

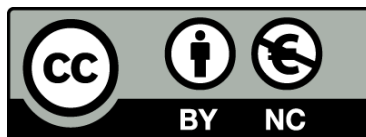


UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Representaciones de identidad cultural en la fotografía regional

El caso de Gilberto Aparicio Guerrero  
y Francesc Casañas Riera (1927-1932)

Adriana Ramírez Salgado



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License**.



AMERICAN PHOTO SUPPLY CO., S. A.  
SUCURSAL EN BARCELONA,  
AV. REFORMA No. 100,



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# REPRESENTACIONES DE IDENTIDAD CULTURAL EN LA FOTOGRAFÍA REGIONAL:

El caso de Gilberto Aparicio Guerrero y Francesc Casañas Riera  
(1927-1932)

ADRIANA RAMÍREZ SALGADO

TESIS DOCTORAL

DIRECTORA: DRA. REBECA MONROY NASR  
DIRECTOR Y TUTOR: DR. FERNANDO HERRAIZ GARCÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO: ARTE Y EDUCACIÓN  
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: EDUCACIÓN DE LAS ARTES Y LA CULTURA VISUAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
SECCIÓN DE PEDAGOGÍAS CULTURALES  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

BARCELONA, 2016





UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## **Representaciones de identidad cultural en la fotografía regional:**

El caso de Gilberto Aparicio Guerrero y Francesc  
Casañas Riera (1927-1932)

Adriana Ramírez Salgado

Tesis doctoral

Directora:  
Dra. Rebeca Monroy Nasr  
Director y Tutor:  
Dr. Fernando Herraiz García

Programa de doctorado:  
Artes y Educación  
Línea de investigación:  
Educación de las artes y la cultura visual

Facultad de Bellas Artes  
Sección de Pedagogías Culturales  
Universidad de Barcelona

Barcelona, 2016

# ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>CAP. 0 DE UN TEMA DE INTERÉS A UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN</b> .....	17
0.1 LA FOTOGRAFÍA, UN TEMA DE INTERÉS.....	18
Viñeta 0.1 Mi umbral a la fotografía e investigación.....	19
0.1.1 Hallazgo e involucración con el tema de investigación.....	21
Viñeta 0.1.1 Encuentro inesperado.....	24
0.1.2 Primer contacto: la búsqueda del material.....	26
Viñeta 0.1.2 Direccionando el camino a la investigación.....	28
0.2 GÉNESIS DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN.....	29
0.2.1 De un tema de interés a un proyecto de investigación.....	30
0.2.2 El proyecto derivador de la investigación doctoral.....	31
Viñeta 0.2.2 Previo personal a las propuestas de investigación.....	33
<b>INTERLUDIO AL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN</b> .....	35
<b>ESTUDIAR EN EL EXTRANJERO</b> .....	35
Viñeta Cambio de dirección.....	36
a) Decisión de estudiar en otro país: España, en otra ciudad: Barcelona.....	38
b) De la UAB a la UB.....	41
Viñeta ab) Cambio de vida: coctel de emociones.....	42
c) Rompiendo paradigmas en mi adaptación a Barcelona.....	44
Viñeta c) Adaptación a Barcelona.....	48
d) Estudiar en Barcelona.....	52
Viñeta d) Doctoranda americana, norteamericana y mexicana.....	54
<b>CAP. 1 PROYECTO DE INVESTIGACIÓN</b> .....	57
1.0 EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN.....	58
1.0.1 Proyecto de investigación para el doctorado en Arte y Educación.....	60
Viñeta 1.0.1 Doctorado, camino en solitario.....	62
1.0.2 Nuevas decisiones: reajustes en el proyecto.....	64
1.0.2.1 Habemus fotógrafo catalán: Francesc Casañas i Riera.....	64
1.0.2.2 Ajustes estructurales.....	66
1.0.3 Problemas e interrogantes de investigación.....	73
1.0.4 Marco Teórico.....	82
1.0.5 Contexto de investigación.....	84
1.0.6 Metodología.....	85
1.0.7 Objetivos concretos de la investigación.....	90
Objeto de estudio.....	92



