



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

## **Tres estrategias fotográficas a partir del concepto de memoria**

**T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO**

**PRESENTA:**

**ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA**

**TUTOR PRINCIPAL:**

**DR. ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS (FAD)**

**SINODALES:**

**DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)**

**DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)**

**DRA. MERCEDES SIERRA KEHOE (FAD)**

**DRA. IVONNE LÓPEZ MARTÍNEZ (FAD)**

México, D.F., enero de 2016.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **IM MEMORIAM**

A mis padres Otilia y Estanislao, quienes sembraron en mí la inclinación por las artes y la inquietud en superarme día a día.

A la Maestra Kati Horna por educar mis ojos en la fotografía y abrirme la puerta hacia la docencia.

## AGRADECIMIENTOS

Mi reconocimiento y gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México por su apoyo para el desarrollo y conclusión de esta investigación. Así también a las autoridades académicas de la Facultad de Artes y Diseño por la inquietud en lograr un mejor nivel para nuestra institución.

Deseo hacer patente mi agradecimiento al Dr. Antonio Salazar Bañuelos, tutor principal, guía en el desarrollo de esta investigación. Su pensamiento acucioso en el aspecto teórico y mirada crítica en la producción fotográfica, fueron determinantes para culminar el presente proyecto.

Aprecio el singular apoyo de los integrantes del sínodo: Dr. Julio Chávez Guerrero, Dra. Mercedes Sierra Kehoe, Dra. Laura Castañeda García y Dra. Ivonne López Martínez, por su invaluable tiempo, sus recomendaciones lograron enriquecer mi propuesta y por el entusiasmo mostrado al compartir la pasión fotográfica. A todos ellos, gracias por su amistad.

Gracias también al Dr. Iván Mejía Rodríguez, especialista en arte contemporáneo, por su puntual asesoría y valiosas sugerencias.

A mis paisanos oaxaqueños que de manera incondicional me facilitaron sus colecciones fotográficas para conformar la propuesta del Archivo fotográfico de Huajuapán.

3

A mis colegas profesores de la Academia de San Carlos que me brindaron generosamente su presencia, complicidad y personalidad para construir una colección fotográfica de retratos, memoria de nuestro presente.

A Sergio Alfonso, Javier Jiménez y Daniel Pérez Salvador por su colaboración e invaluable apoyo en la solución de aspectos técnicos y formales.

A mis hermanos por su constante aliento para conseguir este objetivo académico: Martha, Socorro, Ignacio, Otilia, Guadalupe y particularmente a Reyna por afinar los recuerdos de infancia. A mis sobrinos y sobrinas, en especial a Frida y María Reyna por su cariño y revivir mi ánimo continuamente.

A Gerardo Carrasco Fuentes, amigo oaxaqueño, por las inquietudes compartidas que nos llevaron a andar en caminos paralelos para alcanzar una meta profesional.

A Aurora Zepeda, Elia Morales, Rocío Lobo y Fidel Pérez Domínguez en el ámbito de San Carlos. Así también en la distancia a Marta Lage de la Rosa, Alejandra Mora, Rubén Luengas, Alfonso Tirado Guerra y Alfonso Tirado Jiménez, Lolita y José Luis García. A todos ellos gracias por su amistad e interés constante en esta experiencia doctoral.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>ESTRATEGIA 1</b>	
<b>Memoria Histórica: Hacia la instauración del Archivo Fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca.</b>	
1.1. Memoria histórica y documentalismo fotográfico. ....	7
1.2. Breve memoria de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca. ....	13
1.3. Recopilación, conformación y metodología para el <i>Archivo Fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca.</i> .....	18
<b>ESTRATEGIA 2</b>	
<b>Memoria colectiva: De San Carlos. Retratos de Maestros de la Academia.</b>	
2.1. Sobre Memoria Colectiva y Colección fotográfica. ....	54
2.2. Creación y registro fotográfico: encuentro de identidades. ....	57
2.3. Colección fotográfica: <i>De San Carlos. Retratos de Maestros de la Academia.</i> .....	67
<b>ESTRATEGIA 3</b>	
<b>Memoria individual. Inventarios: Caja de juguetes.</b>	
3.1. Sobre memoria individual. ....	124
3.2. Fotografía y Cápsulas del tiempo: formas de preservar la memoria. ....	131
3.3. Serie fotográfica <i>Inventarios: Caja de juguetes.</i> .....	138
<b>Conclusiones.</b> .....	178
<b>Fuentes de consulta.</b> .....	183

## Introducción

La presente tesis tiene un carácter teórico-práctico y aborda la relación de la fotografía con el concepto de memoria. A lo largo del documento se sostiene que ésta –la memoria– está íntimamente interrelacionada con el acto fotográfico. El desarrollo contempla la sugerencia de cómo llevar a buen término proyectos fotográficos, perfilados principalmente en tres posibilidades: 1) la elaboración y construcción de un archivo, 2) una serie fotográfica de retratos y 3) un ejercicio fotográfico personal.

Sin embargo, no se trata de proponer recetas o formulaciones, porque cada proyecto conlleva sus propias especificaciones; más bien el desarrollo de esta investigación se limita a mostrar la manera en que personalmente he concretado mis propios proyectos, con la expectativa que la tesis pueda arrojar algunas ideas de hacia dónde dirigir la labor como fotógrafos.

Asimismo, es de mi interés dar cuenta del proceso que aúna investigación y creación, para que el consultante pueda tener más ideas u otras posibilidades de cómo conducir un proyecto fotográfico. Ya que un fotógrafo no es sólo un profesional que recurre a una técnica, sino que también debe hacerse cargo de los aspectos conceptuales de la investigación que implica todo proyecto. Por ejemplo: rescatar imágenes históricas y conformar una memoria colectiva fijada en el tiempo (un archivo); realizar registros documentales para dejar testimonio de una época (fotografía documental); o expresar el valor de una comunidad en cierto tiempo y lugar (registro fotográfico). Todo ello, sin sacrificar nuestras inquietudes artísticas.

Así, en el presente documento se exponen tres estrategias de trabajo entrelazadas entre sí –que forman un todo– en los que se aborda la memoria básicamente en tres facetas: a) Memoria histórica; b) Memoria colectiva; y c) Memoria individual. Quisiera advertir que más que tratarse de un estudio sobre estos conceptos –ya que son prácticamente inabarcables– intentaré dibujar un mapa que va de lo general a lo particular de la memoria. Así, cada capítulo de la tesis –aquí denominado *-estrategia-* corresponde a estos tres conceptos de memoria y están organizados de la siguiente manera:

Estrategia 1. *Memoria Histórica. Archivo Fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca.* El objetivo más inmediato aquí es enriquecer un archivo fotográfico de mi lugar de origen, pues éste tiene un escaso legado histórico de imágenes fotográficas y que, con el paso de los años, se ha ido perdiendo. Por lo cual me parece de gran relevancia recuperarlo. Con la intención de preservar las imágenes fotográficas de las diferentes épocas de dicha comunidad –y de diversos aspectos que conforman su legado histórico: desde la arquitectura a la vida individual, incluyendo lo relacionado a la política, religión, educación, y los aspectos sociales– propuse la conformación de un *Archivo fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca.*

Así, esta estrategia consiste en constituir un archivo que la población pueda recuperar y conservar con las imágenes –que fueron fijadas en nitrato de plata y plata-gelatina– para que no

se pierdan en el tiempo y permanezcan como el registro de un momento histórico que va de 1898 a 1980. Dicho apartado conlleva tres puntos: 1.1. *Memoria histórica y documentalismo fotográfico*; 1.2. *Breve memoria de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*; y 1.3. *Recopilación, conformación y metodología para el Archivo Fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*.

Estrategia 2. *Memoria colectiva. De San Carlos, retratos de Maestros de la Academia*. Esta segunda estrategia es el resultado de la exposición titulada “De San Carlos, retratos de Maestros de la Academia”. La serie fotográfica fue realizada con la perspectiva de ser integrada al acervo de la Facultad de Artes y Diseño, ya que en los acervos del plantel Academia de San Carlos no se encuentran testimonios fotográficos de los profesores de los últimos años. Con esta expectativa, durante 2004 a 2015, emprendí la tarea de realizar una serie de retratos con la intención de dejar un registro visual del presente y obtener una visión amplia sobre la planta académica de la Academia de San Carlos. Este apartado se estructura en tres puntos que son los siguientes: 2.1. *Sobre Memoria Colectiva y Colección fotográfica*; 2.2. *Creación y registro fotográfico: encuentro de identidades* y 2.3. *Colección fotográfica Academia de San Carlos: Retratos de Maestros*.

Estrategia 3. *Memoria individual. Inventarios: Caja de juguetes*. Esta última estrategia conlleva una línea subjetiva y de búsqueda artística, dada la importancia de estimular discursos fotográficos a partir de la experiencia personal, porque nuestro punto de vista de cómo entendemos –o malentendemos– nuestro contexto, arroja datos de la época histórica en que vivimos. Esta estrategia también consta de tres puntos: 3.1. *Sobre memoria individual*; 3.2. *Fotografía y Cápsulas del tiempo: formas de preservar la memoria*; y 3.3. *Serie fotográfica Inventarios: Caja de juguetes*.

6

Como podrá percibirse, la intención es exponer una metodología personal de producción/investigación para sugerir cómo es posible llevar a cabo proyectos dependiendo del contexto individual, y –ambiciosamente– aportar al lector nuevos puntos de partida para realizar sus propios propósitos, ya que regularmente los profesionistas de la fotografía se involucran sólo en la imagen que generan y suelen olvidar algunos aspectos externos igualmente esenciales de la fotografía, como el rescate de imágenes; la conformación de archivos; la conservación del patrimonio fotográfico; o la preservación de la memoria histórica –particularmente de nuestro país– contenida en la obra fotográfica.

Cabe resaltar que el marco de referencia de la presente investigación tiene base en las inquietudes y planteamientos que como docente del Posgrado en Artes han ido surgiendo. Igualmente, reconozco la oportunidad de haber sido alumno, ayudante y académico al lado de la Maestra Kati Horna, ya que esta experiencia fue el motor en mi búsqueda fotográfica y en el ámbito de la docencia –en el que ella me inició–, por lo que el presente documento es la consecuencia de esos pasos ya lejanos y que ahora muestran algunos alcances logrados. Hago énfasis que la inquietud por la docencia que sembró en mí, fue una vocación que no había contemplado y que como estafeta me entregó en sus postreros años de vida. La experiencia así iniciada ha ido creciendo, se ha modificado con la colaboración de colegas académicos y con la participación de los alumnos. Es así que este conjunto de elementos enriquecen las metas personales y profesionales, desarrolladas en el marco de las actividades sustantivas de nuestra máxima casa de estudios: la docencia, la investigación y la difusión de la cultura.

# ESTRATEGIA 1

## Memoria histórica. Hacia la instauración del Archivo Fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca.

### 1.1. Memoria histórica y documentalismo fotográfico.

Hablar de la fotografía en relación con la memoria histórica no es tarea sencilla, ya que esta interrelación ha suscitado un debate que no está de ninguna manera resuelto. Por ello, iniciaremos situando al lector en esta discusión: La fotografía, como bien sabemos, es uno de los medios más importantes de nuestro tiempo. Desde su nacimiento, en 1839, fue celebrada como un acontecimiento histórico. Su papel como guardián de la memoria llevó a filósofos como Walter Benjamin (Berlín, 1892-París, 1940) a afirmar que: “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, será el analfabeto del futuro”.<sup>1</sup> Benjamin postulaba así la creciente importancia de la imagen visual y la constatación de que tomaba la delantera a la palabra escrita.

7

Si bien, la fotografía fue considerada como un documento casi notarial de la realidad y como sinónimo de verdad, este consenso social entró en crisis al hacerse progresivamente visible la subjetividad del fotógrafo. Si el siglo XIX la vio nacer como un medio fundamental en la conformación de nuestra memoria colectiva, el siglo XX fue testigo de su consagración como una manifestación artística,<sup>2</sup> subrayando su necesidad de desembarazarse del signo bajo el que nació —es decir, su condición de ser un documento fiel de la realidad— para afirmar su carácter plenamente creativo y ganarse un lugar en las bellas artes.

Entonces, por un lado la fotografía desarrolló una corriente más apegada a proyectos documentales que han dejado imágenes que son verdaderos símbolos de nuestro mundo, y por otro se consolidó como una de las bellas artes. Así, la fotografía quedó atrapada en las dicotomías real-ficticia, falsa-verdadera, arte-documento, original-copia. La convivencia de estos impulsos contradictorios estableció la ambigüedad como su característica principal. Desde entonces, estas dos grandes corrientes, documental y artística, han caminado en paralelo, y como veremos, varios autores han intentado definirla ya sea como arte o como documento. En este capítulo, abordaremos esta segunda concepción. Por ejemplo, el investigador Luis Lara López propuso enfáticamente que:

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin cita a su vez a László Moholy-Nagy, quien dijo: “El ignorante en materia de fotografía, y no el iletrado, será el analfabeto del futuro” (“*Die Photographie in der Reklame*”, en *Photographische Korrespondenz*, Viena, XIII, 9, 1 de septiembre de 1927. Incluido en *Pintura, Fotografía, Cine*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005). Benjamin había aludido también a esta cita de Moholy-Nagy en “Algo nuevo sobre las flores”, una reseña del libro de Kart Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, 1928, publicada en el núm. 47 de *Die literarische Welt* el 23 de noviembre de 1928.

<sup>2</sup> Cfr. Catálogo de la exposición: *Momentos Estelares. La fotografía en el siglo XX*, curadores: Oliva María Rubio y Hans-Michael Koetzle, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.



[...] es preciso redefinir la fotografía como documento, pues ésta no es exclusivamente una técnica ni un mero objeto artístico perteneciente en exclusiva a la familia de las Bellas Artes, sino, sobre todo, la fotografía es el registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto. Así, el historiador debería dar un paso más, pero un paso cualitativo que viene marcado, lingüísticamente, por una preposición: pasar de la historia de la fotografía a hacer historia con la fotografía. El historiador, una vez pertrechado con la impedimenta conceptual de la historia de la fotografía, esto es, la fotohistoria, iniciaría la campaña de investigación en los archivos visuales para, tras examinar los documentos, es decir, imágenes, textos visuales con unas herramientas teóricas adecuadas, hacer historia, historiar un suceso, un periodo, pues la fotografía, como fenómeno técnico, es alumbrada y vive en el tránsito de unos condicionantes sociopolíticos, permanece sujeta a un determinado discurso de poder, y esa ideología (de las estructuras de poder y de quienes empuñaban la cámara) se halla subsumida en las fotografías, correspondiendo al historiador descifrar la información visual contenida en esos documentos visuales.<sup>3</sup>

También, para otros autores, como Burke, Díaz Barrado o Batchen, las fotografías resultan en muchos casos incluso más argumentativas que el propio discurso textual. Ya, en 1859, el escritor Oliver Wendell Holmes llamó a la fotografía “el espejo con memoria”,<sup>4</sup> porque consideraba este medio como un fiel reflejo de los hechos, y un siglo después, en 1967, el fotógrafo y antropólogo, John Collier la definió como: “registros precisos de la realidad material”.<sup>5</sup>

8

La perspectiva de la fotografía como documento, ha tenido que librar diferentes debates: autores como Roland Barthes, Jean Baudrillard o Philippe Dubois han tratado de poner en cuestión la supuesta veracidad de la fotografía, su capacidad para reproducir fielmente la realidad,<sup>6</sup> incidiendo en la capacidad de la fotografía documental como un elemento susceptible de manipulación, de ser portadora de una realidad subjetiva, parcial, y reduccionista.

Todos estos pensadores miran con desdén las expresiones de la fotografía, e incluso la memoria misma.<sup>7</sup> No son muy afectos a mirar las expresiones espontáneas y populares de la memoria colectiva, porque para ellos resulta siempre un tiempo sospechoso para la historia. Asimismo, hay historiadores que niegan la fotografía como documento y continúan poniendo los textos en un pedestal:

---

<sup>3</sup> LARA LÓPEZ, Emilio Luis. “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico. Una epistemología.” Ensayo que puede consultarse en: <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf> p5.

<sup>4</sup> Cfr. BATCHEN, Geoffrei. *Aterrador fantasma de antiguo esplendor*. En GREEN, David. (ed.): *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007. p. 24.

<sup>5</sup> COLLIER, John. “Antropología Visual. La fotografía como método de investigación.” En NARANJO, Juan. (ed.): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 177.

<sup>6</sup> Me refiero a la realidad como una construcción intelectual social e ideológica a diferencia de la realidad fotográfica.

<sup>7</sup> IBARRA, Ana Carolina. *Entre la Historia y la Memoria colectiva. Identidad y experiencia*. Instituto de Investigaciones Históricas. Ensayo inédito. p. 33.

[...] parece bastante claro que la fuente escrita, sea cual fuere su carácter, es por lo general la más valiosa: lo que diga un escrito siempre será más rico que lo que diga una piedra, una moneda o una fotografía [...]. La historia se hace con textos, afirmó Fustel de Coulanges. Y esto sigue siendo así a pesar de la desconfianza de algunos historiadores.<sup>8</sup>

El desprestigio que ha sufrido la fotografía se debe a que ésta sirvió de base para el progreso massmediático que culminó en la televisión, donde ha sido utilizada con los más diversos objetivos de manipulación. Ciertamente, la fotografía es de los medios más recurridos para ideologizar a las masas, pensemos, por ejemplo, en las fotografías utilizadas en la publicidad o en la propaganda política. Incluso, en las fotografías de carácter documental existe gran cuestionamiento, dado que no es omitible el hecho de quién produjo la fotografía, con qué fines, bajo qué contextos éstas se exponen y con qué intención se interpretan.

Sin embargo, otros estamos a favor de la fotografía para preservar la memoria, reconsiderando la historia viva de las comunidades, y de la fotografía que benefició profundamente los mecanismos por medio de los cuales se preserva la memoria de una comunidad. Por ello la consideramos como fuente histórica. En este sentido, el concepto de fuente histórica según Jerzy Topolsky: “abarca todas las fuentes del conocimiento histórico, es decir, toda la información sobre el pasado humano, donde quiera que se encuentre esa información, junto a los modos de transmitir esa información”.<sup>9</sup>

9

De acuerdo a Batchen, lo que se dudaría de la fotografía sería su manipulación del objeto, pero no la realidad de lo que captura el lente en sí. De esta manera, señala el autor:

Aunque la realidad haya sido transcrita, manipulada o procesada, la fotografía no pone en duda la verdadera existencia de la realidad. De hecho es todo lo contrario. La credibilidad de la fotografía siempre ha descansado en el carácter único de su relación inicial con el mundo que pone en imágenes, una relación que se considera fundamental para que opere como sistema de representación [...] y Rosalind Krauss la define como “una especie de depósito de la realidad”.<sup>10</sup>

La fotografía puede ser el elemento probatorio de los hechos y los contenidos que ella contiene. La postura personal a la que me adhiero es hacia esta dirección más documentalista de la fotografía, ya que mi propuesta para esta estrategia es la conformación de un *archivo fotográfico* que documente un periodo histórico de la Cuidad de Huajuapán de León, Oaxaca.

---

<sup>8</sup> SUÁREZ, citado por: LARA López, Emilio Luis. *La fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico*. Ensayo inédito. p. 10.

<sup>9</sup> TOPOLSKY, Jerzy, citado por: LARA López, Emilio Luis. *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> BATCHEN, G. *Op. cit.*, p. 324.

Pienso que aunque la fotografía sea considerada por algunos autores, como una especie de “verdad manipulada”,<sup>11</sup> también es posible que ésta sea una herramienta de trabajo de memoria social o histórica, porque permite conservar/preservar un fragmento del pasado (en este caso visual); ya que “ineludiblemente toda fotografía se refiere al pasado efímero”.<sup>12</sup> Además, porque los acontecimientos pueden ser estudiados a través de fotografías, o es posible analizar la realidad social desde cierta distancia (temporal o espacial) a partir de ellas.<sup>13</sup>

En definitiva, la fotografía puede resultar útil para reflexionar sobre nuestro pasado, sobre los cambios sociales y culturales ocurridos en nuestra sociedad.<sup>14</sup> Ya que ésta ofrece un testimonio de gran valor, complementando otras fuentes históricas o también aportando información que había escapado a otros registros, pues revelan ciertos aspectos a los que otras fuentes –como el texto–, por su propia naturaleza, no alcanzan a percibir. En lo personal, me sitúo en esta línea de pensamiento, considerando el uso provechoso de las fotografías porque “las imágenes ofrecen un testimonio especialmente valioso de prácticas [...] sobre las que rara vez disponemos de documentación escrita”.<sup>15</sup>

La fotografía, como elemento transmisor de información (visual), es una fuente histórica, pues su valor es intrínseco al ser una prueba del hecho del cual da testimonio. Viene al caso la siguiente cita del historiador Iván Gaskell:

Aunque el material de fuentes, utilizado por los historiadores, es de muchos tipos, su preparación les lleva, por lo general, a sentirse mucho más cómodos con los documentos escritos. En consecuencia suelen estar mal adaptados para tratar el material visual y muchos de ellos utilizan las imágenes de forma meramente ilustrativa, pudiendo parecer ingenuos, triviales o ignorantes a los profesionales que se ocupan de cuestiones visuales.<sup>16</sup>

Sin embargo, las fuentes de la Historia ya no se restringen a textos de archivo, sino que en el campo de la documentación, la tradicional “fuente de archivo”, el documento escrito –que fue el engranaje básico de la historia– hoy es una pieza más, y no el más importante entre los medios de información histórica, puesto que:

[...] una de las características más acusadas del moderno progreso de la utilización de la documentación histórica es la concepción cada vez más extendida de que “fuente para la historia” puede ser, y de hecho es, cualquier tipo de documento

---

<sup>11</sup> DRUCKREY, Timothy. “Poshistoria/ historia autónoma”. En: RIBALTA, Jorge (editor). *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 306.

<sup>12</sup> DE MIGUEL, Jesús M. “Fotografía”, en BUXÓ REY, M<sup>a</sup>. Jesús, y DE MIGUEL, Jesús M. (eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Ediciones Proyecto A. 1999, p. 24.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> *Apud*. TRANCÓN PÉREZ, Santiago. “La fotografía arte y documento”, en *Imágenes para la otra historia*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986, p. 11.

<sup>15</sup> BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 236.

<sup>16</sup> GASKELL, Iván. “Historia de las imágenes”, en BURKE, P. (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, 1999, pp. 209-239.

existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje.<sup>17</sup>

También, Lee Fontanella observa que la fotografía, debido a su carácter pragmático, conlleva intenciones relativamente más utilitarias que artísticas.<sup>18</sup> Pues, en principio, fue vista como un medio de inventariar la realidad, de documentar visualmente los hechos, aunque ciertamente incompleta porque reproduce siempre un fragmento restringido de la realidad.

Así, hoy, las interrelaciones entre Historia y Fotografía son más cercanas, estrechas, densas, fructíferas en suma, porque la fotografía ha conseguido “colarse en el espacio tradicional de los documentos y ha abierto una discusión importante sobre su valor como punto de partida del conocimiento y no sólo como mera acompañante”.<sup>19</sup> Al respecto, Mario Díaz Barrado dice que:

La influencia que la imagen ha adquirido en todos los ámbitos y el interés y la atención que suscita este hecho no tiene, a nuestro entender, una correspondencia adecuada en el entorno académico y universitario en el nivel de reflexión e investigación. Ocurre especialmente en las disciplinas humanísticas que, si bien consideran importante y necesario tener en cuenta la irrupción masiva de la imagen para sus tareas y perciben también *la educación en la imagen de las nuevas generaciones*, aún se encuentran apegadas a estrategias de investigación y de docencia que tienen más que ver con la cultura escrita, derivada del éxito indudable del libro, que con los nuevos soportes para la transmisión de información.<sup>20</sup>

11

Asimismo, Díaz Barrado considera que en las disciplinas humanísticas no se ha abordado todavía –desde planteamientos teóricos rigurosos y metodológicos– una reflexión profunda y enriquecedora sobre la función de la imagen del pasado como en nuestros días, es decir, del documento fotográfico como elemento vital para hacer historia. Habría que entender la fotografía como documento generador de información<sup>21</sup> y no sólo como ilustración que acompaña visualmente al texto. No sugiero que una cosa sea más importante que otra, sino que éstas deben complementarse. Así por ejemplo, en la estructuración del *Archivo Fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*, intento colaborar con historiadores, gestores culturales y otras personas interesadas en la historia de dicha ciudad.

Para tal efecto, hay que buscar formas de conectar, relacionar e interpretar las imágenes. Urge aplicar herramientas teóricas y metodológicas que permitan considerar las imágenes

---

<sup>17</sup> ARÓSTEGUI, citado por LARA López, Emilio Luis, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>18</sup> DÍAZ BARRADO, Mario P. “La fotografía y los nuevos soportes para la información”, en *Ayer*, núm. 24, 1996, pp. 147-172.

<sup>19</sup> PÉREZ MONFORT, Ricardo. “Fotografía e historia: aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental”, en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, volumen 5, núm. 13, 1998, p. 10.

<sup>20</sup> DÍAZ Barrado, Mario P. *Op. cit.* p. 17.

<sup>21</sup> Ya que ésta es el registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto. *Apud.* LARA López, Emilio L., *Op. cit.*

fotográficas como “la nueva tinta que ha de utilizar el historiador para la difusión científica”.<sup>22</sup> Las voces de algunos historiadores claman por exprimir de ella información histórica. Tal es el caso de Iván Gaskell, que dice:

Aunque espero sinceramente que los historiadores presten cada vez más atención al material visual, lamento que hayan sido pocos los que hasta la fecha hayan demostrado ser suficientemente conscientes de los problemas que necesariamente comporta hacer frente a semejante material o de la preparación inevitablemente requerida para ello.<sup>23</sup>

Entonces, el procedimiento clásico de historiar consistía en construir un discurso histórico por escrito y después ilustrarlo con fotografías, pero es posible enriquecerlo si se considera la importancia de la información visual contenida en las fotografías. Pues los registros fotográficos suponen un yacimiento informativo de primera magnitud para la Historia, ya que su versatilidad documental posibilita un apoyo o activación de la memoria.

Ello permitiría: “acercarse más a una reconstrucción integral de la historia, esa relación explícita y creativa del hombre con su pasado”.<sup>24</sup> La fotografía, por tanto: “juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige como verdadero documento social”,<sup>25</sup> ya que muestra lo que aconteció en un momento determinado que quedó registrado. Tal como señala Gubern: “el prestigio documental de la fotografía radica en la extrema fidelidad al objeto fotografiado. Por tanto, un documento fotográfico presentaría/representaría la información, esto es, el mensaje, en un soporte material fotográfico que puede ser cristal, papel, informático”.<sup>26</sup>

12

También, la fotografía puede proporcionar algunas pistas que permiten una mejor comprensión de la realidad estudiada, pues ésta siempre es una huella de la realidad.<sup>27</sup> Su riqueza –como herramienta de trabajo social– radica en que permite conservar/preservar un fragmento del pasado (en este caso visual), “indefectiblemente, toda fotografía se refiere al pasado efímero”.<sup>28</sup> Jesús M. De Miguel ha reflexionado sobre la paridad documental de la fotografía respecto a otros documentos que tradicionalmente han sido reconocidos como tales, sobre todo en los circuitos académicos:

---

<sup>22</sup> DÍAZ Barrado, Mario P. *Op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>23</sup> GASKELL, Iván. “Historia de las imágenes”, en BURKE, P. (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, 1999, pp. 209-239.

<sup>24</sup> PÉREZ Monfort, R. *Op.cit.*, p. 17.

<sup>25</sup> *Loc.cit.*

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> GURAN, M. “Mirar/ver/comprender/contar/la fotografía y las ciencias sociales”, en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers*, núm. 3, 1999, pp. 139-142.

<sup>28</sup> Citado en PÉREZ Monfort, R., *Op. cit.*, p. 24.

Es difícil establecer teorías convincentes, o elaboradas, en base solamente a fotos. Las fotografías tienen significados múltiples, y no está clara la forma en que pueden ser interpretadas. Lo mismo podría decirse de un texto escrito, pero no se suele reconocer tan a menudo. Existe además una dificultad considerable al tratar de unir texto y foto. Pocas tesis doctorales o investigaciones en las ciencias sociales incluyen texto y fotos a un nivel de igualdad. Si lo hacen es a un nivel desequilibrado de importancia. Las fotos, escasas, suelen ser una mera ilustración del texto.<sup>29</sup>

Lo cierto es que las imágenes fotográficas ofrecen un testimonio de gran valor, complementando otras fuentes históricas o también aportando primicias e informaciones novedosas que habían escapado a otros registros, pues revelan ciertos aspectos a los que otras fuentes no pueden dar cuenta. El uso provechoso de las fotografías se refleja, por ejemplo, en la historia social, porque las imágenes ofrecen un testimonio valioso.<sup>30</sup> Atendamos nuevamente a Díaz Barrado:

Vengo defendiendo con reiteración y entusiasmo desde hace varios años la necesidad de incorporar las fuentes visuales a la investigación histórica. Se intenta propugnar una incorporación que las convierta en una referencia central, al mismo nivel que las fuentes textuales, en cuanto a posibilidades de desarrollar nuestro trabajo [...]. Estamos pasando del procedimiento de la evocación que se servía del texto, al de la representación que se sirve de la imagen.<sup>31</sup>

13

En esta perspectiva de la fotografía como documento histórico, es que concibo el *Archivo fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*, mismo que pongo a disposición del público local, pero también para que estudiosos e historiadores hagan uso de estas imágenes y puedan completar la historia del lugar, pues es mi convicción que los productores visuales también debemos emprender estudios sobre el contexto en el que desarrollamos (o preservamos) las imágenes para que no queden flotando en la historia. Lo que expongo en el siguiente punto es precisamente un ejercicio de compatibilidad entre un periodo de la historia de Huajuapán y las imágenes que pude recuperar del mismo.

## 1.2. Breve memoria de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca.

Un primer punto a considerar en cualquier proyecto de archivo fotográfico, es conocer el contexto y la historia al que pertenece. Sin embargo, a veces la bibliografía, las fuentes de consulta, o los estudios históricos son escasos o prácticamente nulos. Es el caso de la historia de Huajuapán de León, Oaxaca.

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 25.

<sup>30</sup> BURKE, P. *Op. cit.*, p. 236.

<sup>31</sup> DÍAZ Barrado, Mario P. *Op. cit.*, p. 45.

La ciudad tiene un modesto legado histórico de imágenes fotográficas pero con el paso de los años se ha ido perdiendo, por lo cual me parece muy importante constituir la formación de un *Archivo fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*, con la intención de recuperar imágenes fotográficas de dicha comunidad; y de diversos aspectos que conforman su legado histórico, desde la arquitectura a la vida cotidiana, incluyendo lo relacionado a política, religión, educación, y los aspectos sociales. Esto, con el fin de que la población pueda recuperarlo, conservarlo, que no se pierda en el tiempo, y permanezca como el reflejo de un momento histórico.

Para tal cometido, comenzaré con una breve reseña histórica del lugar. Desde luego no es la pretensión escribir aquí la Historia, ya que ello implica abordar la empresa desde una disciplina que tiene sus propias especificidades. Yo, como fotógrafo, he sugerido en la primera parte de esta investigación que es importante emprender archivos de la memoria histórica<sup>32</sup> y visual; por ello me limitaré a mencionar algunas fechas relevantes en función del Archivo Fotográfico, pues reitero que mi labor no es la del historiador sino la del fotógrafo.<sup>33</sup>

La Heroica<sup>34</sup> Ciudad de Huajuapán<sup>35</sup> de León es una ciudad del estado de Oaxaca, que forma parte de la Región Mixteca Oaxaqueña,<sup>36</sup> a la que se le conoce comúnmente como “el país de las nubes”.<sup>37</sup> Se originó como una pequeña comunidad aproximadamente en el año 400 a.C. siendo sus primeros pobladores los *Nñuu Yate* (gente antigua).<sup>38</sup>

14

Se calcula que en 1561, por orden virreinal, nace la comunidad de Huajuapán, pero no hay documentos oficiales. Sin embargo, se sabe que “los primeros españoles que pisaron esos suelos fueron las tropas de Francisco Orozco; después llegaron Fray Bernardino Minaya, Fray Gonzalo Lucero [...], entre otros; desde los primeros años de la Conquista gran número de

---

<sup>32</sup> SOUGEZ, Marie Loup. “La fotografía como documento histórico”, en *Historia 16*, núm. 181, 1991, pp. 204-207.

<sup>33</sup> *Apud.* PÉREZ Monfort, R. *Op. cit.*

<sup>34</sup> La población fue elevada a la categoría de Heroica Villa el 10 de junio de 1843, en recuerdo del Sitio de Huajuapán, una batalla que enfrentó al ejército virreinal contra los insurgentes encabezados por José María Morelos, en la que el bando independentista salió victorioso. Y el 17 de octubre de 1884 se le concede el rango de Ciudad.

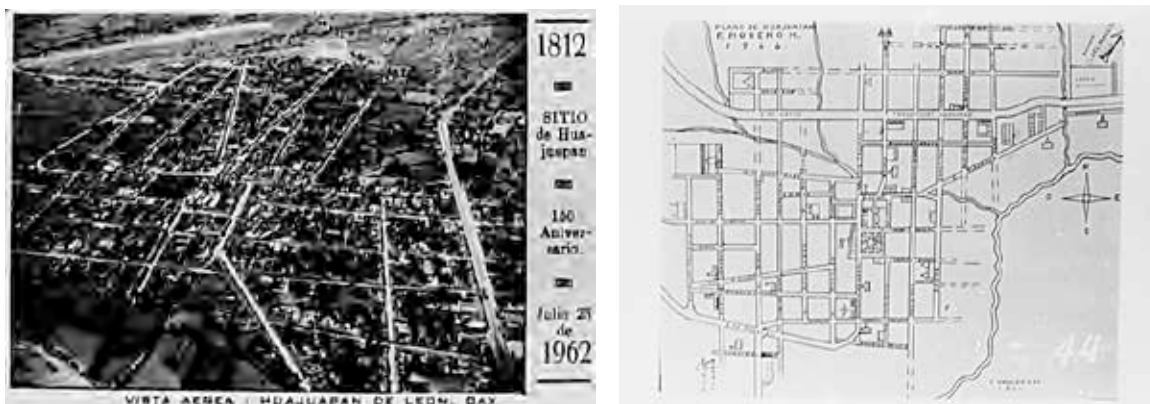
<sup>35</sup> El nombre de Huajuapán proviene de los vocablos nahuas huaxin = huaje, ohtli = camino, y apan = río. Por ello, puede traducirse como Río de los huajes. A su vez Huaje es el hombre de algunas especies de leguminosas. Huaje ([ˈwaxe]) o guaje son nahuatlismos de *huaxin*. Montemayor, Carlos *et al.* (2007), *Diccionario del náhuatl en el español de México*, GDF-UNAM, p. 65.

