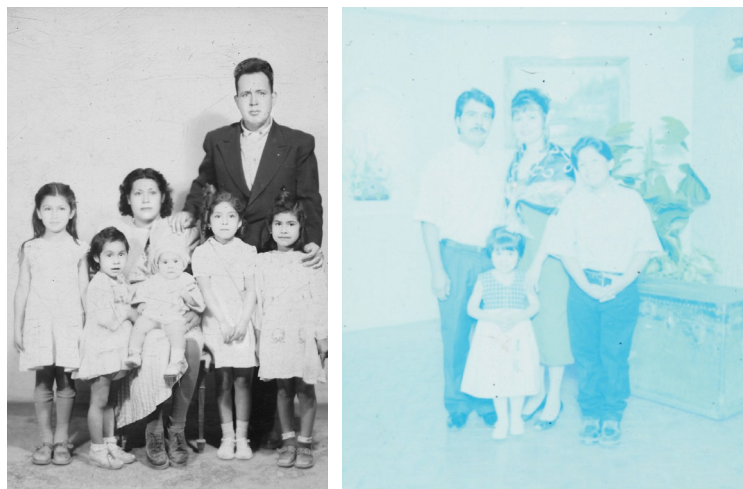


Figura CLXV. Díptico con imágenes realizadas por Armando de Luna Pedroza y por Armando de Luna Gallegos en diciembre de 1959 y marzo de 1998, respectivamente.

Contar con los tres periodos del fotoestudio para el análisis ha dado lugar a que esté presente este cambio en las imágenes. La toma fotográfica de 1998 (Figura CLXV) da cuenta de una síntesis de las modificaciones recurrentes a partir de los setenta, a través de los elementos y las expresiones culturales que contiene. Es decir, concretamente se subraya que las imágenes de familia dejaron atrás su conformación con grupos amplios, para, en cambio, mostrar conjuntos de cuatro o cinco personas, a quienes principalmente identificamos como padres con sus hijos. Se afirma, entonces, que la armonía buscada a través del medio fotográfico por las tres generaciones De Luna no fue una limitante para incorporar las transformaciones ocurridas a las familias durante el siglo anterior, sino que se conjuntaron y las soluciones compositivas también mutaron. La forma del retrato ha seguido ampliando sus formas y sentidos.

Finalmente, al considerar que el apartado anterior se ha tejido con los resultados del análisis para las fotografías de familia y con motivo de las bodas del Estudio Fotográfico De Luna, en estas últimas líneas del capítulo reuniré, en pocas palabras, las características distintivas en la manera de hacer los retratos por cada uno de los fotógrafos, a fin de recapitular el proceso histórico que tuvieron estos retratos. Durante los tres periodos, las fotografías de familia comunicaron unidad con Antonio de Luna Medina y el uso más frecuente de los planos generales; asimismo, se dio muestra de las soluciones compositivas que empleaba para cualquier grupo de personas que acudía ante la cámara. La unidad del grupo se manifestaba a través del acomodo, de acuerdo con los tonos en las prendas que portaban, además, gustaban de coordinarse, lo que mostró una manera de preconcebir la imagen. De Luna Medina tuvo un mayor cuidado en la iluminación de las fotografías de matrimonios, sobre todo cuando se retrató nada más a la pareja, pues empleó la luz más allá de la herramienta de apoyo para modelar el volumen y las formas del rostro, de modo que la llevó a ambientar y dar lugar a la escena. En el resto de las imágenes fue importante la participación de los padrinos y las “damas” en el retrato, al hacer evidente la importancia de la fotografía, como lo he designado antes, para crear la amalgama de la imagen del matrimonio moderno.

Para el segundo periodo, en el tema de los retratos para bodas resultó haber una mayor exploración estética por parte de Armando de Luna Pedroza, dentro de lo que fuera lo amplio de su producción, ya que hizo uso –como en pocas placas– de la experimentación con dobles exposiciones. Otro aspecto fundamental en este periodo fue dar el lugar destacado a las novias, para lo cual, el fotógrafo se expresó también a través de las posibilidades dramáticas que han tenido los espacios de los fotoestudios. De tal manera que el trabajo de Armando de Luna Pedroza mostraría varias anomalías en relación con su predecesor, que, con la exaltación del artificio, haría más notorio el anacronismo de las imágenes.

Pese a que para los grupos familiares habría menores modificaciones, por ejemplo, con la colocación de los niños al centro, entre los padres, igualmente el tiempo dedicado a sus composiciones daría

lugar a una recreación del ámbito hogareño, al tiempo que un mayor vínculo en la manera de colocar a las familias, sobre todo con los grupos pequeños, así como el uso del mobiliario del fotoestudio. El escenario tuvo la finalidad de ofrecer una imagen fotográfica cosmopolita, no hay énfasis en la arquitectura, en la biodiversidad o en actividades regionales en ellas. Durante los dos primeros momentos de Estudios Luna, los retratos no participaron con emotividad, a excepción de los rostros severos de algunas mujeres de mayor edad, por lo que se advertía el lugar que tenían en su grupo familiar. En materia de la espontaneidad de las personas, fue mayormente contenida cuando estuvieron rodeados por familiares, lo que dio lugar a que, con dificultad, se encontrara el *punctum*, al quedar como propuesta en una fotografía dentro de la serie de imágenes de Armando de Luna Pedroza.

En lo que respecta a los materiales fotográficos de Armando de Luna Gallegos, en sus propuestas para “novios” y para grupos familiares se observaron expresiones de aprecio entre las personas. En los retratos de “novios” se identificó la incorporación de la naturaleza en varias de sus tomas. También fue relevante que en estos años ya no se concentrara la atención en las novias y se llegara a equiparar a la pareja de contrayentes, al dedicar tomas exclusivas para cada uno de ellos. Las parejas abandonaron la idea de ir acompañados por sus familiares o por algún otro participante fundamental de la celebración religiosa. El resto de los elementos permanecieron y serían característicos del matrimonio cristiano, particularmente católico, de acuerdo con la información al respecto.<sup>588</sup>

Los materiales fotográficos que comprenden a grupos familiares avisan de un renovado gusto por obtener retratos profesionales, pero, a diferencia de los años anteriores, se trata de grupos más amplios. Esto tendría como consecuencia que la composición de las tomas se segmentara de acuerdo con las parejas, con los diferentes núcleos, y a que se destinaran otros fragmentos para todo el grupo. De manera que podríamos imaginar que las familias que han

588 Se ha incluido en las notas, dentro del cuerpo del capítulo, la información extraída de los censos y su referencia. INEGI: <https://www.inegi.org.mx>

intentado construir una genealogía fotográfica persiguen puntos de anclaje ante el tiempo y las muy probables distancias físicas entre sus miembros. A pesar de que las fotografías para estos motivos fueron requeridas en menos ocasiones que los retratos para la niñez y las mujeres, y por lo tanto la selección presenta una menor cantidad de variaciones, resultan suficientes para hilar el conocimiento cultural de sus formas con el que han aportado otras manifestaciones, pues es posible conocerlas a partir de los estudios sobre el tema.

Las transformaciones en las formas de los retratos fotográficos no han sido vertiginosas ni correspondientes con las ilustraciones publicitarias referidas. En su reiteración o a través de las búsquedas estéticas se manifiesta su especificidad como creaciones dentro de un fotoestudio. Para enfatizar la perspectiva trabajada a partir de Didi-Huberman, se complejiza la relación de los retratos con los aspectos específicamente sociales, al tiempo que se da cuenta de la práctica fotográfica como un ejercicio social y cultural. Así, las imágenes como generadoras de nuevas imágenes y que reconocen la historia igualmente, e irremediablemente, como constructora de éstas, proponen apreciar los retratos en esta serie como medios de exploración de experiencias.