Beneficios del proyecto.....	93
1.1 LA INVESTIGACIÓN.....	94
1.1.1 Por menores y otros de la investigación.....	94
Viñeta 1.1.1 ¿Construccionismo?.....	97
Viñeta 1.1.2 COREBARNA.....	101
1.2.1 Experiencia en el trabajo de campo.....	104
1.2.1.1 Archivo Histórico de Sabadell: Colección fotográfica Francesc Casañas i Riera....	105
Viñeta 1.2.1.1 Un día en el AHS.....	108
Viñeta 1.2.1-1 Sabadell.....	114
1.2.1.2 Archivo Municipal de Tlatlauquitepec y El Calandrio Archivo Fotográfico: Colección Gilberto Aparicio Guerrero.....	120
Viñeta 1.2.1.2 Tlatlauqui.....	126
 <b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>CAP. 2 CONSTRUCCIONISMO SOCIAL VS MICROHISTORIA FOTOGRÁFICA.....</b>	<b>128</b>
2.1 CONTEXTUALIZANDO.....	129
2.2 CONSTRUCCIONISMO SOCIAL.....	131
2.2.1 Constructivismo: antecedente necesario.....	132
2.2.2 Construccionismo social: qué es, orígenes y punto de partida.....	135
2.2.3 Cuestiones epistemológicas y ontológicas.....	139
2.2.4 Metodología de trabajo.....	141
2.2.4.1 Metodología cualitativa.....	141
2.2.5 Conclusiones.....	144
2.3 MICROHISTORIA.....	148
2.3.1 Historiografía: punto de partida.....	148
2.3.2 Microhistoria: generalidades importantes.....	153
2.3.2.1 Orígenes.....	153
2.3.2.2 Características.....	156
2.3.2.3 Cuestiones epistemológicas y ontológicas.....	158
2.3.2.4 Metodología de trabajo.....	160
2.3.2.5 Influencia y aportaciones.....	162
2.3.2.6 Principales exponentes y trabajos de investigación.....	163
2.3.2.6.1 Microhistoria Mexicana.....	163
2.3.2.6.2 Microhistoria Italiana.....	168
2.3.3 Conclusiones.....	172
2.4 MICROHISTORIA FOTOGRÁFICA.....	174
2.4.1 La fotografía como fuente histórica.....	174
2.4.2 La fotografía: vicisitudes en su historia.....	177
2.4.2.1 Reconstruyendo la historia de la fotografía: modelos históricos.....	179
2.4.3 Microhistoria fotográfica: concepto.....	187
2.4.3.1 ¿Fotohistoria o microhistoria fotográfica?.....	192
2.4.3.2 Microhistoria fotográfica en México.....	194
2.4.3.3 Metodología propuesta.....	198

2.4.4 Conclusiones.....	202
2.5 CONSTRUCCIONISMO SOCIAL VS MICROHISTORIA FOTOGRÁFICA.....	204
2.5.1 Posicionamiento y aportes.....	204
2.5.2 Conclusiones.....	213
<b>TERCERA PARTE</b>	
<b>CAP.3 FOTOGRAFÍA REGIONAL.....</b>	<b>215</b>
3.1 LA FOTOGRAFÍA: BAJO MI PROPIO LENTE.....	216
3.1.1 La fotografía, mi visión como amateur, semi-profesional, investigadora y encargada de conservación.....	226
3.1.2 Conclusiones.....	234
3.2 FOTOGRAFÍA REGIONAL.....	235
3.2.1 Historia regional y Microhistoria: Prácticas para estudiar lo regional.....	236
3.2.2 Fotografía Regional.....	239
3.2.2.1 ¿Fotografía regional o fotografía popular?.....	243
3.2.2.2 Fotógrafo regional.....	249
3.2.3 Representaciones e imágenes icónicas en las poblaciones a partir de modelos capitalinos.....	251
3.2.4 Investigaciones sobre fotografía regional y sus alcances.....	262
3.2.4.1 En México.....	262
3.2.4.2 En España.....	266
3.2.5 Conclusiones.....	272
<b>CAP.4 FOTÓGRAFOS REGIONALES: EL CASO DE GILBERTO APARICIO Y FRANCESC CASAÑAS.....</b>	<b>275</b>
4.1 Regiones: referentes generales sobre aspectos geográficos e históricos de sus lugares de origen.....	275
4.1.1 Tlatlauqui: “El cerro que colorea”.....	275
4.1.1.1 Localización y geografía.....	275
4.1.1.2 Aspectos históricos generales.....	277
4.1.2 Sabadell: la antigua Arraona.....	281
4.1.2.1 Su localización y geografía.....	281
4.1.2.2 Aspectos destacables de su historia.....	281
4.2 El caso de Gilberto Aparicio y Francesc Casañas.....	287
4.2.1 Biografías.....	288
4.2.1.1 Gilberto Aparicio Guerrero “El Calandrio”.....	288
4.2.1.2 Francesc Casañas “Francari”.....	300
4.3 Características generales de sus acervos.....	319
4.3.1 Archivo Fotográfico “El Calandrio”.....	319
4.3.1.1 Singularidades de sus fotografías.....	324
4.3.2 Colección Fotográfica Francesc Casañas Riera.....	330
4.3.2.1 Peculiaridades de sus imágenes.....	335
4.4 Conclusiones.....	341