<sup>36</sup> La Región Mixteca Baja oaxaqueña ocupa el poniente y el noroeste del estado. Cultura mixteca en Oaxaca: <http://www.cumix.org.mx/index.html>

<sup>37</sup> Se encuentra aproximadamente a 192.65 km de la Ciudad de Oaxaca de Juárez. Es la cuna del jarabe Mixteco, un bailable muy conocido del folclor oaxaqueño, que representa a la Mixteca en la Guelaguetzca cada año y de la Canción mixteca. Actualmente, cuenta con una población de 32.097 habitantes, lo que la convierte en el centro poblacional más grande de la Mixteca. Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2010).

<sup>38</sup> Huajuapán y Acatlán, eran Señoríos que reconocían como soberano al Señor Tututepec, pero más tarde los mexicanos los hicieron sus tributarios. A la llegada de los españoles los mixtecos se encontraban en un lugar que hoy llaman pueblo viejo o Acatlím que en aquel entonces se decía a Huajuapán Nūdec, esto es, pueblo de valientes, más tarde, de la población se trasladó al lugar en que se asienta la Ciudad porque aquel era el lugar frecuentado por bandidos o salteadores.

españoles se establecieron en el lugar dedicándose a la ganadería y los repartimientos, tan lucrativos para ellos, como “perniciosos” para los lugareños.<sup>39</sup>



Figs. 1) y 2) Imágenes de la propuesta de Archivo fotográfico de Huajuapán de León, Números de inventario HJ-076 y HJ-216, respectivamente.

Durante el movimiento de Independencia, Huajuapán fue escenario de hechos sobresalientes, como el *sitio de Huajuapán*, el cual duró 111 días (el más largo del movimiento). El sitio fue sostenido por un grupo de pobladores al mando del Coronel Valerio Trujano, siendo roto el 23 de julio de 1812 con el auxilio del Generalísimo José María Morelos.<sup>40</sup> De aquí que actualmente se celebre esta fecha con un novenario de Misas, ya que ese día fue el último día del novenario iniciado el 14 de julio, en honor al Señor de los Corazones, como petición de la liberación de Huajuapán. La fiesta profana actualmente se festeja en esta fecha, agregándole más días de celebración.

15

El 19 de junio de 1821 “Antonio de León, que ya había recibido comunicaciones de Iturbide [...], resolvió proclamar la independencia [...] en el pueblo de Tesontlán”.<sup>41</sup> Población cercana a Huajuapán.

En 1847, los huajuapeños se pusieron al frente del Gral. Antonio de León, quien organizó un batallón para defender al país de la intervención norteamericana, donde murió heroicamente el 8 de septiembre. Posteriormente en el mismo siglo XIX a Huajuapán se le decretó llamarse “De León” en su memoria.

<sup>39</sup> Los datos y fechas fueron recogidos de la página web del H. Ayuntamiento de Huajuapán de León. “La Historia de la HCD de Huajuapán de León, Oaxaca. Revista de la ciudad. Disponible en: <http://www.paginasprodigy.com.mx/9535320823/pagina65545.html>

<sup>40</sup> “Los patriotas que más se distinguieron en los primeros años fueron D. Ignacio Navarro y D. José Herrera (a) Chepito, protagonistas y defensores de la Independencia en esa Ciudad y émulo de Trujano, coadyuvando a mantener la defensa contra el sitio de los realistas hasta que Morelos llegó a decidir el triunfo a favor de la Patria”. <http://www.paginasprodigy.com.mx/9535320823/pagina65545.html>

<sup>41</sup> GAY, José Antonio, *Historia de Oaxaca*, México: Porrúa, 1986, p. 505.





Figs. 3) y 4) Imágenes de la propuesta de Archivo fotográfico de Huajuapán de León, Números de inventario HJ-224 y HJ-032, respectivamente.

Otras fechas significativas son el 19 de diciembre de 1854, cuando el Coronel D. Francisco Herrera pronunció el Plan de Ayutla. En el año de 1862, los huajuapeños dieron su contingencia para combatir a los invasores franceses. En 1866 y con motivo de la toma de la Ciudad por el General Díaz, las tropas imperialistas y autoridades evacuaron la Cabecera.<sup>42</sup> En 1872, las fuerzas federales al mando del general Ignacio Alatorre se posesionaron de este Distrito que había simpatizado con el Plan de la Noria.

16

El 18 de julio de 1882 se registró un fuerte terremoto que destruyó muchos edificios.<sup>43</sup> Luego, al comienzo de la Revolución Mexicana, Huajuapán fue un importante núcleo de grupos zapatistas. Los habitantes de la cabecera en unión de las fuerzas leales se fortificaron en varios puntos de la población.

Otro evento que marcó la historia contemporánea de Huajuapán fue el sismo de 7 grados en la escala de Richter ocurrido el 24 de octubre de 1980, que tuvo su epicentro en esta región, causando muchos daños irreparables en las construcciones. Hoy la ciudad de Huajuapán es resultado de todos esos procesos históricos, algunos de ellos deben quedar asentados en un Archivo Fotográfico.

También es importante mencionar algunos lugares emblemáticos testigos de estos periodos históricos: la zona arqueológica llamada Cerro de las Minas, donde se pueden apreciar las

<sup>42</sup> Secretaría de Gobernación, Centro Nacional de Estudios Municipales, Gobierno del Estado de Oaxaca, "Los Municipios de Oaxaca", Enciclopedia de los Municipios de México.

<sup>43</sup> *Apud.* MENDOZA GUERRERO, Telésforo. Monografía del Distrito de Huajuapán, Oaxaca, 1981.

manifestaciones culturales de los antiguos habitantes de este lugar, o la Casa de la Pólvara, monumento de la historia de Huajuapán, posiblemente de la época colonial. Y la arquitectura religiosa más representativa de la Ciudad –concretamente los templos–son: la Catedral, el Sagrario, el templo del Socorrito, la Virgen del Carmen, el templo de San José, el del Calvario, el de San Antonio y el de la Virgen de Guadalupe, ubicados en las colonias del mismo nombre. Construcciones en las que se pueden encontrar diferentes momentos de la arquitectura local con sus etapas de reconstrucciones, restauraciones, etc., y que han quedado manifestados en las fotografías del lugar.<sup>44</sup>



Figs. 5) y 6) Imágenes de la propuesta de Archivo fotográfico de Hujauapan de León, Números de inventario HJ-079 y HJ-125, respectivamente.

17

Ahora bien, las 420 fotografías que conseguí reunir (de las cuales muestro una selección al final de este capítulo), son testimonios gráficos de lo que aconteció en un instante determinado, pero dicho testimonio no supone una panacea documental, sino un fragmento de un relato visual<sup>45</sup> de lo que sucedió, imágenes que nos dan sólo algunas pistas, pero con las cuales es posible constituir un Archivo Fotográfico, disponible para que, desde aquellos interesados hasta historiadores, pedan consultar para narrar la historia visual de Huajuapán, ya que, insisto, por mi parte aquí me limité a mencionar ciertos datos históricos para estudiar el contexto del Archivo.

Indudablemente, podrían parecer documentos con ciertas limitaciones, pero a la luz de lo expuesto al principio, pueden formar parte indiscutible del Patrimonio Documental.<sup>46</sup> Aunque la mayoría de las fotografías reunidas son fotografías no profesionales, y emergen de la necesidad familiar y personal de registrar, resultan verdaderos testimonios visuales, por sus cualidades de integrar diferentes aportes informativos, y por ser documentos susceptibles de ser museificables.

<sup>44</sup> *Vid.* Enciclopedia de los Municipios de México «Oaxaca - Huajuapán de León» online (HTML) y QUINTANAR Hinojosa, Beatriz (2007). «La Mixteca y sus fabulosos conventos». *Guía México Desconocido: Oaxaca*, 137.

<sup>45</sup> *Apud.* PÉREZ Monfort, Ricardo. *Op. cit.*

<sup>46</sup> MUÑOZ, Benavente. (1996), citado por LARA López, Emilio Luis. *Op. cit.*, p.7.

Roland Barthes también atribuye a la fotografía valor de documento, independientemente de la cualificación profesional del operador de la cámara, pues no en vano los operadores aficionados –con su obra fotográfica–, contribuyen a engrosar los fondos documentales visuales al realizar fotografías documentalistas que no admiten retoques, simulaciones, ni artificiosidad compositiva.<sup>47</sup> Esta acertada visión de Barthes descarta que sólo la fotografía de autores consagrados sea catalogada como documento social, pues las placas tomadas por los amateurs de cada localidad, abarcan una temática más amplia y variada que los profesionales.

Por su parte, la teórica y artista Martha Rosler reconoce dos momentos en la producción de la fotografía documental, uno *inmediato* a partir del cual la imagen fotográfica se valida como testimonio y otro que denomina *estético-histórico*, en el cual la contextualización histórica tendería a diluirse.<sup>48</sup> Ambas situaciones ocurren en el caso de las fotografías que aquí se utilizan. De este modo, señala Rosler, la fotografía tiene el poder de expresar, a su propia manera, la “realidad objetiva”<sup>49</sup> que se le ha encomendado, pues su importancia radica en su eficacia para narrar la historia. Cabe aclarar que éste, es el uso dado a las fotografías recuperadas para el Archivo, resaltando su carácter documental.

### 1.3. Recopilación, conformación y metodología para el *Archivo Fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*.

18

Demos paso a las cuestiones más prácticas en el desarrollo del Archivo. Como sabemos, un archivo fotográfico es “el conjunto ordenado de materiales afines a la fotografía: copias, positivos, negativos, vidrios, transparencias, etc., producidos o recibidos por personas naturales o jurídicas, en función de sus actividades y dispuestos en tal forma que faciliten su almacenamiento, preservación y consulta”.<sup>50</sup> Además, un Archivo fotográfico corresponde a un Archivo Cultural: especializados en cualquier rama de las humanidades.<sup>51</sup>

Siguiendo estas directivas, el *Archivo fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca* se planteó teniendo como principio el rescate de imágenes fotográficas en su carácter documental para preservar parte de la memoria visual de dicha ciudad. El Archivo se construyó a partir de estos objetivos:

#### I. Crear un archivo fotográfico para la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca.

Crear un archivo fotográfico que sea una referencia visual para la memoria de dicha comunidad, así como un recuento histórico de 1890 a 1980 de la misma.

---

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. Citado por LARA López, Emilio L. *Op. cit.*, p.16.

<sup>48</sup> ROSLER, Martha. “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. En: RIBALTA, Jorge (editor). *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 86-86.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Apud*. CAICEDO Santacruz, Jorge. *Archivos fotográficos: pautas para su organización*. Colombia, 1995, p. 26.

<sup>51</sup> *Apud*. CAICEDO Santacruz, Jorge. *Cómo Organizar un Archivo Fotográfico*. Colombia, 1985, pp. 26-27.

## **II. Constituir visualmente el ámbito social y la arquitectura del pasado de una comunidad.**

El ámbito social y la arquitectura son, de cierta manera, los ejes principales contenidos en las fotografías reproducidas, sin embargo estas tienen un marco temporal bien definido: Las imágenes van de 1890, aproximadamente, al año de 1980 (cuando ocurrió el terremoto que marcó una transición definitiva del ámbito rural al urbano). Fue de mi interés reunir las fotografías anteriores a este momento como documentos valiosos que forman parte importante para la memoria local. Por lo cual, no pretendí obtener fotografías posteriores a esta fecha, ya que estas requerirían otro proyecto diferente y exclusivo para tal fin.

## **III. Rescatar con las familias de la localidad fotografías dispersas y/o en deterioro.**

Para ello se realizó investigación de campo, cuyo principal obstáculo fue el que las personas que poseen fotografías significativas –tanto del ámbito público como del privado–, en algunos casos no facilitaron dicho material para su reproducción, aun cuando se explicaba que no se trataba de donar o vender su patrimonio visual. Quienes accedieron a prestar su material tienen el crédito correspondiente como propietarios, y así quedó asentado en la cédula que se elaboró para cada imagen. Cabe mencionar que la exposición organizada en el año 2000 por el Museo Regional de Oaxaca (MUREH) titulada “Huajuapán de mis recuerdos”, fue una fuente importante que enriqueció esta labor de recopilación. El patronato del mencionado museo permitió que reprodujera el material de esa exposición para integrarlo al Archivo.

19

## **IV. Reproducir o copiar fotográficamente imágenes originales que no puedan ser cedidas o que se encuentren en grave estado de deterioro (restauración óptica).**

Aunque lo idóneo de un archivo fotográfico es constituirlo con imágenes originales para ser considerados como documento de primera mano, en este caso, para ciertas imágenes, se recurrió a su reproducción. Lo cual se hizo en las dos vías recomendadas por los archivos históricos: En un inicio se empleó película de formato 120 (6 x 6 cm.) para conservar la mayor calidad en la información (el resultado se considera “negativos de segunda generación”);<sup>52</sup> la segunda vía, que fue la optada para su conformación actual, es por medios digitales (reprografía y almacenamiento en disco duro), debido a su practicidad y accesibilidad económica.

Considero que cualquier fotografía es depositaria de gran valor documental, en tanto canal visual de transmisión de información y de conocimientos. En este sentido, Juan Miguel Sánchez Vigil plantea la definición del término *documentación fotográfica* como un “documento o conjunto de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos: negativo, positivo, diapositiva, etc.”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> *Apud. Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas.* París, UNESCO, 1984, p. 55.

<sup>53</sup> SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación.* Madrid: Espasa, 1999, pp.132-133.

## **V. Propiciar el interés de alguna institución para el resguardo del material obtenido para su debido cuidado así como el incremento del mismo.**

El objetivo final del *Archivo fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León* es que alguna institución local conserve, acreciente, dé mantenimiento y difunda el material obtenido.<sup>54</sup> Hasta ahora, el patronato del Museo Regional de Huajuapán (MUREH) mostró interés por el proyecto pero no cuenta con recursos para adecuar un espacio con la infraestructura necesaria para este incipiente archivo. De igual manera, la Delegación Regional de Culturas Populares, manifestó deseos de conservar el Archivo planteando la idea de conseguir una beca para tal fin, pero a la fecha no se cuenta con una respuesta concreta.

A mi juicio estas instituciones serían las idóneas para el destino del *Archivo Fotográfico de Huajuapán de León*, ya que considero que la memoria documental de una comunidad debe permanecer en su lugar de origen. Mi intención es cederlo en cuanto cuenten con las condiciones necesarias para su manejo y conservación. Ya que la gestión del patrimonio fotográfico supone, además, ciertas especificaciones surgidas de la conciliación entre la conservación del material fotográfico y los intereses de los autores (fotógrafos), entre los usuarios y los centros responsables de la gestión.

De igual modo, el establecimiento y desarrollo de la legislación destinada a proteger este ámbito del patrimonio<sup>55</sup>, y la protección de los derechos derivados de la propiedad intelectual, afecta directamente a los posibles modelos de gestión que se deben aplicar desde los centros responsables de la conservación, organización y promoción del patrimonio fotográfico.<sup>56</sup>

20

## **VI. Difundir o dar a conocer las fotografías a través de exposiciones, publicaciones impresas locales y digitales.**

Independientemente del destino del *Archivo fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León* también, es de mi interés presentarlo y darlo a conocer en forma de exposición. Esta vía es factible, ya que Huajuapán cuenta con un Museo local y Casa de la Cultura; también, a través de mi actividad académica, he tenido el respaldo para poder llevar a cabo este proyecto; sin embargo es algo que debe negociarse para obtener la inversión económica que representa la impresión de las fotografías con la calidad que requiere una exhibición de esta índole, tal como sumar esfuerzos con otros agentes culturales como curadores, museógrafos e historiadores, etc. Por lo cual, asumí las siguientes decisiones para difundirlo:

---

<sup>54</sup> Cabe mencionar que en junio de 2001 dicté una conferencia en el MUREH titulada: “Fotografía documental” en la que expuse los avances que había realizado hasta ese momento donde enfatice la importancia de rescatar y conservar el legado fotográfico.

<sup>55</sup> Constitución Política del Estado Libre de Oaxaca:

<http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Estatal/Oaxaca/wo24326.pdf>

<sup>56</sup> De igual modo, las obligaciones derivadas de este marco jurídico, deben ser una práctica habitual de los responsables de la gestión de fondos y colecciones fotográficas, pues su responsabilidad es administrar los derechos y las obligaciones que tienen las distintas partes que intervienen en el proceso.

- a) Que el Archivo Fotográfico permanezca en su lugar de origen, deseablemente en el Museo Regional de Huajuapán (MUREH), o en la Delegación Regional de Culturas Populares.
- b) Realizar, a mediano plazo, un libro que circule dentro del Estado y del interior del país, en bibliotecas públicas y privadas, de universidades, en centros de fotografía, etc. Se contempla, de manera idónea, que dicha publicación sea resultado de una exposición.
- c) Producir una versión digital<sup>57</sup> del *Archivo Fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*; que contenga todas las imágenes y que se pueda consultar a través de internet.

Este Catálogo Digital será una excelente herramienta que permitirá obviar la etapa de la impresión de las imágenes permitiendo economizar altos costos y acotando la inversión sólo en el diseño. Incluso puede distribuirse en CD's o USB's. También permite cambiar de forma asidua la información expuesta en el mismo, permitiendo consultar el acervo con mayor dinamismo. Tanto la exposición, como el catálogo impreso y la versión digital corresponden a un sistema de catalogación del Archivo Fotográfico con información de cada imagen, que explico en el siguiente punto.

## **VII. Sistema de ordenación en el cual se recuperen datos e información de cada imagen.**

En este punto recurrí a la Fototeca Nacional en la Ciudad de Pachuca Hidalgo y al Archivo del CENIDANZA para conocer el sistema pertinente de archivo fotográfico; sin embargo, al no haber un sistema oficial, recibí la sugerencia de elaborar personalmente el más adecuado y acorde a las necesidades particulares. Para su elaboración también me apoyé en esquemas de clasificación de lo que fue la Fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde trabajé durante mis primeras etapas laborales en la UNAM.

21

---

<sup>57</sup> Universidad de Cornell; Digitalización de Imágenes [en línea]. Nueva York. Disponible en: <http://www.library.cornell.edu/preservation/tutorial-spanish/intro/intro-01.html>

	No. de inventario
	<input type="text"/>
	Área y subtema
	<input type="text"/>

Autor:	<input type="text"/>
Título / Descripción:	<input type="text"/>
Fecha:	<input type="text"/>
Proceso:	<input type="text"/>
Medida de imagen:	<input type="text"/>
Medida de papel o soporte:	<input type="text"/>
Procedencia / Propiedad	<input type="text"/>
Conservación:	<input type="text"/>
Observaciones / Anotaciones:	<input type="text"/>

Copia de original:	<input type="text"/>
Catalogador y fecha:	<input type="text"/>

Fig. 7) Formato de la Ficha catalográfica.

Para clasificar las fotografías, el número de área y subtema está inscrito en la ficha catalográfica de cada fotografía.<sup>58</sup> La ficha en donde se asienta la información de cada imagen se elaboró específicamente para este proyecto y fue una adecuación a las propias necesidades pero teniendo como referencia las utilizadas en otros archivos fotográficos.<sup>59</sup> También se asignó a cada imagen un número de inventario consecutivo para un mejor control, este número es independiente del número del área pero funciona para fines de localización más rápida y para contabilizar el total del material, tal como aparece a continuación.

<sup>58</sup> CAICEDO S., Jorge. *Cómo organizar un archivo fotográfico*, p. 15.


<sup>59</sup> Como antes se señaló, en este caso obtuve referencias en la Fototeca de Pachuca y en el acervo del CENIDANZA del INBA.

## Muestras de la ficha catalográfica con su respectiva imagen

No. de inventario	
HJ-1	
Área y subtema	
1-1.1	

Autor:	Desconocido
Título / Descripción:	Catedral. Vista General
Fecha:	Cu. 1900
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	7x11.8cm
Medida de papel o soporte:	7.9x12.2cm
Procedencia / Propiedad:	Juan José Santibañez
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Tarjeta Postal de reproducción posterior a la época. Imagen aparecida en la revista "Ráfaga" no. 15 y 16. Julio y agosto de 1953, Huajuapam, Oax., con el pie de foto: La Catedral de Huajuapam en tiempo de la Revolución Mexicana.

Copia de original:	1998
Catalogador y fecha:	E.O. 1998

Figs. 8) y 9) Ficha catalográfica e imagen de Archivo HJ-1, respectivamente.

### VIII. Clasificación de las fotografías.

El material fotográfico que integra el *Archivo fotográfico de la ciudad de Huajuapam de León, Oaxaca* se clasificó de acuerdo a los contenidos de cada imagen. El primer número corresponde a las áreas de representación visual y el segundo son subtemas en que se desglosa cada área. Una fotografía puede tener dos áreas, pero se anota en primer lugar la que se considere preponderante. Los números de área y subtema se anotan en cada cédula de clasificación separadas por un guión (-) en el recuadro para tal fin.<sup>60</sup> Por ejemplo:

<sup>60</sup> Con base nuevamente en las referencias obtenidas de la Fototeca de Pachuca y en el acervo del CENIDANZA del INBA.



No. de inventario	HJ-37
Área y subtema	2-2.1.2.4.1.6

Autor:	Enrique Rivera
Título / Descripción:	"30. Estatua del Gral. Dn. Antonio de León en el 1er. Centenario de su heroica muerte"
Fecha:	8 de septiembre de 1947
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	11.8x7.8cm
Medida de papel o soporte:	13.7x8.7cm
Procedencia / Propiedad:	Juan José Santibáñez
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Tarjeta postal

Copia de original:	1998
Catalogador y fecha:	E.O. 1998



Figs. 10) y 11) Ficha catalográfica e imagen de Archivo HJ-037, respectivamente.

Para finalizar este capítulo se incluye el esquema de la clasificación del archivo con sus áreas y subtemas, así como una muestra de imágenes que lo integran, con sus respectivas fichas catalográficas.

## 1. Arquitectura.

- 1.1 Religiosa
- 1.2 Edificios públicos
- 1.3 Edificios comerciales
- 1.4 Casas particulares
- 1.5 Plazas y jardines
- 1.6 Monumentos
- 1.7 Vistas panorámicas
- 1.8 Arquitectura civil
- 1.9 Cartografía
- 1.10 Presas

## 2. Vida política

- 2.1 Personajes
- 2.2 Desfiles
- 2.3 Mítines
- 2.4 Celebraciones

### 3. Vida civil

- 3.1 Retratos de familia
- 3.2 Retratos individuales
- 3.3 Celebraciones y fiestas
- 3.4 Vida cotidiana
- 3.5 Retratos de grupo
- 3.6 Retrato mortuario
- 3.7 Sepelio

### 4. Educación

- 4.1 Grupos escolares
- 4.2 Eventos
- 4.3 Deportes

### 5. Religión

- 5.1 Personajes
- 5.2 Celebraciones
- 5.3 Imágenes de culto
- 5.4 Altares
- 5.5 Muebles y accesorios

25

### 6. Tradiciones populares

- 6.1 Ferias
- 6.2 Celebraciones y fiestas

### 7. Recursos naturales

- 7.1 Ríos

### 8. Actividades recreativas

- 8.1 Deportes



HJ - 1

Núm. de inventario

HJ-1

Área y subtema

1-1.1

Autor:	Desconocido
Título / Descripción:	Catedral. Vista General.
Fecha:	Ca. 1900
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	7 x 11.8 cm.
Medida de papel o soporte:	7.9 x 12.2 cm.
Procedencia / Propiedad	Juan José Santibañez
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Tarjeta postal de reproducción posterior a la época. Imagen aparecida en la revista "Ráfaga" núm. 15 y 16, julio y agosto de 1953, Huajuapán, Oax., con el pie de foto: La Catedral de Huajuápam en tiempo de la Revolución Mexicana.

27

Copia de original:	1998
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 1998



Núm. de inventario

HJ-137

Área y subtema

5-5.1

Autor:	O. de la Mora
Título / Descripción:	Retrato del Obispo Rafael Amador y Hernández
Fecha:	1904
Proceso:	Probablemente clorobromuro
Medida de imagen:	13.7 x 9.6 cm.
Medida de papel o soporte:	20.3 x 15.2 cm.
Procedencia / Propiedad	Estanislao Ortiz
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Anotación posterior: "A la Srita. Lolita Escamilla en prueba de verdadero cariño y gratitud. Huajuapam, 28 de marzo de 1904. Rafael Obpo. de la Mixteca"

29

Copia de original:	2000
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 2000



Núm. de inventario

HJ-246

Área y subtema

4-4.1

Autor:	Desconocido
Título / Descripción:	Retrato de grupo escolar
Fecha:	Ca. 1920
Técnica / Proceso:	Placa negativo de gelatina / bromuro sobre vidrio
Medida de imagen:	8.3 x 14 cm.
Medida de papel o soporte:	
Procedencia / Propiedad	Blanca Balbuena Rivera
Conservación:	Placa quebrada en 9 piezas. Desaparición de imagen del lado derecho por humedad.
Observaciones / Anotaciones:	Se le dio limpieza con PEC-12 en noviembre del 2012.

31

Copia de original:	2012
Catalogador y fecha:	Daniel Pérez Salvador / Estanislao Ortiz Escamilla. 2013





HJ - 5

Núm. de inventario

HJ-5

Área y subtema

3-3.1,3.4

Autor:	V. Flores
Título / Descripción:	"Día campestre"
Fecha:	11 de marzo de 1929
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	11.2 x 16.3 cm.
Medida de papel o soporte:	12.2 x 17.1 cm.
Procedencia / Propiedad	Juan José Santibañez
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	

33

Copia de original:	1998
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 1998



Núm. de inventario

HJ-23

Área y subtema

1-1.3

Autor:	Enrique Rivera
Título / Descripción:	Fachada de "La Carolina"
Fecha:	1 de enero de 1944
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	8.2 x 12.1 cm.
Medida de papel o soporte:	8.7 x 13.5 cm.
Procedencia / Propiedad	Juan José Santibañez
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Tarjeta postal. Sello en la parte posterior: Fotos. Enrique Rivera Ortiz Hnos. Noyóo N°. 9 Huaj. de León, Oax.

35

Copia de original:	1998
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 1998



HJ - 281

Núm. de inventario

HJ-281

Área y subtema

3-3.4

Autor:	Rivera Foto
Título / Descripción:	“Campo aéreo. Huajuápam de León, Oax. Mex. Sept-12-1945”
Fecha:	12 de Septiembre de 1945
Técnica / Proceso:	Plata s/gelatina
Medida de imagen:	11.8 x 6.9 cm.
Medida de papel o soporte:	13.2 x 8.7 cm.
Procedencia / Propiedad	Eva Rivera Ortiz / Blanca María Valbuena Rivera.
Conservación:	Imagen con manchas anterior y posterior, papel rasgado en lado inferior derecho.
Observaciones / Anotaciones:	

37

Copia de original:	2013
Catalogador y fecha:	Daniel Pérez Salvador / Estanislao Ortiz Escamilla. 2013



*Su Majestad Marina I. acompañada de su Princesa Srta. Celiz Rodríguez López,  
y Séquito de Honor, en las Fiestas Patrias del 16 de Septiembre de 1946.  
Huajuapam de León Oax. Mex.*

HP - 135

Núm. de inventario

HJ-135

Área y subtema

3-3.3

Autor:	Enrique Rivera
Título / Descripción:	“Su Majestad Marina I, acompañada de su Princesa Srita. Celia Rodríguez López y Séquito de Honor, en las Fiestas Patrias del 16 de Septiembre de 1946. Huajuápam de León, Oax. Mex.”
Fecha:	1946
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	17 x 12 cm.
Medida de papel o soporte:	17.7 x 12.8 cm.
Procedencia / Propiedad	Estanislao Ortiz
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	

39

Copia de original:	2000
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 2000





HJ - 319

Núm. de inventario

HJ-319

Área y subtema

2-2.3

Autor:	Rivera Foto
Título / Descripción:	“Protesta por el alza de Impuestos y descontento de Autoridades Municipales. Huajuápam de León, Oax. Enero 9 de 1947”
Fecha:	9 de enero de 1947
Técnica / Proceso:	Plata s/gelatina
Medida de imagen:	11.8 x 8.2 cm.
Medida de papel o soporte:	13.2 x 8.7 cm.
Procedencia / Propiedad	Eva Rivera Ortiz / Blanca María Valbuena Rivera.
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Marcha sobre la calle Antonio de León.

41

Copia de original:	2013
Catalogador y fecha:	Daniel Pérez Salvador / Estanislao Ortiz Escamilla. 2013



HJ - 300

Núm. de inventario

HJ-300

Área y subtema

2-2.4

Autor:	Rivera Foto
Título / Descripción:	"2. Un aspecto del formible simulacro de Guerra del Sitio de Huajuapán. Acto conmemorativo del CENTENARIO de la muerte del Gral. Dn. ANTONIO DE LEÓN. Huajuapán de León, Oax. Mex. Septiembre 7 de 1947."
Fecha:	7 de septiembre de 1947
Técnica / Proceso:	Plata s/gelatina
Medida de imagen:	11.8 x 7.9 cm.
Medida de papel o soporte:	13.2 x 8.7 cm.
Procedencia / Propiedad	Eva Rivera Ortiz / Blanca María Valbuena Rivera.
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	

43

Copia de original:	2013
Catalogador y fecha:	Daniel Pérez Salvador / Estanislao Ortiz Escamilla. 2013



HJ - 151

Núm. de inventario

HJ-151

Área y subtema

3-3.7

Autor:	Enrique Rivera
Título / Descripción:	“Recuerdo de los gemelitos Jaime y Javier Ortíz Gusman. Huajuapán de León, Oax, a 5 de mayo de 1951” Sepelio sobre la calle Bravo.
Fecha:	1951
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	8.8 x 12.2 cm.
Medida de papel o soporte:	8.8 x 12.2 cm.
Procedencia / Propiedad	Profesora Guadalupe Ortiz Guzmán
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	

45

Copia de original:	2000
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 2000

25



*GENERAL Don Antonio de León.  
Huajuáram, Oax.*

Núm. de inventario

HJ-101

Área y subtema

1-1.6

Autor:	Fortino Moreno
Título / Descripción:	"25. General Dn. Antonio de León. Huajuápam, Oax." Monumento en el Parque Independencia
Fecha:	Ca. 1955-1960
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	11.5 x 8 cm.
Medida de papel o soporte:	13.7 x 8.7 cm.
Procedencia / Propiedad	Estanislao Ortiz
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Tarjeta postal

47

Copia de original:	1999
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 1999





Núm. de inventario

HJ-60

Área y subtema

1-1.5

Autor:	Gilberto Salazar
Título / Descripción:	"18. Kiosco Huajuapam, de León, Oax."
Fecha:	Ca. 1960
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	11.7 x 16.5 cm.
Medida de papel o soporte:	11.7 x 16.5 cm.
Procedencia / Propiedad	Juan José Santibañez
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	

49

Copia de original:	1998
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 1998



Núm. de inventario

HJ-229

Área y subtema

5-5.3

Autor:	Gilberto Salazar
Título / Descripción:	"1812-1962. Señor de los Corazones. Sitio de Huajuapam de León, Oax."
Fecha:	1962
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	12.8 x 8.8 cm.
Medida de papel o soporte:	13.8 x 8.8 cm.
Procedencia / Propiedad	Socorro Ortiz Escamilla
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Tarjeta postal

51

Copia de original:	2003
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 2003



HP - 209

Núm. de inventario

HJ-209

Área y subtema

6-6.2

Autor:	No identificado
Título / Descripción:	Caravana de la amistad: Norma Santibáñez Morán, Verónica Flores Cubas, Martha García Manzanares, Blanca Estela Castillo y Rocío Santibáñez Morán
Fecha:	1970
Proceso:	Plata s/ gelatina
Medida de imagen:	11.6 x 16.7 cm.
Medida de papel o soporte:	12.6 x 18 cm.
Procedencia / Propiedad	Estanislao Ortiz
Conservación:	
Observaciones / Anotaciones:	Anotación posterior: "Día 23 de julio de 1970 del Sr. De los Corazones. Caravana de la amistad en Huaj. de León, Oax."

53

Copia de original:	2000
Catalogador y fecha:	Estanislao Ortiz Escamilla. 2000

## ESTRATEGIA 2

### Memoria colectiva

#### *De San Carlos, retratos de Maestros de la Academia*

### 2.1. Sobre Memoria Colectiva y Colección fotográfica.

Esta segunda estrategia consiste en la concreción de una colección fotográfica de los profesores de la Academia de San Carlos, titulado *De San Carlos, retratos de Maestros de la Academia*. Si la primera estrategia consistió en crear un Archivo fotográfico –que preservara imágenes fotográficas para dar cuenta de la memoria histórica de Huajuapán de León, Oaxaca–, en el proyecto expuesto en este capítulo predomina la fotografía de autor, ya que se entrecruza el retrato con la propuesta de búsqueda estética y la memoria colectiva de la comunidad de San Carlos, contenidos en una colección.

Iniciando con la definición de *Colección* señalaremos que de acuerdo a la Real Academia Española es el “conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor.”<sup>61</sup> Asimismo, y dado que este proyecto está estrechamente relacionado con el concepto de “memoria colectiva”, parece adecuado comenzar por ahí; considerando también –como se mencionó en el capítulo anterior– que el acto mismo de fotografiar está aunado al concepto de memoria.

54

Ahora bien, dicho concepto ha suscitado el interés de varios historiadores y sociólogos –principalmente. Aquí sólo me interesa recuperar algunos puntos indispensables para esta investigación.

Por ejemplo, el historiador francés Jean Pierre Rioux, analiza cómo ha transitado la historia de la memoria desde los estudios sobre lo rural a la problematización posmoderna de los temas vinculados a la construcción de la memoria nacional.<sup>62</sup> Por su parte, su compatriota Emanuel Le Roy, inauguró una nueva historia social de la memoria que llamó microhistoria, es decir, la historia de la gente sencilla, la cual marcó un nuevo género. Bajo la influencia de esta línea sobrevino una producción muy amplia que se agrupó en los rubros de la historia oral, la historia regional y la colectiva.<sup>63</sup> También, encontramos los trabajos sobre memoria colectiva de Maurice Halbwachs, “que destacan por una reconstrucción colectiva a partir de elementos del pasado, ya sean productos de costumbres de una corriente de pensamiento o de una cultura.”<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=coleccion>

<sup>62</sup> Cfr. RIOUX, Jean Pierre y Jean Francois SIRINELLI, *Para una historia cultural*, (1999), México: Taurus, p. 347.