Desde las ideas de Benjamin podemos encontrar en las imágenes el choque de tiempos: los de la reminiscencia, los del deseo, los del origen y los del tiempo de la decadencia.<sup>589</sup> Para estas series de familia y “novios”, efectivamente se hace visible el encuentro como una transición entre la reminiscencia y la decadencia a través de la representación generalizada hacia los grupos familiares y las uniones matrimoniales, para la que los retratos contienen algunos elementos que los vinculan con las ideas más difundidas, y, sin embargo, es por medio de un gesto o alguna señal, más o menos sutil, más o menos notoria, que se da lugar al deseo de quebrantar la uniformidad, a lo que se suma la claridad con la que se exponen los cambios dados en las configuraciones familiares en esta serie de

---

589 Véase el primer capítulo de este trabajo o a Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 171.

imágenes. Así, esta investigación convoca también a entender como universal la diversidad, lo multiforme en la organización familiar, ya que, finalmente, las transiciones sociales de la familia tomaron forma de las transformaciones socioculturales en los retratos que he señalado en la singularidad de cada uno y, en general, se comprende gracias a lo ya realizado para la historia de la familia y, por supuesto, con la visualidad captada en la serie de imágenes fotográficas.



## CONSIDERACIONES FINALES

Los resultados de esta investigación acerca de los retratos fotográficos producidos por tres generaciones dentro del Estudio Fotográfico De Luna son varios, gracias a que se pudo realizar un análisis muy amplio, que incluyó la sistematización del examen realizado a más de 40 mil negativos, lo que dio lugar a la clasificación de la cual se distinguieron como principales los temas presentados en los últimos tres capítulos, así como lo concerniente a las maneras en las que los tres fotógrafos aquí presentados se hicieron de los conocimientos necesarios para llevar a cabo su desarrollo en la fotografía. Con base en que la investigación abarca distintos aspectos y un periodo de sesenta años de producción de retratos, consideré elaborar las consideraciones de cierre para cada capítulo. En este momento reuniré de manera sintética los resultados que presenté de forma preliminar.

Estimo importante manifestar que, desde los primeros momentos del avance en el examen de materiales hasta alcanzar la profundidad en el análisis de cada imagen, se constató que la metodología

construida realmente ayudaba a acercarse a las diferentes esferas que conforman un material fotográfico, sobre todo porque el objetivo se basaba en construir la historia de los retratos fotográficos estudiados; fruto de los múltiples esfuerzos realizados para teorizar sobre la fotografía, a lo que esta investigación se suma, al proponer un planteamiento particularmente pensado para los materiales fotográficos con los que se contó y que dieron lugar a la conformación de la serie; ultimadamente, a lo que se mostró como cuerpo en los capítulos dedicados a los retratos de infancia, mujeres y familia. Entonces, un primer resultado consiste en la propuesta teórico-metodológica desarrollada en los primeros capítulos de este trabajo y que en el análisis funcionó constantemente como herramienta del proceso de investigación, así como un principio que permitió reflexionar para resolver las argumentaciones que guiaron la presentación de las imágenes fotográficas.

Para llegar a los resultados del análisis de los retratos también fue sustancial ahondar en las maneras en las que éstos fueron realizados y en las distintas inquietudes que se pudieron reconstruir del quehacer de Antonio de Luna Medina, de su hijo Armando de Luna Pedroza y de su nieto Armando de Luna Gallegos. Se recuperó en diferentes momentos de la investigación que los fotógrafos De Luna han tenido la apertura de modificar sus composiciones en relación con los deseos de representación o las maneras de imaginarse de quienes llegaron a su estudio. De tal modo, se puede plantear una coparticipación en las formas del retrato y sus modificaciones.

Me parece necesario destacar que tampoco se trató de una respuesta acrítica la que los propios fotógrafos hacían ante las ofertas de materiales y equipo que recibían, sino que seleccionaban aquello que les facilitaba la realización de su trabajo, en mejora también de la calidad que deseaban ofrecer, cuya inventiva realizada en México sería parte de las propuestas que abrazaron. Esto, claro está, se conecta con las formas del retrato, identificadas como los resultados de una evaluación propia del trabajo, pero más importante aún es que eran señaladas por las maneras en las que seguirían solicitando las fotografías y los contenidos que fueron más recurrentes.

Para esta investigación ha sido además importante ampliar el trabajo historiográfico para cada tema como parte del análisis de las fotografías, lo que fortaleció el contexto de la propia investigación para puntualizar ya con la serie de retratos que los primeros cambios serían impulsados por las mujeres, derivados en una historia de género que fortalecería la historia de la familia y, con ello, la de la infancia. Hemos visto, en primer lugar, a la infancia, ya que son los/as niños/as quienes más aparecen en las fotografías del Estudio Fotográfico De Luna; seguidas por las imágenes de mujeres, las cuales resultaron en una serie igualmente amplia, y finalmente las de familia, para fortalecer la comprensión del sentido de estas imágenes.

Como parte importante de los intereses de esta propuesta de investigación ha sido distinguir si había variaciones en la manera de hacer los retratos por cada uno de los fotógrafos; si, a través de las formas de solucionar las imágenes para las diferentes personas, podrían identificarse signos distintivos. Para ello, los conceptos empleados de anacronismo, anomalía y *punctum* fueron claves en los diferentes niveles y momentos del análisis. Aunque desde los primeros pasos para el examen general de los negativos se evidenciaron cambios compositivos, ya en el momento de profundizar en todas las imágenes seleccionadas se vio claramente la preferencia de Antonio de Luna Medina por los planos generales, y lo más significativo: sus variaciones de los puntos de vista de acuerdo con el tema a resolver. Las anomalías, dentro de su propio trabajo, las presentó con composiciones más cuidadas para los retratos de “novios”, con lo que generó una ambientación particular; así como para los de mujeres, con poses que modificaban su manera más constante de manejar los planos, lo que aumentaba la expresividad de las imágenes.

Asimismo, para el momento cuando encabezaría el fotoestudio Armando de Luna Pedroza, la mayor experimentación, las formas más anómalas de sus propuestas serían desde los retratos para bodas, esto a partir de la doble exposición, por lo que llevaría el medio fotográfico al límite, de manera que contrastaba las luces y las sombras, o a través de puestas en escena para las “novias” que proyectaban de manera más contundente el anacronismo de las

imágenes. En este punto, recuperamos que el anacronismo se encuentra estrechamente ligado con la posibilidad de la imagen; sin una previa noción de ella no se puede efectuar, y sin la memoria que tenemos de las imágenes no podríamos percibir las que se colocan ante nuestra mirada.

Desde ese segundo periodo se distinguieron las transiciones en los tres temas de las imágenes. Se afirmó igualmente que el interés se centraba más en las personas que en las elaboradas escenografías construidas en el siglo XIX. Comenzaron a ampliarse las representaciones de la infancia, las actitudes de las mujeres se hicieron más confiadas ante la cámara, además de las propuestas creativas para los retratos de “novios”, lo que me he permitido denominar como “la amalgama de la imagen del matrimonio moderno”, efecto de la fotografía. En el resto de los conjuntos familiares se observó la dirección del fotógrafo en relación con lo que cada grupo quería mostrar, esto es, la afirmación de la unidad, en ocasiones mediante la coordinación de su vestuario o a través de la colocación, para comunicar la jerarquía de cada uno de los miembros de las familias; en este sentido, fue posible distinguir una tendencia de situar en un lugar central a las mujeres de mayor edad.

En el caso de los retratos de mujeres, han sido en los que principalmente se ha materializado la búsqueda de “la belleza moderna”, y precisamente por tratarse de imágenes fotográficas, la pluralidad generada en los retratos da cuenta de la tensión entre las nociones más limitadas de “ser mujer”, así como del canon occidental frente a la realidad cambiante del mundo cultural y social del que las mujeres forman parte. Dichos cambios llevarían a que, para el tercer momento, con el trabajo de Armando de Luna Gallegos, se vieran, aun con la disminución de imágenes capturadas en la película fotográfica –ya para ese momento empleada tanto en placa como en rollo–, variaciones, anomalías muy significativas. Entre las innovaciones para estos años se encuentra la realización de series más amplias, lo que dio lugar a capturar un mayor número de expresiones: en los niños, desde el llanto hasta la sonrisa franca; en las mujeres y conjuntos familiares, con una mayor espontaneidad; también lo

fue el hecho de salir del espacio del fotoestudio, lo que llevó a ampliar el sentido de las tomas y contemplar el renovado gusto por los retratos de familia. Esto podría señalar su variación más arriesgada: el uso del plano inclinado y el juego con los puntos de vista, diferentes para cada tema, aunque el más notorio fue preferir ver en picada a los niños; una colocación que movió la mirada de la empatía hacia complejizar el sentido de la imagen.