<b>CAP.5 REPRESENTACIONES DE IDENTIDAD CULTURAL EN LA FOTOGRAFÍA REGIONAL</b>	343
5.1 Identidad Cultural.....	344
5.1.1 Cultura.....	345
5.1.2 Identidad.....	349
5.1.2.1 Identidad Cultural.....	351
<i>Viñeta 5.1.2.1 Mi identidad cultural como mexicana en Barcelona: choques y</i> <i>encuentros.....</i>	353
5.1.3 Conclusiones.....	361
5.2 Representaciones de identidad cultural en la fotografía regional: El caso de Aparicio y Casañas (1927 –1932).....	362
5.2.1 Breve contexto de eventos trascendentes efectuados entre 1927 a 1932.....	364
5.2.2 Sabadell visto desde el lente de Francesc Casañas 1927-1932.....	375
5.2.3 Tlatlauquitepec a través de la mirada de Gilberto Aparicio 1927-1932.....	433
5.2.4 Conclusiones.....	474
<b>CONCLUSIONES GENERALES</b> .....	482
<b>ANEXOS</b> .....	495
Capítulo 0. <i>Viñeta 0.1 Mi umbral a la fotografía</i> .....	496
0.1.1 Hallazgo e involucración con el tema de investigación.....	497
<i>Viñeta 0.1.1 Encuentro inesperado</i> .....	498
<i>Viñeta 0.1.2 Direccionando el camino a la investigación</i> .....	500
<i>Viñeta 0.2.2 Previo personal a las propuestas de investigación</i> .....	501
Interludio. <i>Viñeta Cambio de dirección</i> .....	502
<i>Viñeta ab) Cambio de dirección: cóctel de emociones</i> .....	503
<i>Viñeta d) Doctoranda americana, norteamericana y mexicana</i> .....	504
Capítulo 1. <i>Viñeta 1.1.2 Corebarna</i> .....	505
<i>Viñeta 1.2.1.1 Un día en el AHS</i> .....	506
<i>Viñeta 1.2.1.1 Sabadell</i> .....	507
<i>Viñeta 1.2.1.2 Tlatlauqui</i> .....	508
Capítulo 3. 3.1.1 La fotografía, mi visión como amateur, semiprofesional, investigadora y encargada de conservación.....	509
Capítulo 5. <i>Viñeta 5.1.1 Mi identidad como mexicana en Barcelona: choque y encuentros</i> ...	512
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	516
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	523
Introducción.....	523
Primera Parte.....	523
Construccionismo.....	523
Microhistoria.....	526
Microhistoria Fotográfica y Fotografía Regional.....	528
Fotógrafos Regionales.....	534
Representaciones de identidad cultural.....	538
Conclusiones generales.....	545



## INTRODUCCIÓN

Toda fotografía representa en su contenido una interrupción del tiempo y es materialmente un vestigio del pasado en dos aspectos. Por un lado, como artefacto que da indicios de los elementos que la conforman: la técnica, el tema, la corriente o género y el fotógrafo (Kossoy; 2001:32); mientras que por el otro, quizá el más importante para mí, refiere a un inventario de datos sobre momentos y circunstancias precisas, que fueron entendidas, concebidas y difundidas en su tiempo.

La fotografía es el motor de esa aceleración cultural, por ser el medio icónico que permite integrar lo privado y lo colectivo, la unicidad de cada imagen con la difusión de la misma, la reducción de las diferencias entre los individuos y la recepción de una imagen por parte de una población (Frizot; 2009:30)

Es un objeto-imagen que da testimonio de un fragmento del pasado capturado en ella, cuestión que en lo particular me hace ir más allá de la imagen, al querer reflexionar sobre ese pasado capturado, un tanto lejano (el momento plasmado) –incluso de lo que quiso transmitir el fotógrafo–, pero sobre todo lo que hay de éste en mi presente y lo que puedo proyectar a un futuro. De esta manera el artefacto fotográfico, como diría Boris Kossoy (2001:38), constituye una fuente histórica a través de su **materia** y de su **expresión**.

Es el fotógrafo quien funge como un filtro cultural que materializa el fragmento de la realidad pasada en que efectuó el registro, lleno de ciertos mensajes, códigos, ideas, intereses, etc. Él no es neutro, pues se sujeta a sus propios

deseos, intenciones, distracciones, previsiones e ignorancias; así como a las exigencias de sus clientes que determinan sus usos sociales e individuales “no se fotografía por que sí, ni para nadie” (Frizot; 2009:55).

Las fotografías en éste presente pueden parecernos tan lejanas o cercanas de acuerdo a la identificación y la información que obtengamos de ellas. Es por tanto, misión del historiador con y/o sobre fotografías desenmascarar esos datos a través de un escudriñamiento para hacerlas trascender de la faceta ilustrativa, donde suele colarse, a ser parte de las investigaciones.

La historia de la fotografía es la historia de nuestra relación con estas imágenes nuevas y extrañas que han acabado por invadirnos, con aquello que se supone deben aportarnos a nivel consciente, y con los que logramos descifrar en ellas más tarde, inmediatamente después de la toma, y algunas veces mucho tiempo después (Frizot; 2009:54).

Una comprensión profunda de las fotografías inicia al momento que nos negamos a aceptar que lo ahí registrado sea simplemente lo que parece sin indagar más (Sontag; 2006), por ello es importante hacer cuestionamientos a éstas para que nos hablen de sus historias visibles u ocultas. Reflexionar sobre las metodologías y/o herramientas empleadas o necesarias para la aplicación visual, al momento de trabajar directamente con éstas.