<sup>63</sup> Citado por IBARRA Ana Carolina, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>64</sup> Citado por CHARRIER, Philippe. “*Mémoire collective et image photographique au coeur d'une profession*”. En: *Mémoire d'images*. L'Harmattan, 4, París, 1997, p. 59.

Lo que me interesa rescatar de estos autores es que coinciden en que la memoria es siempre una construcción colectiva en la medida en que el individuo necesita enmarcarse en un contexto social para recordar. Hay tres aspectos que me parecen muy importantes rescatar de sus observaciones:

En primera instancia está la memoria como modelo de lo propio, es decir, “mi” memoria, como memoria de “nosotros”. Ya que la memoria de un individuo, está vinculada a las experiencias colectivas. Es decir, la experiencia propia del sujeto está inmersa en relaciones sociales y colectivas.

El segundo aspecto que encontré sobre la memoria colectiva es el de continuidad temporal, la posibilidad de rememoración de recuerdos pasados, que va desde las experiencias del presente a los acontecimientos más lejanos, lo cual –si bien marca una alteridad en cuanto a la diferenciación de los espacios de tiempo– es un movimiento continuo en tanto que los recuerdos están distribuidos y organizados en niveles de sentido que configuran la identidad; una identidad que responde a vínculos con otros y por lo tanto a relaciones sociales y colectivas que posibilitan el empleo de la primera persona en forma plural, el “nosotros”.

El tercer aspecto sobre la memoria colectiva es la polaridad pasado-futuro, que se refiere a una orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro (según el tiempo de cambio) y del futuro hacia el pasado (según el movimiento de espera hacia el recuerdo, espera que se constituye a partir del presente).

55

Estos tres aspectos posibilitan la comprensión de la memoria colectiva a partir de la memoria individual, pues las múltiples perspectivas individuales constituyen la memoria colectiva y viceversa. Lo cual es comprensible si consideramos los planteamientos de Halbwachs, quien estudió la constitución de la experiencia individual a partir del ámbito colectivo, lo cual es posible a partir de los fenómenos de rememoración que remiten a un marco colectivo de memoria. Lo que tiene que ver con el reconocimiento de la experiencia temporal del otro en la esfera propia del yo; experiencia temporal del otro que –en cuanto información sobre el pasado– el *yo* la reconoce para constituirse en recuerdo compartido. A este *recuerdo compartido* se le confieren los rasgos característicos del ámbito privado de la memoria.<sup>65</sup>

Así, el recuerdo compartido en la conciencia colectiva remitirá a un vínculo entre memoria y espacio, en la cual, la memoria individual –de cada actor social– dependerá del lugar que se ocupa en la esfera del grupo o la acción colectiva. Esto quiere decir que la memoria individual es siempre dinámica con referencia a la memoria colectiva, pues constantemente se está modificando debido a los rasgos constitutivos de temporalidad en la memoria, la continuidad temporal pasado-futuro en la cual hay una referencia al presente siempre cambiante.

---

<sup>65</sup> *Ibidem.*



Es así como toda memoria individual está referenciada siempre a la memoria colectiva, que es siempre una relación social. De aquí se podría entender que la memoria colectiva tiene una esfera objetiva y una esfera subjetiva, es decir que se constituye como una estructura a partir de grupos sociales, pero en tanto conjunto de interpretaciones hechas por sujetos. De este modo se entrelazan las esferas subjetiva y objetiva –del hecho social– como esferas en una estrecha relación: Memoria individual-Memoria colectiva.

Para Jacques Le Goff, la memoria colectiva resulta el lugar en el que mejor se manifiestan los sentimientos de identidad, ya que ésta se expresa y se recrea a partir de las creencias, los mitos, los ritos y los actos litúrgicos celebrados por un determinado grupo que los transmite de generación en generación.<sup>66</sup> Los modos que conservan y expresan la memoria, en cambio, pueden modificarse drásticamente en cada época si las formas y las técnicas se modifican. Con el paso del tiempo, la memoria colectiva ha experimentado transformaciones extraordinarias. Piénsese, por ejemplo, en el paso de la memoria oral a la memoria escrita.

Además, la memoria toma prestadas la lengua y las tradiciones propias a una sociedad dada. Incluso en su diálogo interior, el individuo rememora situaciones vividas o emociones pasadas por medio de la palabra, el audio, o la imagen. La memoria es colectiva porque ella se localiza en un tiempo y un espacio dados, porque se imprime en objetos específicos (una calle, una casa, un monumento histórico, una obra de arte, etc.). En este sentido, los libros y los documentos escritos, las obras culturales, son soportes privilegiados de esta memoria social, pero sobre todo la fotografía.

56

De hecho, la acción misma de registrar elementos de un presente forma parte del trabajo de construcción de la memoria social o colectiva, ya que la elaboración de registros visuales, no es sólo un acto mecánico, sino una tarea llevada a cabo por sujetos sociales e históricos que inciden subjetivamente en su producción.<sup>67</sup> Esta relación pasado-presente –en el acto de fotografiar/filmar– historiza el acto mismo de quien registra y lo que se registra.

Ciertamente, como dice el sociólogo francés Philippe Charrier, la construcción de la memoria colectiva se sitúa no sólo en un tiempo sino también en una acción:

La acción de tomar fotos puede ser considerada como la marca de referencia de la memoria. Estamos ante el trabajo de construcción de la memoria colectiva. (...) El simple hecho de tomar una fotografía supone una conciencia temporal muy elaborada, una distancia en relación al presente, que se nutre del sentimiento que el instante que se retiene bascula ya en el pasado.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Cfr. LE GOFF, Jacques, *Histoire et Mémoire*, (1988), París: Gallimard, p. 145.

<sup>67</sup> CHARRIER, Philippe. "Mémoire collective et image photographique au coeur d'une profession". En: *Mémoire d'images*. L'Harmattan, (1997), 4, París, p. 63.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

Con esta acertada cita, damos paso a nuestro siguiente punto, en el que el interés será revisar la relación entre la memoria colectiva y la fotografía, particularmente escogiendo algunos momentos de la historia del retrato, para, posteriormente exponer el proyecto que realicé de la comunidad de algunos maestros de la Academia de San Carlos.

## 2.2. Creación y registro fotográfico: encuentro de identidades.

He mencionado que la fotografía tiene un papel fundamental en la conformación de la memoria colectiva, ya que puede suministrar datos acerca de los acontecimientos históricos y, en general, ayudar a comprender la evolución de una cultura o de un grupo social particular. En el caso del retrato, éste aporta cierta información visual de una persona que un documento textual no ofrecería, ya que los documentos visuales dan testimonio de lo que difícilmente puede ser expresado por medio de la palabra o el texto, ayudando a captar la sensibilidad colectiva de un periodo y lugar determinados. Ya que el retrato es un género donde se reúne toda una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar las cualidades físicas y psicológicas de las personas que aparecen en las imágenes fotográficas.<sup>69</sup>

Esta práctica se encuentra ya en los inicios de la fotografía. En sus primeros tiempos [el retrato] fue un simple medio de representación de la persona fotografiada, pero pronto se descubrieron sus ricas posibilidades,<sup>70</sup> desarrollándose como una práctica fotográfica importante, que da cuenta de los diferentes individuos que componen un grupo social, pues nos muestra sus costumbres de vida y, en un sentido amplio, su aspecto.<sup>71</sup> Así, el retrato logró imponerse de manera decisiva ya que ha sido un medio de preservar la identidad humana.

57

El género evolucionó y se diversificó. Las razones de estos cambios tienen un origen técnico, sobre todo en el siglo XIX, cuando la toma se parece un poco a la pintura. El modelo posa durante bastante tiempo –ya que la sensibilidad de las placas no era la misma que las de hoy– sin moverse, con luz natural. Todavía no se había inventado la iluminación artificial. La duración de la pose obliga al modelo a encontrar una posición que no sea rígida, a fin de que resulte una cierta idea de naturalidad. Quizás es sólo en el rostro donde pasa algo inquietante.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Dentro del campo del retrato fotográfico se desarrolla, durante el siglo XIX y principios del siglo XX, un subgénero propio conocido como la fotografía de difuntos.

<sup>70</sup> Con la invención de la fotografía en el siglo XIX su práctica quedó incluida al igual que otros géneros no menos importantes como la arquitectura o el paisaje. Cfr. SUSPERREGUI José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, (2000), Bilbao: Universidad del País Vasco.

<sup>71</sup> Durante el siglo XIX se acentúa y difunde lentamente el sentimiento de identidad individual; el hombre se desprende paulatinamente de los vínculos de dependencia que lo unían con su comunidad y que le proporcionaban protección y seguridad, para convertirse en el sujeto de su propia aventura. El burgués en ascenso experimentaba una creciente necesidad de hacerse valer, y esta necesidad encontró la más perfecta expresión en el retrato. Éste se descubre protagonista de un proceso social en virtud del cual se evade de la estructura a la cual pertenece y corre una aventura, igualmente individual, cuya meta es el ascenso social. Sin embargo nuevamente se retoma la idea del retrato como una forma colectiva de memoria. *Apud.* CUARTEROLO, Andrea. *El retrato fotográfico en el siglo XIX: un espejo de la mentalidad burguesa*. (pp. 72 - 77) en: Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, Año VIII, Vol. 8. Facultad de Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo. Buenos Aires, 2007. En: [www.fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_publicacion.php?id\\_libro=10](http://www.fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=10)

<sup>72</sup> *Apud.* BAURET, Gabriel. *De la fotografía*, (1999), El retrato. 65. Buenos Aires: La Marca.

Los representantes principales del retrato fotográfico en sus inicios son Gaspar Félix Tournachon, mejor conocido como Nadar (Francia, 1820-1910), André-Adolphe-Eugène Disdéri (Francia, 1819-1889), Julia Margaret Cameron (Reino Unido, 1815-1879), Lewis Carroll (Reino Unido, 1832-1898), Jean-Baptiste *Gustave Le Gray* (Francia, 1820-1884), Etienne Carjat (Francia, 1828-1906), *Antoine Samuel Adam-Salomon* (Francia, 1818-1881) y Lady Clementine Hawarden (Reino Unido, 1822-1865) quienes lograron no sólo descubrir la personalidad del sujeto, sino marcar una forma de ver y crear un estilo personal.<sup>73</sup>

Nadar y Carjat, fotografiaron a todos los personajes importantes del mundo de las artes, las letras y las ciencias de su época. Los fotógrafos retoman, así, ciertas operaciones del pintor, no sólo en la manera de ubicar al modelo y de hacerlo posar, sino también porque resaltan algunos de sus atributos, como el vestuario, los accesorios, u otros signos de su estatus social.



Fig. 12) Izq. Gaspar Félix Tournachon (Nadar), *Autorretrato*, c.1856-58; Fig. 13) Cen. Julia Margaret Cameron, *Retrato Julia Prinsep Jackson*, 1867; Fig. 14) Der. Etienne Carjat, *Retrato de Arthur Rimbaud*, 1872.

El retrato también fue fruto de una iniciativa totalmente libre y personal. Si Nadar, Carjat, y Disdéri, abrieron rápidamente las puertas de su estudio a una amplia clientela, poniendo su saber, su experiencia, su arte, al servicio de un proyecto de carácter comercial, otros, en cambio, parecen haber acumulado sesiones de fotos estimulados por una voluntad de búsqueda personal y artística.

En 1850, Disdéri crea la *carte de visite* (tarjeta de visita) fotográfica, un procedimiento que permite obtener ocho retratos idénticos en la misma placa. La moda del retrato siguió desarrollándose (no debemos olvidar el caso de Étienne Carjat, que trabajaba en la misma época) porque este nuevo invento –la fotografía– permitió técnica y económicamente, que gran cantidad de gente pudiera acceder a ella. Ésta no atañe ya sólo a algunas pocas personas

---

<sup>73</sup> Vid. COE, Brian, et. Al., *Técnicas de los grandes fotógrafos*, (1982), Madrid: Herman Blume.

importantes o reconocidas que antes contrataban los servicios de un pintor; sino que también, el retrato fotográfico se extendió y diversificó rápidamente, dejando de ser sólo un documento de identidad. Estos múltiples usos darán origen a una profesión, que ha sobrevivido hasta la actualidad, más o menos en sus diferentes formas, evolucionando entre la industria y el arte.<sup>74</sup> Así, en la historia de la fotografía aparecen dos mundos diferentes, a pesar de que a veces pueden llegar a mezclarse: uno, el mundo del arte, la expresión personal; y dos, el arte aplicado por encargo. Estos dos mundos atribuyen a la fotografía funciones distintas, así como también asignan al fotógrafo lugares diferentes.

Hoy por hoy, todos esos retratos gozan de un valor documental relativo si se los considera fuera de su contexto. Si la gente representada no es reconocible, se convierte en anónima, entonces cambia el interés de esas imágenes. Nos informa sobre algunos aspectos de una sociedad en una época determinada. En principio, como se mencionó, el trabajo de los retratistas tiene por objetivo el cumplimiento de un encargo, y puede alcanzar, en pequeña escala, la elaboración de una especie de inventario de un pueblo determinado, a veces muy completo, pero casi nunca de manera sistemática o deliberada. La fotografía realiza más bien una constatación, releva la existencia de un pueblo, una comunidad, o una época, en determinadas circunstancias.

Los instrumentos de toma y de iluminación ya no son los mismos, y el perfeccionamiento de éstos incide en la práctica de manera fundamental. Pero el aporte de las nuevas técnicas no puede considerarse como un hecho aislado, porque en realidad el fotógrafo está también más capacitado, en la medida en que transita con la historia de este arte; un fotógrafo del siglo XIX, como es el caso de Nadar, sólo podía haber asimilado las experiencias de la pintura.

59

En definitiva, el retrato modificó la manera de observar a los individuos que nos rodean; parecería también que interviene en nuestro propio comportamiento cotidiano, poniendo de manifiesto mucho más que la pintura en otra época, el rol de la imagen que nosotros damos de nosotros mismos, trabajando nuestra conciencia de esta imagen, y quizás éste sea el punto a partir del cual se puede hablar de una *civilización de la imagen*. A través del retrato, la fotografía se presenta como un modo de verificar y de modificar la imagen de un individuo.

Con la aparición de los álbumes, se acentúa el uso de la fotografía. Al mismo tiempo, el álbum fotográfico impulsa el uso de la fotografía como una forma de expresión de los lazos familiares a través de la documentación de una familia. A la manera de un relato, el álbum documentaba cronológicamente los momentos cruciales de la vida familiar.<sup>75</sup>

Posteriormente, el legendario *atelier*<sup>76</sup> de Harcourt (en París) retomó, en el siglo XX, la misma función social y cultural del estudio de Nadar en el XIX, fotografiando a los personajes más

---

<sup>74</sup> BAURET, Gabriel. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>75</sup> *Apud.* GIORDANO, Mariana y MÉNDEZ, Patricia. *El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad*. En *Tiempos de América*, N° 8. Buenos Aires, 2011. En: [www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132/163905](http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132/163905)

<sup>76</sup> "Taller" en español.

importantes del mundo del cine, pero a su vez erigió –mediante un sistema codificado– los artificios de iluminación, de toma y de copiado. El *atelier* del fotógrafo cumplía la función de armazón teatral para la galería de las imágenes que de allí surgían. Para lograr un ambiente propicio, los estudios fotográficos contaban con diferentes vestimentas, escenografía, cortinado, servicio de peluquería y préstamo de accesorios.

Un *atelier* se equipaba con mobiliario fijo que muchas veces se intercambiaban entre fotógrafos cercanos. Además de la decoración y el vestuario, era fundamental la pose que adquiriría el retratado, así como la circunstancia de presentarse sentados o parados, unidos a elementos simbólicos agregados al escenario (libros, pianos, flores, etc.). Todo esto tenía como finalidad amalgamar la imagen con el estatus y el modo de vida del personaje.<sup>77</sup>

Las poses de los sujetos en su “naturalidad”, reflejaban un carácter rígido. El retrato, lejos de reproducir a la persona fielmente, la mitificaba, ya que se trataba de una realidad modificada que plasmaba y reinventaba la imagen del individuo fotografiado. De esta forma, los *ateliers* se convirtieron en lugar de paso obligado de las clases burguesas que podían solventar el costo de una fotografía.<sup>78</sup>

En cambio, la manera de practicar el retrato, como una prolongación del reportaje, fue adoptada por fotógrafos como Henri Cartier-Bresson (Francia, 1908-2004) y con posterioridad el estilo fue evolucionando hasta llegar a figuras como Richard Avedon (USA, 1923-2004), George Brassai (Hungría, 1899-1984), Walker Evans (USA, 1903-1975), August Sander (Alemania, 1876-1964), o Gisèle Freund (Alemania, 1908-2000).

60

Cuyo espíritu y convicciones tienden a mostrar las cosas tal como se ven, es decir, trabajan en el ambiente de sus modelos sin alterar la intimidad que en ellos pueda haber. Para ellos, la relación entre personaje y ambiente es significativa, y cambiar un objeto de lugar, o simplemente la luz, produciría una pérdida de significado o veracidad.

---

<sup>77</sup> *Apud.* GIORDANO, Mariana y MÉNDEZ, Patricia, *Op. cit.*

<sup>78</sup> Este género fotográfico tiene como representante a Andrew J. Halsey, quien fue uno de los pioneros y representativo del tipo de retratos de la época que estuvo vigente hasta las primeras décadas del siglo XX. Se observa de esta manera una marcada aparición del comercio fotográfico gracias a las posibilidades de la placa de vidrio al colodión, la misma conducirá a la difusión del retrato, a través de la llegada de estudios fotográficos desde el extranjero.



Fig. 15) Izq. Walker Evans, *Retrato de Allie Mae Burroughs*, 1936; Fig. 16) Cen. Richard Avedon, *Retrato de Jorge Luis Borges*, 1975; Fig. 17) Der. Gisèle Freund, *Autorretrato*, 1950.

En México<sup>79</sup> la fotografía se inicia –como en muchos países en Latinoamérica– a través de la difusión del Daguerrotipo.<sup>80</sup> El primero llega a fines de 1839, a través del comerciante francés Louis Prelier. Es importante destacar que en un comienzo, el daguerrotipo se utiliza para realizar vistas de ciudades y paisajes varios, y de esta manera Prelier realiza de inmediato exhibiciones públicas en las que registra el ritmo de la vida del puerto. De esta forma ejecuta las primeras vistas del país. Esto significa que la génesis de la fotografía mexicana arranca pocos meses después del descubrimiento de Louis Daguerre.<sup>81</sup>

61

Posteriormente, los hermanos Julio, Guillermo y Ricardo Valletto abrieron su estudio fotográfico en 1865 en la calle Plateros –ahora Madero– del Centro Histórico de la ciudad de México. Se publicitaban con anuncios didácticos innovadores, la gente debía entender a qué se refería la técnica, tratándose de una profesión nueva que se va construyendo en el ejercicio cotidiano.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> El invento de la fotografía data del 19 de agosto de 1839 (según la Academia de Ciencias de Francia). Tan sólo cinco meses después, el nuevo invento es introducido en América Latina. El 29 de febrero de 1840, seis meses después que François Arago presentara en París el primer sistema práctico de obtención de imágenes con la cámara oscura desarrollada por Louis Daguerre, se realizó en Montevideo la primera fotografía.

<sup>80</sup> Mientras que en Francia, país de larga tradición pictórica, y en varias partes de Europa, se inició un virulento debate sobre la imposibilidad de colocar a la fotografía en un plano de igualdad con las artes plásticas, en América Latina este elemento no fue visto como un elemento antagónico al arte, sino como un producto tecnológico.

<sup>81</sup> Cfr. CASANOVA, Rosa, DEL CASTILLO Troncoso, Alberto, MONROY Nasr, Rebeca y MORALES, Alfonso. *Imaginario y Fotografía en México: 1839 - 1970*. (2005), España: Lunwerg Editors, pp. 3-15.

<sup>82</sup> *Apud. Ibidem.*



Fig. 18) Hermanos Valletto, *María de Teresa*, 1900, Plata sobre gelatina.

Cabe mencionar que hubo diferentes usos del retrato en esta época:

a) **Retrato de estudio.** El comercio necesariamente requería una apariencia decorosa de sus espacios, imitando los salones de las residencias reales o imaginarias de los clientes. La fotografía mexicana de estudio del siglo XIX tiene una fuerte carga teatral, como son: la pose de los personajes, el telón, el manejo de unificación virtual, los objetos que formaban parte de la representación, el vestuario, y un director de escena que –en este caso– es el fotógrafo.

Los hermanos Valletto llevaron el arte escénico a la fotografía de manera muy exitosa, aunque ciertamente no fueron los únicos en haberla referenciado. En los estudios se retrataba, se copiaban daguerrotipos, pinturas y miniaturas; se comercializaban cámaras, se vendían todo tipo de marcos, estuches y joyería diseñada especialmente para resguardar las imágenes. También se vendían libros, grabados y pinturas de los mejores fotógrafos.<sup>83</sup> El acceso a estos retratos, debido a sus altos precios, quedaba limitado a la clase acomodada de la sociedad Mexicana de aquella época.<sup>84</sup>

b) **Retrato identificador.** En 1855, ante la carencia de la administración mexicana por instaurar y desarrollar medios eficaces de identificación, se establecieron medidas consideradas de vanguardia, que reglamentaban el uso de la fotografía aplicada a la identificación de los reos. Esto en un contexto donde existía una desmesurada inestabilidad del gobierno e incertidumbre social y económica.

La rutina de retratar a los reos no funcionó debido a que se les dejaba en completa libertad para posar, lo que hacía que la persona tratara de camuflarse mediante gestos o atuendos que

---

<sup>83</sup> *Ibidem.*

<sup>84</sup> La mayoría de los héroes y dirigentes liberales a partir de la Reforma (1857) se retrataron en estudios; en poses y vestimentas que hablaban de un mundo privado. Estas imágenes fueron apropiadas después en las numerosas series de retratos de próceres, por lo que trascendieron como fotos oficiales.

imposibilitaran su identificación. Es por ello que en la actualidad, la costumbre que impera en el retrato de reos es de frente y de perfil, rasurados, con uniforme y con un número de identificación.<sup>85</sup>

c) **Retrato como control social.** En 1871 se utiliza para la identificación de sirvientes, existía un reglamento que obligaba a los empleados domésticos, antes llamados “servidumbre” a retratarse y a pagar un peso por la posesión de su retrato.

d) **Retrato costumbrista.** También conocido como *tipos populares*, se inicia una época de difusión de imágenes de los personajes que ejecutaban los servicios necesarios para la reproducción de la vida cotidiana en las ciudades, una temática nueva situada dentro del género costumbrista y que dado su éxito, se prolongó hasta el siglo XX. Este tipo de retrato sirvió para recrear estereotipos que tenían sus raíces en la literatura costumbrista y en grabados y litografías que ya contaban con una tradición en Europa y en México.<sup>86</sup>

e) **Retrato y sociedad.** El álbum familiar se volvió un objeto imprescindible en los hogares mexicanos. Es importante destacar el importante rol que jugó el retrato en las nuevas sociedades pudientes latinoamericanas, pues la afirmación de sí mismo pasaba por el reconocimiento de las imágenes. La expansión del mercado fotográfico se dio a partir de 1870, cuando crece la demanda de imágenes de eventos y de entornos físicos y sociales. Se hacen populares los retratos, se establecen estudios de fotografía de mexicanos y extranjeros, y empieza una gran difusión.<sup>87</sup> Luego, llegan los cambios tecnológicos que van marcando la posibilidad de abrir la producción a otros sectores de la sociedad.

f) **Democracia y retrato.** La fotografía poco a poco fue rompiendo con el ámbito privado. En la década de 1890 existe la posibilidad de publicar fotos directamente en la prensa (anteriormente se hacía por litografía). Se genera entonces una expansión que cambiaría el rol de la fotografía en la sociedad mexicana: pasa de ser una herramienta de retratos y tarjetas de visita a ocupar un rol importante en la prensa y la propaganda política.<sup>88</sup>

63

Estos cambios implicaron una evolución en el aprendizaje visual de la fotografía, así como también una lectura distinta por parte de sectores sociales mucho más amplios que las élites. Por ejemplo, el universo de la Revolución Mexicana fue un acontecimiento político que trastocó los hábitos y las costumbres convencionales y tradicionales de la fotografía mexicana, dándole un alcance mayor. Nuevos actores sociales irrumpieron en la misma.

---

<sup>85</sup> Es importante señalar que a partir de 1855 se instituyó la figura burocrática del “fotógrafo de cárcel”, por primera vez este cargo fue ocupado en 1860, el mismo habría de permanecer hasta el final del siglo XIX. Dentro de este uso del retrato, se puede mencionar que en 1862 se establece el “Reglamento sobre la prostitución”, configurándose así un registro de mujeres públicas, el cual exigía la obtención de un retrato, se entregaron retratos en forma de tarjeta de visita, de cuerpo entero y con las poses sancionadas por el estudio. *Apud.* GIORDANO, Mariana y MÉNDEZ, Patricia. *El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad.* En *Tiempos de América*, N° 8. Buenos Aires, 2011. En: [www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132/163905](http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132/163905)

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> *Loc. cit.*

<sup>88</sup> *Cfr.* BELLIDO Grant, María Luisa. *Fotografía Latinoamericana: Identidad a través del lente.* En *Artigrama*, N° 17, Granada, 2002. En: [www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf](http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf)



A partir de este momento nace esa mirada documental moderna que continúa a lo largo del siglo XX. Recordemos el retrato que hizo Héctor García (México, 1923 - 2012) a David Alfaro Siqueiros, o a su colega Manuel Álvarez Bravo,<sup>89</sup> por citar algunos ejemplos.

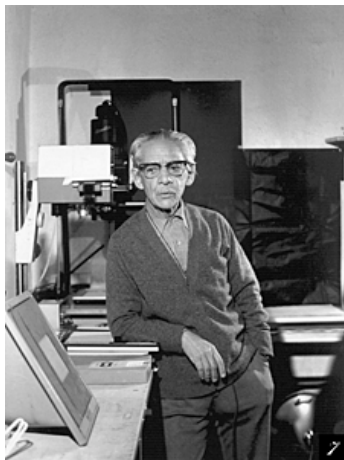


Fig. 19) Izq. Héctor García, *Retrato de Manuel Álvarez Bravo*, 1972.  
 Fig. 20) Cen. Héctor García, *Autorretrato*.  
 Fig. 21) Der. Héctor García, *Retrato de David Alfaro Siqueiros, El Coronelazo*,  
 Lecumberri, México, D.F., 1960.

Como sabemos, Manuel Álvarez Bravo (México, 1902-2002) es una figura emblemática del periodo posterior a la Revolución Mexicana. Un periodo en el que coexistía un afán de modernización y de búsqueda de una identidad con raíces propias, en que la arqueología, la historia y la etnología desempeñaron un papel sustancial paralelamente a las artes. Álvarez Bravo encarna ambas tendencias en el terreno de las artes plásticas, pues fue uno de los fundadores de la fotografía moderna y es considerado como el mayor representante de la fotografía latinoamericana del siglo XX. Su temprano descubrimiento de las posibilidades de la cámara le hará explorar todos los procedimientos fotográficos, así como las técnicas de la gráfica, el pictorialismo y sus estudios de pintura en la Academia de San Carlos.

En 1930 se inicia en la fotografía documental ya que Tina Modotti —al ser deportada de México—, le deja su trabajo en la revista *Mexican Folkways*. Así trabaja para los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Retrató a artistas e intelectuales como André Bretón, Rufino Tamayo, o Vicente Rojo, ya que su obra se extiende de finales de la década de 1920 a los noventas, imprimiendo en cada imagen un verdadero sentido de la personalidad tanto de su autor como del retratado, solemne y al mismo tiempo con un estilo informal.

<sup>89</sup> Nace en el centro de la capital mexicana el 4 de febrero de 1902. Interrumpe sus estudios a los doce años al fallecer su padre y comienza a trabajar para ayudar en la economía familiar, en una fábrica textil y posteriormente en la Tesorería General de la Nación. *Vid.* Página oficial del fotógrafo: <http://www.manuelalvarezbravo.org>

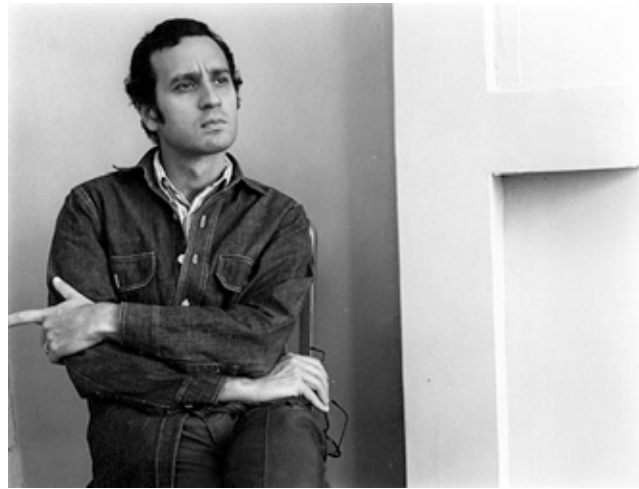


Fig. 22) Izq. Manuel Álvarez Bravo, *Rufino Tamayo*, 1940;  
Fig. 23) Der. Manuel Álvarez Bravo, *Vicente Rojo*, 1976.

Según numerosos críticos,<sup>90</sup> la obra de este “poeta de la lente” expresa la esencia de México, pero la mirada humanista que refleja su obra, las referencias estéticas, literarias y musicales que contiene, le confieren también una dimensión universal.

65

En cuanto al retrato contemporáneo en México, los temas e intereses de los fotógrafos han virado a una visión de la vida cotidiana, a personajes no necesariamente intelectuales, sino personas hasta entonces anónimas. La fotografía digital ha jugado un importante rol en estas nuevas pautas. Los fotógrafos se dan a la tarea de registrar los rostros del México actual, en su contexto, en sus actividades del día a día.

Podríamos mencionar destacados fotógrafos de los últimos 40 años, como Graciela Iturbide, Pedro Meyer, Marco Antonio Cruz, Lourdes Grobet, Maya Goded, Ana Casas, o Francisco Mata. Este panorama es motivo para otra investigación,<sup>91</sup> aquí sólo me interesa señalar que hoy más que nunca se realiza la fotografía de retrato, debido al auge de las nuevas tecnologías y a la era digital, ya que en la actualidad todo mundo posee algún dispositivo electrónico que permite captar en cualquier momento, hora y lugar una fotografía. Tal como observa el fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio: “Nunca se había hecho tanto retrato, para muestra está el Facebook, que es

<sup>90</sup> Tomado de la página oficial del fotógrafo: <http://www.manuelalvarezbravo.org>

<sup>91</sup> Para quien esté interesado en el tema, hay un libro coordinado por el fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio y Mónica Vesta Herrerías, que reúne cerca de 400 imágenes. Más que una historia del retrato en México, es una narración que invita a explorar y cuestionar las fronteras del género desde distintas perspectivas. ORTIZ Monasterio, Pablo: *A través de la máscara. Metamorfosis del retrato fotográfico en México*, México, Fundación Televisa/Lunberg/Aperture, 2012. La publicación presenta una extensa revisión del trabajo fotográfico mexicano que ha reflexionado sobre la representación de la identidad humana, desde la mitad del siglo XIX hasta nuestros días, y que desvanece la idea del rostro de una persona como la esencia del retrato, pues en algunas ocasiones, el género se mantiene aun prescindiendo de la persona retratada.

bestial; ya antes se hacían retratos, pero nunca se imaginó que ahora sería enorme. El retrato está en un boom bestial”.<sup>92</sup>

Por ejemplo, podemos mencionar el trabajo de Francisco Mata. Quien hace un recorrido por las calles, callejones, vecindades, templos y las tiendas de la zona comercial de Tepito, retratos e imágenes de la vida cotidiana de los habitantes de ese barrio de la ciudad de México. Mata se enfocó en las particularidades de los habitantes de la zona. Para el artista: “La globalización sirve para mostrar lo diferentes que somos, por eso enfatizo en las peculiaridades y particularidades de Tepito, porque la ciudad de México no es una sola, sino es una ciudad de muchas ciudades.”<sup>93</sup>



Fig. 24) Izq. Francisco Mata, *Giovanni Hernández, 16 años, chambelán*, 2006.

Fig. 25) Cen. Francisco Mata, *Estefanía Solares Ríos*, 2006.

Fig. 26) Der. Francisco Mata, *Alán Magdaleno, 23 años, futbolista*, 2006.

Aunque Mata realizó 600 retratos, cuando los presenta en exposiciones muestra unas 60 fotografías de las personas que mejor representan al barrio y 30 imágenes de la calle. En la selección de fotografías es muy importante para el fotógrafo el porte y orgullo con los que aparecen los personajes, ya que esto refleja el espíritu y la esencia del tepiteño. “El encuentro de miradas entre fotógrafo y personaje fue vital, porque esas miradas quiero que se den en la exposición con el espectador, pues es una forma directa de comunicarse.”<sup>94</sup>

<sup>92</sup> <http://centrodelaimagen.wordpress.com/2013/04/24/en-libro-mas-de-150-anos-de-retrato-en-nuestro-pais/>

<sup>93</sup> <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/24/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

<sup>94</sup> *Ibidem*.

En definitiva, el retrato es la manifestación de una personalidad, de un momento histórico y ante todo de la mirada del autor. Retomo lo que dice Pedro Azara:

Un buen retrato es una obra de arte imperecedera, fruto de un encuentro buscado y voluntario entre un artista y un modelo que posa ante él, y muestra tanto la imagen que el retratado quiere dar de sí mismo, como la imagen que el artista recoge, transcribe y transmite al público a las generaciones venideras. Consiste en la interpretación que el artista realiza del aspecto de una persona (de la suya en el caso del autorretrato) y de su personalidad, de su cargo y de las cargas que asume y que le afectan. La interpretación la realiza a partir de la observación crítica de la pose y de la expresión que el modelo adopta o deja traslucir de manera más o menos consciente. La obra resultante debe evocar convincentemente los rasgos externos y la vida interna del modelo, que tiene que ser reconocible de inmediato y dejar una huella imborrable en la memoria de los demás, pues el retrato ofrece el único testimonio visible sobre la existencia del hombre. Tanto si responde a un encargo como si surge del impulso del artista, la obra evoca el estado físico y anímico de la figura, pero también los sentimientos del creador hacia aquélla, y dice casi tanto sobre la idea que el modelo se hace de sí mismo como sobre la opinión que el artista tiene sobre él.