El enfoque del anacronismo hizo posible distinguir la tendencia hacia un reconocimiento de la infancia, de los distintos modos de pensar en su cuidado, de la extensión de las ideas acerca de su figura, lo que dio cuenta, hasta la última toma, que la dinámica continúa. De esta forma, se tejieron las búsquedas estéticas de los fotógrafos con los significados que se ampliaron, y se puede presentar como resultado que el retrato, aun con las condiciones muy específicas dentro de los fotoestudios, llegaría a ser heterogéneo frente a los discursos y las formas cinematográficas, con las que fue posible comparar las fotografías de la niñez.

Los retratos de mujeres y de familias incluyen tanto la tensión con las imágenes estereotipadas como una distancia notoria, aun cuando compartan algunos elementos. Insisto en que es producto del medio fotográfico, ya que ésa es la posibilidad de hacernos partícipes en la captura de la apariencia de las personas, quienes se detuvieron ante las cámaras del Estudio Fotográfico De Luna. Como he señalado antes, las imágenes de mujeres en estas fotografías revelan las maneras distintas en las que pensaban su participación en las familias; así como se vio el vínculo entre madre e hijo, se encuentran, asimismo, las imágenes que dan cuenta de modificaciones en las concepciones acerca del cuerpo, que insertan la idea de “la espera” en la serie, lo que amplía el concepto de belleza, y por supuesto, también hay elementos que advierten del mayor control que decidieron tener las mujeres sobre el cuerpo propio. La historia de la familia con la historia de género se afirma en reconocer que no es inmutable el “ser mujer”, por ende, que las relaciones entre hombres y mujeres son variables, pues para el siglo xx –ahora innegable gracias a la perspectiva histórica– se dio una tendencia

desde los años setenta para conformar núcleos familiares con menos hijos. De tal manera que, incluso con los pocos elementos de actividades en la vida pública por parte de las mujeres en estos retratos, se pudo observar, a través de las configuraciones grupales, de la manera de presentarse, de colocarse ante la cámara, etc., dicha transformación de los retratos de mujeres y sus significados.

Las imágenes de familia en el retrato fotográfico se han modificado a través de los sesenta años, por lo tanto, son más diversas que las ilustraciones publicitarias, las cuales, como se ha expuesto, responden a ciertos intereses y fueron resueltas en su mayoría a través del dibujo; mientras que los cambios en las familias tendrían que ver con procesos más complejos, en los que el lugar de las mujeres ha sido fundamental. Además de todo lo anterior, es necesario acentuar que la fotografía permite la captura de las paradojas, el *punctum*, que entre más dirigida y controlada esté la imagen, se hace más difícil de obtener. No quedó fuera de esta serie la noción de que, no por ser universal la idea del retrato, ha sido uniforme. Gran parte de este hallazgo para el contenido presentado se le debe a los gestos infantiles.

En resumen, la fotografía como un dispositivo social que produce objetos visuales con significaciones ha dado lugar a esta serie en la que la presencia de las personas jugó con las posibilidades de imaginarse a sí mismas; ejercicio que se dio tanto con los niños como con las mujeres y con los grupos familiares. Las imágenes cuyo anacronismo lleva a comprender que son posibilidades de expandir las nociones del tiempo detonaron para cada una, de forma particular, las modalidades de la reminiscencia, el deseo, la decadencia y el origen. Las transiciones que quedan ante nuestra mirada al ver finalizada esta investigación nos notifican que la imagen fotográfica tiene una parte singular en las maneras en las que hemos transfigurado nuestra percepción acerca de la infancia, las mujeres y la familia. La importancia de esta producción fotográfica también confiere que la especificidad de los retratos del fotoestudio ha hecho que se les relacione con los hitos de la vida, con el particular sitio que tiene cada miembro en la familia y en la memoria que construyen para sí;

expresan el derecho a imaginarse, a representarse, lo que fundamenta el sentido de las investigaciones de las humanidades y las ciencias sociales. Específicamente, el resultado de este análisis participa de los trabajos que tienen como objetivo fortalecer la necesidad de los derechos económicos, sociales y culturales para los individuos.

Las fotografías estudiadas rompen sus límites concretos, al mostrar cómo las tendencias cambiaron y se traducen en distintas maneras de pensar en la familia, con la reconocida centralidad de las mujeres y la infancia. Lo que se entrega es la historia de los retratos del Estudio Fotográfico De Luna en Aguascalientes, de 1948 a 2008; por tanto, la imagen que conjuntan vista a detalle.





## FUENTES CONSULTADAS

### Archivos

Álbumes fotográficos del ingeniero Jaime Castañeda González y de la licenciada Gloria Silvia Castañeda González, así como provenientes de Foto Chic.

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

Archivo Municipal de Aguascalientes, Fondo Histórico y Planos.

Materiales fotográficos propiedad del fotógrafo Armando de Luna Gallegos.

### Artículos

*Alquimia* “Del Pictorialismo y otros Olvidos”, año 14, núm. 41 (enero-abril de 2011).

- Alquimia* “Fotografía Artística Guerra Escenarios”, año 5, núm. 13 (septiembre-diciembre de 2001).
- Alquimia* “Los Felices Años Veinte”, año 23, núm. 68 (enero-abril de 2020).
- Alquimia* “Mariana Yampolsky. 1925-2002”. “Reseña de los Encuentros Nacionales de Fototecas”, año 5, núm. 15 (otoño de 2002).
- Alquimia* “Revistas Mexicanas Ilustradas 1920-1960”, año 11, núm. 33 (mayo-agosto de 2008).
- Bastarrica Mora, Beatriz. “En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana”. *Relaciones*, núm. 140 (otoño de 2014): 43-69.
- Blánquez, Javier. Fotografía. Grandes carreras, “La relación con Sontag, la bancarrota y la maternidad subrogada: así es la vida de Leibovitz”. *El Mundo* (13 de octubre de 2018, consultada en abril de 2020).
- Canales, Claudia. “Romualdo García. Estudio con silla y espejo”. Texto para la Colección de la Galería López Quiroga (México, 2012, 5 de octubre de 2020), [www.lopezquiroga.com/colecciones/detalles/31](http://www.lopezquiroga.com/colecciones/detalles/31)
- Casanova, Rosa y Olivier Debroise. “Fotógrafo de cárceles”. *Nexos* (1 de noviembre de 1987), <https://www.nexos.com.mx/?p=4879>
- Casas Ortiz, Ariadna. “La fiesta de quince años. Un rito iniciático contemporáneo”. *Históricas*. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, núm. 99 (enero-abril de 2014): 32-37, <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/boletin/pdf/boletin099.pdf>
- Cervantes Cortés, José Luis. “El amor ante el estrado: la expresión de los sentimientos en tres causas matrimoniales en Guadalajara a finales del siglo XVIII”. *Letras Históricas*, núm. 23 (otoño de 2020-invierno de 2021): 11-43.