Desde hace unos años, en el ámbito de la historia de la fotografía, han surgido nuevos métodos que han buscado crear formas diferentes de escritura sobre ella: produciéndose a veces documentos descriptivos, otros propiamente estéticos y otros casos utilitarias que con frecuencia tienen poco valor dentro del análisis histórico (Riego; 2003:56). Lo que mayormente se ha historiado es “autores célebres como referentes canónicos a los que hay que imitar o admirar” (Riego; ídem), generalmente este tipo de retratistas vivían en las capitales de los países o en ciudades consideradas importantes, a este tipo de fotógrafos se les llama profesionales o de estudio, ya que su actividad laboral principal era ésta y eran ellos quienes más entendían a la fotografía como un arte, por ello seguían fórmulas convencionales para sus retratos.

¿Qué pasa con el resto de fotógrafos, sobre todo de aquellos que vivían en provincia? ¿Qué se estudia respecto a ellos? ¿Qué se sabe o desconoce de estos? Estas fueron preguntas que me hice al incorporarme a la academia en Historia del Arte, halle que aún era poco lo que se estudiaba con respecto a fotógrafos que no vivieran en las ciudades importantes o capitales de país. Además de que a todo aquel “supuestamente no profesional” se le ha etiquetado de amateur, como si ello fuera sinónimo de “poco interesante”, Roh menciona que no debe verse con menos precio a los amateur pues la misma palabra significa **“alguien que ama aún alguna cosa por ella misma”**, por tanto son estos fotógrafos los que muestran una mirada tan particular como atrayente en sus tomas (Roh; 2004:146).

Un interés personal llevó a inclinarme por la investigación con y/o sobre fotografías hechas en provincia, denominadas como fotografías regionales.<sup>1</sup> En ellas encontré discursos y crónicas visuales interesantes que referían a los modos de vida, mentalidades y cultura, entre otras, de una población. Un primer acercamiento con este tipo de imágenes lo tuve en mis estudios de maestría en Historia del Arte, donde pude observar que no existía una metodología para poder abordarlas, pues la mayoría están enfocadas a historiar las obras consideradas artísticas o de autores profesionales.

Por aquel tiempo tuve una aproximación con la microhistoria<sup>2</sup> la cual empecé a utilizarla para historiar la fotografía regional, es decir, sugerir efectuar una microhistoria fotográfica como una metodología para este tipo de retratística.

Esos dos hechos llevaron a que surgiera el presente trabajo de investigación, el cual tiene como objetivo tres cosas fundamentales:

---

<sup>1</sup> Aunque en capítulos más adelante se hará una explicación más detallada de esta, puedo adelantar que la fotografía regional se puede entender cómo, el documento visual efectuado en una región (espacio geográfico) o población de provincia, la cual atestigua la cultura e historia de su pueblo o pueblos que la comprenden.

<sup>2</sup> Igualmente en un capítulo hablaré detalladamente sobre la microhistoria, lo que puedo referir de ella de forma general es que reduce la escala de estudio partiendo de análisis de hechos, ciertos acontecimientos, personajes que mayormente en la historia general pasan desapercibidos. Busca estudiar, en los pueblos rompiendo con esquemas habituales de las obras historiográficas utilizando técnicas narrativas.



1. Desarrollar de forma más amplia la propuesta metodológica de microhistoria fotográfica para abordar estudios sobre fotografía regional.

2. Con el afán de seguir impulsando y motivando el abordaje con la fotografías regionales, emprender una investigación donde sobre el tema, fuera mi fuente primigenia.

3. Corroborar si es frecuente la presencia de elementos de identidad cultural en las representaciones fotográficas que ciertas sociedades demandaban en sus poblaciones.

Para este último punto, pensé en efectuar un estudio de caso con el archivo fotográfico con el cual que he venido trabajando desde mis estudios de maestría (El Calandrio, cuyas obras en su mayoría son de Gilberto Aparicio Guerrero). A raíz de mi estudio doctoral que tendría una estancia en Barcelona, busque incorporar a un fotógrafo catalán para conocer si existían diferencias o similitudes con respecto a los fotógrafos y fotografía regional entre México y España. Es aquí cuando surge la figura de Francesc Casañas Riera para realizar un comparativo en cuanto a formas de trabajo, temáticas, mentalidades, en como representar su identidad cultural, sus historias personales y cuánto de ello influenciaba su labor fotográfica, entre otras que se fueran dando durante la investigación.

Cuando ingrese al doctorado, ignoraba que estuviera inscrito en un paradigma y que éste fuera el construccionismo social<sup>3</sup>, del cual desconocía completamente, por tanto, parte de la estructura a la que estaba acostumbrada a trabajar se vio modificada sobre todo, al tener que incorporar ciertos segmentos que no estaban contemplados anterior de enterarme sobre el paradigma y que fueron pedidos de forma expresa por mi director y tutor de tesis.