Además un retrato es la prueba de la intuición, del talento y la pericia del artista para dar cuerpo y una forma coherente a su visión de un ser humano y de la humanidad encarnada por aquél; estas cualidades han sido puestas libremente a disposición del modelo, pero, al mismo tiempo, al servicio de una personal idea artística a la que el creador no renuncia, aunque la exponga discretamente.<sup>95</sup>

67

### 2.3. Colección fotográfica: *De San Carlos. Retratos de Maestros de la Academia.*

Partiendo de los anteriores estudios sobre memoria colectiva y retrato, me di a la tarea de constituir una colección que, como mencioné al principio de esta apartado, se titula *De San Carlos. Retratos de Maestros de la Academia*. Se trata de retratos de quienes laboramos en dicho plantel, y cuyo objetivo es dejar precedente de las personas que a diario construyen la actividad de este espacio universitario.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. (2002), Barcelona: Gustavo Gili, pp. 147-148.

<sup>96</sup> Cabe mencionar que el retrato ha estado presente en mi quehacer fotográfico y lo he desarrollado de manera esporádica. Cuando laboré en la Fototeca de la ENAP/UNAM de 1979 a 1993 tuve la oportunidad de practicarlo como referencia que se incluía en los catálogos de las exposiciones. Su importancia a esta distancia me parece significativa de una época y circunstancias particulares. Más allá de la experiencia en la Fototeca y revisando el material fotográfico que he realizado de la Academia de San Carlos, el retrato queda relegado, por lo que considero importante e impostergable dejar constancia de quienes habitan el actual momento en los talleres.

En este sentido la colección fotográfica intenta mostrar a quienes integramos esta instancia universitaria para las generaciones futuras. Ya que el retrato está más allá del documento, pues descubre la personalidad del retratado;<sup>97</sup> la constancia del paso del tiempo y su huella en la expresión, en la piel, en los rasgos faciales, además del contexto de su propia actividad.

Precisamente –por el hecho de detener el tiempo de manera provisional, el desdoblamiento de la vida– la fotografía pone en relieve el antes y el después. Este poder evocativo suscita –en quien la mira– la imaginación, la reconstrucción de la vida de los personajes a partir de la visión de uno de sus momentos.

Esto es más evidente en el caso del autorretrato, quien lo realiza, intenta reconocerse.<sup>98</sup> Del mismo modo, siempre hay algo de autorretrato en el retrato del otro. Dicho con otras palabras, el retrato revela una parte de la personalidad del fotógrafo, mediante su manera de mostrar a la gente; la mirada del fotógrafo forma parte de la memoria colectiva.

La diferencia del retrato respecto del reportaje es que el retratista habla con su modelo, interrumpe su actividad y le pide que pose. Eso no ocurre en el reportaje. Pero tanto uno, como en otro, se cambia poco, o nada, el decorado del ambiente. En el siglo XXI siguen habiendo fotógrafos y artistas que practican el retrato, que además de ser referencias documentales, continúa ocupando un lugar relevante en el campo de las artes visuales.<sup>99</sup> Ya que para quien practica el retrato, es también una forma de expresión que requiere una solución estética, que incluye propuestas visuales y características singulares de cada retratado; y que, en su conjunto, conforman un acervo para alguna comunidad.

68

En el caso del plantel Academia de San Carlos de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, quienes laboramos ahí tenemos referencias de algunos otros profesores que transitaban en este espacio. Sin embargo, la memoria y las referencias orales poco a poco se pierden en tanto huella de quienes han dejado su aporte, porque en muchos casos no existe la constancia de su identidad. Quienes han dado importancia en el pasado –y ahora en el presente– a la Academia son personas cuya imagen visual pocas veces está presente en los anales de la Facultad. En un pasado reciente, personajes del ámbito académico como los maestros: Juan Acha, Armando Torres Michúa, Adrián Villagómez, Kati Horna, José Salat, Francisco Moyao, Melquiades Herrera, Francisco de Santiago –por citarlos como ejemplo y que ya no se encuentran entre nosotros–, nos dejaron su legado teórico y visual como testimonio de su paso por esta institución, pero no contamos con documentos como el retrato fotográfico que complementa su huella en nuestra escuela.

Debido a que en los acervos del plantel Academia de San Carlos de la FAD no se encuentran testimonios fotográficos de los profesores de los últimos años, me di a la tarea de realizar –durante 2004 a 2015– una serie de retratos con la intención de dejar un registro visual del presente.

---

<sup>97</sup> RIVAS, Luis. *Posar para un retrato* (pp. 341-356) en Presente y Pasado, Revista de Historia. Año 13, N° 26, Mérida, 2008. En: [www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/26765/1/articulo9.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/26765/1/articulo9.pdf)

<sup>98</sup> BAURET, Gabriel. *Op. cit.* p. 72.

<sup>99</sup> DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. (1994), Barcelona: Paidós Comunicación.

Así, me propuse originalmente cuatro objetivos fundamentales:

1. Crear una memoria visual de personajes académicos de la Academia de San Carlos.
2. Dejar constancia fotográfica de la personalidad de quienes integran ese ámbito.
3. Practicar el género del retrato integrando elementos formales y de búsqueda de un lenguaje significativo y con propuestas visuales que caracterice y singularice a cada individuo.
4. Difundir los resultados por medio de una exposición en algún espacio de la propia Academia, o por otro medio que permita compartir los resultados con la misma comunidad.

Fue en 2004 cuando me propuse hacer esta serie de retratos del personal académico de la Academia que contemplaba en un principio incluir también a trabajadores, administrativos y alumnos. Para resolver semejante tarea, tomé como referencia la cercanía que tuve con la maestra Kati Horna (1912-2000) tanto en su taller de la Academia, como guía que fue en muchos de mis proyectos –de 1980 al 2000– en donde adquirí experiencia y conceptos que pude aplicar también al retrato.

69



Fig. 27) Estanislao Ortiz, *Kati Horna en la Academia de San Carlos*, 1992.

Además, su libro *Kati Horna. Recuento de una obra* que contiene retratos de artistas plásticos, de teatro, música, etc., me sirvió como referente visual, ya que su obra me dio mayores elementos para mi propio proyecto.



Fig. 28) Izq. Kati Horna, *Remedios Varo*, 1960; Fig. 29) Der. Kati Horna, *Fernando García Ponce*, 1973.

Otros referentes que tenía en el momento inicial, fueron la obra de Irving Penn (1917-2009) y de Yousuf Karsh (1908-2002). Del primero me interesaba la calidad expresiva y el sentido humano que me parecía relevante rescatar, y del segundo fotógrafo su puesta en escena y la acuciosidad con que resuelve sus retratos, junto con el manejo preciso de la iluminación y su técnica tan depurada. Un tercer fotógrafo que había estudiado era Robert Mapplethorpe (1946-1988), por su versatilidad y atrevimiento en romper paradigmas en el retrato –calidades que paradójicamente lo convirtieron en clásico de la fotografía moderna.

70



Fig. 30) Izq. Yousuf Karsh, *Francois Muariac*, 1949; Fig. 31) Cen. Irving Penn, *Graham Greene*, 1950;  
Fig. 32) Der. Robert-Mapplethorpe, *Lucy-Ferry*, 1986.

Para unificar la serie de retratos, el común denominador fue realizarlos en el estudio fotográfico a mi cargo (taller 406), –heredado de Kati Horna– en el edificio de San Carlos, el cual convertí en *atelier* del siglo XXI, y que me permitió principalmente el uso de luz natural para que los retratos se percibieran con mayor naturalidad y espontaneidad. La luz de día me

parece de mayor calidez para captar la expresión, pero sin descartar la luz artificial como apoyo complementario. Así mismo, elegí trabajar en blanco y negro, como lo había hecho en la mayor parte de mi producción, y sobre todo por las características que buscaba del retrato mismo. El color quedó descartado pues para este trabajo lo considero demasiado literal y buscaba imágenes evocativas. Por esto mismo también evadí hacer el retrato con cámara digital. Esta serie de decisiones tenían el objetivo de favorecer el espacio específico para el encuentro personal entre fotógrafo y retratado.

Decidí hacer el trabajo con cámara de formato 120 (negativo de 6 x 6, de doce exposiciones por rollo), en la llamada fotografía analógica, pues considero este tipo de equipo me permite concentrarme en cada disparo y que este sea de verdadera búsqueda, pues pretendía cierta profundidad en la identidad del retratado, y mi idea desde el principio fue hacer imágenes que captaran la personalidad de éste, a la vez que proponer el estilo de mi lenguaje visual. En mi práctica, esto difícilmente lo podría lograr con equipo digital.

Así, inicié las tomas fotográficas, pero con el paso del tiempo me di cuenta que sería un trabajo interminable, pues, como mencioné antes, no quería hacer meros retratos de identificación, sino reflejar la personalidad del retratado. Por lo que tomé la decisión de limitarme a hacer retratos de los académicos que tuvieran un arraigo en San Carlos, específicamente con una antigüedad mayor a cinco años, –esa sería una nueva delimitación en el proyecto.

Ya con estos parámetros más concretos, invité gradualmente y de manera personal a mis colegas académicos a colaborar en el proyecto. Aunque fue complicado conformar una agenda que hiciera coincidir nuestros horarios, el proyecto se fue desarrollando con gran entusiasmo. Yo planteaba una idea para resolver cada retrato, pero pedía al invitado que colaborara también con sus propias ideas, y así considerar la mejor solución. Resolvíamos incluir elementos asociados a su campo de producción o con relación a alguna actividad de su interés, aunque en varios casos preferían no agregar ningún elemento, lo cual representaba un reto para mí, por lo que la búsqueda de la personalidad misma era la solución para el retrato. Con antelación les pedía que evitaran portar ropa blanca, pues en la fotografía en blanco y negro se convierten en áreas luminosas que considero son un distractor visual.

Con estos factores resueltos, preparaba el “escenario” con elementos seleccionados que tuvieran relación con la personalidad de los personajes, quienes pudieron sumar o restar elementos, de acuerdo a la propuesta que ellos tenían en mente. Mientras me dedicaba a resolver asuntos técnicos, entablaba una conversación empática con los invitados, persiguiendo dos objetivos: que el retratado sintiera mayor confianza para conseguir una expresión natural y espontánea; y para que yo mismo conociera otros aspectos de su persona, de tal manera que me permitiera conseguir una expresión y un momento singular. Cada sesión duraba un promedio de 60 minutos, tiempo suficiente para buscar la imagen significativa, el encuentro y la huella de una personalidad específica.

Esta experiencia se convirtió en una gran oportunidad de conocimiento mutuo, que me dio mayor comprensión de su identidad, de su formación profesional, de su contexto en el campo del arte, de sus proyectos de trabajo, de su experiencia creativa, o expectativas de desarrollo.



Estableciéndose así, una relación recíproca de comunicación profesional y un descubrimiento de su personalidad que no tenía contemplada. Hubo gran colaboración por parte de los colegas, tenían la paciencia adecuada, lo cual nos daba oportunidad de crear y buscar propuestas que favorecieran la solución del retrato.

Ya procesado el rollo y hecha la hoja de contacto, había otra reunión con el retratado para considerar qué fotos tenían mejor solución visual y al mismo tiempo que sintieran identificados con la imagen. De común acuerdo se podían seleccionar unas cuatro imágenes las cuales imprimía en formato pequeño. Con esta propuesta –en posterior encuentro con el retratado– se hacía una elección final de la fotografía más representativa, la cual se decidía de común acuerdo. Cabe señalar que siempre se pidió la opinión del retratado, ya que me interesaba que se sintieran satisfechos con el resultado, aunque algunas veces no fue fácil decidir unánimemente. En algunos retratos, en los que mutuamente se consideraba que no había buen resultado, hubo la necesidad de repetir la sesión; incluso –en pocos casos– hubo una tercera y cuarta sesión de trabajo. En este sentido, el retrato se vuelve una labor muy difícil, en primera instancia por el proceso analógico que elegí en donde no es posible tener los resultados de forma inmediata, también porque a muchas personas les intimida la cámara o cuando ven la fotografía resultante no se sienten identificados con su propia imagen; es como si quisieran verse diferentes a lo que realmente son. Posiblemente se deba a una incompatibilidad entre subjetividad y apariencia física.

72

De esta manera fue que me llevó varios años realizar este conjunto de retratos. Con 42 retratos resultantes en 2011, presenté la exposición titulada *De San Carlos, retratos de Maestros de la Academia*, los cuales integrarán la Colección que se pretende sea parte del Acervo de la Academia.<sup>100</sup> Sin embargo, con la intención de obtener una visión amplia sobre las características de la población docente en la Academia de San Carlos, continué esta labor de búsqueda hasta el año 2015 con profesores que aún no estaban incluidos, alcanzando un total de 51 retratos –incluido mi autorretrato.

Para concluir, se anexa la serie de retratos por orden alfabético, en la que se incluyen los principales datos curriculares académicos actualizados a la realización de este documento. Cabe señalar que en la colección están integrados al final de la serie, los retratos de dos colaboradoras del ámbito administrativo, quienes han tenido presencia significativa por ser apoyo sustancial en las actividades académicas.

---

<sup>100</sup> Recordemos que un Acervo pertenece en común a varias personas, sean socios, coherederos, acreedores, etc. Se trata de conjunto de bienes o de un haber que resulta común a numerosos individuos. Un acervo puede acumularse y atesorarse por acopio, tradición o por herencia, según sea su origen y las motivaciones de quien lo mantiene a resguardo. El acervo de la Academia de San Carlos es de tipo cultural, este tipo engloba al total de las manifestaciones culturales y artísticas común al grupo poblacional, con sus tradiciones, costumbres y hábitos. Por eso suele vincularse a la identidad de un pueblo, ya que se constituye con las contribuciones de sucesivas generaciones. Es un término muy utilizado en el plano de la antropología y la sociología, y se considera uno de los bagajes fundamentales de todo grupo social.



**LEO ACOSTA Y FALCÓN, 2009. / Litógrafo y Pintor**

Maestro en Artes Gráficas, Escuela de Artes del Libro, SEP, (1956-1965).

Materia impartida: Taller de Litografía.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: de 1980 a 2013.



**MIGUEL ÁNGEL AGUILERA AGUILAR, 2005. / Docente**

Licenciatura en Comunicación Gráfica, ENAP, (1975-78). / Titulado en 1986.  
Maestría en Artes Visuales, ENAP, (1992). / Titulado en 1996.  
Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2014). / Titulado en 2015.  
Materias que imparte: Investigación-Producción, (Diseño) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1981.



**JOSÉ LUIS AGUIRRE GUEVARA, 2011. / Fotógrafo**

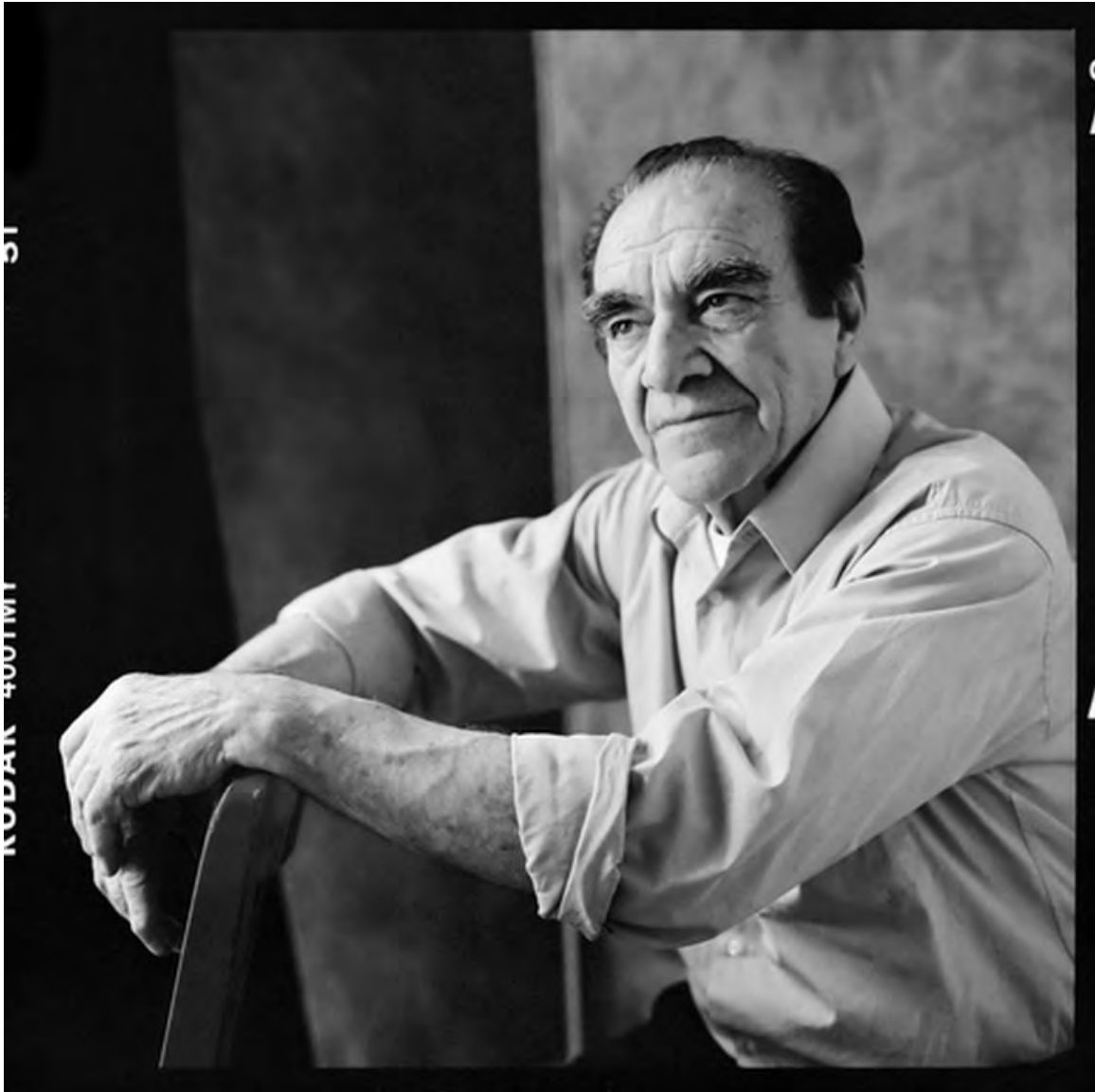
Licenciatura en Dibujo Publicitario, ENAP, (1963-69). / Titulado en 1981.

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (2004).

Materias que imparte: Investigación-Producción, (Fotografía) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente: desde 1970.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1990.



**ALEJANDRO ALVARADO Y CARREÑO, 2009. / Grabador**

Licenciatura en Grabado, Escuela de Pintura, Escultura y Grabado  
La Esmeralda, INBA, (1952-1958).

Materias que imparte: Investigación-Producción (Grabado) /  
Actividad complementaria (Grabado en Huevo).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1959.



**JAVIER ANZURES TORRES, 2005. / Pintor**

Licenciatura en Pintura, ENAP, (1969-1973). / Titulado en 1983.  
Maestría en Artes Visuales, Pintura, ENAP, (1984). / Titulado en 2007.  
Materias que imparte: Investigación-Producción, (Pintura) /  
Actividad de Tutoría / Introducción a la Pintura (Educación Continua).  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1975.



**LETICIA ARROYO ORTIZ, 2009. / Artista Visual y Tejedora**

Licenciatura en Pintura, ENAP, (1958-1963). / Titulada en 1967.  
Textiles, Escuela de Artes Plásticas de Bucarest, Rumania, (1963-1967).  
Maestría en Artes Visuales, Escultura, ENAP, (1995). Titulada en 1996.  
Materias que imparte: Actividad complementaria (Textiles) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1980.



79

**LAURA EVANGELINA BUENDÍA RUIZ, 2015. / Fotógrafa**

Licenciatura en Artes Visuales, (1984-1987). / Titulada en 2008.

Maestría en Artes Visuales, Pintura, ENAP, (2008-2010). / Titulada en 2011.

Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2013-cursando)

Materias que imparte: Investigación-Producción (Fotografía) / Actividad optativa (Teoría de la imagen fotográfica) / Actividad complementaria (Técnicas fotográficas) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1992.





**LAURA CASTAÑEDA GARCÍA, 2011. / Fotógrafa**

Licenciatura en Diseño Gráfico, ENAP, (1989-1992). / Titulada en 1995.

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (1995). / Titulada en 1998.

Doctorado en Historia del Arte, Universidad Autónoma del estado de Morelos, (2005-2007). / Titulada en 2010.

Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2012-cursando).

Materias impartidas: Investigación-Producción, (Fotografía) /

Actividad complementaria (Posproducción de la imagen digital) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1992.



**EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA, 2011. / Artista plástico**

Licenciatura en Dibujo Publicitario, ENAP, (1963-1969). / Titulado en 1980.

Maestría en Artes Visuales, Pintura, ENAP. / Titulado en 1996.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. / Titulado en 2003.

Materias que imparte: Actividad optativa (Teoría de Análisis Visual) /  
Actividad optativa (Metodología de la Investigación) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente: desde 1974.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1990.

Director de la ENAP, período 1998-2001.



**JULIO CHÁVEZ GUERRERO, 2011. / Artista visual**

Licenciado en Arquitectura, IPN, (1979-1984). / Titulado en 1984.  
Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1989-1991). / Titulado en 1994.  
Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (1996-2001). / Titulado en 2001.  
Materias que imparte: Investigación-Producción (Pintura) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1991.



**LAURA CORONA CABRERA, 2011. / Pintora**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1992-1995). / Titulada en 2002.  
Maestría en Artes Visuales, ENAP, (2003-2004). / Titulada en 2008.  
Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2014). / Titulada en 2015.  
Materias que imparte: Actividad optativa (Teorías de Análisis visual) /  
Actividad optativa (Seminario de tesis) / Actividad optativa (Seminario de  
Arte Contemporáneo) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2006.



**ALEJANDRO FLORES HORTA, 2015. / Artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1975-1978). / Titulado en 2001.  
Materia que imparte: Experimentación visual a través del esmalte vítreo (Educación Continua).  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1989.



**VÍCTOR FRÍAS SALAZAR, 2011. / Artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1976-1979). / Titulado en 1983.

Maestría en Artes Visuales, (Grabado), (1982-1992). / Titulado en 1993.

Doctorado en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de la Universidad  
Complutense de Madrid, (2000-2004). / Titulado en 2006.

Materias que imparte: Actividad complementaria (Laboratorio de Investigación Gráfica:  
serigrafía y grabado) / Actividad de Tutoría / Aerografía y Serigrafía (Licenciatura).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1983.



**ELIZABETH FUENTES ROJAS, 2011. / Investigadora e historiadora**

Licenciatura en Historia del Arte, FF y L, UNAM, (1967-1970). / Titulada en 1976.  
Maestría en Historia del Arte, Universidad de California, (1978-1980). / Titulada en 1980.

Doctorado en Historia, FF y L, UNAM, (1981-1987). / Titulada en 1995.

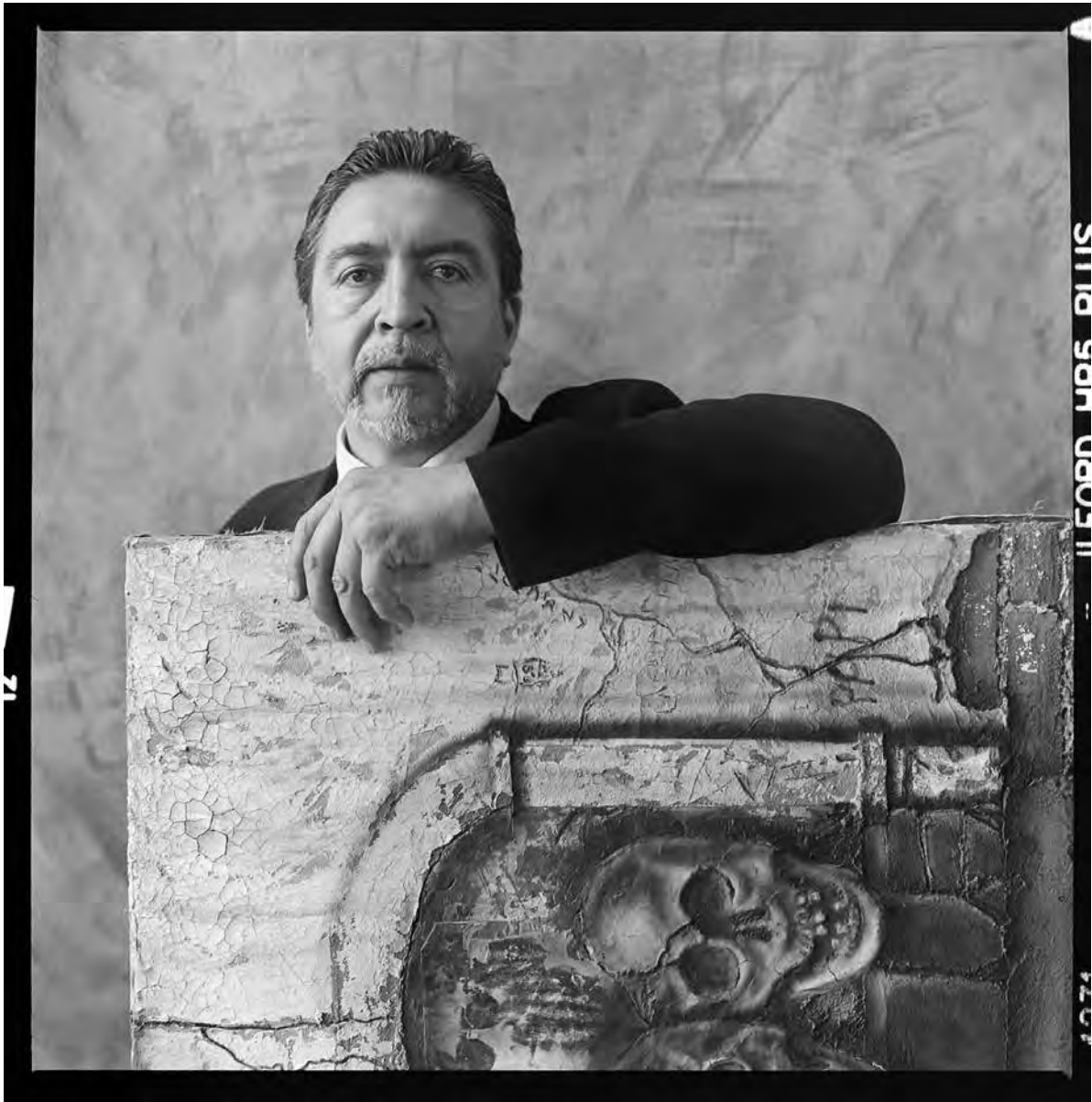
Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (1999-2008). / Titulada en 2008.

Materias que imparte: Actividad optativa (Seminario de tesis) /  
Actividad optativa (Investigación en estudios de la imagen) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente: desde 1985.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1995.

Directora de la FAD, período 2014 -



**GUILLERMO GETINO GRANADOS, 2015. / Pintor**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1981-1985). / Titulado en 1985.

Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1985-1986).

Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1986-1988).

Materia que imparte: Investigación-Producción (Dibujo) /

Taller de dibujo y composición (Educación Continua).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1988.





**OCTAVIO GÓMEZ HERRERA, 2011. / Escultor**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1973-1977). / Titulado en 2002.

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (1978).

Materias que imparte: Investigación-Producción (Escultura en metales) /  
Actividad complementaria (Relieve en metales) /Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1977.



**BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO, 2011. / Investigadora**

Licenciatura en Filosofía, Universidad de Guanajuato, (1979-1983). / Titulada en 1983.  
Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1990-1991). / Titulada en 1996.  
Maestría en Historia del Arte, FF y L, UNAM, (2002).  
Doctorado en Historia del Arte, Facultad de  
Filosofía y Letras, UNAM, (2006-2010). / Titulada en 2010.  
Materias que imparte: Actividad optativa (Seminario de Arte Contemporáneo) /  
Actividad optativa (Teoría del Arte) / Actividad optativa (Apoyo teórico al Seminario de Arte  
Contemporáneo) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1994.



**MARÍA TANIA DE LEÓN YONG, 2011. / Artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1993-1998). / Titulada en 1999.

Maestría en Desarrollo de Aplicaciones Multimedia,

Universidad Politécnica de Valencia, (2000-2001). / Titulada en 2001.

Maestría en Historia del Arte, FF y L, UNAM, (2013-2015).

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (2000-2003). / Titulada en 2005.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Animación experimental) /

Actividad optativa (Dibujo del movimiento) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2006.



**ALFIA LEIVA DEL VALLE, 2011. / Escultora y Museógrafa**

Licenciatura en Bellas Artes, ENPEG La Esmeralda, (1984-1989). / Titulada en 1989.

Maestría en Artes Visuales (Escultura), ENAP, (1989-1990). / Titulada en 1991.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (1995-1999). / Titulada en 2000.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Escultura) /  
Actividad optativa (Anatomía humana para artistas) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1990.



**OMAR LEZAMA GALINDO, 2005. / Comunicólogo con especialidad en imagen**

Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva,  
FES Aragón, UNAM, (1985-1989). / Titulado en 1992.

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (1995-1996). / Titulado en 2000.

Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2014). / Titulado en 2014.

Materias que imparte: Actividad complementaria (Publicaciones electrónicas) /  
Actividad optativa (Psicología del habitante urbano) / Actividad optativa (Análisis  
de imágenes cinematográficas) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2004.



**ROCÍO LOBO PÉREZ, 2011. / Docente**

Licenciatura en Arquitectura, Universidad Anáhuac, (1976-1981). / Titulada en 1985.

Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1986-1988). / Titulada en 1995.

Materias que imparte: Actividad complementaria (Serigrafía).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2001.



**BELÉN LÓPEZ SEGOVIA, 2011. / Artista plástica**

Licenciatura en Artes Plásticas (Pintura), ENAP, (1971-1975). / Titulada en 1991.

Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1987).

Materia que imparte: Imagen tridimensional en madera (Educación Continua).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1976.



**CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2011. / Pintora**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1984-1987). / Titulada en 1991.

Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1991). / Titulada en 2000.

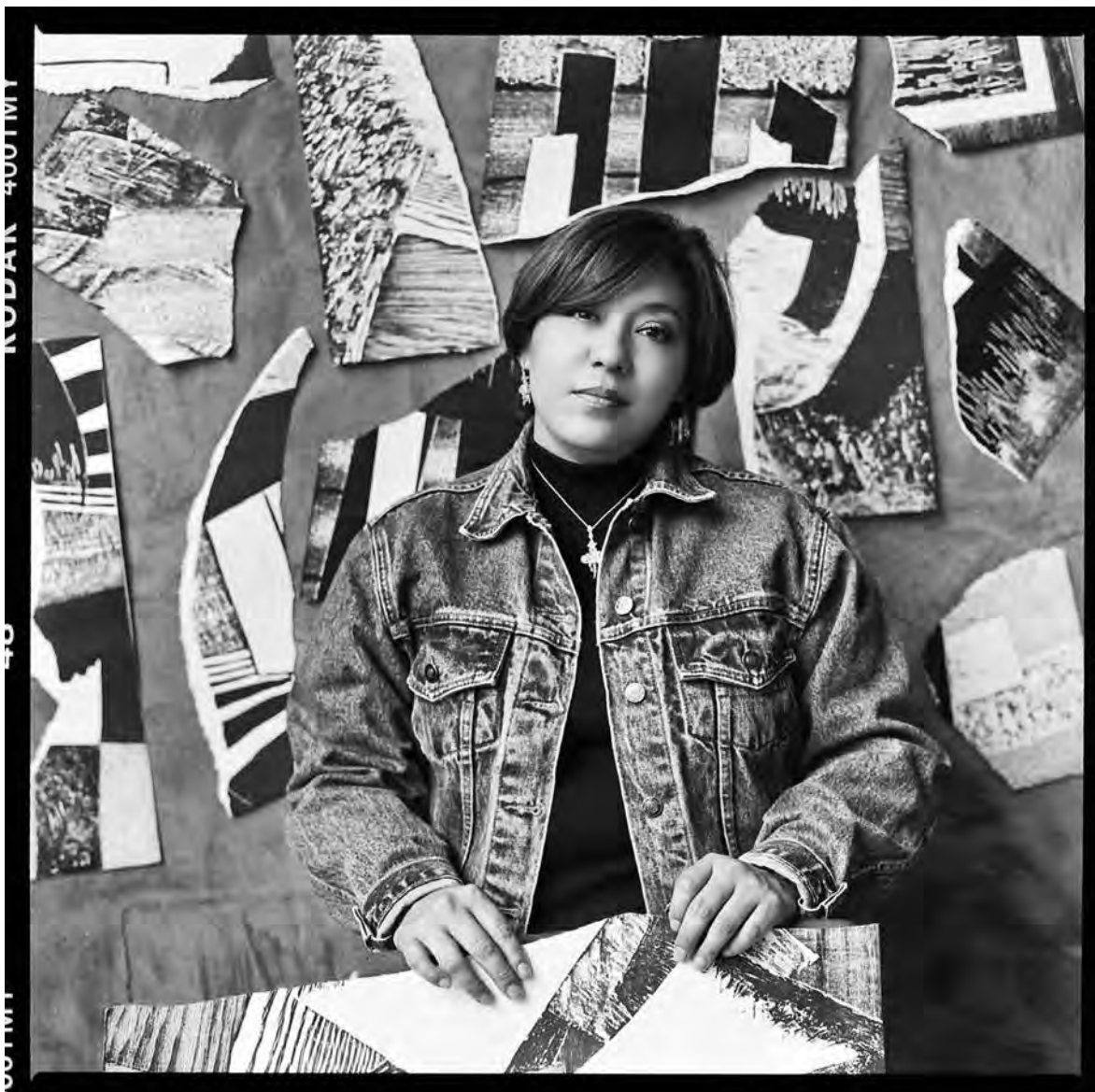
Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (2002-2006). / Titulada en 2006.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Pintura) /  
Actividad optativa (Resina, Copal y aglutinantes para pintura) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente: desde 1989.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1991.