- Chateau, Pierre F. “La parte y el todo. Estudios sobre la visión en dos cuadros de Jan Vermeer”. *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 31 (enero de 2019): 147-163.
- Crespo Zaporta, Dayma. “¿La maternidad como condición *sine qua non* de la mujer? *Nierika Revista Arte Ibero*, núm. 19 (enero-junio de 2021): 196-214.
- Dávila Balsera, Paulí. “El lugar y la representación de la infancia en la historia de la educación”. *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 2, núm. 1 (enero-junio de 2015).
- Del Castillo Troncoso, Alberto. “Imágenes y representaciones de la niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX. Algunas consideraciones en torno a la construcción de una historia cultural”. *Cuicuilco*, vol. 10, núm. 29 (septiembre-diciembre de 2003), <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102909>
- Díaz de León, Jesús. “Algunas palabras sobre la historia de un invento”. *El Instructor. Periódico Científico y Literario*, año VII, núm. 12 (1 de abril de 1891).
- Didi-Huberman, Georges. “La imagen y las firmas de lo político”, conferencia impartida el 16 de junio de 2017 con motivo de la inauguración de la cátedra “Georges Didi-Huberman: políticas de las imágenes”, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Artículo publicado en *Fractal, Revista Iberoamericana de Ensayo y Literatura*, núm. 82 (mayo-agosto de 2017).
- El Fotógrafo Profesional*, año 15, núm. 59 (enero-marzo de 1951), <https://www.kodakonistas.com/revistas-kodak/>
- Espino, Mayra. “Complejidad y pensamiento social”. En *Transdisciplinariedad y complejidad en el análisis social*. Coordinado por Luis Carrizo, Mayra Espino y Julie Thompson Klein. Francia. Documento de la Unesco, 2004, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000136367>
- Fraser, Ronald. “Historia oral, historia social”. *Historia Social*, núm. 17 (otoño de 1993). JSTOR, 22-02-2017.
- Freidenraij, Claudia. “«Es por tu bien...» Sobre el derecho de corrección paterna y las relaciones intergeneracionales

- (Buenos Aires, 1887-1921)". *Revista Historia y Justicia*, núm. 11 (en línea, 18 de noviembre de 2018).
- Glantz, Margo. "Santa". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006. Texto original en *Esguince de cintura*. México: Conaculta, 1994, 35-44, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/santa--1/html/7247861f-370c-40b9-bae0-e1b93e67a1d9\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/santa--1/html/7247861f-370c-40b9-bae0-e1b93e67a1d9_2.html)
- González Mendivil, Georgina y Amada Liliana Osuna. "De la sala de costura a la cacería: un estudio de la fotografía de grupo en el Culiacán en la década de los veinte". *Letras Históricas*, núm. 23 (otoño de 2020-invierno de 2021): 279-302.
- Grele, Ronald J. "La historia y sus lenguajes en la entrevista de historia oral: Quién contesta a las preguntas de quién y por qué". *Historia y Fuente Oral*, "El peso de la historia," núm. 5 (1989 [1991]). Publicado por Historia, Antropología y Fuentes Orales en JSTOR.
- Henn, Fabris *et al.* "Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia". Traducción de Mariano Narodowski y Lucía Zuain. *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 23, núm. 60 (mayo-agosto de 2011).
- Herrera, Martha Cecilia y Yeimy Cárdenas Palermo. "Tendencias analíticas en la historiografía de la infancia en América Latina". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, núm. 2 (julio-diciembre de 2013).
- Ise, María Laura. "Sobre *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (compiladoras)". *Zona Franca*, núm. 26 (2018), <http://zonafranca.unr.edu.ar/index.php/ZonaFranca>
- Jiménez Marce, Rogelio. "Sobre Sánchez, María Eugenia y Delia Salazar (coordinadoras), *Los niños. El hogar y la calle*, México, INAH, 2013". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 64 (julio-diciembre de 2016).
- Lomnitz, Claudio. "Los orígenes de nuestra supuesta homogeneidad. Breve arqueología de la unidad nacional en México". *Prismas*, núm. 14 (2010).

- Lozano-Becerril, Luis Ernesto. “Discriminación y racismo en Aguascalientes, ciudad de la gente buena”. *Ra Ximhai. Revista*, vol. 14, núm. 2 (2018).
- Martínez Delgado, Gerardo. “Elite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914”. *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 67 (enero-abril de 2007).
- \_\_\_\_\_. “La fotografía como instrumento de representación social. Producción, uso y circulación de la imagen fotográfica en Aguascalientes hasta 1914”, [https://www.academia.edu/8354564/La\\_fotograf%C3%ADa\\_como\\_instrumento\\_de\\_representaci%C3%B3n\\_social\\_Producci%C3%B3n\\_uso\\_y\\_circulaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_imagen\\_fotogr%C3%A1fica\\_en\\_Aguascalientes\\_hasta\\_1914](https://www.academia.edu/8354564/La_fotograf%C3%ADa_como_instrumento_de_representaci%C3%B3n_social_Producci%C3%B3n_uso_y_circulaci%C3%B3n_de_la_imagen_fotogr%C3%A1fica_en_Aguascalientes_hasta_1914)
- Mendoza Sánchez, Gabriela Itzaguero. “El proceso: elemento fundamental en la investigación sociocultural. Apuntes desde América Latina”. *Calceidoscopio. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 41 (julio-diciembre de 2019).
- Meraz-Arriola, Gabriel. “Historia universal de la infancia”. *Acta Pediátrica de México*, vol. 31, núm. 6 (noviembre-diciembre de 2010), [www.nietoeditores.com.mx](http://www.nietoeditores.com.mx)
- Meyer, Eugenia. “¿Qué nos dicen los niños? Una primera mirada fotográfica a la infancia durante la Revolución”. *Alquimia “Agustín Víctor Casasola. El Archivo. El Fotógrafo”*, núm. 1, año 1 (septiembre-diciembre de 1998): 30-36.
- Miranda C., Marcelo. “Johannes Vermeer y Anthon van Leeuwenhoek: El arte y la ciencia de Delft unidos en su máxima expresión en el siglo de oro holandés”. *Revista Médica de Chile*, artículos especiales, núm. 137 (2009): 567-574.
- Molina Porras, Juan. “En los orígenes de la literatura infantil ilustrada española: cuentos fantásticos-morales de Manuel Jorroto Paniagua”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica XII-2* (2009): 45-73.
- Monroy Nasr, Rebeca. “Acerca de Del Castillo Troncoso, Alberto, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la*

- ciudad de México, 1880-1920*, COLMEX/Instituto Mora, México, 2006". *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 66 (septiembre-diciembre de 2006).
- \_\_\_\_\_. "Los niños, su imagen y semejanzas, reseña sobre Sánchez Calleja, María Eugenia y Delia Salazar Anaya (coords.), *Los niños: su imagen en la historia*". *Historias*, núm. 69 (enero-abril de 2008).
- \_\_\_\_\_. "Polvo de aquellos lodos: fotografía de niños durante la Revolución". *Alquimia. Revolución e Imagen*, año 13, núm. 39 (mayo-agosto de 2010): 32-43.
- Montes, Felipe. "Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno". 1er Congreso Mexicano de Tarjetas Postales, Monterrey, NL, México (2008), [http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20Barros%20%20fotografo%20moderno\\_ponenciaCompleta.pdf](http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20Barros%20%20fotografo%20moderno_ponenciaCompleta.pdf)
- Montiel Klint, Gerardo. "Hacia la distancia de una vida contemplativa...". *Alquimia, 180 años de fotografía en México*, año 22, núm. 66 (mayo-agosto de 2019): 70-87.
- Moreno Ramos, Víctor, Gabriela Hernández Zapata y Sara Elizabeth Flores Fernández. "Origen y evolución de las actividades y disciplinas deportivas en Aguascalientes en el siglo xx". *Investigación y Ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, núm. 70 (enero-abril de 2017): 69-76.
- Moya, Ana. "Historia(s) de la diferencia: la novela inglesa de mujeres en el siglo XIX". *Espacio, Tiempo y Forma*, serie V, tomo 23 (2011): 19-36.
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenido-sEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>
- Ortega Cervigón, José Ignacio. "La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas". *Medievalismo*, núm. 9 (1999): 9-39.