Cuando yo realizó una fotografía, se presentan tres momentos:

---

<sup>3</sup> A la par que los otros conceptos, referiré en un capítulo información, datos para tener conocimiento sobre lo que es el construccionismo social, adelantando algo de ello puedo decir que éste no busca una verdad absoluta, ni una lógica fundamental o un código estricto de valores; al contrario, pretende agrupar ideas para formar una mezcla donde broten nuevos diálogos, condiciones y conversaciones, respecto a ciertos estudios o temas a indagar.

1) La idea técnica que debo plantearme para poder efectuarla, es decir, pensar desde que ángulo y cómo quiero hacer mi toma, los elementos adicionales que necesitaré (tanto de equipo como de escenografía si así lo requiero). Si tengo más tiempo para planearlo, medito sobre la temática, los probables encuadres y la iluminación, entre otras más. Además de ello no debo olvidar pensar en cuestiones propias de la locación y todas las gestiones o no que tengo que resolver para poder hacer mis fotografías. Todo ello queda fuera de la toma pero de alguna manera es parte de la imagen que logro, ya que sin esos hechos la fotografía no pudiera conseguirse. Es esa otra historia que forma parte de mi registro fotográfico.

2) Después de elegir de un todo, aquella parte que quiero registrar o aquello que inquietó mi mirada, basta darle un click al botón para que la imagen quede fijada en mi negativo.

3) Luego le sigue el trabajo en el laboratorio, donde tengo la oportunidad de darle un toque final que mejore o cambie la concepción inicial que tuve para crear mi fotografía; donde los químicos, tiempos de revelado, fijado, experimentaciones y virados terminan con una parte del ciclo de creación.

Este ejemplo va en relación a como decidí desarrollar mi investigación doctoral para que ella estuviera alineada al construccionismo social y no se alejara de lo que yo pretendía originalmente. Así como cuando efectúo una fotografía, este estudio lo dividí en tres momentos:

La primera parte está conformada por dos capítulos y un interludio. Por consejo de mi tutor incluí el capítulo cero “De un tema de interés a un proyecto de investigación”, en donde menciono las razones que me llevaron desde tiempo atrás a trabajar con este tipo de temáticas y fotografías. En este apartado se encontrarán viñetas con relatos autobiográficos donde mi voz como sujeto, cuenta aspectos sobre los temas que refiero. De igual manera el “Interludio al proyecto de investigación”, hace referencia a este nuevo cambio que se dio en mi vida al estudiar en el extranjero, en conjunto es esa primera fuera de toma antes

mencionada (gestiones, momentos, vivencias, etc., que quedan invisibles en un trabajo doctoral) que fueron parte también de este proceso doctoral.

En ambos casos las viñetas suelen estar acompañadas de imágenes, las cuales a propósito no tienen pie de foto, la razón de ello es poner en evidencia el modelo convencional que suele encontrarse en algunos estudios con y sobre fotografías donde se utiliza a éstas como meros recursos para ilustrar el texto (pretexto para crear historias). Mi finalidad, es marcar la diferencia en cuanto al usar una imagen como ilustración, a cuando es ésta la razón de una investigación.

Mi trabajo de indagación, busca defender la idea de que la fotografía debe ser empleada como fuente primigenia de estudio en sí misma, a partir de la cual se empieza a buscar referentes que permitan historiar a partir de ella sobre un hecho, lugar, momento, etc., el cual quedo registrado en un papel o negativo. Ya en el anexo incorporado al final, se encontrarán breves relatos de historias que hay detrás de dichas imágenes que utilice en dichas viñetas.

**Las fotografías no son meras “ilustraciones al texto”. La imagen fotográfica informa sobre el mundo y sobre la vida, pero siempre con una expresión y una estética propias** (Kossoy; 2001:116).

El capítulo uno “Proyecto de Investigación”, forma parte también de este fuera de toma, donde refiero todo lo que involucró pensar y efectuar mi proyecto de investigación (tomas de decisiones, momentos de soledad, modos de pensar, los encuentros y desencuentros que me surgieron con respecto al paradigma construccionista social y otros que de alguna manera directa o indirecta intervinieron en el desarrollo del proyecto). Las viñetas a partir de aquí, muestran mis posturas personales o vivencias con respecto a las temáticas que se mencionan.

Lo que llamó mucho mi atención del construccionismo social y quise aprovechar, fue precisamente esa oportunidad que brinda (a diferencia de trabajos académicos en la Historia del Arte), para hacer presente diversas voces en la



investigación, en particular el uso del YO, ya que del área que provengo ello se vería como algo excesivo y muy personal, lo cual llega a verse como algo menos profundo y fundamental. Por ejemplo, mis “fuera de toma” de la tesis no tendrían cabida normalmente en investigaciones del área en que me desenvuelvo, como lo he mencionado lo verían como algo poco formal, ya que aún se siguen ciertas convenciones para emprender estudios con y sobre fotografías. Lo que me aportó el construccionismo fue precisamente ello, que el uso de la primera persona en singular ayuda al investigador a colocarlo en ella así como también lo responsabiliza de forma directa de los planteamientos, discursos o análisis emitidos.