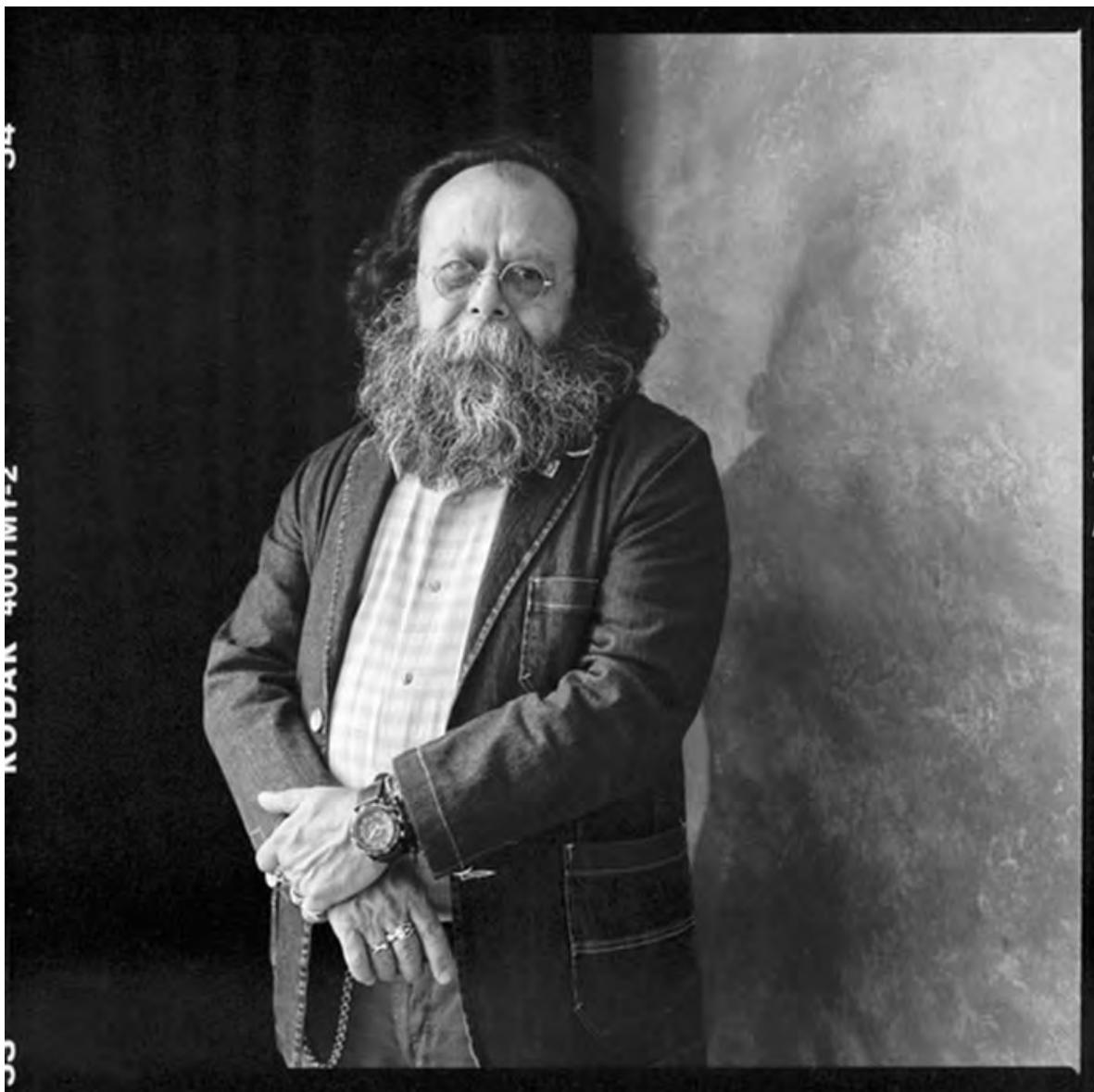
**IVONNE LÓPEZ MARTÍNEZ, 2005. / Artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1986-1990). / Titulada en 1994.  
Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1995). / Titulada en 2005.  
Especialista Universitario en Artes Visuales, Universidad Politécnica de Valencia, (2004).  
Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2014). / Titulada en 2015.  
Materias que imparte: Investigación-Producción (Grabado) /  
Actividad complementaria (Xilografía) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente: desde 1992.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1996.



**JUAN ANTONIO MADRID VARGAS, 2005. / Pintor y Diseñador industrial**

Licenciatura en Diseño Industrial, UIA, (1965-1970). / Titulado en 1970.  
Maestría en Artes Visuales (Diseño Gráfico), ENAP, (1978). / Titulado en 1981.  
Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2013) / Titulado en 2013.  
Materias que imparte: Investigación-Producción (Diseño Gráfico) /  
Actividad optativa (Seminario de Diseño Gráfico) /Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1972.  
Director de la ENAP, período 1985-1990.



**JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA, 2011. / Grabador**

Licenciatura en Dibujo Publicitario, ENAP, (1968-1976). / Titulado en 1979.  
Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1980-1981). / Titulado en 1986.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (1995-2000). / Titulado en 2000.

Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2015). / Titulado en 2015.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Gráfica) / Actividad optativa (Seminario  
de tutoría) / Actividad de Tutoría / Seminario de tesis (Licenciatura).

Antigüedad docente: desde 1976.

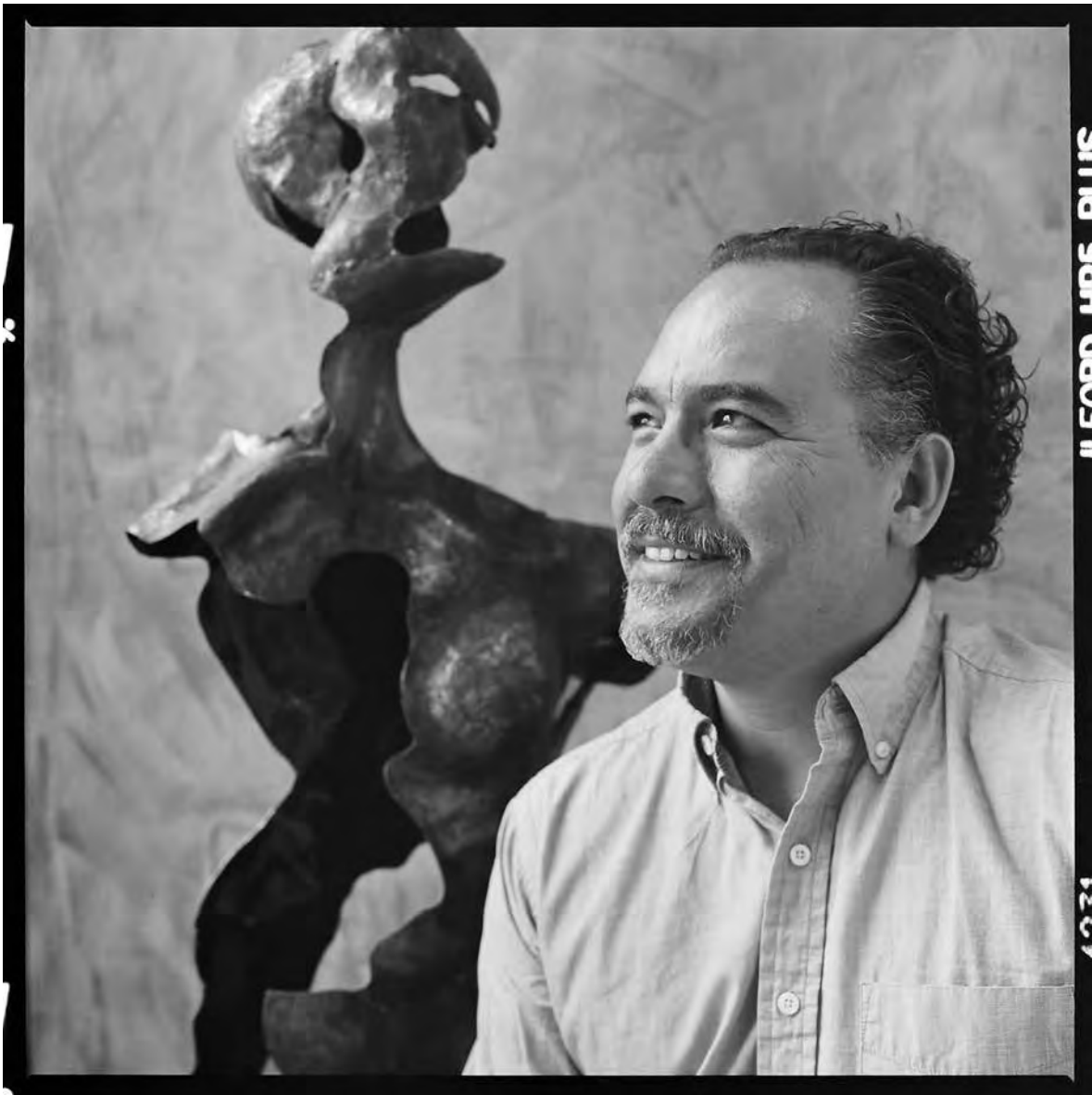
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1998.

Director de la ENAP/FAD, período 2010-2014.



**RUBÉN MAYA MORENO, 2004. / Artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1984-1987). / Titulado en 1989.  
Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1995-1996). / Titulado en 1996.  
Doctorado en Bellas Artes, Universidad Complutense  
de Madrid, (1998-2000). / Titulado en 2011.  
Materias que imparte: Investigación-producción (Litografía) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente: desde 1993.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2003.



100

**JUAN MANUEL MARENTES CRUZ, 2015. / Escenógrafo y Artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1991-1995). / Titulado en 2000.  
Maestría en Artes Visuales (Escultura), ENAP, (2000-2002). / Titulado en 2006.  
Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2012-cursando).  
Materias que imparte: Investigación-Producción (Escultura) /  
Actividad complementaria (Taller interdisciplinario) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2005.



**FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ, 2011. / Investigador**

Licenciatura en Lengua y Literatura, FF y L, UNAM, (1975-1980). / Titulado en 1981.

Maestría en Ciencias de la Educación, UVM, (1999-2001). / Titulado en 2002.

Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2014). / Titulado en 2014.

Materias que imparte: Actividad optativa (Seminario de Análisis) / Actividad optativa (Visión urbana: espacio, tiempo y experiencia) / Actividad optativa (Seminario teórico-práctico de investigación orientado a la imagen) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1990.



**ARTURO MIRANDA VIDEGARAY, 2011. / Pintor, Dibujante y Grabador**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1984-1987). / Titulado en 1988.

Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1988-1989). / Titulado en 1989.

Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2014). / Titulado en 2015.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Pintura) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente: desde 1987.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1998.



**ELIA DEL CARMEN MORALES GONZÁLEZ, 2011. / Diseñadora y artista visual**

Licenciatura en Diseño Gráfico, ENAP, (1978-1982). / Titulada en 1983.

Maestría en Artes Visuales (Diseño Gráfico), ENAP, (1984-1985). / Titulada en 1987.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, (2005). / Titulada en 2015.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Diseño) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1985.





104

**ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA, 2011. / Fotógrafo**

Licenciatura en Comunicación Gráfica, ENAP, (1976-1979). / Titulado en 1994.

Maestría en Artes Visuales (Grabado), (1995). / Titulado en 2002.

Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2012-2014). / Titulado en 2015.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Fotografía) /  
Actividad complementaria (Autorretrato) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1979.



**ALEJANDRO PÉREZ CRUZ, 2005. / Grabador y Artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1986-1990). / Titulado en 1992.  
Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1996). / Titulado en 2006.  
Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, (1995-1999).  
Materias que imparte: Investigación-Producción (Grabado) /  
Actividad complementaria (Gráfica urbana) / Actividad de Tutoría.  
Antigüedad docente: desde 1991.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1996.



**MARCO AULIO PRADO MONTAÑO, 2011. / Pintor**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1981-1984). / Titulado en 1994.

Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1995).

Materias que imparte: Investigación-Producción (Pintura) /

Actividad complementaria (Pintura de caballete) /

Dibujo y Pintura (Educación Continua).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1987.



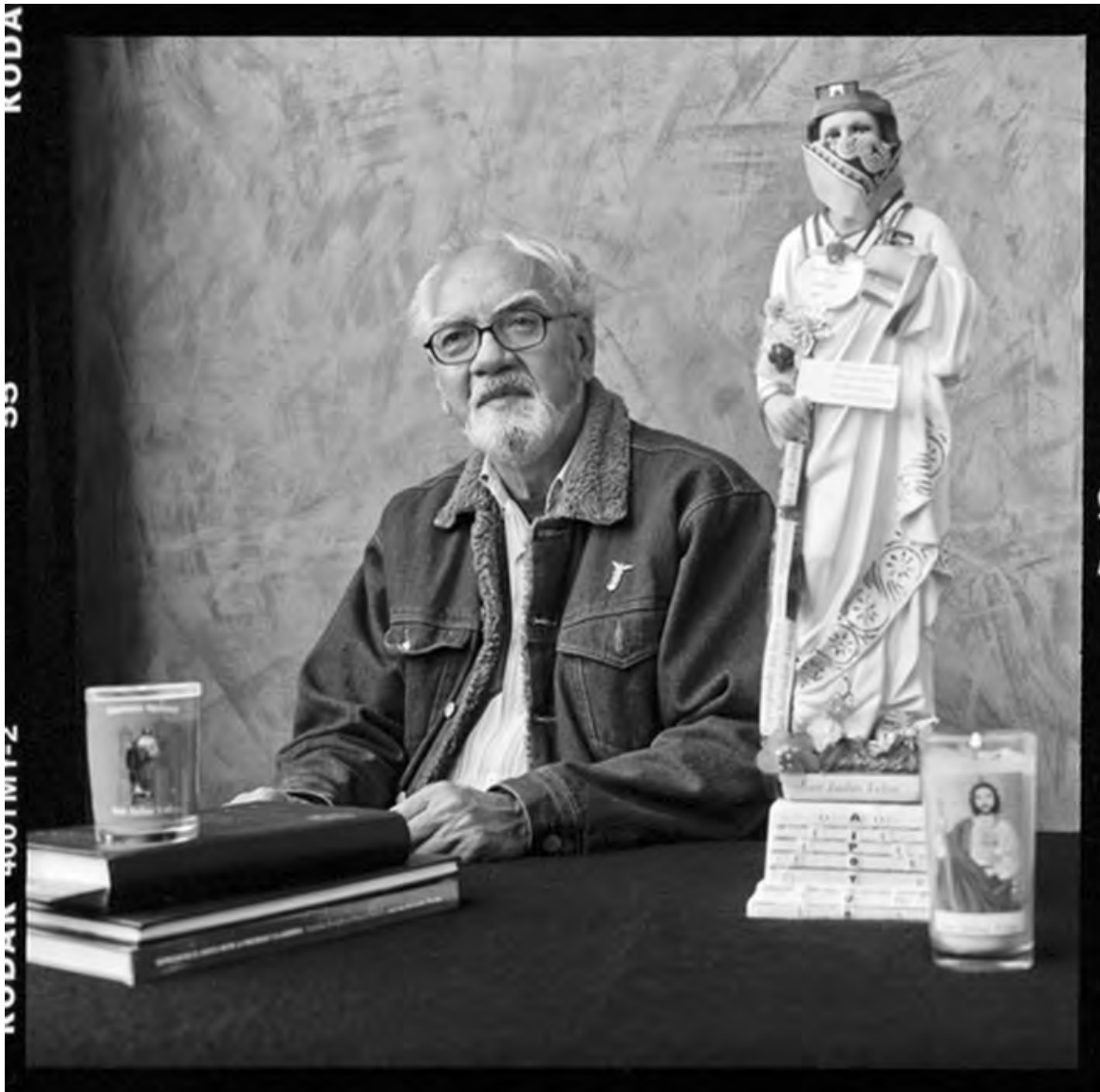
**MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA, 2005. / Grabadora y artista visual**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1975-1979). / Titulada en 1992.

Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1993). / Titulada en 2003.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Grabado) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1986.



108

**JUAN DIEGO RAZO OLIVA, 2010. / Investigador y Cronista de la Academia**

Licenciatura en Economía, UNAM, (1964-1968).

Materia impartida: Actividad optativa (Análisis de textos y Redacción) / Actividad optativa (Metodología para la investigación documental) / Actividad optativa (Seminario de tesis).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: de 1982 a 2014.



**JAIME ALBERTO RESÉNDIZ GONZÁLEZ, 2015. / Diseñador Gráfico**

Licenciatura en Dibujo Publicitario, ENAP, (1963-1968). / Titulado en 1978.  
Maestría en Artes Visuales (Diseño Gráfico), ENAP, (1989). / Titulado en 1996.  
Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, (1999). / Titulado en 2002.  
Doctorado en Artes y Diseño, FAD, (2011-2015). / Titulado en 2015.  
Materias que imparte: Investigación-Producción (Diseño) / Actividad de Tutoría /  
Envase y embalaje (Licenciatura) / Gestión de la Actividad Profesional (Licenciatura).  
Antigüedad docente: desde 1972.  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1989.



110

**SILVIA RODRÍGUEZ RUBIO, 2005. / Grabadora y Pintora**

Licenciatura en Artes Plásticas, ENAP, (1969-1972). / Titulada en 1982.

Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1982).

Materias que imparte: Actividad complementaria (Procesos alternativos del Grabado en hueco)  
/ Grabado en hueco (Educación Continua) / Formas y Movimiento de la  
Figura Humana (Educación Continua)/ Diplomado de Arte Forense (Educación Continua).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1975.



**JAVIER RUIROBA AUSÍN, 2014. / Pintor y Grabador**

Licenciatura en Historia, FF y L, UNAM, (1969-1973).

Licenciatura en Filosofía, Universidad Pontificia, (1986-1990).

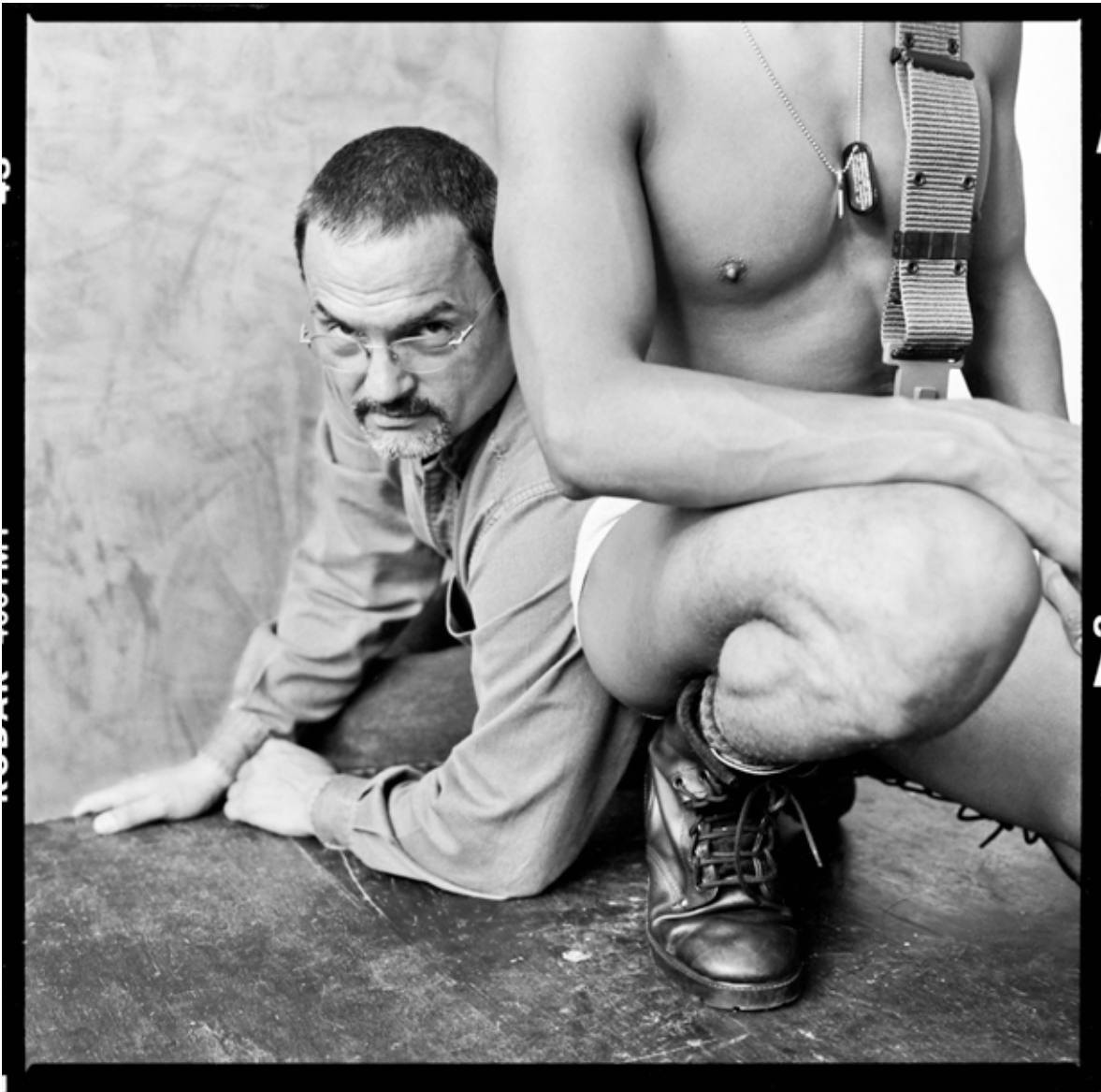
Licenciatura en Teología, Universidad Pontificia, (1990-1994).

Materias que imparte: Actividad complementaria (Pintura en encáustica) /  
Actividad optativa (Arte Sacro) / Actividad optativa (Pensadores clave sobre  
el arte: el siglo XXI) / Actividad optativa (Teoría de análisis visual).

Antigüedad docente: desde 1981.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1983.





**ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS, 2005. / Artista visual e Investigador**

Licenciatura en Artes Visuales, ENAP, (1975-1979). / Titulado en 1979.

Maestría en Artes Visuales (Pintura), ENAP, (1979-1980). / Titulado en 1982.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (1996-1998). / Titulado en 2002.

Materias que imparte: Investigación-Producción (Pintura) /

Actividad optativa (Seminario de Arte Contemporáneo) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1980.



**MARÍA TERESA SÁNCHEZ LOZANO, 2011. / Historiadora**

Licenciatura en Historia, Universidad Iberoamericana, (1966-1970).

Maestría en Historia de México, FF y L, UNAM.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. (2004).

Materias que imparte: Actividad optativa (Metodología de la investigación para la realización de la tesis) / Actividad optativa (Muralismo mexicano y sus antecedentes históricos).

Antigüedad docente: desde 1983.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2000.



**JOSÉ DE SANTIAGO SILVA, 2011. / Artista visual**

Licenciatura en Pintura, ENAP, (1961-1965). / Titulado en 1970.

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (1990). / Titulado en 1996.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (1996-1998). / Titulado en 2000.

Materias que imparte: Actividad optativa (Seminario de arte mexicano: historia  
de la ENAP, 1929-2014) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1973.

Director de la ENAP, período 1990-1998.



**ARTURO DE LA SERNA ESTRADA, 2005. / Restaurador de bienes muebles**

Licenciatura en Medicina, UNAM, (1969-1974).

Licenciatura en Restauración de bienes muebles, *Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía*, SEP, (1976-1981). / Titulado en 1983.

Maestría en Diseño Industrial, UNAM, (1986-1989).

Especialista Universitario en Artes Visuales, Universidad Politécnica de Valencia, (2004).

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (2004-2006).

Materias que imparte: Actividad optativa (Seminario de Materiales y Conservación) /  
Actividad optativa (Manifestaciones artísticas del siglo XIX y su influencia en México).

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1987.



**JUAN CARLOS SERRANO NIÑO, 2015. / Artista visual**

Licenciado en Artes Visuales, ENAP, (1984-1987). / Titulado en 1989.  
Maestría en Artes Visuales (Grabado), ENAP, (1995).  
Materias que imparte: Actividad complementaria (Pintura de caballete) /  
Materiales de pintura (Educación Continua).  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1995.



**MERCEDES SIERRA KEHOE, 2014. / Artista visual e investigadora.**

Licenciatura en Comunicación Gráfica, ENAP, (1980-1984). / Titulada en 1994.

Maestría en Historia del Arte, UNAM, (2000-2002). / Titulada en 2004.

Doctorado en Historia del Arte, UNAM, (2006-2010). / Titulada en 2011.

Materias que imparte: Actividad optativa (Narrativa gráfica) / Actividad optativa (Archivo y catalogación del arte mural) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente: desde 1994.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 2005.



**FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA, 2009. / Escultor**

Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Barcelona, (1980-1985). / Titulado en 1985.

Maestría en Artes Visuales (Escultura), ENAP, (1994-1995). / Titulado en 1995.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (2006-2010). / Titulado en 2010.

Materias que imparte: Investigación-Producción, Escultura. / Actividad complementaria  
(Interrelaciones de la forma, el volumen y los materiales en piedra) / Actividad de Tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1993.



**HÉCTOR TRILLO PADILLA, 2011. / Pintor y restaurador**

Licenciatura en Artes Plásticas, ENAP, (1951-1956).

Escuela Nacional de Restauración, INBA, (1958-1963).

Materias impartidas: Dibujo / Taller de restauración.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: de 1964 a 2014.





120

**LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL, 2005. / Diseñadora y Artista visual**

Licenciatura en Diseño Gráfico, ENAP, (1975-1978). / Titulada en 1980.

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (1979-1980). / Titulada en 1986.

Doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica  
de Valencia, (1997-2001). / Titulada en 2001.

Doctorado en Filosofía, FF y L, (1981). / Titulada en 2005.

Materias que imparte: Actividad optativa (Seminario de semiótica) / Actividad optativa  
(Seminario de metodología de la investigación) / Actividad de tutoría.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1977.

Directora de la ENAP, período 2002-2006.



121

**AURORA ZEPEDA GUERRERO, 2004. / Artista plástica**

Licenciatura en Escultura, ENAP, (1972-1975). / Titulada en 2013.

Maestría en Artes Visuales, ENAP, (1980). / Titulada en 2014.

Materia que imparte: Actividad complementaria (Esmaltes) /  
Actividad complementaria (Técnicas tradicionales del esmalte de joyería).  
Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1979.



122

**MARÍA DE LOURDES NAVARRO RAZO, 2010. / Coordinadora de biblioteca**

Licenciatura en Ciencias Humanas, Universidad del Claustro  
de Sor Juana, (1983-1987). Titulada en 1999.

Maestría en Ciencias Humanas, Universidad del Tepeyac (2009-2011).

Coordinadora de la Biblioteca del Posgrado en Artes Visuales, ENAP. Período 1992 a 2013.

Antigüedad docente en la Academia de San Carlos: desde 1984 a 2013.



**ALEJANDRA VALENZUELA MARÍN, 2015.**  
**Jefa de Oficina de Servicios Escolares, Plantel Academia de San Carlos.**

Estudios de Licenciatura en Arquitectura, IPN (1983-1986).

Antigüedad administrativa en la UNAM: desde 1979.

Antigüedad administrativa en la Academia de San Carlos: desde 1992.

## ESTRATEGIA 3

### Memoria individual

*Inventarios: Caja de juguetes*

#### 3.1. Sobre memoria individual.

Como se ha visto, el hilo conductor de la presente investigación ha sido el concepto de *memoria*, el cual es indispensable para la mejor comprensión del acto fotográfico. En este sentido, se avanzó de lo general a lo particular. En el primer capítulo revisamos la *memoria histórica* aunada a una estrategia para la conformación de un *Archivo fotográfico de la Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*. También, en este mismo capítulo advertimos cómo la fotografía es considerada como documento histórico. En el segundo capítulo examinamos la noción de *memoria colectiva* para la elaboración de la serie fotográfica titulada: *De San Carlos, Retratos de Maestros de la Academia*, como segunda estrategia; y hablamos de la fotografía en un sentido más cercano a las Bellas Artes, ya que el retrato es una manifestación entre éstas y el documento.

En este tercer y último capítulo, abordaremos la cuestión de la *memoria individual*, misma que me condujo hacia la realización una serie fotográfica como tercera estrategia: *Inventarios: Caja de juguetes*. Por ello, en este apartado, utilizo la fotografía como manifestación artística, con base en mi producción personal y desde experiencias propias. Pero antes de desarrollar el planteamiento de las obras fotográficas, se continuará con la metodología de cada capítulo, iniciando con una revisión sobre la noción de *memoria individual*.

124

Pues bien, si los conceptos de *memoria histórica* y *memoria colectiva* tienen sus propias complejidades, el de *memoria individual* las tiene aún más. Se encontraron fuertes discusiones en torno a la definición, alcance, pertinencia y criterios de demarcación entre la memoria individual y la memoria histórica y colectiva que me gustaría revisar aquí, y al final formular mi propio punto de vista al respecto.

Pensadores como Frank Ankersmit<sup>101</sup>, han propuesto que la memoria debería reemplazar en su labor indagatoria a la historia, llevando a cabo el proyecto de recoger las memorias de quienes estuvieron en el evento histórico que intenta estudiarse. Particularmente él piensa en eventos como los ocurridos en los campos de concentración nazi, pero que se puede aplicar a muchos otros.<sup>102</sup>

Ankersmit rechaza las descripciones historiográficas sobre ese deplorable tipo de eventos porque, según su perspectiva, se lo racionaliza y pierde su carácter afectivo y único. Según

---

<sup>101</sup> Profesor de Estética, Filosofía de la Historia y Teoría Política en la Universidad de Groningen. Nacido en Países Bajos, 1945.

<sup>102</sup> ANKERSMIT, Frank R, *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 162.

explica: “la dimensión de la experiencia es lo que generalmente se pierde en la representación, y podemos concluir que es la experiencia o el re-experienciar el Holocausto lo que nos confronta con el límite de la representación”.<sup>103</sup>

Como vemos, para Ankersmit el único tipo de narración que se acerca a los horrores de los campos de concentración, u otros eventos sin perder su dimensión real, es el testimonio de sus sobrevivientes, es decir, el alegato de su memoria. En este sentido, la memoria personal sería una verdad más “verdadera” que la verdad de la historia, ya que sería una verdad de lo vivido y de lo recordado como recuerdo del dolor, de la opresión, de la pérdida, etc.

Por el contrario, otros intelectuales como Pierre Nora<sup>104</sup> o Krzysztof Pomian<sup>105</sup>, consideran que la memoria individual tiene un carácter maniqueo, simplificador y distorsivo, por lo que ellos se inclinan a favor de una historia “objetiva”, ya que de acuerdo a su visión, cualquiera que sea la memoria individual, predomina en ella la parte de reconstrucción y por ende de reconducción artificial.<sup>106</sup> Asimismo, Henri Bergson<sup>107</sup> advierte sobre el estrecho vínculo de la memoria individual con la imaginación y las dificultades que ésta supone a la cuestión de la referencia:

La memoria no puede ignorar la trampa de lo imaginario, en la medida en que esta puesta en imágenes, bordea con la función alucinatoria de la imaginación, por lo que constituye una suerte de debilidad, de descrédito, de pérdida de fiabilidad para la memoria.<sup>108</sup>

125

Sin embargo, Nora observa que la confrontación entre memoria individual e historia es una parte de la dinámica social, de la cual no podemos escapar. Y la única manera de no volverse esclavo de ella es convertirse en crítico de la historia misma, llevando a cabo lo que él denomina “historia en segundo grado”.<sup>109</sup> Por su parte, Pomian sostiene que la solución también proviene del lado de la historia y no de la memoria individual.<sup>110</sup>

Estos intelectuales sugieren que existe una delimitación clara entre memoria individual e historia. Para ellos, los individuos tienen su memoria, en cambio las colectividades tienen su historia, y que: “*Memoria* ha tomado un sentido tan general e invasivo que tiende a reemplazar pura y simplemente [...] el término ‘historia’, y a poner la práctica de la historia al servicio de la memoria”.<sup>111</sup> Lo cual, según sus tesis, habría que evitar. Para estos autores la verdad está en la historia misma y no en individuos particulares.

---

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Historiador francés, conocido por sus trabajos sobre la identidad y memoria. Nacido en París, en 1931.

<sup>105</sup> Filósofo, historiador y ensayista franco-polaco. Nacido en Polonia, en 1934.

<sup>106</sup> NORA, Pierre, “*Pour une histoire au second degré*”, *Le débat.*, 2002, p. 30.

<sup>107</sup> Filósofo francés que vivió de 1859 a 1941.

<sup>108</sup> RICOEUR, Paul. (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oublié*. Paris: Seuil, p. 66.

<sup>109</sup> NORA, Pierre. *Op. cit.* pp. 24-31.

<sup>110</sup> *Cfr.* Pomian, Krzysztof (2002), “*Sur les rapports de la mémoire et de l'histoire*”, *Le débat.* 122: 32-40.

<sup>111</sup> NORA, P., *Op. cit.* p. 29.

Ha sido justamente por esta pretensión de verdad que la memoria individual se ha enfrentado a la historia y ha reclamado colocarse por encima de ésta, tal como lo sugiere Frank Ankersmit. Así, esta confrontación ha dibujado una línea divisoria entre quienes se inclinan a favor de la memoria histórica y los que defienden la memoria individual.

Siguiendo estas discusiones, encontré que Paul Ricoeur<sup>112</sup> propone un tercer punto de vista a esta confrontación. Para él, no se trata ni de una respuesta afectiva desde la memoria individual ni de una evolución histórica de la dinámica social, sino de la relación entre ambas. En otras palabras, para Ricoeur la competencia entre memoria e historia no tendría lugar si se observa el intercambio inevitable que hay entre ellas.

Para Ricoeur el problema de la relación entre memoria e historia comienza con este intercambio, pero él destaca además la fuerte asociación que existe entre memoria e identidad personal, misma que produce una total identificación. Por lo cual, no es posible disociar la memoria de la identidad de la persona, ni de la historia colectiva. El problema que se presenta desde esta perspectiva, sería reflexionar *quién* recuerda y *qué* recuerda.

Antes de Ricoeur, Henri Bergson había propuesto distinguir *recuerdos* de *imagen*. Es decir, aquella memoria que registra los eventos y detalles de nuestra vida, y la memoria pura, que consistiría en la adquisición más impersonal de recuerdos, como la memoria impuesta por la historia oficial.<sup>113</sup> Así, Bergson hace una distinción entre “memoria pura” y los “recuerdos imagen”, colocando en uno de sus extremos al ideal de la memoria pura y en el otro a la alucinación.

126

A diferencia de Bergson, Ricoeur no opta por dos tipos de memorias, sino por dos componentes diferentes que confluyen en la operación del recuerdo.<sup>114</sup> Él distingue dentro de la memoria un componente cognitivo y otro pragmático. El primero se encuentra vinculado con las cuestiones semánticas de la referencia y de la verdad, y como tal, responde a la pregunta *qué* se recuerda. El segundo, por su parte, se asocia con la habilidad de recordar o hacer memoria, y da cuenta de *cómo* se recuerda.