- Osta, María Luisa y Silvana Espiga. “La infancia sin historia: propuesta para analizar y pensar un discurso historiográfico”. *Revista Páginas de Educación*, vol. 10, núm. 2 (2017).
- Ramos Escandón, Carmen. “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”. *Debate Feminista*, vol. 20 (octubre de 1999): 131-157.
- Reguillo, Rossana. “Ciudadanía cultural. Una categoría para pensar en los jóvenes”. *Renglones*, núm. 55 (octubre-diciembre de 2003), [https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/329/55\\_04\\_ciudadania\\_cultural.pdf?sequence=2](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/329/55_04_ciudadania_cultural.pdf?sequence=2)
- Reyes Rodríguez, Andrés. “Aguascalientes: Fotografías de familia”. *Parteaguas*, núm. 21 (otoño de 2010). (En continuidad, la ponencia “Mirada fotográfica de la vida cotidiana en las haciendas”. Aguascalientes, UAA, 2018).
- Rodríguez García, Laura. “Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el siglo xx” (noviembre de 2011).
- Rodríguez, José Antonio. “Mariana Yampolsky. 1925-2002”. *Alquimia*, año 5, núm. 15 (otoño de 2002).
- Rojas Flores, Jorge. “Los niños y su historia: Un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía”. *Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia*, núm. 1 (2001).
- Rojas Novoa, Soledad. “Entre progreso y desarrollo. La protección de la infancia en el imaginario interamericano del siglo xx”. *Runa*, 40.2 (2019).
- Saborío Carranza, Mayabel. “La quinceañera, un fenómeno de transculturación e interculturalidad”. *Decires*, vol. 12, núm. 14 (primer semestre de 2010), <http://www.revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art14-2.pdf>
- Sánchez Vigil, Juan Miguel y María Olivera Zaldua. “Revistas españolas de fotografía. Un paradigma: *Graphos Ilustrado*”. *De Re Bibliografía* (octubre-diciembre de 2013).
- Santiago Antonio, Zoila. “Los niños en la historia. Los enfoques historiográficos de la infancia”. *Takwá*, núm. 11-12 (2007), <https://www.academica.org>

- Santillán, Martha. “El discurso tradicionalista sobre la maternidad: *Excelsior* y las madres prolíficas durante el avilacamachismo”. *Secuencia*, núm. 77 (mayo-agosto de 2010): 91-110.
- Scott, Joan. “Gender: A useful category of historical analysis”. *American Historical Review*, 91 (1986): 1053-1075. La versión en español, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Compilado por Marta Lamas (México: PUEG, 1996), 265-302.
- Sebe Bom Meihy, José Carlos. “Definiendo la historia oral”. *Historias*. Traducción del portugués de Rebeca Monroy Nasr, núm. 30 (abril-septiembre de 1993), <https://www.estudios-historicos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=4106>
- Sosenski, Susana. “Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)”. *Relaciones*, núm. 132 (otoño de 2012): 95-126.
- Sosenski, Susana y Ricardo López León. “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”. *Secuencia*, núm. 92 (mayo-agosto de 2015): 193-225.
- Soto-Maffioli, Sofía. “Del Divino Niño a *l'enfant terrible*: breve historia de la infancia en la pintura occidental”. *Revista Estudios* (2013).
- Thompson Klein, Julie. “Transdisciplinariedad, discurso, integración y evaluación”. En *Transdisciplinariedad y complejidad en el análisis social*. Coordinado por Luis Carrizo, Mayra Espino y Julie Thompson Klein. Francia. Documento de la Unesco, 2004.
- Torres Cruz, Rubén. “El Sabinal, majestuoso pulmón de Aguascalientes”. *El Heraldo Aguascalientes* (28 de mayo de 2019) (digital, consultado en mayo de 2021).
- Vilar Martín, Jesús. “Acerca de *Historia de la infancia* de Lloyd de-Mause”, sección de Libros recuperados. *Educación Social: Revista de Intervención Socioeducativa*, núm. 60 (en línea, 2015, 7 de octubre de 2020): 123-126.



- Zarauz López, Héctor Luis. “De la insubordinación a la cooptación: el sindicato petrolero y las movilizaciones de 1958 y 1959”. *Secuencia*, núm. 105 (septiembre-diciembre de 2019, [ePub] 20 de agosto de 2019, en Scielo), <https://scielo.org>
- Zemelman, Hugo. “Pensar teórico y pensar epistémico: Los retos de las ciencias sociales latinoamericanas”. Instituto Pensamiento y Cultura en América, A. C., <https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/5564/Documento7.pdf;jsessionid=D42DE1940FCCF647F6CA33F8516D8F9B.jvm1?sequence=1>
- Zemon Davis, Natalie y Patricia Muñoz Luna. “Descentralizando la historia: relatos locales y cruces culturales en un mundo globalizado”. *Historia Social*, núm. 75 (2013), <http://www.jstor.org/stable/23496321>

## Bibliografía

- Aguayo, Fernando (coordinador). *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-CONACYT, 2019 [ePub].
- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coordinadores). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Investigación con imágenes, usos y retos metodológicos*. México: Instituto Mora, 2012.
- Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: UNAM-IIE, 2001.
- Alvarado Tapia, Ricardo. “La imagen del patrimonio: Cuestión de tiempo, tecnología y pensamiento”. En *La Fotografía: Imagen y Materia*. 14º Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural. México: UNAM-IIE, 2010.
- Amézaga Heiras, Gustavo (textos). *De tu piel espejo, un panorama del retrato en México, 1860-1910*. México: Asociación Cultural El Estanquillo, 2019.

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Ariès, Philippe. “El descubrimiento de la infancia”. En *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus, 1989. (El original en francés, 1960; traducción en inglés, 1962).
- Ariza, Marina y Orlandina de Oliveira (coordinadoras). *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*. México: UNAM-IIS, 2004.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 9ª ed., 1989.
- Bastarrica, Beatriz. “Pedro Magallanes y el porfiriato tapatío: fotógrafo de lo público, fotógrafo de lo íntimo”. Capítulo I en *A cuadro, ocho ensayos en torno a la fotografía, de México y Cuba*. México: CU Lagos Ediciones, 2020.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGrafía, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2008.
- \_\_\_\_\_. *En busca de la política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Belting, Hans. *La imagen y sus historias: ensayos*. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Berger, John. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Boltanski, Luc y Ève Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, México: Akal, 2002.
- Bourdieu, Pierre (compilador). *La fotografía. Un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979. También publicado como *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*; para leerse en línea, <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/bourdieu-un-arte-medio.pdf>
- \_\_\_\_\_. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

- Bourguignon, François. *La globalización de la desigualdad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Braudel, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1970.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 4ª impr., 2012.
- Burke, Peter *et al.* “De entresiglos a la década de los setenta: la reacción frente al positivismo”. En *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid: Akal, 2013.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de Ma. Antonia Muñoz. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2007.
- Camacho Sandoval, Salvador. *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes. 1900-2000*. México: UAA-CONCYTEATICA, 2010.
- Castells, Manuel. *La era de la información. La sociedad red*, vol. I. México: Siglo XXI, 2006.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Collado Herrera, Ma. del Carmen. “¿Qué es la historia oral?”. En *La historia con micrófono*. Coordinado por Graciela de Garay. México: I. I. José Ma. Luis Mora, 2ª reimpr., 2006.
- Comisarenco, Dina. *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. México: Artes de México, 2017.
- Cué, Ana Laura y Rodrigo Fernández de Gortari (coordinadores). “Mundo pánico”. En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM-Turner, 2ª ed., 2014.
- Dávila Díaz de León, Laura Elena (coordinadora). *Genealogía e historia de la familia. Vínculos familiares y métodos para su estudio*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2018. [https://editorial.uaa.mx/cata\\_ccsh.html#historia](https://editorial.uaa.mx/cata_ccsh.html#historia)
- \_\_\_\_\_ (coordinadora). *Historia y genealogía. Vínculos parentales y metodología para el estudio de las familias en México*.

- México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.  
<https://editorial.uaa.mx/ebooks.html>
- Debroise, Olivier y Rosa Casanova. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGrafía, 2005.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: UIA/ITESO, 2000.
- De los Reyes García Rojas, Aurelio (coordinador). *Miradas al cine mexicano*, vol. 1 y 2. México: Secretaría de Cultura, IMCINE, 2016.
- \_\_\_\_\_. *¿No queda huella ni memoria? Semblanza iconográfica de una familia*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México y el Colegio de México, 2002.
- Del Castillo Troncoso, Alberto. “La invención de un concepto moderno de niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX”. En Sánchez Calleja, María Eugenia y Delia Salazar Anaya (coordinadoras). *Los niños: su imagen en la historia*, 165-187. México: INAH, 2018 [ePub].
- Del Palacio, Celia. “La imagen más allá de la violencia: Félix Márquez en Veracruz”. Capítulo VII en *A cuadro: ocho ensayos en torno a la fotografía, de México y Cuba*. México: CU Lagos Ediciones, 2020.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2ª ed. aumentada, 2011.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Milán, Barcelona: Lumen, 2006.
- Eliás, Norbert. *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Introducción”. En *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Península, 1990.
- Febvre, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ed. Ariel, 3ª ed., 1982.