Regresando a la tesis, la segunda parte está conformada únicamente por un capítulo, el número dos “Construccionismo vs Microhistoria”, segmento importante de mi marco teórico, en particular con relación al construccionismo, microhistoria y microhistoria fotográfica. En este apartado lo que hago es un tipo de historiografía con las primeras dos, para dar a conocer aspectos generales que ayuden a concebir ambos paradigmas y la relación que pueden tener entre sí para emplearse en la microhistoria fotográfica. No me interesó profundizar o problematizar tanto en ambos temas, pues no es la razón de esta tesis y menos aun cuando mi investigación es mi primera experiencia con el construccionismo, para ello creo existe una bibliografía amplia y especializada en el tema hecha por investigadores que son expertos y llevan ya mucho tiempo trabajando en ella. Este capítulo respondió más a la solicitud expresa de mi tutor de tesis que vio necesario que el tema apareciera en mi trabajo.

Referente a la tercera parte, se compone por tres capítulos. El capítulo tres “Fotografía Regional”, incluye también algo de mi marco teórico en relación a la fotografía en general como la regional; mi acercamiento a esta, a partir de mi visión como fotógrafa, investigadora, conservadora y coleccionista. Al final se conjuntan

todas esas miradas cuando empiezo a analizar las imágenes para mis investigaciones.

En el capítulo cuatro “Fotógrafos regionales”, refiero a los fotógrafos con los cuales realice mi estudio de caso. Aquí aparecen sus biografías contextualizadas con su momento histórico, también refiero aspectos que hacen trascendentes a las poblaciones de donde ambos provienen. En este mismo capítulo, hay dos apartados donde informo, tanto de las cualidades con las que cuentan siendo fotógrafos así como de sus obras, además de hacer mención sobre como surgieron ambos archivos fotográficos y las condiciones en las que se encuentran actualmente.

Ello con el fin de hacer una antesala y poder entender las imágenes que utilizo en el capítulo que le sigue a éste. Ya que para mí es importante entender cómo surgió y la inserción que iba teniendo en la sociedad con la fotografía; lo que llevó a que el oficio de fotógrafo fuera adquiriendo relevancia en la vida cotidiana de ambas poblaciones y en la representación de sus propias identidades.

La Historia también cumple funciones de identidad cultural, ubica los fenómenos y, sobre todo, permite entender el punto en el que nos encontramos, que siempre es una de las opciones posibles entre las que se pudieron producir (Riego; 2003:57).

En el capítulo cinco “Representaciones de identidad en la fotografía regional”, pongo en marcha el método de microhistoria fotográfica que propongo se emplee como una opción de abordaje a la fotografía regional. En este apartado, abordo brevemente lo que entiendo como identidad cultural e incluso en una viñeta problematizo a partir de mí, lo que ésta me representa para después contar a través de las fotografías de Casañas parte de la historia de Sabadell en relación a las representaciones de identidad cultural en sus fotografías. Para ello vuelvo a contextualizar de forma general eventos que pasaban a la par para entender el momento histórico que se vivía. Después, voy narrando esa historia que mencioné, la cual se fue construyendo a partir de todas las evidencias que fui encontrando en

el Archivo Histórico de Sabadell y entrelazándolo con lo hallado en libros y lo comentado propiamente por mis fuentes orales.

En mi análisis voy mezclando las miradas antes mencionadas (fotógrafa, investigadora, conservadora de fotografías) que me ayudan en momentos a entender ciertas imágenes, la manera en que fueron hechas, el tipo de materiales y productos que se usaron y que hoy por hoy hacen que sigan prevaleciendo. Apoyándome en el tipo de narrativa que emplea tanto el construccionismo como la microhistoria, es como voy contando dicho relato.

En el caso de Gilberto hago lo mismo que con Casañas en cuanto a la estructura y modo de contar la historia a partir de sus imágenes. Las diferencias y similitudes entre ambos fotógrafos, sus formas de trabajar, temáticas elegidas, usos y funciones sociales; se van presentado solas sin que tenga que evidenciarlo entre ambos, así como aquello que de alguna manera comparten.

Lo que es importante señalar es que fue muy diferente para mí realizar el trabajo de campo en un sitio y otro, así como diversa la información hallada. En un principio pensé que esto sería un problema, porque mientras en un lugar me sobraban datos escritos y me faltaban fuentes orales, en el otro era todo lo contrario. Ello me sirvió mucho ya que así pude comprobar lo que mencionaba en mi capítulo dos con respecto a las metodologías, que estas deben ser flexibles y responder a las necesidades que el propio objeto de estudio va presentando; haciéndonos ver que no hay formas generales para tratarlas o métodos únicos, que existen tantas posibilidades como particularidades propias tengan los archivos que estudiamos. Al final, ello enriqueció mucho mi trabajo ya que además de comparar a ambos fotógrafos pude mostrar dos formas distintas de abordarlos. Este capítulo sería en mi ejemplo inicial con respecto a la fotografía, el equivalente al trabajo de laboratorio, es decir, ese momento de conjuntar todos tus saberes, reflexiones e ideas con el fin de lograr la toma deseada.