Para evitar la posible “trampa” de la imaginación planteada por Bergson, Edmund Husserl<sup>115</sup> se dedicó extensamente a establecer criterios que la distingan de la memoria. En sus estudios resaltó la complejidad de la relación entre ambos fenómenos, la cual va desde una similitud, pasando por un compartir ciertos aspectos intuitivos, y concluyendo en una oposición completa entre memoria e imaginación. Así, Husserl señala que el recuerdo pertenece al “mundo de la experiencia” frente al mundo de la fantasía, es decir, de la irrealidad. El primero es un mundo común (objetivo), el segundo un mundo totalmente “libre” (subjetivo).

---

<sup>112</sup> Fue un filósofo y antropólogo francés que vivió de 1913 a 2005.

<sup>113</sup> Cfr. LYTHGOE, Esteban. *Respecto de la relación entre Bergson y Ricoeur*, *Revista de Filosofía*, p. 62.

<sup>114</sup> RICOEUR, P. *Op. cit.* p. 67.

<sup>115</sup> Filósofo alemán (1859-1938).

Ricoeur no encuentra satisfactorios los criterios de Husserl, pues en su opinión, no logran explicar el modo en que la imagen de la memoria permanece ligada al pasado, y se pregunta: “¿cómo explicar que el recuerdo viene bajo la forma de una imagen y que la imaginación así movilizadora viene a tomar formas que escapan a la función de lo irreal?”<sup>116</sup>

Para responder a esta cuestión, Ricoeur considera que es necesario remontarse a los orígenes de los planteamientos en torno a la memoria y específicamente a una de sus metáforas fundacionales que es la metáfora griega del “bloque de cera”. En dicha metáfora la memoria se asocia con un pedazo de cera marcado por un anillo o sello. El olvido se debería al borrado de estas marcas. Con esta imagen Platón superpone el concepto de *eikos* con el de *tupos*. El primero, está asociado a la representación de algo ausente, está ligado con *lo otro* de la afección original; el segundo, en cambio, se vincula a la impresión original y la causalidad de la afección. Para Ricoeur:

Este enigma [la presencia de lo anteriormente percibido] debe ser provisoriamente disociado de la cuestión planteada por la perseverancia de la afección primera, perseverancia ilustrada por la famosa metáfora de la marca del sello y consecuentemente de la cuestión de saber si la fidelidad del recuerdo consiste en una semejanza del *eikon* de la impresión primera.<sup>117</sup>

127

De modo que: “esta conjunción entre estimulación (externa) y similitud (interna) permanecerá, para nosotros como la cruz de toda la problemática de la memoria”.<sup>118</sup> Y, la mejor manera de evitar el problema de la confusión entre memoria e imaginación consistiría en distinguir la perseverancia de la afección de su causalidad.<sup>119</sup> Una vez más, aparece la imaginación como una parte constitutiva de la problemática histórica de la memoria. Ya que ésta puede referirse al ámbito de la *ficción*, lo que podría dar lugar a más confusiones.<sup>120</sup> Lo que implica estar atento a las diferencias entre el relato de ficción y el histórico.

Por lo cual, Ricoeur revisa dimensiones tan heterogéneas como los traumas de la memoria, la manipulación de la memoria, y la posibilidad de contaminación entre las mismas. También investiga sobre *memorización* y *rememoración*. La primera –en sus palabras– hace referencia a las maneras de aprehender distintos saberes.<sup>121</sup> Y la *rememoración* es caracterizada como el retorno a

---

<sup>116</sup> RICOEUR, P. *Op. cit.* p. 61.

<sup>117</sup> *Cfr. Ibid.* p. 32.

<sup>118</sup> RICOEUR, P. *Op. cit.* p. 21: El reproche a esta conjunción se observa en el análisis de Platón (p. 8); en el de Aristóteles p. 24) y el de Bergson (p. 61).

<sup>119</sup>, *Apud.* LYTHGOE Esteban, “Consideraciones sobre la relación historia-memoria en Paul Ricoeur, *Revista de Filosofía*, 85 y en: JIMÉNEZ, Hernández Wilson F. *Memoria individual, Memoria colectiva en Ricoeur*, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle Santiago de Cali, 2004.

<sup>120</sup> *Cfr.* RICOEUR, (1983), p. 125. Otra diferencia interesante es que en *Tiempo y relato* se mantiene el vínculo entre lo teórico y lo práctico, en la medida en que no se pueden desligar uno de otro. RICOEUR, (1983), p. 82. Como observamos más arriba, esto no sucede en *La memoria, la historia, el olvido. Revista de Filosofía* por Esteban Lythgoe, p. 86.

<sup>121</sup> Según nos explica, a fin de facilitar la tarea de memorización se han ido desarrollando distintas técnicas de adquisición. *Vid.* RICOEUR, (2000), *Op. cit.* p. 70.



la conciencia de un evento que se reconoce como habiendo tomado lugar en algún momento. La misma puede tomar la forma de evocación o reconocimiento.<sup>122</sup>

Asimismo, expone una gradación de técnicas de memorización. En el nivel más bajo se encuentra lo que se denomina en psicología experimental aprendizaje, que consiste en la adquisición por parte de un ser vivo de comportamientos nuevos no innatos. En este nivel, el dominio de la adquisición pertenece al experimentador. Esta técnica de aprendizaje está relacionada con el *ars memoriae* (el arte de la memoria) planteada por la historiadora inglesa Frances Amelia Yates.<sup>123</sup>

Frances Yates elevó la memorización al rango de un *ars memoriae*.<sup>124</sup> Esta técnica propone vincular las ideas con imágenes. Lo que nos reconduce a la imagen platónica del sello, con la diferencia que no es el cuerpo o el alma el soporte de la huella, sino la imaginación. En el desarrollo de este arte, Ricoeur señala tres etapas importantes: la primera es una interpretación platónica de la memoria vinculada con lo fundamental en lugar de lo eventual. El segundo giro se produce cuando se le otorga un lugar central a este arte y se lo moraliza, pues a través de la memorización son inculcados todos los saberes. Finalmente, a la memoria se le confía un arte combinatorio entre el orden astral y el terrenal. En estas prácticas hay una suerte de desmesura en la que se transgreden los límites entre memoria y olvido, y en la que la imaginación tiene un papel protagónico. En ella: “la imaginación, liberada del servicio del pasado, toma el lugar de la memoria”.<sup>125</sup>

128

Ricoeur también encuentra importantes aspectos de la memoria: las patologías o enfermedades de la memoria; luego la memoria *manipulada*; y, finalmente, la memoria *obligada*. El análisis de la memoria *enferma* o patologías de la memoria, se centra en las alteraciones individuales y colectivas, debidas a la práctica de la memoria.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Reino Unido, 1899-1981.

<sup>124</sup> Aunque sus orígenes se pueden rastrear en los retóricos latinos y griegos, en donde se asociaba las imágenes a lugares organizados en sistemas rigurosos. El arte de la memoria fue creada por el poeta Simónides de Ceos hacia el año 500 a. C. Desde entonces formó parte de la educación en las escuelas del mundo griego y romano. Mientras que el estudio de la filosofía proporcionaba los medios para manejar adecuadamente los conceptos, la mnemónica se proponía la función no menos importante de enseñar a utilizar las imágenes mentales (imágenes agentes) y la carga emotiva adherida a ellas a fin de potenciar los procesos de rememoración, facilitar las operaciones intelectivas y contribuir a la plasmación de la personalidad. Tras su eclipse al final de la Edad Antigua, el arte de la memoria se abrirá camino, de la mano de la Escolástica, como parte de la virtud de la prudencia, y culminará su andadura en el Renacimiento con el impulso del hermetismo, el neoplatonismo y el lulismo. Caída en el olvido desde el siglo XVIII, la mnemónica se ha convertido en foco de atención gracias, en buena parte, a Frances A. Yates, que ha narrado, de forma luminosa, la historia de este arte singular, en estudios dedicados al arte de Raimundo Lulio, el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, los sistemas de Giordano Bruno y las relaciones de la mnemónica con la pintura y la arquitectura.

<sup>125</sup> RICOEUR, (2000), *Op. cit.* p. 80.

<sup>126</sup> En este punto el filósofo francés plantea la posibilidad de utilizar categorías clínicas en fenómenos colectivos y, por consiguiente, aplicar soluciones terapéuticas en los mismos. La trasposición de estas patologías de la memoria al plano de la memoria colectiva y la historia se apoya por una parte en Sigmund Freud, como en la constitución bipolar de la identidad personal y la identidad comunitaria por otra. El autor nos remite a los textos de Sigmund Freud (Imperio austríaco, actualmente República Checa 1856 – Londres, 1939): “Rememoración, repetición, perlaboración” de 1914 y “Duelo y melancolía” de 1915, donde propone revisar los planteamientos acerca de la compulsión a la repetición y de la manera de superarlo por medio del trabajo de la rememoración y el tiempo del duelo.

De igual modo, apoyándose en Tzvetan Todorov<sup>127</sup>, Ricoeur advierte que ciertos abusos de la memoria se presentan a nivel de la memoria *instrumentalizada* donde se produce el cruce entre la problemática de la memoria y la identidad: “el núcleo del problema, es la movilización de la memoria al servicio de la búsqueda, de la petición, de la reivindicación de la identidad”.<sup>128</sup>

Me parece sumamente importante mencionar los efectos que Ricoeur encuentra en la ideología en tres niveles diferentes. Los mismos son definidos de acuerdo con los efectos que se ejerce sobre la comprensión del mundo de la acción.<sup>129</sup>

En el nivel más profundo se encuentra la acción simbólicamente mediada (todavía no se puede hablar de manipulación). En el segundo nivel ya aparece la manipulación de la memoria y hace referencia a la intervención de un sistema político de orden o de poder. El tercer nivel alude al efecto de distorsión descrito por Karl Marx<sup>130</sup> en la *Ideología Alemana*, la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de una historia oficial autorizada, enseñada e institucionalizada.

Es así como se abre la pregunta acerca del ámbito político en relación a la memoria, como aquello que se impone ejerciendo una coacción experimentada subjetivamente como obligación. El diagnóstico es que las memorias particulares, fragmentadas, locales y culturales, se ven sometidas al modelo de celebraciones históricas vinculadas con las celebraciones del Estado Nacional.

129

Ricoeur se hace eco de la denuncia de Todorov al frenesí conmemorativo: “Historia enseñada, historia aprehendida, pero también historia celebrada. A la memoria forzada se le agregan las conmemoraciones convenidas. Un pacto dudoso se establece así entre la rememoración, memorización y conmemoración.”<sup>131</sup> Y además, a nivel de la memoria manipulada, se cuela parte de la ideologización:

La ideologización de la memoria es posible por los recursos de variación que ofrece el trabajo de configuración narrativa. [...] Es más precisamente la función selectiva del relato el que ofrece a la manipulación la ocasión y los medios de una estrategia astuta que consiste de entrada en una estrategia del olvido tanto como de rememoración.<sup>132</sup>

---

<sup>127</sup> Lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario de expresión y nacionalidad búlgara-francesa. Nacido en Bulgaria, en 1939.

<sup>128</sup> RICOEUR, P. (2000), *Op. cit.* p. 98.

<sup>129</sup> *Apud.* Lythgoe Esteban, *Op. cit.* p. 87.

<sup>130</sup> Tréveris, Reino de Prusia, 1818-Londres, Reino Unido, 1883.

<sup>131</sup> Citado por RICOEUR, P. (2000), *Op. cit.* p. 104.

<sup>132</sup> *Ibid.* p. 103.

Nuevamente, emerge la pregunta: ¿En qué medida puede la memoria individual, incluso colectiva, detener pretensión de verdad, si están mediadas por una ideología impuesta por el Estado?

El siguiente paso consistiría en responder a la pregunta sobre quién recuerda, en la cual se busca mediar entre la mirada interna y la mirada externa. La continuidad temporal de la persona a través del nexo entre la conciencia y el pasado, y el sentido de la orientación que le proporciona al pasaje del tiempo.

Maurice Halbwachs<sup>133</sup> también vincula la memoria individual directamente a la entidad colectiva a través del concepto de “cuadros sociales de la memoria”. Pero su posición se funda en un argumento negativo y uno positivo. El primero gira en torno a la idea de que cuando no se forma más parte de un grupo de donde provenía un recuerdo, nuestra memoria de él se va debilitando. El positivo, en cambio, se basa en la idea de que “sólo recordamos en la medida en que nos ubicamos en la perspectiva de uno o varios grupos y de ubicarnos en una o varias corrientes de pensamiento”<sup>134</sup>.

Y, para Ricour:

[...] ni la sociología de la memoria colectiva ni la fenomenología de la memoria individual logran derivar de la posición fuerte que tienen respectivamente la legitimidad aparente de la tesis adversa: cohesión de los estados de conciencia del mí individual, de un lado, capacidad, del otro, de las entidades colectivas a conservar y recordar los recuerdos comunes. Es más, las tentativas de derivación no son simétricas; es por ello que no hay aparentemente zonas de superposición entre una derivación fenomenológica de la memoria colectiva y una derivación sociológica de la memoria individual.<sup>135</sup>

130

No hay duda de que la relación, entre memoria individual e historia, ha dado lugar a férreas discusiones. Por un lado, tenemos ciertos pensadores memorialistas que pretenden subsumir la historia a la memoria. Por el otro, posiciones que se inclinan por la primacía de la historia con relación al vínculo con el pasado. Ricoeur no sólo establece un marco para el intercambio de estas dos vertientes, sino que también propone una alternativa viable dentro de este debate: no se trata de subsumir la memoria a la historia, o desechar la memoria a favor de la historia. En el vínculo con el pasado, es tan necesario el nexo directo de la memoria como la ambición de verdad de la historia.

---

<sup>133</sup> Fue un sociólogo francés que nació en Reims, Francia, en 1877 y murió en un Campo nazi de Buchenwald, en 1945.

<sup>134</sup> HALBWACHS, Maurice, *Mémoire collective*. Paris: PUF, 1968, p. 15.

<sup>135</sup> RICOEUR (2000), *Op. cit.*, p. 152. Como se puede observar en esta cita, una de las constantes en el pensamiento de Ricoeur ha sido la de mediar entre posiciones antagónicas, sean éstas el psicoanálisis en tanto arqueología de la conciencia contra la fenomenología hegeliana como teleología del sentido, el estructuralismo versus la hermenéutica o los explicacionistas versus los comprensivistas. En cada una de estas mediaciones ha mostrado lo inconcluso de cada una de estas teorías, estableciendo que su complemento se encuentra en la teoría en conflicto y ha propuesto un fenómeno o una estructura que permita articularlas entre sí. *Apud*. “Consideraciones sobre la relación historia-memoria” en Paul Ricoeur, *Revista de Filosofía*, p. 89.

Ciertamente hay un grado de imposibilidad en que la memoria tenga cualidad de verdad. Pero la memoria es parte de la experiencia de un grupo que está compuesto por individuos. Los recuerdos individuales se enfrentan a la memoria colectiva, pero son los primeros los que prevalecen. Los documentos visuales dan testimonio de lo que difícilmente puede ser expresado por medio de la palabra, ayudando al historiador a captar la sensibilidad colectiva de un periodo determinado.

Este es el punto en el que personalmente me sitúo. Porque queda claro que ambas, memoria e historia, cumplen un rol con respecto a la relación con el pasado, y que una influye en la otra. Ya que, la memoria de un individuo está vinculada a las experiencias colectivas.<sup>136</sup> Es decir, la experiencia propia del sujeto está inmersa en relaciones sociales. Incluso pareciera que la memoria personal es resultado de la relación entre estos dos fenómenos –memoria personal y experiencia colectiva– lo que da como resultado la historia.

Por ello, considero que la narración individual no es un mero recurso extrínseco a la historia, sino que es intrínseca a su comprensión. Es a partir de la constitución de la memoria que se establece el nexo con la historia. Pues está la memoria como modelo de lo propio, es decir, “mi” memoria, como la memoria de un “nosotros”.

En este proceso, el arte regularmente es concebido tanto como constancia de una época como testimonio de su creador. Y en este caso, la fotografía juega un rol importantísimo a la hora de intentar preservar la memoria, sea ésta histórica, colectiva o individual, a través del registro de imágenes que corresponden con la cosa o el hecho que se busca recordar o preservar. De ello hablaremos en el siguiente punto.

131

### **3.2. Fotografía y Cápsulas del tiempo: formas de preservar la memoria.**

La fotografía llega a jugar un rol como memoria gráfica, como referencia, como huella del pasado, como acontecimiento, como el acto mismo de recordar. Pues la función referencial de la imagen fotográfica crea la ilusión de exhibir el mundo tal cual es, o tal como fue. La fotografía no es la realidad misma, pero es un recurso informativo que nos permite acceder a acontecimientos del pasado o del presente (al menos del presente recién transcurrido). Es como en estos casos que la fotografía nos muestra un fragmento de la realidad. También existen imágenes que transmiten sensaciones y opiniones personales o colectivas.

Hay que pensar además en la fotografía como vehículo no sólo de un recuerdo, sino como el acto mismo de recordar, de sentir, de tener una experiencia estética, de sumergirse viéndose a la distancia temporal a uno mismo y a los suyos. Porque la fotografía es una forma de visitar (o

---

<sup>136</sup> En referencia a este punto, puede revisarse el capítulo primero de esta tesis en el que previamente hablamos sobre memoria histórica y colectiva.

revisitar) la historia. Vehículo de introspección, es una forma de volver sobre los propios pasos y adentrarse en la memoria. Es esto lo que sucede en quien vuelve sobre sus álbumes fotográficos y se encuentra consigo mismo en las imágenes familiares. Así, la fotografía es uno de los pocos mecanismos en la vida cotidiana que llevan al ser humano a volver sobre su pasado y sobre su historia.

En todos los casos, la fotografía –entendida como la práctica que implica pensar, crear, mirar y conservar imágenes– es praxis vinculada a la memoria, tanto individual como social o colectiva. Es la tesis que hemos venido sosteniendo. Es como un cofre de recuerdos donde hurgamos a voluntad, donde buscamos aquello que queremos recordar. Aunque el acto del recuerdo es flexible, cambiante y se encuentra marcado por nuestras preocupaciones, sentimientos y características presentes.

Tantos y tan fuertes son los vínculos entre memoria y fotografía que incluso la hemos convertido en una facultad, en una capacidad específica que, aunque adquirida, es insustituible para ver, pensar y leer el mundo a través de cierto tipo de imágenes. En definitiva, la fotografía y la memoria, son dos caras de la misma moneda.

Las fotografías son también memoria futura, pues seleccionan y fijan un fragmento del mundo para los ojos de quienes estarán después de nosotros, quienes construirán con ellas parte de su memoria al mirar nuestros periódicos, archivos, revistas, álbumes o imágenes en internet. En otros casos, las fotografías son el objeto mismo de la memoria, pues son a la vez objeto y suceso. La fotografía, como acto creativo y como fenómeno colectivo, es una forma en que el fotógrafo vuelve sobre su propio pasado.

132

Asimismo, la memoria busca preservarse a través de los objetos, éstos dan cuenta de cierto momento histórico, podemos pensar en los museos, los monumentos, las colecciones que buscan resguardar la memoria de los pueblos. En mi caso, a manera de recuperar la memoria, recurro a inventariar fotográficamente el contenido de una caja de juguetes de mi infancia –recontrada hace poco tiempo. En aquel entonces, en casa, cada uno de los hermanos tenía una caja de cartón en la que conservábamos los juguetes y otros lúdicos contenidos. Las cajas se guardaban en un estante, y si queríamos jugar había que ir por ella y al terminar regresarla a su lugar.

Cada determinado tiempo, mi madre hacía que revisáramos el contenido de nuestra respectiva caja, con el fin de limpiar, restaurar, eliminar o intercambiar los juguetes. En algunos casos se podía recuperar algún objeto que había cambiado de propietario por algún tiempo. Al crecer, olvidé mi caja, pero se conservó por muchos años en el empolvado y vetusto estante de madera. El tiempo envejeció la caja pero no el contenido. Pregunté a cada uno de mis hermanos si existía su caja y descubrí que la mía fue la única que sobrevivió. Decidí entonces, hacer una “arqueología” del recién redescubrimiento, haciendo una serie fotográfica que me

permitiera observar desde otra perspectiva estos objetos, de darles otra vida diferente, además de ordenar mi memoria, y constituir –con esta caja– mi propia *Cápsula de tiempo*.<sup>137</sup>

Cuando encontré mi propia Cápsula del tiempo, me vinieron a la mente las “*Time Capsules*”<sup>138</sup> de Andy Warhol, en las que guardó materiales como fuente para su trabajo y un enorme registro de su vida cotidiana: correspondencia, revistas, diarios, obsequios, fotografías, registros comerciales y todo lo que pasaba por sus manos.



Fig. 33) Andy Warhol, *Time Capsules*, cajas de cartón con cinta de embalar e inscripciones gráficas, 28.3 x 46.7 x 35.6 cm. Fig. 34) Estanislao Ortíz, *Caja de juguetes*, 2013.

Warhol iba guardando todo este tipo de objetos en una caja que permanecía abierta al lado de su escritorio; hasta que ésta estaba llena, la sellaba con cinta de embalar y la marcaba con la fecha o algún título. Comenzó a crear sus *Time Capsules* en 1974, –después de trasladar su estudio– y las hizo hasta su muerte en 1987, dejando 612 en total.<sup>139</sup>

Dichas cápsulas del tiempo, evidencian que Warhol no sólo se encontraba ocupado creando arte, sino coleccionaba también todo, desde cajas vacías de galletas hasta arte contemporáneo. Como coleccionista obsesivo que era, visitaba constantemente casas de subastas, tiendas de antigüedades y –en especial– los mercados de las pulgas, para encontrar nuevos tesoros que pudiera añadir a sus muchas colecciones, como objetos de plata *Art Deco*, objetos nativos estadounidenses, o arte folclórico.

---

<sup>137</sup> Una “Cápsula de Tiempo”, es una caja o cualquier recipiente hermético construido con el fin de guardar mensajes y objetos que se entierran o se guardan para luego ser reabiertas en un futuro. Hay quien dice que es lo más cercano a viajar en el tiempo. Se trata de una manera única de comunicarse con las generaciones del futuro, o con uno mismo después de varios años, a través de objetos.

<sup>138</sup> Cfr. JARVIS, William, 2002, *Time Capsules: A Cultural History*.

<sup>139</sup> <http://www.warhol.org/tc21/>



Figs. 35 (Izq.) y 37(Der.) Andy Warhol, *Time Capsules*, cajas de cartón con cinta de embalar e inscripciones gráficas que contienen diferentes objetos, 28.3 x 46.7 x 35.6 cm.  
Fig. 36 (Cen.) Estanislao Ortíz, Caja de juguetes, 2013.

Con frecuencia, Warhol adquiría también colecciones enteras de fotogramas publicitarios de Hollywood, fotografías de escenas de crímenes, o moldes dentales. Todas estas actividades reflejaban su interés y su inspiración en la cultura de consumo.<sup>140</sup> En mi caso, no fueron muchos los juguetes reunidos en la infancia, pues eran tiempos en donde la euforia comercial no era tal a comparación de lo que ocurría en otras latitudes. Cabe mencionar que, curiosamente, mi Cápsula del tiempo fue realizada prácticamente al mismo tiempo que las primeras de Warhol.

134

Las *Time Capsules* de Warhol fueron prácticamente desconocidas hasta su muerte. Aun cuando diferentes asistentes de su estudio manejaron con frecuencia estas cajas en el transcurso de los años, pocas personas parecieron reconocer este enorme volumen de materiales como algo diferente de “las cosas de Andy”.<sup>141</sup>

Con la inauguración del Warhol Museum de Pittsburgh en 1994, fueron reconocidas como Cápsulas de Tiempo y quedaron a disposición de curadores, académicos y del público en general, revelando nueva e importante información que amplía la comprensión de su obra. De igual manera, este material ofrece una visión única al mundo privado del artista, así como datos del contexto cultural que ilustra el escenario social y artístico durante su vida.

Sin embargo, cabe aclarar que el concepto de “cápsula del tiempo” es anterior a Warhol. Incluso existe la Sociedad Internacional de las Cápsulas del Tiempo<sup>142</sup> que se creó con el fin de mantener una base de datos mundial acerca de todas las cápsulas del tiempo existentes, dando cuenta de los siguientes ejemplos:

El *Poema de Gilgamesh*, la primera obra literaria de la humanidad, empieza con instrucciones para encontrar una caja de cobre entre los cimientos de las murallas de Uruk, donde se dice que se encuentra escrita en una tabla de lapislázuli la historia de Gilgamesh. Se sabe que había otras

<sup>140</sup> *Loc. cit.*

<sup>141</sup> *Vid. Ibidem.*

<sup>142</sup> *Apud. JARVIS, William, Op. cit.*

cápsulas del tiempo hace 5000 años, que tenían la forma de cofres escondidos en el interior de los muros de las ciudades mesopotámicas.

También, hay vestigios arqueológicos tan bien conservados que son considerados “cápsulas del tiempo”, como las ruinas de la antigua ciudad de Pompeya. De hecho, la expresión “Cápsula del tiempo” se utiliza desde 1937, aunque la idea es tan antigua como los primeros asentamientos humanos en Mesopotamia (actual Irak).

Durante los preparativos de la Exposición Universal de Nueva York, en 1939, se sugirió enterrar una “bomba del tiempo” hasta el año 6939. Más tarde se cambió el nombre a “cápsula del tiempo”, por las implicaciones bélicas que tenía el anterior nombre. Esta cápsula fue creada por la empresa Westinghouse<sup>143</sup> como parte de la exhibición. Ésta medía 2.28 metros, pesaba 363 kg, tenía un diámetro interior de 16 centímetros, y estaba hecha de una aleación de níquel y plata (más dura que el acero).

Westinghouse le puso el nombre de *Cupaloy* y contenía objetos de uso cotidiano como una bobina de hilo y una muñeca, aunque también tenía, entre otros, un frasco de semillas y un microscopio. Varias bobinas de película condensaban los contenidos de diccionarios, almanaques y otros textos. También se incluyó un noticiario de RKO Pathe Pictures de 15 minutos de duración.

135

En 1965, se enterró una segunda cápsula diez metros al norte de la original. Ambas cápsulas están enterradas 16 metros por debajo del Parque de Flushing Meadows, que albergó la exposición. Las dos cápsulas, enterradas en 1939 y 1965 respectivamente, fueron enterradas con el propósito de ser desenterradas el mismo año: 6939, es decir 5000 años después de enterrada la primera.

Posteriormente, Westinghouse ha enterrado –más recientemente– una caja más pequeña que las anteriores bajo el Hotel Marriotte Marquis de Nueva York, en el corazón del distrito teatral de Nueva York, nombrada: *La Cripta de la Civilización*, cuya apertura se programó para el año 8113, y está considerada formalmente el primer intento moderno de crear una cápsula del tiempo.

En 2009 en Madrid, cerca de la Plaza de las Cortes, se descubrió una caja de cobre que data de 1835. En ella se encontraban cuatro tomos del año 1819 del Quijote, un libro de la vida de Miguel de Cervantes y otras publicaciones.

En la actualidad hay dos cápsulas del tiempo que se preservan en el espacio. En las dos sondas Voyager se han enviado dos discos de oro. En el satélite KEO, una tercera cápsula del tiempo

---

<sup>143</sup> Westinghouse Electric fue una empresa manufacturera americana, fundada en 1886 como Westinghouse Electric Company y después renombrada como Westinghouse Electric Corporation por George Westinghouse.



será lanzada cuando esté disponible un vuelo con una órbita compatible con la de éste, llevando consigo mensajes de habitantes de la Tierra dirigidos a los terrícolas del año 52.000, cuando KEO vuelva a la Tierra.<sup>144</sup>

Hoy en día, el concepto de *cápsula del tiempo* se está popularizando. En Internet podemos encontrar cápsulas del tiempo en formato digital como pueden ser fotografías, audios, escritos digitales o incluso vídeos. Las cápsulas del tiempo se clasifican según dos criterios, dando como resultado cuatro clases: según si son intencionadas o inintencionadas (como el caso de Pompeya), y si están pensadas para ser recuperadas en una determinada fecha o no lo están.<sup>145</sup>

En mi caso, se trató de una Cápsula del tiempo inintencionada, y puesto que la hice durante los años de infancia, no tenía una fecha específica para abrirla. En el caso de Warhol, no se sabe si las hizo con la intención de que se abrieran en el futuro o pensaba venderlas en su presente sin que fueran abiertas, porque según algunas fuentes, pensaba introducir en cada una de ellas un pequeño dibujo y venderlas luego todas al mismo precio, sin que los compradores pudieran conocer el contenido de cada caja.



136

Figs. 38 y 39) Andy Warhol, *Time Capsules*, cajas de cartón con cinta de embalar e inscripciones gráficas que contienen diferentes objetos, 28.3 x 46.7 x 35.6 cm.

Sin embargo, nunca lo hizo y las cajas terminaron arrumbadas en un almacén hasta su muerte. Más bien, se trataba de un gesto cotidiano, que realizaba de manera sistemática y sin una finalidad artística concreta, ya que a Warhol le gustaba la idea de almacenarlo todo en estas cajas. Lo cierto es que son una demostración de lo emocionante que puede resultar descubrir su contenido, pues las cápsulas encajan bien con su historia, ya que cada una es un registro de lo extravagante de su vida.

<sup>144</sup> *Apud.* JARVIS, William, *Op. cit.*

<sup>145</sup> *Ibidem.*

En 2005, a iniciativa del Warhol Museum de Pittsburgh se creó *Time Capsule 21*, una web que ofrece la posibilidad de explorar on-line el contenido de una de estas cajas.<sup>146</sup> Archivistas del Museo han abierto 177 de las 612. En ellas hay, además de los objetos mencionados, postales, tarjetas de visita, facturas, catálogos, revistas, discos, tiras de fotomatón, notas de llamadas telefónicas, negativos fotográficos, recortes de prensa relacionados con el intento de asesinato que sufrió en 1968, mapas, la filmación de una sesión de fotos con Debbie Harry.



Figs. 40 y 41) Andy Warhol, imágenes del contenido de algunas de las *Time Capsules*, cajas de cartón con cinta de embalar e inscripciones gráficas, 28.3 x 46.7 x 35.6 cm.

Incluso, en una de estas cápsulas del tiempo había un trozo de pastel de la boda de Caroline Kennedy en 1986, latas de sopa vencidas, un afiche autografiado de Jacqueline Kennedy Onassis desnuda; un pie humano momificado en Egipto, un disco de los Ramones firmado por el líder del grupo Joey Ramone, etc.<sup>147</sup>

Los archivistas estiman un promedio de cuatrocientos a mil doscientos objetos por caja. En los próximos años se descubrirá más sobre el artista a través de sus objetos. Cada elemento guardado será meticulosamente fotografiado y clasificado y, en la medida de lo posible, los archivistas investigarán su origen, para luego registrarlos en la base de datos, pero advierten que el contenido de cada “cápsula del tiempo” es impredecible. Ahora toca el turno hablar de mi propia Cápsula del tiempo y su registro fotográfico.

<sup>146</sup> <http://www.warhol.org/tc21/>

<sup>147</sup> Además de las 612 Cápsulas del tiempo, cuando Warhol murió en 1987 a los 58 años, su edificio de cuatro pisos en Manhattan estaba repleto de diversas bolsas llenas de antigüedades, ropa, libros y otros artefactos que fue apilando, incluyendo una gaveta con joyas valoradas en un millón de dólares.

### 3.3. Serie fotográfica *Inventario: Caja de juguetes*.

La serie fotográfica está realizada en formato digital para involucrar una tecnología actual y aprovechar sus posibilidades técnicas. Lo cual también está concebido para abordar otra forma de trabajo, ya que representa una transición en mi obra. He trabajado por muchos años con la fotografía analógica. Posteriormente aumenté mi producción con imágenes híbridas, esto es, un negativo digitalizado y dándole salida de impresión en papel de algodón en plotter digital. Técnica que es llamada impresión giclée y piezzografía en el caso del blanco y negro.

Pero esta ocasión, se trata de hacer tanto la toma como la impresión fotográfica con recursos digitales. Sin embargo, en esta primera instancia, dejé la manipulación digital de las imágenes para una etapa posterior, ya que mi interés para el registro fotográfico de los juguetes, era que los objetos reflejaran lo más fielmente posible sus características reales, color, forma, etc. Si bien una primera idea fue realizar las fotografías en tono sepia a manera de evocación o del paso del tiempo –para dar cierto aspecto de fotografías antiguas–, no quería caer en la obviedad o recreación. Por lo que opté por fotografiarlos a color, –sin manipularlos digitalmente– para apreciar la variedad cromática en los juguetes y mostrarlos de manera más descriptiva.

Realicé la toma fotográfica conforme los objetos iban saliendo de la “Cápsula del tiempo”. Inicialmente consideré ordenarlos de manera cronológica, pero debido a que prácticamente no hay una precisión del año de cada objeto, me pareció más viable ordenarlos conforme fueron apareciendo a manera de secuencia. Otra opción sería ordenarlos y exhibirlos por categorías temáticas, que pueden ser “personajes”, “animales”, “medios de transporte”, “objetos lúdicos”, “vida cotidiana”, etc.

138

Cada imagen está acompañada de dos apartados: en el primero, se incluye una ficha descriptiva de cada objeto a manera de inventario; y en el segundo se realizó un relato de los recuerdos asociados a cada uno. Éstos pueden ser respecto al contexto, recuerdos<sup>148</sup> de la infancia, de la familia, de personajes, de situaciones particulares, o de anécdotas; y con un lenguaje coloquial, no académico ni técnico. Ya que con este ejercicio, pretendo recuperar la memoria visual y la historia personal, a la vez que ofrecer datos de la vida cotidiana de Huajuapán de León, Oaxaca, –especialmente lo que viví en la década de 1960.

Esta perspectiva subjetiva está justificada, ya que la serie en sí, es la consecuencia de las consideraciones de la fotografía como documento y como manifestación artística –que abordados a lo largo de la presente tesis–, se expuso que la dimensión subjetiva, individual, tiene su importancia, y no sólo la mega historia.

---

<sup>148</sup> De hecho, la palabra “recordar” de origen latino deriva de *recordari*, donde “re” significa *de nuevo* y “cordis” *corazón*, es decir: “volver a pasar por el corazón”.