- Fernández Ledesma, Enrique. *La gracia de los retratos antiguos*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1ª reimpr., 2008.
- Flores Hernández, Benjamín y Laura Elena Dávila Díaz de León (coordinadores). *Origen: Destino. Para la historia de las familias mexicanas*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2018, [https://editorial.uaa.mx/cata\\_ccsh.html#historia](https://editorial.uaa.mx/cata_ccsh.html#historia)
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.
- Freud, Sigmund. “El malestar”. En *Obras completas. Volumen XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., FotoGGrafía, 1993.
- Fuentes, Carlos. *Todas las familias felices*. México: Alfaguara, 2006.
- García Canclini, Néstor. “Culturas híbridas, poderes oblicuos”. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Gaskell, Ivan. “Historia de las imágenes”. En *Formas de hacer historia*. Editado por Peter Burke. Madrid: Alianza Universidad, 1999.
- Giebelhausen, Joachim (editor). *School of nude photo-graphy. Special edition of international photo-technik*. Múnich: Grossbild-Technik, 1969.
- Gilligan, Carol. *La ética del cuidado*. Barcelona: Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas, 2013.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. México: Óceano, 1981.
- \_\_\_\_\_. “Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella”. Capítulo XIII en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1999.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.

- González Esparza, Víctor Manuel. “Dejando los restos del naufragio”; “Dos divertimentos: arte y erotismo, y la fotografía de William H. Jackson”. En *Dejando los restos del naufragio*. México: UAA, 2016.
- \_\_\_\_\_. (coordinador). *Historias de familias y representaciones genealógicas*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2018. [https://editorial.uaa.mx/cata\\_ccsh.html#historia](https://editorial.uaa.mx/cata_ccsh.html#historia)
- \_\_\_\_\_. *Historia y familia en Aguascalientes*. México: Editorial Filo de Agua-FMCA-UECP, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Jalones modernizadores: Aguascalientes en el siglo xx*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad revelada. Imágenes de Aguascalientes en los años veinte*. José Villalobos Franco. México: Ayuntamiento de Aguascalientes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La subversión barroca o de la pintura de castas*. Aguascalientes, Ciudad de México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021.
- \_\_\_\_\_. “Las pinturas de castas o del oscuro objeto del deseo”. En *Resignificar el mestizaje Tierra Adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia, siglos XVII y XVIII*, 185-209. México: UAA-El Colegio de San Luis, A. C., 2018.
- \_\_\_\_\_. *Valiéndome del derecho natural. La lucha de mujeres esclavas por sus derechos en la Nueva Galicia, siglo XVIII*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2020.
- Guevara Escobar, Arturo. *Aurelio Escobar, Fotógrafo. La H. J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*. México: Conaculta-INAH, 2014.
- Hammacher, A. M. y R. Hammacher Vandenbrande (supervisores). *Las bellas artes. Arte flamenco y holandés*. Traducción de A. M. Salazar. Milán: Grolier Inc., 1971.
- Jenkins, Henry. *Cultura de la convergencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Katzew, Ilona. *La pintura de castas*. Madrid, México, Singapur: Conaculta-Turner-Océano, 2004.

- Koetzle, Hans-Michael. *Photo icons. The story behind the pictures*, vol. 1. Londres, Italia: Taschen, 2002.
- Kolakowski, Leszek. *Las principales corrientes del marxismo. Su nacimiento, desarrollo y disolución*. Madrid: Alianza. Tomo tercero, capítulo VI [Antonio Gramsci], 1988.
- Landaburo Díaz, Ariana. “Sexualidades disidentes en la fotografía cubana”. Capítulo VIII en *A cuadro: ocho ensayos en torno a la fotografía, de México y Cuba*. México: CU Lagos Ediciones, 2020.
- Lavrin, Asunción. “La niñez en México e Hispanoamérica: rutas de exploración”. En *La familia en el mundo iberoamericano*. Compilado por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell. México: UNAM-IIS, 1994.
- Levi, Giovanni. “Sobre microhistoria”. En *Formas de hacer historia*. Editado por Peter Burke. Madrid: Alianza Universidad, 1993.
- Matabuena Peláez, Teresa. *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*. México: Universidad Iberoamericana, 1991.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S. A., 2003.
- Medina López Velarde, Christian Jesús M. *El convento de San Diego y su influencia en la villa de Aguascalientes, 1664-1775*. México: UAA, 2013.
- Medrano de Luna, Gabriel. *La morena y sus chorriados. Los ferrocarriles de Aguascalientes*. México: UAA, 2006.
- Mercader Martínez, Yolanda. “La mujer y la locura: Revisión de su imagen en el cine mexicano”. En *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis*. Coordinado por Lauro Zavala. México: UAA, 2020 [versión electrónica].
- Meyer, Jean. *Historia de los cristianos en América Latina, siglos XIX y XX*. México: Vuelta, 1989.
- Michaud, Yves. “Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales”. Capítulo 4 en *Historia del cuerpo*. Jean-Jacques Courtine (director del vol. 3, *Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*). Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio.

- Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L., Taurus Historia, 2006.
- Milanovic, Branko. *Desigualdad mundial. Un nuevo enfoque para la era de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Monroy Nasr, Rebeca. “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”. En *La enseñanza del arte*. Coordinado por Aurelio de los Reyes. México: UNAM-IIE, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero*. México: UNAM-IIE, INAH, 2003.
- \_\_\_\_\_. *María Teresa de Landa. Una Miss que no vio el universo*. México: Secretaría de Cultura-INAH, 2018.
- Monsiváis, Carlos. *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México: Ediciones Era, 2012.
- Moradiellos, Enrique. “Cap. 7. El debate sobre el ser y el hacer”. En *Las caras de Clío. Una introducción a la historia*. España: Siglo XXI, 2001.
- Necoechea Gracia, Gerardo. “Un experimento en historia pública e historia oral: los museos comunitarios de Oaxaca”. En *Historia oral, ensayos y aportes de investigación*. Coordinado por Jorge E. Aceves Lozano. México: CIESAS, 1ª reimpr. de la 2ª ed., 2006.
- Negrete Álvarez, Claudia. *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*. México: UNAM-IIE, 2006.
- Padilla Rangel, Yolanda. *Inocencia robada: aproximación histórica al abuso sexual en Aguascalientes*. México: DIF municipal-Municipio de Aguascalientes, 2001.
- \_\_\_\_\_. (coordinadora). *Línea curva. Historias de mujeres en Aguascalientes*. México: Gobierno del Estado de Aguascalientes-IAM-INDS-Hábitat, 2007.
- Paz, Octavio. “Una alegoría de Hermenegildo Bustos”. En *Los privilegios de la vista I, arte moderno universal. Obras completas*, 288-290, ed. del autor. México: FCE, 1994.



- \_\_\_\_\_. “Yo, pintor, indio de este pueblo: Hermenegildo Bustos”. En *Los privilegios de la vista II, arte de México. Obras completas*, 149-166, ed. del autor. México: FCE, 1994.
- Pereira, Armando (coordinador). *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo xx*. México: UNAM-IIF/Centro de Estudios Literarios/Ediciones Coyoacán, Filosofía y Cultura Contemporánea, 2004.
- Pérez Monroy, Julieta. “Modernidad y modas en la ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón”. En *Historia de la vida cotidiana en México*. Coordinado por Anne Staples, tomo IV, *Bienes y vivencias. El siglo XIX*. México: FCE, El Colegio de México, 2005.
- Pérez Montfort, Ricardo. “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México (1920-1930)”. En *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: CIDHEM-CIESAS, 2000.
- Portelli, Alessandro. “‘Nosotros queríamos la piel de los fascistas’. Violencia, imaginación y memoria en un episodio de la guerra partisana”. En *Historia y testimonios orales*. Cuauhtémoc Velasco Ávila (coordinador). México: INAH, 1996.
- Prins, Gwyn. “Historia oral”. En *Formas de hacer historia*. Editado por Peter Burke. Madrid: Alianza Universidad, 1999.
- Ramírez Hurtado, Luciano. *Pinturas murales del Palacio de Gobierno de Aguascalientes. Imágenes y arquitectura del poder*. México: UAA, 2014.
- Rashkin, Elissa J. y Ester Hernández Palacios (coordinadoras). *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario*. México: Universidad Veracruzana, 2019 [de acceso abierto].
- Sánchez Calleja, María Eugenia y Delia Salazar Anaya (coordinadoras). *Los niños: su imagen en la historia*. México: INAH, 2018 [ePub].
- Serrano Álvarez, Pablo (coordinador). *Historias de familia*. México: INEHRM-SEP, 2012.