Otro apunte que debo hacer con respecto a mi investigación es que fue pensada para ser desarticulada de este todo, es decir, sé que muchas veces es difícil publicar una tesis completa y sobre todo encontrar quien lo desee hacer, así que pensé que cada capítulo podía encontrar vida independiente de la tesis para buscar espacios donde publicarlos como artículos y de alguna manera difundir parte de ella. De hecho cada capítulo incluye una breve introducción, sus propias conclusiones y también por esta razón segmenté la bibliografía.

Espero que el lector encuentre interesantes algunos puntos tratados en esta investigación, que pueda aportarle conocimientos nuevos pero sobre todo que lo haga reflexionar o mirar de otro modo a las fotografías regionales y entender que toda imagen puede ser valiosa, pues en ella generalmente habrá una historia visible u oculta que falta conocerse, para ello existirán formas diversas de hacer hablar a estas fotografías. No debemos olvidar que a partir de ellas, podemos crear historias individuales o grupales que hablen de una parte de nuestro pasado y de nuestra identidad como sociedad y que pueden aportar mucho a una historia local, estatal, regional, nacional o internacional.

Más Gilbertos y Franciscos estarán esperando la oportunidad tanto en México como en España, inclusive en otros países, para que sus historias y obras sean investigadas y contadas, por ello esta es también una invitación a mis colegas de la academia a poder girar su mirada hacia este tipo de retratística y ver que tenemos aún un campo muy fértil donde emprender nuevas e interesantes investigaciones, para con ello aumentar la historia de la fotografía en nuestros países o localidades.

Antes de cerrar esta introducción quiero agradecer a todas las personas que directa o indirectamente me aportaron, guiaron y ayudaron a realizar este trabajo de investigación sin ustedes esto no hubiera sido posible. Infinitas gracias a: José Antonio Rodríguez, Pau Maynés Tolosa, Agnès Gall-Ortlik; Isabel Pardo, David González, Montserrat Mañoso, Laura Fernández, Antonio Onetti, Jordi Torruella y Joan Comasólivas del Archivo Histórico de Sabadell; Rafel Torrella, Gina

Rodríguez. A Judy, Yuls y Rulas del Archivo fotográfico El Calandrio por su asistencia y apoyo en todo momento. A César Parra Guerrero del Archivo Municipal de Tlatlauquitepec, así como a la curía de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en Tlatlauqui. A la familia Casañas Guri en especial a Joan, Tomás y Teresa, así como a Joan Torruella Casañas por su disposición, amabilidad y tiempo para llevar a cabo las charlas sobre Francesc. A la familia Aparicio Márquez, en particular a Ma. de la Paz quien no tuvo la ocasión de ver esto terminado al igual que Lupita y Beto quienes fallecieron en el trayecto, a las dos primeras mi agradecimiento por esas charlas con respecto a su padre, por creer en mí y brindarme la oportunidad de investigar y recuperar el archivo de él, a ustedes dedico este trabajo. También a mis entrevistados en Tlatlauqui el Prof. Rosendo Lara, la Profa. Angelita Olvera y Jorge Ruiz, así como *in memoriam* agradezco a: Euriel Tapia, Gilberto Guzmán y Erasmo Vázquez los cuales se adelantaron en el camino antes de poder ver este resultado.

Agradezco de igual modo a mis directores de tesis Rebeca Monroy Nasr y Fernando Herraiz García. A mis padres y esposo por su apoyo, su paciencia, por sus ánimos, por el tiempo de no estar, por su amor y creer en lo que hago. A mi mejor amiga y pulsión en todo este proceso y tiempo compartido en esta aventura llamada Barcelona, por todas esas horas de charlas, porras, apoyo incondicional y demás, gracias hermanita por todo lo dado en este tiempo. También a todos los que fueron mi familia en Barcelona: los *Dimonis de la Fosca*, a Vero Juárez, Ebby Fragoso y Ferdinando D'Alessio. De igual modo quiero agradecer a mis compañeros del doctorado: Chispilla Tronik, Fabio Ragone, Cote Bello y Natalia Calderón, con quienes aunque breves compartí buenos momentos de debate y amistad.

## **CAPÍTULO 0**

### **DE UN TEMA DE INTERÉS A UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN**

Muchas veces como investigadores, desarrollamos diversos estudios acerca de un tema que creemos es importante hablar, retomar, discutir, discernir, en fin, las razones podrían ser varias, de forma muy general, que nos llevan a seguir una o varias líneas de investigación. El resultado de todo un proceso de trabajo con lecturas, tareas de campo, horas en búsqueda de inspiración, discusión interna, hilación entre teoría y textos, etc; es el que se presenta generalmente al final de un largo procedimiento de exploración, esperando siempre poder ser compartido mediante alguna publicación.