Aunado a lo anterior, se realizó una propuesta de búsqueda fotográfica intervenida para crear una evocación particular. Con esta serie intento recuperar la memoria personal. Inventariar los bienes encontrados en esta *Cápsula del tiempo inintencionada* con el fin de documentarlos fotográficamente y dejar constancia de su situación, condición, ubicación temporal y geográfica, a fin de constituir un inventario arqueológico de la memoria. Fotografías que en su conjunto sean un discurso gráfico, una elaboración visual y consciente de mi pasado, en tanto sujeto de una región, de una comunidad, y de un tiempo específico. Al vislumbrar el contenido de esta Cápsula del tiempo, reviví historias empañadas por los años, resultaron ser testimonios de recuerdos de experiencias de alegría, tristeza, risas, llanto, frustración, esperanza, miedo, imaginación, que me hicieron recordar el punto de partida, y a reconsiderar lo que me condujo a dedicarme a la fotografía, que es el mejor método visual para preservar la memoria. Todo ello queda manifiesto en los textos que incluyo en la propuesta fotográfica.

Así, concluyo anexando tres apartados visuales. Primeramente una selección de las imágenes que constituyen el registro fotográfico durante la apertura de la caja de juguetes –que habiendo permanecido cerrada durante unos 40 años–, el día 19 marzo de 2013, fue una fecha significativa, ya que ese día se cumplieron 50 años de mi Primera Comunión, rito importante en la infancia y en la vida religiosa de la comunidad. La apertura de la caja quedó registrada en cámara fija sacando uno a uno los juguetes, de lo que se muestra una selección de ese proceso.

En segundo término, la fotografía meramente descriptiva de cada juguete u objeto, con la ficha de registro catalográfico (a manera de inventario), para conocer las características de cada uno.

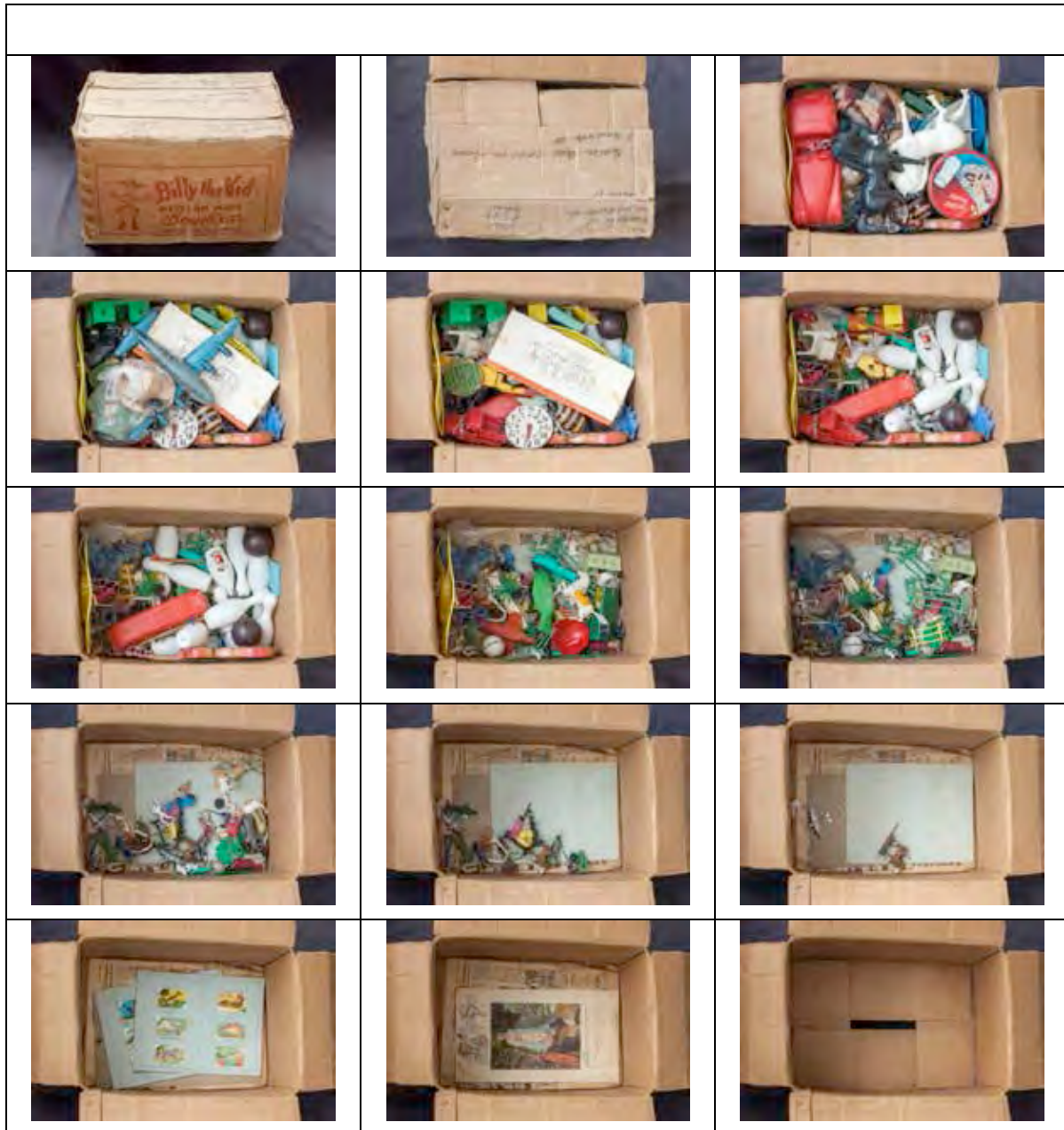
139

En tercer lugar y de manera más significativa, una propuesta estética y creativa realizada en formato digital. La toma fotográfica la realicé en espacios determinados de la casa paterna, lugar del contexto en que estuvieron los juguetes en la infancia. Posteriormente y para que no fueran imágenes literales, (y en obvia diferencia al mero registro) se intervinieron para crear una atmósfera que evocara la distancia, el lejano momento del tiempo pasado, agregando fragmentos de cartas que recibía mi mamá en esa época, documentos valiosos para reconstruir la historia familiar. Los textos son manuscritos o bien en máquina de escribir, y su inclusión no pretendía que las cartas puedan leerse, sino que sirvieran para recrear el contexto de cada juguete, lo cual crea una textura visual por demás significativa. Así también, el color está modificado para alejarse del sentido de registro y evocar el tono de las imágenes con el color que recuerdo de las fotografías de esa época.


La propuesta final –de 11 imágenes– tiene el agregado de textos que escribí para cada uno de los objetos. Dichos textos son resultado de la detonación que me causaron al ser fotografiados en la primera etapa, ya que me percaté que por sí mismos –aunque son interesantes– no reflejan lo que viví, los recuerdos de la infancia que aún permanecen en mi memoria. El contexto de lo descrito, ocurrió en Hujauapan de León a finales de la década de 1960 e inicios de los 70, lo que está relacionado en muchas fotografías de la primera estrategia fotográfica (archivo fotográfico) y que ayudó a despertar esos recuerdos.

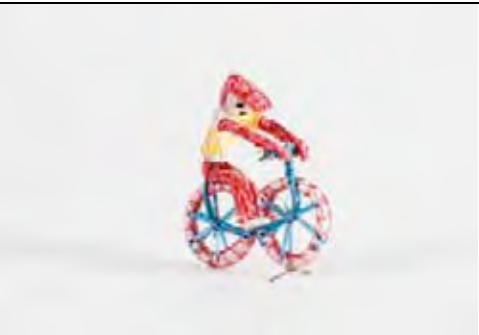
Fue así que se me brindó el pretexto para incluir en cada descripción un recuerdo específico, con referencia a uno o varios personajes, los ancestros, una anécdota, los ritos, el entorno, en fin, el complemento para comprender el contexto de los juguetes que por sí mismos no es posible percibirlo o no lo poseen. Pero siempre bajo la pretensión primordial de que estas imágenes sean un aporte de mi desarrollo visual y conceptual en el campo de la expresión fotográfica.


Selección de imágenes del registro de apertura de la caja de juguetes,  
19 de marzo del 2013.





### Inventario de la Caja de juguetes:


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	1 y 2.- Caballo negro y caballo blanco.	
<b>MEDIDAS:</b>	25 x 6.5 x 21 cm. c/u.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1972	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	3.- Ciclista	
<b>MEDIDAS:</b>	4.5 x 2.3 x 5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Palma de plástico estructura de alambre	
<b>AÑO:</b>	1968	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	4.- Auto rojo	
<b>MEDIDAS:</b>	31 x 11 x 7 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	5.- Gorra a cuadros	
<b>MEDIDAS:</b>	23 x 18 x 8.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Tela	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1963	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	6.- Cohete-rehilete	
<b>MEDIDAS:</b>	8.4 x 6 x 8.2 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico y metal	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1965	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	7.- Lancha azul con vela	
<b>MEDIDAS:</b>	16 x 6 x 17 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	





<b>DESCRIPCIÓN:</b>	8.- Peces y buzo (en caja de galletas "Surtido Fiesta")	
<b>MEDIDAS:</b>	Buzo: 4.5 x 3 x 7 cm. Peces: Medidas variables Caja: 16 x 16 x 9.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Caja de hojalata /objetos de plástico/piedras, conchas, algas marinas.	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	9.- Avión	
<b>MEDIDAS:</b>	26.5 x 37 x 6.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1962	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	10.- Marioneta	
<b>MEDIDAS:</b>	7.5 x 11 x 79 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico, tela, palma, hilo y madera.	
<b>AÑO:</b>	1964	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	11.- Pistola negra (Inscripción: "Ronci México")	
<b>MEDIDAS:</b>	14.5 x 3.5 x 10.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Metal y plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	12.- Luchador	
<b>MEDIDAS:</b>	9 x 4 x 11.4 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	13.- Empaque bolipiedra	
<b>MEDIDAS:</b>	32 x 14 x 2 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico y cartón	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1969	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	14.- Reloj	
<b>MEDIDAS:</b>	11 x 2.7 x 12.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Fibracel, triplay y papel.	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	15.- Arca de Noé	
<b>MEDIDAS:</b>	29.5 x 12 x 13 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1965	

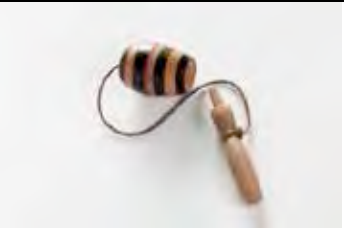
<b>DESCRIPCIÓN:</b>	16.- Carreta lechero	
<b>MEDIDAS:</b>	34.5 x 13 x 16.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Madera	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	17.- Cámara fotográfica	
<b>MEDIDAS:</b>	12 x 3.5 x 5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	18.- Batman	
<b>MEDIDAS:</b>	6 x 11 x 10.8 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	19.- Pistola pequeña negra (saltapericos) (Inscripción "No 1 Japan")	
<b>MEDIDAS:</b>	9 x 1.5 x 6 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Metal	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1965	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	20.- Camión rojo de volteo	
<b>MEDIDAS:</b>	16 x 6 x 6 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1965	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	21.- Balero	
<b>MEDIDAS:</b>	5.5 x 5.5 x 16.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Madera	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	22.- Caballo plateado	
<b>MEDIDAS:</b>	10.8 x 2.5 x 8.9 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	23.- Carro nevero	
<b>MEDIDAS:</b>	17 x 8 x 15 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	24.- Locomotora (Inscripción "Playmate Made in Australia")	
<b>MEDIDAS:</b>	21.5 x 8 x 10 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1968	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	25.- Violín de madera	
<b>MEDIDAS:</b>	35.5 x 12 x 3 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Madera	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1969	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	26.- Caballo miniatura	
<b>MEDIDAS:</b>	4.5 x 0.5 x 2.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	27.- Autobus rojo y blanco. (Inscripción "PlastiMarx México")	
<b>MEDIDAS:</b>	25.5 x 7 x 10 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	28.- 10 bolos y dos pelotas Picapiedra (Inscripción: 1965 Hanna Barbara Productions, Inc. CIPSA)	
<b>MEDIDAS:</b>	Pelota: 7 x7 x 7 cm. Bolo: 5.4 x 5.5 x 17 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1969	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	29.- Laberinto (Inscripción "Cámara secreta Meta")	
<b>MEDIDAS:</b>	7.4 x 0.7 x 7.4 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico y papel	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	30.- Volantín	
<b>MEDIDAS:</b>	9.3 x 8 x 12 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico con base metálica	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1968	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	31.- Paracaidista (Inscripción: "PlastiMarx Patente pendiente")	
<b>MEDIDAS:</b>	29.5 x 2.5 x 29.9 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1968	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	32.- Pescado verde	
<b>MEDIDAS:</b>	16.5 x 5.5 x 5.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	33.- Caballo blanco chico	
<b>MEDIDAS:</b>	14.8 x 4 x 13.2 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	34.- Carro "Ganadería Campeona"	
<b>MEDIDAS:</b>	21 x 5.7 x 6.7 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Metal y plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	35.- Jet rojo "water pistol squirt" (Inscripción "use clean water")	
<b>MEDIDAS:</b>	18 x 12.5 x 5.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1961	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	36.- Ruedas de la fortuna	
<b>MEDIDAS:</b>	7 x 6 x 10.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	37.- Bolsas de canicas	
<b>MEDIDAS:</b>	Máxima: 2.5 x 2.5 x 2.5 cm. Mínima: 1.3 x 1.3 x 1.3 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Vidrio	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	38.- Iglesia verde	
<b>MEDIDAS:</b>	8.8 x 5.5 x 9.3 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1962	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	39.- Palmeras y cercos	
<b>MEDIDAS:</b>	21 x 15 x 13 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1963	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	40.- Tranvía (Inscripción "STE")	
<b>MEDIDAS:</b>	16.5 x 3 x 4 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1962	





<b>DESCRIPCIÓN:</b>	41.- Yoyo blanco	
<b>MEDIDAS:</b>	5.5 x 5.5 x 5.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1968	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	42.- Carro bomberos (Inscripción "Haji made in Japan")	
<b>MEDIDAS:</b>	10 x 4 x 3.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico y hule	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	43.- Animales varios (10 piezas)	
<b>MEDIDAS:</b>	20 x 11.5 x 8.5 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964-70	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	44.- Árboles y chango	
<b>MEDIDAS:</b>	16 x 11 x 7 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1963	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	45.- Tres beisbolistas	
<b>MEDIDAS:</b>	15 x 5 x 7.5 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	46.- Ejército (5 piezas)	
<b>MEDIDAS:</b>	11 x 4 x 6 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1966	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	47.- Autos, carreta y tanque (7 piezas)	
<b>MEDIDAS:</b>	23.5 x 9.5 x 3.5 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964-70	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	48.- Cuerda y llantas	
<b>MEDIDAS:</b>	10.5 x 7.5 x 3.5 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico y metal	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	49.- Soldados y vaquero (9 soldados y vaquero)	
<b>MEDIDAS:</b>	26 x 8 x 9.9 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1964-70	


<b>DESCRIPCIÓN:</b>	50.- Avión plateado y sacapuntas Donald	
<b>MEDIDAS:</b>	9 x 8 x 3 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1967	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	51.- Caballo de barro	
<b>MEDIDAS:</b>	6 x 2 x 7.3 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Barro	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1961	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	52.- Objetos varios	
<b>MEDIDAS:</b>	23 x 13.5 x 25 cm. (medidas en conjunto)	
<b>MATERIALES:</b>	Plástico y piedra	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1968	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	53.- Estampas vertebrados (2 piezas)	
<b>MEDIDAS:</b>	32.5 x 25 cm. c/u	
<b>MATERIALES:</b>	Cartón y papel	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1972	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	54.- Cromo <i>Las misiones</i>	
<b>MEDIDAS:</b>	41.4 x 23.5 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Cartón y papel	
<b>AÑO:</b>	Ca. 1970	

<b>DESCRIPCIÓN:</b>	55.- Periódicos del 7 de noviembre de 1968	
<b>MEDIDAS:</b>	47 x 33 cm.	
<b>MATERIALES:</b>	Papel	
<b>AÑO:</b>	1968	

## Serie fotográfica *Inventarios: Caja de juguetes*



156

### REGALO DE LA ABUELITA

Estos caballos fueron de los últimos juguetes de mi infancia. Entraba en la pubertad y los juguetes ya no eran tan propios para la edad, en palabras de la tía Carmen: "Ya no eres un niño, eres un varoncito". Pero mi abuela materna -a quien nos referíamos como abuelita Lucía- nos obsequió uno a mi hermano y otro a mí en una ocasión que fuimos a visitarla. Era un día soleado cuando llegamos a la vieja casa de adobe, de altos muros coronados con techos de teja, más un patio intrincado de plantas, árboles y flores. Amplias habitaciones y un fresco corredor de gruesas columnas. Una casa vernácula -como lo eran casi todas en esos años-, tranquila y a la vez llena de vida. En ese momento no me parecía tan hermosa, pues representaba el carácter estricto y fuerte de quienes allí vivían: la abuela con dos de sus hijos, la tía Carmen y el tío Francisco; éste último un sacerdote jovial pero distante, ya que pocas veces lo encontrábamos en casa debido a sus múltiples actividades.

La abuela estaba inválida debido a una embolia que la dejó afectada de los músculos faciales y con el lado derecho del cuerpo inmóvil, pero que gracias a terapias y masajes, logró recuperar el suficiente control para

poder comer y hablar con cierta claridad. Pasaba las horas sentada y usualmente apoyaba la mano en la mejilla. Permanecía en la misma posición durante la mayor parte del tiempo y con mirada introspectiva, seguramente recordando sus años pasados, haciendo un recuento de su vida, y de vez en vez lanzaba un profundo suspiro lleno de nostalgia. Era triste verla así ya que había sido una persona activa, con un carácter enérgico. En realidad representó el matriarcado de la familia, ya que su esposo -el abuelito Chuy-, había muerto muchos años antes, tantos que no lo conocimos, pero su imagen estaba presente con gran fuerza en una fotografía de la sala.

Cuando la abuela me dio uno de esos caballos, ligeros e inmóviles, me pareció estupendo y especial, porque si no mal recuerdo, fue de los pocos juguetes que me obsequió. Lo que eventualmente me regalaba eran pequeñas macetas con plantas que ella cultivaba, con lo que me inculcó el apego y respeto por la naturaleza. Después de muchos años, no tengo idea por qué quedaron en mi caja ambos caballos, tampoco tengo claro cuál me perteneció, si el blanco o el negro, pero los sentimientos que me evocan son realmente inestimables.



## MÉXICO 68

Mi papá nos llevó a mi hermana Martha y a mí a sus compras a la ciudad de México. Eran los días previos a los Juegos Olímpicos y recorrimos asombrados las calles porque estaban adornadas con motivos alusivos al gran evento deportivo. Los grandes anuncios luminosos colocados en las fachadas de los edificios frente al Palacio de Bellas Artes atrajeron mucho mi atención y los contemplé por largo rato. También me dejó grata emoción la visita a la Villa Olímpica ubicada al sur de la ciudad -a la cual nos llevó la tía Dolores-. Este recorrido se hacía en transportes militares, pero habría que esperar largo tiempo formados debido a sus interminables filas. Los emblemas para cada actividad deportiva, así como el logotipo de México 68 eran un derroche de modernidad que me dejaban boquiabierto.

Precisamente el 2 de octubre, fecha que posteriormente sería clave en la historia de México, viví algo inexplicable para mí en ese momento. Pasamos muy cerca al lugar del sangriento y doloroso suceso, ya que del centro de la ciudad abordábamos un camión de la ruta Santiago-Algarín que nos llevaba a la casa de los abuelos maternos donde nos hospedábamos, en la colonia Guadalupe Insurgentes; ya declinaba el día y al pasar sobre la avenida Reforma frente a la aún flamante unidad habitacional Tlatelolco, el camión fue desviado de su ruta, sin embargo logramos ver a distancia algunos autobuses en llamas que nos hacía percibir una atmósfera de tensión. Por la noche se escuchaba el ulular de las sirenas de ambulancias que pasaban por las avenidas cercanas. Al día siguiente

circulamos en los límites de Tlatelolco y vimos vestigios de violencia: vidrios rotos, semáforos dañados, piedras dispersas en el césped. Sucesos que fueron un parteaguas por la dimensión de lo sucedido, pero que no estaban en mi comprensión infantil, y sin embargo quedaron grabados en mi memoria.

De ese viaje quedó también este pequeño objeto de vivos colores que me compró mi papá en una tienda de la céntrica calle Tabaqueros, donde vendían con derroche material de jarciería. Un juguete que por su pequeño tamaño era fácil de llevar de un lado a otro, depositando en él mi anhelo de manejar algún día una bicicleta.





### REBELDÍA INNATA

A mi hermano y a mí no nos gustaba usar sombrero -ironía de la vida y rebeldía oculta-, porque en casa estaban a la mano y a montones, la razón: mi papá tenía una gran tienda de sombreros. En los primeros años de la escuela, al momento de la salida, ya se encontraba ahí algún mozo que enviaba mi papá, con sombreros en la mano y dispuesto a guiarnos hasta el hogar; sin embargo los rechazábamos y sólo coronábamos nuestras cabezas al llegar ahí o a la tienda. En la jarciería había gran variedad de sombreros, formas variadas, distintos acabados, algunos llegados de la ciudad de México y Tehuacán, la mayoría procedentes de Puebla de los Ángeles. De lo que se vendía en el próspero negocio, una parte de tales productos se procesaba en el taller que se había instalado en una parte del patio trasero de la casa. En la transformación del sombrero -de recién elaborado hasta darle un acabado atrayente-, participaban varios trabajadores que conocían bien su oficio. Mi papá también laboraba directamente, a la vez de vigilar cada paso del proceso, distribuir el trabajo, revisar los acabados, etc. El sombrero "en greña", crudo, tenía que ser serenado durante la madrugada -alrededor de las 5 a.m.-, para ello tendía en los patios de la casa de unos 200 a 300 sombreros, mismos que tenían que ser levantados antes que saliera el sol, por lo que mi hermano y yo teníamos que ayudar levantando uno a uno, para luego colocarse en un gran horno para recibir el vapor de agua con azufre. Un proceso de trabajo intenso, que sin duda nos formaba en disciplina y resistencia.

Entre tanto sombrero, la gorra a cuadros con su forro de satín azul era la preferida. Quizá porque era un regalo de reyes, junto con una pistola. Me parecía cómoda, sobre todo acogedora en los días invernales, muestra de ello es el desgaste que sufrió. Si bien no es un juguete como tal, es un objeto que se guardó junto con ellos, seguramente porque compartió el mismo apego.



### CAMPO DE AVIACIÓN

No conocí un aeropuerto, lo único que teníamos en mi pueblo era el llamado Campo de Aviación. Muchas veces me llevó ahí mi papá cuando depositaba mercancía dirigida a algún cliente distante de la región, o bien para recibir paquetes de sombreros tipo "costeño" provenientes de Tlapa, Guerrero. La oficina era una casa de techo de teja con un pequeño corredor que fungía como sala de espera, desde ese punto se podían ver avionetas de pocas plazas que aterrizaban o alzaban el vuelo en una larga pista de terracería. Por supuesto los pilotos eran personajes que tenían reputación similar a la de un médico o un abogado. Ya en esos años de la década de 1960, los aviones de carga eran sólo una historia, ya que años atrás habían existido rutas que cubrían destinos como las ciudades de Oaxaca, Puebla y México; o desde la misma región a lugares recónditos y de difícil acceso, como Juxtlahuaca situada en la montaña, Putla al otro lado de la sierra y Pinotepa en la lejana costa. Esto lo contaba mi papá, yo no lo viví. Los vuelos con esos transportes pequeños y ligeros seguían siendo un idóneo medio de comunicación, pues los caminos eran de terracería y viajar de un pueblo a otro no sólo era una aventura, era imposible atravesar la sierra en esos sinuosos caminos; en tal sentido parecía que la modernidad llegaba a paso de tortuga. Cuando poco a poco fueron pavimentando, las avionetas dejaron de sobrevolar y con ellos el campo de aviación desapareció. Hoy refuerzan ese recuerdo algunas fotos de las aves de metal que muchas veces surcaron las exuberantes nubes de la mixteca.

Con la admiración por ellos, yo me conectaba con este objeto lúdico del que no ubico su origen -aunque era de mis primeros juguetes, de los favoritos-. Viene a mi mente que en su interior tenía al piloto, algunas azafatas y varios pasajeros, todos en diversos colores. Cada figura tenía en la parte inferior un pequeño pivote que se insertaba en un espacio destinado para ello. Los personajes se han perdido, lo mismo las hélices y sus ruedas. Aun en esas lamentables condiciones, se que no contiene la historia de la aviación, pero sí de mis propios anhelos por volar.



### LAS BODAS DE ORO

De la línea materna, los abuelitos Francisco y Otilia contrajeron nupcias el 20 de enero de 1914 en el céntrico Templo Del Sagrario de Huajuapán de León. De familia de abolengo en la localidad, nos brindaron como herencia, fotos formales de su boda, la cual duró tres días de fiesta, como acostumbraba el rito social para gentes pudientes. Él había estudiado *Teneduría de libros* en el Instituto de Ciencias y Artes en la ciudad de Oaxaca; formación que le dio acceso como contador del Banco Oriental de Puebla, en la sucursal de Huajuapán. La convulsión revolucionaria condujo a la quiebra del Banco y la familia Escamilla Pérez tuvo que emigrar primero a Tlaxcala, luego a Puebla y finalmente se establecieron en la ciudad de México. Largo trayecto durante el cual fueron naciendo los 12 hijos procreados.

Al celebrar sus bodas de oro en 1964, hicimos el viaje a la capital donde ellos estaban asentados. Tal evento reunió a la numerosa familia para el gran festejo y en mis sutiles recuerdos están los momentos del viaje en autobús que con jolgorio realizábamos las dos familias asentadas en Huajuapán: la propia -los Ortiz Escamilla- y la de mi tío Guillermo -los Escamilla López-. Ya en la ciudad de México, asistimos a la solemne celebración religiosa donde los abuelitos radiaban elegancia, luego el alegre festín en un amplio salón en el que con una orquesta -al estilo de los acordes de Glenn Miller- amenizaba la comida. Inolvidable impresión me causó un cisne de hielo que decoraba el centro del salón, máxime

cuando la respetable pareja hizo su entrada al salón al bajar por una escalinata y podría rememorar -casi detalle a detalle- el momento de la foto del recuerdo de toda la familia, la dinastía que se había originado en lejanas tierras oaxaqueñas.

A ese memorable viaje se une la presente marioneta. El amable y cariñoso abuelito nos llevó a la fábrica de Muñecas Perla donde había laborado años atrás, el dueño del negocio, un español llamado Dalmacio San Martín me la regaló. Con el ir y venir en mis manos, perdió sus huaraches. El sarape, el sombrero y su impávida expresión de asombro, pueden relatar también esta profunda experiencia.



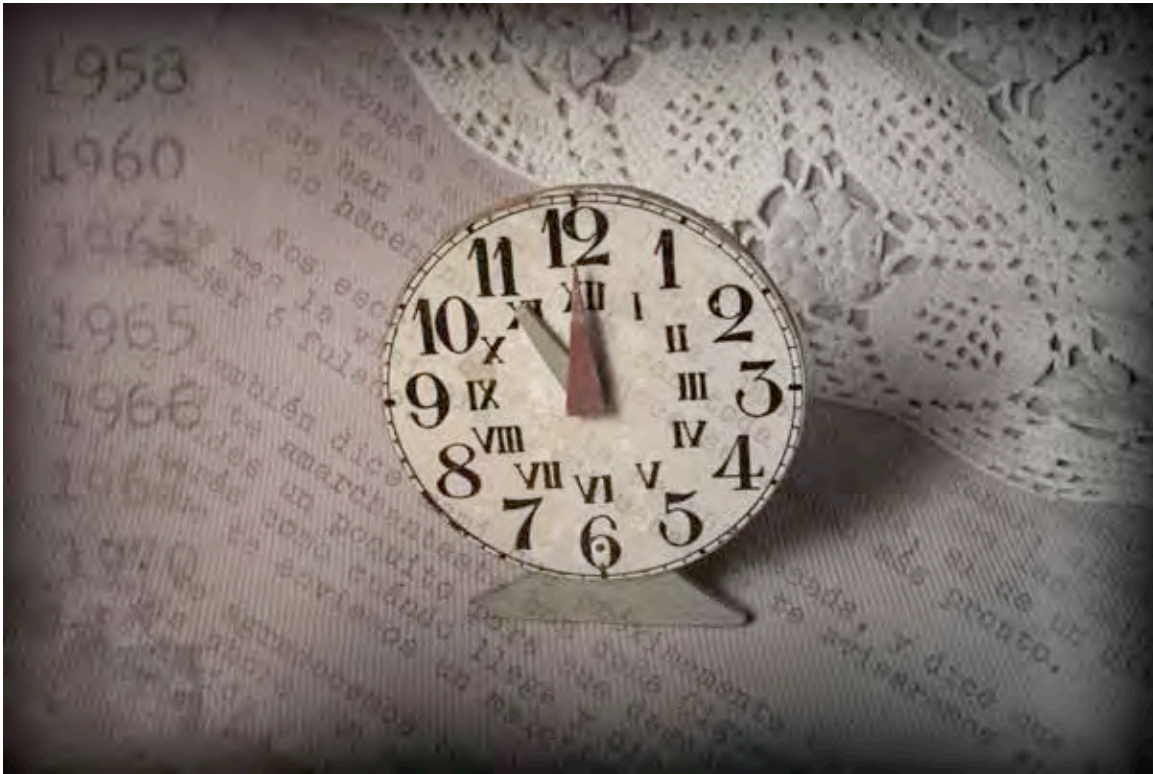
### REGALO DE REYES

Escribir una carta a los Reyes Magos pidiendo regalos era motivo de sueños y pretensiones con el fin de conseguir uno o varios juguetes que por meses habían rondado en la imaginación. Habría de ser escrita en varios días -nunca de un jalón-, ya que aprovechábamos para recorrer diferentes negocios: tlapalerías, boneterías, mueblerías, pues en esa época no había negocios dedicados exclusivamente a los juguetes. La carta algunas veces la escribí a mano, en otras fue redactada en la pesada máquina de escribir marca Remington de mi mamá. Agregaba elementos navideños dibujados o pegados, e iniciábamos con el clásico "Queridos santos reyes...". La hoja era depositada en el zapato la noche del 5 de enero con gran ilusión y luego nos íbamos a la cama. En varias ocasiones tuve la firme intención de no dormir para saludar personalmente a los Reyes, pero siempre el sueño me vencía y al día siguiente tenía que creer en la palabra de mi papá que aseguraba la visita de los legendarios personajes y nos mostraba las evidencias dejadas en el patio donde habían amarrado a sus bestias de transporte. Con todo y ese fantástico montaje, me parecía injusta la decisión de los reyes que me dejaban juguetes sencillos y no mecánicos o complejos como a mi primo Memo o a otros niños.

Así, la madrugada de un 6 de enero, desperté con el ansia de saber qué había pasado con mi solicitud, me levanté de la cama y casi de puntillas fui caminado con sumo cuidado en la oscuridad hasta el lugar donde estaban los 7 zapatos, uno por cada miembro de la familia, palpando a

ciegas identifiqué el mío y percibí una gorra, doblada dentro de ella otro objeto pesado: una pistola. Aún sin haber visto los regalos -pero si identificados por el tacto-, me regresé a la cama con gran satisfacción a continuar el sueño. Al día siguiente me impresionó el arma, parecía real, de metal pesado y pensé: ¡como las que tiran balas! Sin embargo, en mi lógica infantil no se completaba el atuendo, faltaban pantalón y camisa vaqueras, sombrero, antifaz y cinto, como lo tenía mi primo Memo para jugar a los vaqueros y emular al Llanero Solitario. En cierta ocasión -durante la emoción de un juego-, con la pesada arma di accidentalmente un golpe en la boca a mi primo causándole el sangrado de su labio, no era grave, pero me causó tanta angustia que luego de ese incidente la negra pistola bajó silenciosa al fondo de la caja.





### EL ENIGMA DEL TIEMPO

En el sistema escolarizado de los años 60 cursar kínder no era obligatorio, y sólo había un jardín de niños en la población. En algunas escuelas existía ese nivel y lo denominaban párvulos. Mi hermano Ignacio y yo tuvimos por maestra "particular" a la tía Carmen -quien en sus años juveniles lo había formado un grupo para enseñar "las primeras letras"- . Con su experiencia tuvo a bien enseñarnos los principios de la lectura y la escritura cuando yo contaba con cuatro años de edad. Se apoyaba con un pequeño folleto llamado "silabario de San Miguel" que en su portada tenía la imagen del angelical ser que derrotó al demonio. Con esa guía conocí las vocales, consonantes, deletrear, etc., de tal manera que al iniciar la primaria ya sabía bien lo que enfrentaría. Justamente los dos primeros años los cursé en la Escuela Pío XI (años después sería rebautizada como Miguel Hidalgo); eran grupos no digamos numerosos, más bien numerosísimos, pues en la foto que aparezco en primer grado me cuento entre los 79 alumnos que comandaba el Profesor Vicente Guevara. Llegué a ser de sus consentidos tal vez por ser de los menores con apenas 5 años. El desfase de edad con el que ingresé a la primaria junto con mi hermano -él si acorde con la edad-, fue corregido cuando cursé dos veces el primer y el segundo grado. A partir del tercer año asistí a otra escuela -Antonio de León-, y en ambas no recuerdo haber podido aprender a leer la hora. No tuve empeño, necesidad o interés por conocer la medida del tiempo, y hasta que concluí el quinto grado me vi obligado a aprender a descifrar el reloj. Por lo general consultaba la hora en el reloj de la torre de catedral, que marcaba las horas y los cuartos con repiques del campanil. La misma torre pero con el sonido de las campanas marcaba con

tonos diferentes varios momentos del día: a las 8:15 a.m. aproximadamente era la "elevación" de la misa conventual, a las doce del día otro por el rezo del *Ángelus*, las tres de la tarde para el Credo y las ocho de la noche con las oraciones por los difuntos. Vida pueblerina, apacible y religiosa en que las campanas catedralicias eran escuchadas por toda la población, para indicarles su compromiso piadoso y recordarles la hora del día que estaban viviendo

Quizá la enorme prudencia de mi madre advirtió mi ignorancia al respecto, y tan pronto pudo me regaló este reloj, traído de uno de sus viajes al Distrito Federal. Una pieza que no tuvo las funciones de un juguete, pero lo conservé siempre en mi caja, posiblemente para medir el enigma del tiempo que iba permeando cada objeto.