- Socolow, Susan. *Las mujeres en la América Latina colonial*. Traducción de Luisa Fernanda Lassaque. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Solís Salazar, Sofía G. “Cine y performatividad de género”. En *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis*. Coordinado por Lauro Zavala. México: UAA, 2020 [versión electrónica].
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Sosenski, Susana. “Representaciones fílmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo xx”. En *Los trabajadores de la Ciudad de México 1860-1950*. Coordinado por Carlos Illades y Mario Barbosa. México: El Colegio de México, UAM, Unidad Cuajimalpa, 2013.
- Sosenski, Susana y Elena Jackson Albarrán. “Introducción”. En *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*. Coordinado por Susana Sosenski y Elena Jackson Albarrán. México: UNAM-IPH, 2012. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/miradas/miradas.html>
- Steedman, Carolyn. *Past tenses. Essays on writing, autobiography and history*. London: Rivers Oram Press, 1992.
- Stiglitz, Joseph E. *El malestar en la globalización*. México: Taurus, 2002.
- Terán Fuentes, Evangelina. *Memorias ancladas. Mujeres en la historia de la ciudad de Aguascalientes*. México: Filo de Agua, Instituto Cultural de Aguascalientes, PACMYC, 2005.
- Villela Flores, Samuel L. “Fotografía e historia regional. Los casos de los fotógrafos Guerra (Yucatán) y Salmerón (Guerrero)”. En *Imágenes e investigación social*. Coordinado por Fernando Aguayo y Lourdes Roca. México: Instituto Mora, 2005.
- Wallerstein, Immanuel (coordinador). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 7ª ed. en español, 2003.

White, Hyden. “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”. En *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

## Conferencias

Corona Berkin, Sarah. “Preguntas sociales, respuestas horizontales. La producción horizontal del conocimiento”. Conferencia presentada en las Jornadas Académicas para el DESC, en mayo de 2019, UAA, donde la investigadora amplió su trabajo con resultados recientes.

De la Torre, Jesús Antonio. Diplomado “Palabras que han determinado el rumbo de la historia”, 8 de junio de 2019, UAA. Sesión en la que el doctor contextualizó la obra de Jean-Jacques Rousseau, a partir de comparar los tratados de los pensadores hispanos del siglo XVI y su herencia clásica con los planteamientos modernos de John Locke.

## Documentales y conferencias vía web

Batchen, Geoffrey. “The forms of nameless things. Henry Talbot and the experimental photograph”. Conferencia inaugural de las Jornadas de Investigación sobre Materialidades Fotográficas, Universidad Nacional de Tres de Febrero, canal UNTREF (consultada el miércoles 19 de mayo de 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=bajOm0U03lY>

Cátedra Georges Didi-Huberman, Políticas de las imágenes, UNTREF (julio de 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=daMFnwuWPJw>

Conversación con Carlo Ginzburg (presente en la transmisión del 2 de septiembre de 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=HxAatnAfGF8>

- “La vida en México en el siglo xx”. Filmoteca UNAM (2018, consultados en agosto de 2018), <https://www.youtube.com/watch?v=7JoXZWp4ARI>
- “Pensadores contemporáneos, en síntesis”. TVUNAM (2018, consultado en marzo de 2019), con Roger Chartier y la conducción de Anel Pérez del IIE, en el MUAC, <https://tv.unam.mx/portfolio-item/pensadores-contemporaneos-roger-chartier/>
- “Pensadores contemporáneos, en síntesis”. TVUNAM (2018, consultado en septiembre de 2019), con Georges Didi-Huberman y la conducción de Gerardo de la Fuente, UNAM, <https://culturaendirecto.unam.mx/video/georges-didi-huberman-en-pensadores-contemporaneos/>
- “Roger Chartier: poderes y límites del concepto de representación” (2016, consultado en agosto-diciembre de 2019), [https://www.youtube.com/watch?v=8OQzKmpT4\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=8OQzKmpT4_Y)
- “Una cita con la Biblioteca Nacional de México: Actualidad y porvenir de la historia del libro y la edición tras la pandemia”, “Carlo Ginzburg” (consultada el 17 de abril de 2021), [https://www.youtube.com/watch?v=2glvrw1RkXM&list=PL1tbBp\\_\\_D5PI4ocC5uUYLRuYFBpXMIro7&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=2glvrw1RkXM&list=PL1tbBp__D5PI4ocC5uUYLRuYFBpXMIro7&index=2)
- “Una cita con la Biblioteca Nacional de México: Actualidad y porvenir de la historia del libro y la edición tras la pandemia”, “Roger Chartier” (consultada el 16 de marzo de 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=Ki9qbClZJfo>

## Entrevistas

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

A Gloria Silvia y Hugo Castañeda González, hijos de Leocadio Castañeda y Jesuita González, quienes tuvieron Foto Chic en

- Aguascalientes. Llevada a cabo en Aguascalientes, en agosto de 2018.
- A la doctora Elvia Aréchiga Almaguer, hija de la fotógrafa Herlinda Almaguer Castillo. Realizada en Aguascalientes, la mañana del 17 de agosto de 2018.
- Al fotógrafo Armando de Luna Gallegos, propietario del archivo de material fotográfico y del Estudio Fotográfico De Luna. Llevadas a cabo en Aguascalientes, la tarde del 11 de marzo y la mañana del 13 de marzo de 2020. Previo a las entrevistas, hubo una conversación que dio lugar al examen de los materiales fotográficos, a partir de agosto de 2018.
- Al historiador Alain Luévano Díaz, la tarde del 13 de marzo de 2020. Conversaciones vía remota con Ivonne de Luna Brun, en agosto de 2021.

## **Publicaciones que funcionan como órganos de divulgación**

- Dirección General de Comunicación, Boletín UNAM-DGCS-408. Ciudad Universitaria (10 h, 9 de junio de 2019, consultada el 10 de junio de 2019), [http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2019\\_408.html](http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2019_408.html)
- Marandi, Frank. “Manual para ceremonia de 15 años”. En *academia.edu*
- Mascarón*, #42, año IV, “Leopoldo Varela Escobedo (1884-1945)”, Fondo Biblioteca, caja 1, exp. 56. Archivo Histórico del Estado, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1997. El listado del catálogo está disponible en <http://www.aguascalientes.gob.mx/segob/ARCHIVOS/docs/publicacionesdelahea.pdf>

## Sitios web

- Archivo General de la Nación, Dirección del Archivo Histórico Central, Departamento de Organización y Descripción Documental, Manuel Moreno Sánchez. En [archivos.gob.mx](http://archivos.gob.mx), <https://archivos.gob.mx/InstrumentosConsulta/pdf/003MexicoContemporaneo/019ManuelMorenoSanchez.pdf>
- British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG28566>
- Centro de Educación y Capacitación Forestal, [cecfor.edu.mx](http://cecfor.edu.mx), <http://cecfor.edu.mx>
- CONAPO, <https://www.gob.mx/conapo>
- Elizondo.fime.uanl.mx, [http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20Barro%20%20fotografo%20moderno\\_ponencia-completa.pdf](http://elizondo.fime.uanl.mx/1CMTP/MEMORIAS%20DE%20CONFERENCIAS/Eugenio%20Espino%20Barro%20%20fotografo%20moderno_ponencia-completa.pdf)
- Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las letras mexicanas, Secretaría de Cultura, [www.elem.mx](http://www.elem.mx)
- Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA), <https://www.unfpa.org>
- Fototeca Pedro Guerra, <http://fototeca.antropologia.uady.mx/clavescatalogacion.php>
- INAH. Boletines, <https://inah.gob.mx/boletines/>
- INEGI. Séptimo Censo General de Población 1950, <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1960/>, <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1970/>, <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1980/>. Censo de 1995 y resultados para 2020, <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/default.html>
- Kodakonistas, disfrutando de la historia de la fotografía, <https://www.kodakonistas.com/revistas-kodak/>
- Quadratin, <https://www.quadratin.com.mx/municipios/regiones/Festeja-60-anos-la-Escuela-de-Guardas-y-Tecnicos-Forestales/>