### VIAJES DE PAPÁ

El negocio de mi papá requería estar bien surtido, así que con frecuencia iba a visitar a los proveedores de Tehuacán, México o Puebla, principalmente a esta última. Viajes que por lo regular duraban de dos a tres días, con lo cual mi mamá tomaba el mando tanto del hogar como del mismo negocio. A su regreso llegaba con la mercancía, y cuando ésta era una cantidad considerable, la recibía días después. Los sombreros se encontraban empacados en grueso papel "kraft" o contenidos en grandes cestos de carrizo. Intensa labor era la de desempacar, revisar cuidadosamente, contar, cotejar con las facturas y guardar en la bodega en sitios asignados según el modelo o material del sombrero, actividad en la participaban los empleados y yo como pequeño aprendiz. Mi papá tenía gran apego a la ciudad de Puebla, seguramente porque había nacido ahí por circunstancias del destino, ya que su familia al igual que la de mi mamá, había sido arrojada de su terruño en tiempos de la Revolución. Al regresar de esos viajes siempre traía regalos a casa, los dulces eran lo usual, pero algunas veces algún objeto para alguien de la familia. Debo enfatizar este detalle de él, nunca regresaba a casa con las manos vacías. Esporádicamente viajó en avioneta a Tlapa, Guerrero y con su presencia se llenaba la mesa de productos atractivos del mercado local o de aquellos propios de la costa, que con gusto recibíamos porque en nuestras semiáridas tierras no existían.

Cuando viajaba a Puebla o a la ciudad de México, portaba riguroso traje, corbata, reloj de pulso. Plena formalidad heredada de décadas pasadas que él conservaba correcta y elegantemente. En la ciudad angelopolitana se hospedaba ya fuera en el Hotel Imperial o el Hotel Palace, de los que nos contaba pormenores de su estancia. En la ciudad de México llegaba a la casa de los abuelitos, sus suegros. A Tehuacán lo acompañé en algunas ocasiones, la comida era en el elegante restaurante del Hotel México, degustación española que me parecía un sosegado lujo.

Esta carreta lechera es el testimonio de tantos regalos que me trajo mi papá de uno de esos viajes a Puebla. Pronto lo convertí en un juguete preferido, lo cuidaba con esmero, equiparaba sus capacidades a las de "la mulita", una carreta real que jalada por una mula, recorría las calles de la población desde temprana hora transportando por lo regular hielo y alfalfa. En los años 60 ya era un transporte especial, único sobreviviente de épocas pasadas.



### "EL CINITO" Y EL TESORO PERDIDO

La mayor parte de las casas de mi pueblo eran altas y con gruesos muros de adobe, techos de teja, algunas con gárgolas de metal, puertas de madera y sin ventanas -en caso que las tuviera al exterior, las protegía una reja de hierro-, pisos de ladrillo, patio ajardinado y el infaltable corredor con columnas de fuste circular o cuadrado. En pocas palabras, armónicas y acogedoras. La casa paterna también era así, y el acceso desde la calle daba a una habitación principal que tenía en su muro opuesto una puerta al corredor con salida al patio. Esa puerta interior de madera tenía un pequeño agujero circular -huella de un anterior cerrojo- y descubrimos que en pleno día al cerrarla, la habitación se oscurecía por completo y las imágenes del exterior se proyectaban en el muro opuesto a la puerta pero de forma invertida. Este descubrimiento accidental lo llamábamos "el cinito", la diversión era sentarnos frente al muro de proyección a esperar pacientemente en la oscuridad que alguien pasara en el patio, en caso que esto no ocurriera, alguien de nosotros era elegido para salir por turnos a caminar, brincar o gesticular, juego que era motivo de alegría por el movimiento y el disfrute visual.

Una de las imágenes que conservo fuertemente es alrededor de los 8 años, contaba entonces con una pequeña colección que guardaba celosamente en un sobre: una foto de mi mamá, un retrato mío -de estudio fotográfico-, la foto del grupo del primer año de la primaria, las estampas de mi primera comunión y algunas otros impresos que consideraba valiosos. Me gustaba cargar a todas partes con mi estimado tesoro y revisar eventualmente el

contenido. En una de esas andanzas al descubrir que me faltaba, con mucha angustia recorrí apresuradamente el trayecto de la casa a la escuela pasando por el atrio de catedral y por el zócalo, una y otra vez, hasta que exhausto me di por vencido. Fue motivo de llanto sentirme desolado sin mis preciados objetos, sólo el consuelo de mi mamá me devolvió la calma pero el sufrimiento de tal pérdida lo conservé por mucho tiempo, un hecho que por significativo aún no he olvidado.

Esta cámara que adquirí en un puesto ambulante en las afueras del mercado Porfirio Díaz, conserva líneas negras que le dibujé con tinta china para enfatizar sus formas. Por un orificio lateral era llenada con agua y al momento de presionar el cuerpo de la cámara era lanzado un fino chorro de agua que salía por el centro del "lente" directo al objeto o sujeto que había elegido. Muchos disparos hice con esa cámara provocando gran cantidad de enojos y risas, sin advertir que esa práctica lúdica me llevaría con el tiempo a una actividad profesional igual de agradable.



### CURADO DE ESPANTO

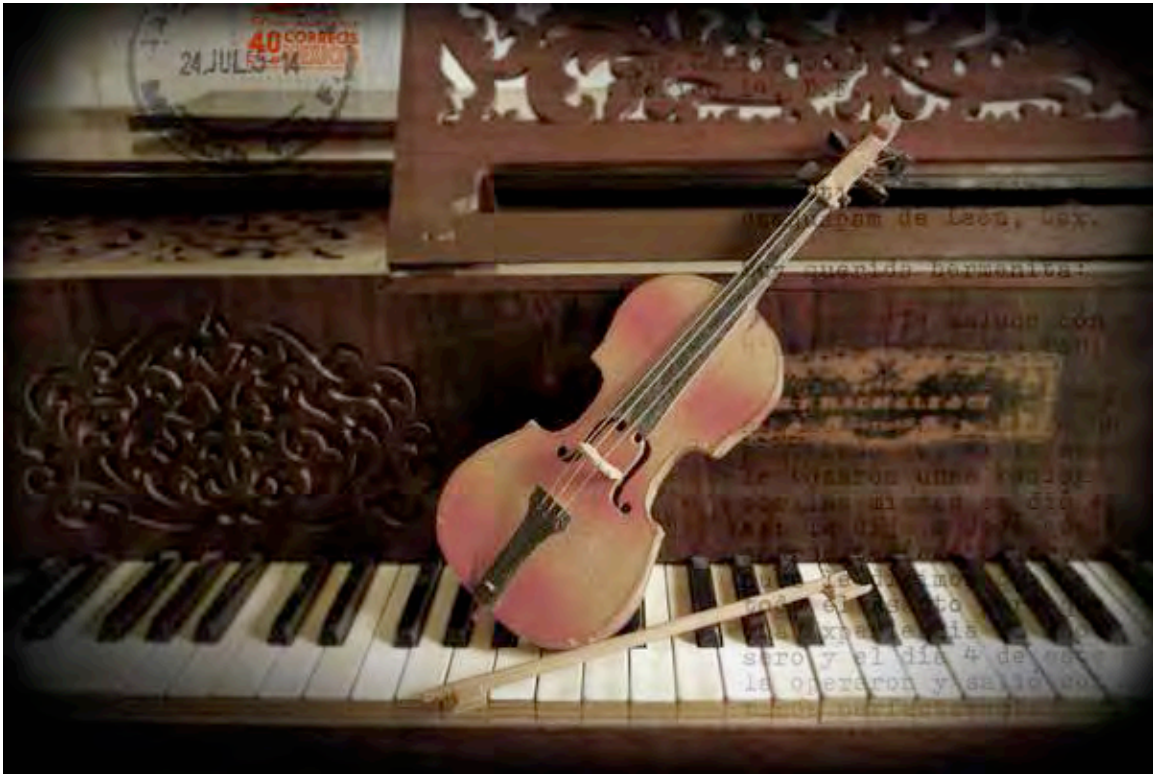
En el Banco de Puebla, sucursal Huajuapán, tuve mi primera cuenta de ahorros, creo que mi papá hizo la apertura, una a mi nombre y otra para mi hermano, así que regularmente iba a depositar, a cambiar "morralla" para la tienda de mi papá, o algún otro encargo. En cierta ocasión me envió a cambiar un cheque de alrededor de cien pesos. Regresaba con el dinero hecho un rollo dentro del puño de mi mano, pero al atravesar por el atrio de catedral, un hombre me interceptó y me embaucó de tal manera que me aturdió con argumentos, me intercambié el dinero sin violencia y sin que me percatara al momento. Al llegar a la tienda familiar en la calle Colón, expliqué lo ocurrido a mi papá, y cuando abrí la mano, sólo portaba un rollo de papel periódico, lo cual causó su enojo; salimos inmediatamente a buscarlo por las calles, con la esperanza que lo pudiese reconocer, pero vano fue el intento, pues no lo hallamos.

Al pasar los días no tenía ánimos de jugar ni de hablar, decían que estaba pálido y la abuelita Lucía diagnosticó: "Este niño está enfermo, hay que curarlo de espanto". Envió a don Rafael a la casa, un curandero que vivía en la esquina de la calle de Nuyoó y Bravo, quien asistió diariamente durante una semana al amanecer, y procedía a la curación, sin que yo tuviera tiempo de salir de la cama para evadirlo. Recuerdo con precisión que procedía a "chupar los pulsos", esto es, que en las articulaciones aplicaba varias veces con su boca un trago de aguardiente. El último día aplicó una "friega" de aguardiente y una "rameada" por todo

el cuerpo con hierbas frescas y olorosas del campo en las que estuve envuelto por largo tiempo. Mis hermanos me bromearon continuamente por haber sido "curado de espanto" -proceso tradicional de ranchos y pueblos mixtecos-, pero el remedio fue el adecuado, pues recobré la cordura y la alegría.

El yoyo en forma de pelota de beisbol fue uno de los tantos regalos que en el Banco daban a los infantes ahorradores como yo, no olvido que era difícil de manipularlo por la forma esférica. Se conserva en buen estado pues aunque lo jugué suficientemente, no conseguí la habilidad para ser considerado un "vago" en ese juego, como solía llamárseles a muchos de mis colegas escolares.





### MÚSICA PERDIDA

En los ancestros de la familia materna había tradición artística de tal manera que el arte del pentagrama era parte de la vida cotidiana. En los últimos años de fines del siglo XIX e inicios del XX, don Gregorio Pérez -bisabuelo que por supuesto sólo conocí en fotos-, era quien tocaba el antiguo órgano tubular de la entonces parroquia de Huajuapán. De sus hijos, Otilia (mi abuelita materna) tocaba el piano desde temprana edad -incluso de niña amenizaba fiestas cívicas-, y Reynaldo tenía una orquesta que deleitaba las comidas y festejos durante el paso por la población del entonces presidente Porfirio Díaz y su esposa, Carmen Romero Rubio, a quien le improvisaba festivas composiciones. El espíritu romántico del tío Reynaldo lo llevó a tener amoríos con una mujer casada, atrevimiento que lo condujo a la tumba al cobrar venganza al marido traicionado.

En los años de 1930 en adelante, y viviendo en la ciudad de México, los abuelitos Otilia y Francisco se reunían con amistades los fines de semana y organizaban improvisado conjunto en el que ella tocaba el piano, a él correspondía el violín y algún invitado la guitarra u otro instrumento, ensamble -que a decir de mi mamá- hacían estupendas y alegres las tardes dominicales. También por esa época, la abuelita Otilia solía acompañar al piano -con partituras ex profeso- las proyecciones del cine mudo de las elegantes salas de entonces. De sus hijos, sólo con los dos primeros, Guillermo y Ángel, tuvieron la paciencia de transmitirles el gusto musical y enseñarles a tocar el piano. El primero asistió al conservatorio que se

encontraba en la calle de Moneda, y entre sus maestros tuvo a Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Aunque disminuyó su carrera musical al optar por la Medicina, continuó tocando el piano en sus años de adulto. En casa aún se conserva el piano que fue del tío Guillermo, en muda y larga espera que alguien pueda revivirlo algún día.

Guiado por un ingenuo impulso o por querer asirme al gusto musical de la familia, el pequeño y artesanal violín de madera lo adquirí con un vendedor ambulante. Era pequeño y recuerdo que como podía rasgaba las cuerdas de metal y nailon con el arco que era de cuerdas de henequén enceradas, generando un nostálgico y lastimero sonido. Sin embargo mi inquietud no me llevó a conseguir nada más. Aunque no aprendí a tocar ningún instrumento, la melomanía la traigo en el oído y el corazón desde la infancia.

## CONCLUSIONES

### I.

En la tesis teórica/práctica *Tres estrategias fotográficas a partir del concepto de memoria*, sostuve que este concepto es imprescindible para comprender el acto fotográfico. Abordé tres de sus aspectos que fueron de lo general a lo particular: histórico, colectivo e individual. Aunados a estos aspectos de la memoria, expuse tres diferentes proyectos fotográficos —aquí llamados estrategias—: un Archivo, una Colección y una Serie.

Sin embargo, mi intención no fue proponer recetas o formulaciones, porque cada proyecto conlleva su propia especificidad. Más bien, mostré la manera en que personalmente concreto mis proyectos, esperando con ello poder aportar algunas ideas al consultante, por ejemplo, hacia dónde dirigir y definir proyectos fotográficos. Ello se debe, desde mi perspectiva, a que actualmente en la práctica fotográfica se hacen infinidad de fotografías, pero no se trata de hacerlas sin sentido, sino de realizarlas en base a proyectos con una finalidad específica y argumentos útiles, sin olvidar la investigación teórica.

Por ello me interesó dar cuenta del proceso que integra investigación y creación, enfatizando que el fotógrafo con el apoyo de una formación académica, visualiza otras posibilidades para conducir sus intereses. Ya que un fotógrafo no sólo hace fotografías, sino que también puede tener la capacidad de rescatar imágenes históricas que no son de su autoría; o hacerse cargo de los aspectos conceptuales y de investigación que sustentan su obra; conformar una memoria colectiva; hacer registros documentales; dejar testimonio de una época; o expresar el valor de una comunidad en cierto tiempo y lugar, entre muchas otras cosas. Todo ello, sin sacrificar sus inquietudes de búsqueda artística.

178

### II.

Así, la tesis consistió en tres estrategias que entrelazadas entre sí forman un todo; teniendo como eje los tres aspectos de la memoria que acabo de mencionar. Procurando cumplir con cada uno de sus objetivos tanto generales, como particulares. Por ejemplo, mostrar un estudio sobre la memoria, pero también con la intención de aportar al mismo tiempo, lo que yo personalmente como fotógrafo entiendo sobre este concepto con relación a esta disciplina. A su vez, cabe mencionar que cada capítulo de la tesis cumplió con sus objetivos particulares:

Primeramente mostré cómo constituí el *Archivo fotográfico de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca*, recuperando imágenes fotográficas de diferentes épocas de dicha comunidad y diversos aspectos que conforman su legado histórico, desde la arquitectura a la vida individual, incluyendo lo relacionado a la política, la religión, la educación y los aspectos sociales. En este apartado predominó la fotografía en su carácter documental, y por ende, relacionado con la *memoria histórica*. Los objetivos particulares de esta estrategia fueron comprender que la tarea de un fotógrafo no sólo tiene que ver con trabajo de su autoría, sino que puede también hacerse

cargo del patrimonio de fotografías de otros autores o de imágenes anónimas, dejando el ego un poco de lado y trabajar en beneficio de una comunidad y su memoria. A partir de la experiencia generada en este apartado, debo enfatizar que el incremento de imágenes no significa que esté concluido este proyecto, más bien me percaté que se requiere seguir trabajando en él para enriquecerlo con un número mayor de fotografías; justamente ya existen algunas personas que han prometido prestar su material para integrarlo a lo hasta ahora clasificado. Un archivo más amplio brinda la posibilidad de compartirlo en una publicación concreta; pienso en un libro que contenga la historia visual de Huajuapán –no de toda su historia, más bien en relación a lo fotográfico-, una crónica que sirva para tomar mayor conciencia de la identidad y que pueda servir de espacio de reflexión en el ámbito cultural, social, político, religioso, familiar, escolar, etc. Así también se manifestó que dicho archivo pueda estar resguardado en alguna institución local, esto podrá ocurrir en un futuro cercano y también cabe la opción que su destino sea algún acervo de la ciudad de Oaxaca, capital del estado. También enfatizo la idea de presentar una exposición cuya curaduría muestre una propuesta personal sobre dicha comunidad y que pueda despertar inquietudes sobre la historia local de los últimos decenios.

La segunda estrategia consistió en concretar la colección fotográfica titulada *De San Carlos, retratos de Maestros de la Academia*. En este capítulo predominó tanto la noción de memoria colectiva, como la fotografía de autor, ya que el retrato se entrecruza con el arte y con la *memoria* de dicha Institución. El objetivo de esta estrategia fue sugerir que el fotógrafo tiene la posibilidad de dejar constancia visual de la comunidad en la que está inmerso. Que aunque no es una tarea obligatoria, si es una posibilidad para dejar un legado fotográfico de una comunidad en un momento histórico. Es por esto que considero que esta serie fotográfica abre la posibilidad de continuar con una siguiente etapa que incluya a otros profesores, sin embargo los 50 retratos, material hasta ahora alcanzado, pretendo que se integre a los acervos de la Academia de San Carlos, como destino inmediato de este trabajo. Sería un honor en lo personal que pueda ser aceptado para que forme parte de la memoria del presente y que en un futuro sea testimonio de los docentes que con su labor, capacidad, entrega y creatividad contribuyeron a la formación de muchos artistas visuales.

En la tercera estrategia abordé la *memoria individual* para llevar a cabo la serie fotográfica *Inventarios: Caja de juguetes*. En este apartado utilicé la fotografía como manifestación artística con base en mi producción personal –en este caso una Cápsula del tiempo-. Así también, en este apartado logré algo importante en mis procesos creativos: incursionar de manera directa en los procesos digitales –desde la toma de la imagen hasta la obra terminada. Esto me permitió abrir una nueva puerta en el campo de la expresión visual en una técnica que para mí era un tanto ajena –aunque no desconocida-, pero que en el marco de investigación de este proyecto, me brindó la posibilidad de buscar un nuevo camino en la forma de abordar la imagen fotográfica, ya que además de utilizar una técnica diferente a la usualmente trabajada (la analógica), abre para mí un nuevo espacio de reflexión en el discurso de la imagen. Finalmente quiero agregar que el material logrado está visualizado para realizar posteriormente una exposición con dos series más de los objetos de la cápsula de tiempo.

### III.

Con los parámetros anteriormente expuestos, busqué aportar al lector nuevos puntos de partida para llevar a cabo sus propios propósitos, e invitándolos a inferir en los aspectos externos de la fotografía, igualmente importantes como el rescate de imágenes; la conformación de archivos; la conservación del patrimonio fotográfico (particularmente de nuestro país); o la preservación de la memoria histórica contenida en la obras fotográficas.

Entonces, una palabra clave de la tesis fue “diversificar”. Ya que nos hemos concentrado excesivamente en tareas técnicas, como la medición de luz, la composición, etc., pero no hemos abordado con suficiente énfasis el rol actual de la fotografía. Su misma actualidad exige recurrir a la investigación teórica, que es la que nos diferenciará de las innumerables formas de hacer fotografías hoy. Ya que los teléfonos móviles, las cámaras digitales de todo tipo, las tabletas electrónicas y otros dispositivos, generan una sobreproducción de imágenes que se distribuyen en tiempo record por las redes sociales y por internet.

Si queremos competir con todo eso, la diferencia sería precisamente la investigación, la teoría y la historia de los medios que estamos utilizando. Así como reflexionar sobre el rol social de éstos.

Además, expuse que las reflexiones en torno a esta operación técnica de registrar el mundo hacen que la fotografía oscile entre la fugacidad del instante y su posteridad grabada, entre lo instantáneo y su huella, y posee un carácter dicotómico: presente-ausente, real-irreal, visible-intangible, aparecido-desaparecido. Como intenté sugerir a lo largo de la tesis, socialmente es un instrumento que sirve como documento histórico, como prueba de un acontecimiento público o privado, como una de las bellas artes; pero políticamente, la fotografía puede ser un instrumento retórico de disciplina, manipulación, control, persuasión y orden, buscando inscribirse en la memoria. O, en los medios de comunicación, la fotografía ejerce un efecto de seducción. De lo cual hay que estar atentos y emprender estudios críticos sobre dichos temas. Esto es una línea de investigación que deja abierta la presente tesis.

180

Me parece que otra de las aportaciones de la tesis, es que ayuda a ver cómo la fotografía inevitablemente se constituye como testimonio de lo que ya no es, o de lo que ya no está. Esto se percibe cuando pensamos en cualquier situación anterior que es recuperada por la memoria gracias al registro fotográfico. Por ejemplo, el carácter nostálgico al observar algún álbum o archivo, ya que ante todo, la fotografía puede evocar el recuerdo, sirviendo de ayuda para quien busca narrar su historia o como testimonio para quienes la vean en la posteridad.

### IV.

La tesis *Tres estrategias fotográficas a partir del concepto de memoria*, también sugirió pensar la fotografía como una práctica de memoria en relación al avance del olvido, siendo entonces un registro testimonial de lo vivido, que corre el riesgo de perderse. Es el impulso al regreso, al recuerdo. Pero no se recuerda todo, ni tampoco sería posible.

Ante la arbitrariedad de los procesos de la memoria, la fotografía viene a sistematizar y ordenar los acontecimientos importantes para la vida del sujeto, amenazados por la presencia del olvido. La noción de olvido no se abordó profundamente, pero ciertamente es otra línea de investigación que queda abierta.

Además, pensar la fotografía como lugar de lectura del pasado que brinda cierta percepción de cercanía con los acontecimientos vividos, gracias al valor testimonial de la imagen, pero, admitiendo que la imagen fotográfica recupera sólo un pequeño fragmento de la experiencia primera, se limita a generar una experiencia de segundo orden, en la que los sujetos alcanzan a recuperar sólo parte de lo vivido, reconociendo siempre cierta limitación. De allí la relación ambigua con las fotografías como testimonio de veracidad para unos autores, y de rechazo para otros.

Encontré que la ambigüedad de esta relación es a veces explicada desde las limitaciones técnicas de la fotografía. Sin embargo, lo que funda esta limitación es la distancia del registro de la experiencia con la experiencia en sí, que es vivida de manera más intensa, y tal intensidad no siempre es posible recuperar. La experiencia estética se funda entonces en la dialéctica entre la imagen y lo que de ella se desprende. Son elementos en constante tensión. Así, a veces nos encontramos con imágenes con las que ciertos individuos no pueden establecer ninguna significación, y otras veces, conmueve al sujeto que en ella se reconoce.

181

## V.

Otro aspecto que sustenté durante la investigación fue que, al mirar imágenes del pasado, y enfrentarlas a la propia imagen del presente, se pone de manifiesto la ausencia, lo que era y ya no es. Si el pasado es siempre, ese lugar al cual no podemos regresar, la fotografía viene a abrir la posibilidad de un regreso idílico y momentáneo. Esa es, me parece, otra línea de investigación en la que puede profundizarse: la relación de la fotografía con el pasado y con lo ausente.

Lo que quise anotar al respecto es que hay que ampliar la perspectiva de observación. Aportar nuevas formas de ver el fenómeno de la fotografía, aunque considerando sus naturales delimitaciones. Ya que a pesar de la importancia que pueden tener los estudios hechos por la sociología u otros campos de conocimiento humanístico, al no especializarse en la imagen, carecen de herramientas concretas para su análisis. Ya que el contenido de un mensaje no está compuesto solamente por palabras, debe ser examinado –en lo posible–, en el mayor número de componentes internos y externos si se quiere conocer las implicaciones de su producción y recepción. Y es aquí donde radica la importancia de quienes nos dedicamos al arte, a los estudios de la imagen y la profesionalización de la fotografía. Particularmente las nuevas generaciones que se formen en el Doctorado en Artes y Diseño.

Por ello resultó muy útil y productivo encontrar tantas coincidencias en los planteamientos de la pragmática y el análisis de contenido, sobre todo en lo concerniente a la concepción misma de la fotografía y su contenido, no como un elemento absoluto y unívoco frente al cual hay un único significado, sino como un componente dinámico, interconectado en una estructura social compleja. La labor fue, entonces, encontrar y comprender el sentido del proyecto fotográfico, en medio de un contexto específico temporal y geográfico.

Igualmente productivo fue el hecho de poder hilar los resultados de las tres estrategias fotográficas, a través del establecimiento de series que unieran los acontecimientos discursivos a partir de los tres mencionados aspectos de la memoria, lo cual permitió otra visión de sus condiciones y abrió las puertas para comprender, por nuevas vías, lo que se puede llevar a cabo con fotografías propias o ajenas. Lo anterior no quiere decir que las nociones tradicionales sean inútiles o inválidas *per se*, sino que no deben considerarse como reglas fijas para el desarrollo de estudios académicos.

## VI.

Otra de las conclusiones que considero de mayor peso, es el hecho de que no existe un discurso por fuera de la imagen, pero ésta por sí sola tampoco configura sentido. Por ello argumenté que texto e imagen son dos elementos cuyo poder depende profundamente de su interrelación, así como de factores materiales e inmateriales que les dan vida, tales como su soporte físico, su relación gráfica, la credibilidad y difusión de la publicación en la que se encuentra, la época histórica, etcétera.

182

Igualmente, argumenté que si bien la fotografía o la imagen pueden no ser testimonio fiel de una realidad concreta, entendida en términos de espacio tiempo retratado neutralmente, sí es testigo que no miente con respecto al pensamiento de una época o de una forma específica de ver y comprender el mundo. En este orden de ideas, también subrayé que los medios no son entes todopoderosos que transmiten ideas falsas sobre una realidad, sino vehículos de información discursiva con una fuente y un propósito específicos, que no ocultan verdades que de otra forma pasarían inadvertidas.

Por ello, tenemos que elaborar discursos y análisis para comprender las imágenes, pues éstas están frente a nosotros, aún más, están dentro de nosotros, en ocasiones tan arraigadas que no podemos admitir el peso que tienen en nuestra propia configuración como individuos. Los estudiosos de la imagen, debemos estar en capacidad de comprender e interpretar una fotografía, ya que los imaginarios que éstas nos transmiten son expresión de un ambiente y tiempo específico, del que nosotros también somos parte. En definitiva, *memoria* y *fotografía* son dos caras de la misma moneda.

## FUENTES DE CONSULTA

### BIBLIOGRÁFICAS:

- ANKERSMIT, Frank R. (2001) *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- AZARA, Pedro. (2002) *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (2004) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BATCHEN, G. (2007) *Aterrador fantasma de antiguo esplendor*. En GREEN, D. (ed.): *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- BAURET, Gabriel. (1999) *De la fotografía*, Buenos Aires: Ed. La Marca.
- BENJAMIN, Walter. (2007) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- BOADAS, J., CASELLAS, LI-E y SUQUET, M. A. (2001) *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Gerona: Biblioteca de la Imagen-CCG Ediciones.
- BORDIEU, P. (2003) *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURGIN, Victor. (2004) *Ver el sentido*. En: Ribalta, Jorge (editor). *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURKE, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CAICEDO Santacruz, Jorge. (1995) *Archivos fotográficos: pautas para su organización*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- CAICEDO Santacruz, Jorge. (1985) *Como organizar un archivo fotográfico*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- CASANOVA, Rosa, DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto, MONROY NASR, Rebeca y MORALES, Alfonso. (2005) *Imaginario y Fotografía en México: 1839 - 1970*. España: Lunweg Editors.
- COE, Brian, et. Al. (1982) *Técnicas de los grandes fotógrafos*, Madrid: Herman Blume.
- Cuadros sinópticos de los pueblos. Haciendas y ranchos del Estado Libre y Soberano de Oaxaca. 1883* (facsimil), Oaxaca de Juárez, Oax., Vol. I, 1986.
- COLLIER, J. (2006) Antropología Visual. La fotografía como método de investigación. En NARANJO, J. (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DE MIGUEL, J. M. “Fotografía”, en M. J. Buxó y J. M. De Miguel (eds.), (1999) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- DRUCKREY, Timothy. “Poshistoria/ historia autónoma”. En: Ribalta, Jorge (ed.), (2004) *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DUBOIS, Philippe. (1994) *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona: Paidós.
- FREUND, Gisele. (1976) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.



- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia. (1995) *Kati Horna. Recuento de una obra*, México, FONCA-Centro de la Imagen.
- GASKELL, Iván. “Historia de las imágenes”, en BURKE, P. (ed.) (1999) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad.
- GAY, José Antonio. (1986) *Historia de Oaxaca*, México: Porrúa.
- HALBWACHS, Maurice. (1968) *Mémoire collective*. Paris: PUF.
- JARVIS, William. (2002) *Time Capsules: A Cultural History*, Mcfarland & Co Inc.
- JIMÉNEZ, Hernández Wilson F. (2004) *Memoria individual - Memoria colectiva en Paul Ricoeur*, Colombia: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle Santiago de Cali.
- KARSH, Yousuf. (1976) *Karsh portraits*, Boston: New York Graphic Society.
- KLAUS, B, Hendriks. (1984) *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas; un estudio del RAMP con directrices*, París: UNESCO.
- LE GOFF, Jacques. (1988) *Histoire et Mèmoire*, Paris: Gallimard.
- LEDO; Margarita. (1998) *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Madrid: Cátedra.
- LUMMIS, Trevor, “La memoria”, en D. Schwarzstein, comp. (1991) *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MENDOZA, GUERRERO. Telésforo. *Monografía del Distrito de Huajuapán, Oaxaca*. S. ed., 1981.
- MONTEMAYOR, Carlos, et. al. (2007) *Diccionario del náhuatl en el español de México*, México: GDF-UNAM.
- ORTIZ, MONASTERIO, Pablo, VESTA, Mónica, Alfonso Morales Carrillo. (2012) *A través de la máscara*, México: ed. Lunwerg-Fundación Televisa.
- PENN, Irvin. *Moments Preserved*, New York, Simon and Schuter, 1960.
- RIBALTA, Jorge (ed.). (2004) *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RICOEUR, Paul. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oublie*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, Paul. (2002) “*Mémoire: approches historiennes, approche philosophique*”, *Le débat*. Paris: Seuil.
- RIOUX, Jean Pierre y Jean Francois Sirinelli. (1999) *Para una historia cultural*, México: Taurus.
- ROSLER, Martha. (2004) “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental” en: Ribalta, Jorge (ed.) *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (1999) *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa.
- SÓCRATES, de Oliveira, Joao. (1985) *Manual práctico de preservación fotográfica*, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- SUSPERREGUI, José Manuel. (2000) *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao: Universidad del País Vasco.

TODOROV, Tzvetan. (2000) *Los Abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

VALLE GASTAMINZA, Félix. (1999) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis.

### HEMEROGRÁFICAS:

CHARRIER, Philippe. (1997) “Mémoire collective et image photographique au coeur d'une profession”, en: *Mémoire d'images. L'Harmattan*, 4, Paris.

DÍAZ BARRADO, Mario Pedro. (1996) “La fotografía y los nuevos soportes para la información”, en *Ayer*, núm. 24.

GUARINI, Carmen, (2002) Memoria Social e imagen, en *Cuadernos de Antropología Social N° 15*, FFyL – UBA.

GURAM, Milton. (1999) “Mirar/ver/comprender/contar/la fotografía y las ciencias sociales”, en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Video y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers*, núm. 3.

*Huajuapán*, Revista mensual, México, D.F. Números 1 al 81, de diciembre de 1972 a agosto de 1979.

IBARRA, Ana Carolina. *Entre la Historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes*, Instituto de Investigaciones Históricas, Ensayo inédito.

LARA, López Emilio Luis. *La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: Una epistemología*, ensayo inédito.

185

LUNA Córnea, (1993) No. 3, CONACULTA, México, D. F.

LYTHGOE, Esteban. (2004) *Consideraciones sobre la Historia-memoria en Paul Ricoeur*, Universidad de Buenos Aires.

*Momentos Estelares. La fotografía en el siglo XX*, (2007) Catálogo de la exposición. Curadores: Oliva María Rubio y Hans-Michael Koetzle, Círculo de Bellas Artes.

NORA, Pierre. (2002) “Pour une histoire au second degré”, en *Le débat*, n° 122 (noviembre-diciembre).

PÉREZ MONFORT, Ricardo. (1998) “Fotografía e historia: aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental”, en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, volumen 5, núm. 13.

POMIAN, Krzysztof. (2002) “Sur les rapports de la mémoire et de l'histoire” en *Le débat* n° 122 (noviembre-diciembre).

RAPOSO QUINTANA, Gabriela. (2009) “Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, junio, número 13, Santiago.

RICOEUR, Paul. (2007) “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”, en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*.

SOUGEZ, Marie Loup. (1991) “La fotografía como documento histórico”, en *Historia* 16, núm. 181, España.

TRANCÓN PÉREZ, Santiago. (1986) “La fotografía arte y documento”, en *Imágenes para la otra historia*. Salamanca, Junta de Castilla y León.

## PÁGINAS DE INTERNET:

BELLIDO GRANT, María Luisa. (2002) *Fotografía Latinoamericana: Identidad a través del lente*. En Artígrama, n.º 17, Granada, en: [www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf](http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf)

CUARTEROLO, Andrea. (2007) *El retrato fotográfico en el siglo XIX: un espejo de la mentalidad burguesa*. (pp. 72 a 77) en Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, Año VIII, Vol. 8. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Buenos Aires, en: [www.fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_publicacion.php?id\\_libro=10](http://www.fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=10)

Cultura mixteca en Oaxaca: <http://www.cumix.org.mx/index.html>

GIORDANO, Mariana y MÉNDEZ, Patricia. (2011) *El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad*. En Tiempos de América, n.º 8, Buenos Aires, en: [www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132/163905](http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132/163905)

RIVAS, Luis. (2008) *Posar para un retrato* (Pág. 341-356) en Presente y Pasado, Revista de Historia. Año 13, n.º 2 Mérida, en: [www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/26765/1/articulo9.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/26765/1/articulo9.pdf)

UNIVERSIDAD DE CORNELL. *Digitalización de Imágenes* [en línea]. Nueva Cork. Disponible en: <http://www.library.cornell.edu/preservation/tutorial-spanish/intro/intro-01.html>

WARHOL, Andy en: [www.warhol.org/tc21/](http://www.warhol.org/tc21/)