- Revistas INAH, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/issue/view/225/2233>
- Secretaría de Gobierno del Estado, Dirección General de Archivos, Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Publicaciones del Archivo Histórico del Estado, [aguascalientes.gob.mx](http://www.aguascalientes.gob.mx), <http://www.aguascalientes.gob.mx/segob/ARCHIVOS/docs/publicacionesdelahea.pdf>
- Sub Cooperativa de Fotógrafos, [www.sub.coop](http://www.sub.coop)
- Vanta, <http://www.vanta.com.mx/quienes-somos.html>

## Tesis

- Balcázar Gómez, Nidia. “Los hermanos Cachú y su obra fotográfica de la Revolución”. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018.
- Fuentes Martínez, Gonzalo. “Historia de la enseñanza de las matemáticas en la educación secundaria pública en Aguascalientes, 1952-2012”. México: UAA, 2016.
- García Arévalo, Mauricio. “Fotografía de gran formato en el ámbito del foto estudio: acercamiento a su desarrollo y práctica actual a través de su cultura material”. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018.
- Luévano Díaz, Alain. “Prensa desafiante. José García Valseca y *El Sol del Centro* contra gobernadores y alcaldes de Aguascalientes (1945-1955)”. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.
- Rodríguez Sánchez, Adrián Gerardo. “Lecturas en el tiempo. La recepción de *El queso y los gusanos* y «Señales. Raíces de un paradigma indiciario» de Carlo Ginzburg en el medio académico mexicano (1978-2003)”. México: UAM Azcapotzalco, 2020.

## Fuentes correspondientes a las imágenes

Imágenes en el “Preludio. El retrato fotográfico, para pensar el tiempo intermedio entre su exclusividad y su profusión actual”:

- Figura I. Anónimo. Retrato copto, encáustica. Egipto, alrededor del siglo II, tomada de <https://www.facebook.com/britishmuseum/photos/a.418481824722/10155748715939723/?type=3&theater>
- Figura II. Vermeer, Johannes. *La vertedora de leche*, cerca de 1660. Rijksmuseum, tomada de <https://artsandculture.google.com/asset/the-milkmaid/9AHrwZ3Av6Zhg?hl=es-419&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.874921049476%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.557699350436576%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D>
- Figura III. Bustos, Hermenegildo. *Retrato de Dolores Hoyos*, 1864. Colección Blaisten, México, tomada de [https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-dolores-hoyos/mgGvI\\_oZE09t5w?hl=es-419](https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-dolores-hoyos/mgGvI_oZE09t5w?hl=es-419)
- Figura IV. Imagen de la Fototeca Pedro Guerra, publicada en *Alquimia* “Fotografía Artística Guerra Escenarios”. Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México. Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 13 (septiembre-diciembre de 2001).
- Figura V. Imagen de la Fototeca Pedro Guerra, tomada de <http://fototeca.antropologia.uady.mx/clavescatalogacion.php>

Las imágenes en el capítulo 4 “El universo del Estudio Fotográfico De Luna” provienen del archivo de negativos del Estudio Fotográfico De Luna, del AHEA, con reelaboración propia donde se indica; de la colección del Museo del Pueblo; de archivos familiares, digitalizadas, positivadas por GIMS, excepto donde se ha señalado a pie de foto.



Las imágenes en el capítulo 5 “Imágenes de la infancia realizadas por tres fotógrafos De Luna” provienen del archivo de negativos del Estudio Fotográfico De Luna, a pie de foto se han indicado las fechas de realización; de archivos familiares, digitalizadas y positivadas o editadas por GIMS; de la Colección del Museo del Pueblo; de la Fototeca Nacional; de la red LinkedIn. En estos casos se han señalado los datos a pie de foto y también algunos se encuentran dentro de las propias fotografías.

Las imágenes en el capítulo 6 “Mujeres y mujeres e infancia en las imágenes de tres fotógrafos” provienen del archivo de negativos del Estudio Fotográfico De Luna, a pie de foto se han indicado las fechas de realización; han sido digitalizadas y positivadas por GIMS; más una imagen de la autoría de M. Eugène Courret, tomada del archivo digital de imágenes [www.africanos.net](http://www.africanos.net)

Las imágenes en el capítulo 7 “Tres miradas fotográficas para los grupos familiares” provienen del archivo de negativos del Estudio Fotográfico De Luna, a pie de foto se han indicado las fechas de realización. Digitalizadas y positivadas por GIMS.

Fuentes consultadas para otras partes del proyecto que me aportaron panoramas y orientaciones metodológicas, pero no forman parte del cuerpo del libro:

### *Artículos y revistas*

*Alquimia*. “Fotolibros en México”, año 9, núm. 29 (enero-abril de 2007).

Lara López, Emilio Luis. “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: Una epistemología”. *Revista de Antropología Experimental*, núm. 5, texto 10. España: Universidad de Jaén, 2005.

## Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Delgado, Francisco Javier y Jesús Gómez Serrano. *Historia breve. Aguascalientes*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: UNAM-IIE, 2002.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducido por Eduardo Molina. México: UAM, Xochimilco, SIGMA, Editorial Trillas, 1990.
- Gálvez de Aguinaga, Andrea (coordinadora). *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*. México: FCE, CCU Tlatelolco-UNAM, 2012 (consultado en abril-mayo de 2019). [http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/libros\\_electronicos/desde\\_la\\_imprensa/017567R/files/pedro%20valtierra.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/libros_electronicos/desde_la_imprensa/017567R/files/pedro%20valtierra.pdf)
- Martínez Delgado, Gerardo. *La experiencia urbana: Aguascalientes y su abasto en el siglo XX*. México: CONACYT, Instituto Mora, UAA, U. G., 2017.
- Monroy Nasr, Rebeca. *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*. México: INAH, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a fines del siglo XX*. México: UAM, Xochimilco, 2017 [versión electrónica].
- Reguillo, Rossana. “De la pasión o de la (paradójica) posibilidad de la investigación”. En *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*. Coordinado por Rebeca Mejía Arauz y Sergio Antonio Sandoval. México: ITESO, Universidad de California, 2013.

- Reyes Díaz, Evelia. *Ciudad, lugares, gente, cine. Apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes. 1897-1833*. México: UAA, 2012.
- Rodríguez, José Antonio. *Fotografías en México 1872-1960*. Madrid: Turner, Canopia, Fomento Cultural Banamex, 2012.
- Salmerón Castro, Fernando I. *Intermediarios del progreso. Política y crecimiento urbano en Aguascalientes*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2ª ed., 1998.

### *Tesis*

- TesisUNAM. Tesis del Sistema Bibliotecario. Universidad Nacional Autónoma de México, <http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/TK432QM5EFAUU46FX6PGJ3EA45QCJULL7J1NKN17XCJPQ5ANH7-19141?func=short-jump&jump=000221>



## ANEXOS

**P**ara poder consultar las hojas de cálculo del análisis general realizado al archivo de negativos, las cuales constan de la sistematización de los datos que han resultado de la indagación completa sobre los negativos correspondientes a los años de 1948, 1953, 1958, 1963, 1968, 1978, 1988, 1998 y 2008, los que se presentan segmentados por contenidos, organizados también de acuerdo con sus formatos y fechas de realización, con los totales por tema, para cada mes y para cada año, lo que corresponde a un total de 40,394 negativos examinados para esta investigación; así también, para ver los libros de los análisis efectuados a las imágenes que conforman la selección completa de fotografías, pueden escribirme a [gabrielaitzaguero@gmail.com](mailto:gabrielaitzaguero@gmail.com)

## **IMÁGENES Y MEMORIA**

El Estudio Fotográfico De Luna en Aguascalientes, 1948 a 2008

Primera edición 2023 (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.