Pocas veces quienes nos dedicamos a la investigación desde la parte académica, tenemos la oportunidad de relatar en alguna parte de ésta, las cosas o motivos que nos llevaron a que se gestara, así como aquello que generó nuestro interés a ciertos temas para que finalmente uno se dedicara a investigar sobre ello.

En este capítulo, a modo de relato, principalmente autobiográfico doy cuenta sobre como surgió el interés por mi tema, así como también las diferentes circunstancias que lo fueron transformando al actual proyecto de investigación doctoral.

## **0.1 La fotografía, un tema de interés.**

El paso del tiempo que uno como humano observa, suele rescatarse de distintas maneras, por medio de un escrito, una charla, una fotografía, etc. Ese registro del movimiento continuo permite que distingamos un antes de un después, manteniendo siempre una dirección, en la que la vida, los hechos e historia transcurren, recuperados por la subjetividad de quien los ordena o recuerda. Así, la fotografía como medio de representación y comunicación desde el siglo XIX, ha registrado gran parte de la memoria visual de las sociedades, fungiendo como importante fuente histórica. Es por ello que, de entre las diversas dimensiones de la fotografía, ésta mantiene, de una u otra forma, su carácter testimonial, histórico-estético que le otorgan las funciones de ser memoria y expresión colectiva e individual.

El interés por la fotografía inicia desde chica, cuando veía en los álbumes de la familia a personas que conocía y otras más con las cuales no pude convivir. Lo que recuerdo es que me agradaba conocer las historias detrás de ellas, esas que mi mamá o mi abuelita llegan a contarme o incluso aquellas que yo sola imaginaba cuando tomaba un álbum, en particular con el que mi mamá había hecho de mí.

A través de esos primeros encuentros con las fotografías pude conocer parte de mi historia así como el mi familia, fue quizá de los momentos en que entendí que las fotografías siempre tendrían algo que contar.

La fotografía constituye un ejercicio científico y artístico de primer orden. Por ella, vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copioso álbum de imágenes... La vida pasa, pero la imagen queda (Ramón; 1912).

Esa curiosidad por querer conocer esas historias que había detrás fue creciendo con el tiempo a la par que me iniciaba en la práctica fotográfica, donde yo misma podía crear mis propias historias respecto a lo que retrataba, ahora yo podía narrar los sucesos que me llevaban a haber efectuado dichos registros.

## **Viñeta 0.1**

### **Mi umbral a la fotografía e investigación**

*Yendo atrás en el tiempo, recuerdo que desde muy pequeña siempre me había llamado la atención la fotografía. En esta etapa infantil en la que no te importa mucho de dónde surgen las cosas o para qué sirven, me solía divertir, entre otras, con una cámara fotográfica ya inservible de mi mamá, con la cual jugaba en ciertas ocasiones pensando que era una reportera e incluso, me agradaba más cuando mi papá jugaba conmigo a*



*hacerme retratos como si fuera una modelo, yo daba rienda suelta a varias poses cada vez que él emitía un ruido semejante al que las cámaras de ese entonces hacían al realizar la toma (chuck chuck). En mis juegos me contaba a mí misma las historias de las “supuestas tomas” que me hacían así como las que aparecían en mi álbum*

*Con la adolescencia, acabó para mí esa diversión, aunque siempre permaneció el gusto por ella, por esa forma de mantener en una imagen momentos y personas muy particulares de mi existencia. Me gustaba recordar y volver a oír las historias sobre algunas fotografías, al hacerlo, tomaban nuevamente vida para mí. Pasó el tiempo hasta que pude comprarme mi propia cámara, una Kodak 110, con la que aprendí empíricamente, estropeando algunas tomas y experimentando lo más que podía o lo que mis ahorros me permitían, para comprar negativos y mandar a revelar e imprimir, no siempre obtuve buenos resultados, pero me gustaban mis composiciones. Los sujetos más retratados eran mis amigas y amigos de la secundaria y preparatoria, ya sea en la escuela, en alguna reunión o excursión; los eventos familiares no fueron sucesos que yo buscara retratar, pues estos eran más tarea de mi abue o de mi mamá*

*(ávia o yaya), sobre todo en los cumpleaños. Lo que si nunca perdí fue el querer saber las historias detrás de ellas, me divertía pero sobre todo echaba a volar mi imaginación pensando como si yo hubiera vivido en aquel tiempo en que se efectuaron. Todo ello ocurrió durante estos estudios hasta inicios de la carrera universitaria, después por azares del destino perdí un poco el interés en ambas, con ello pausé dicha afición.*

*Otro de mis juegos predilectos era el ser investigadora, aunque realmente pensaba más en ser detective, incluso tenía una placa gris de plástico que asemejaba a una de policía. Según yo, en los libros o cuentos hallaría las pistas necesarias de cada caso. Me gustaba crear e incluso reconstruir historias como las que veía en programas o películas transmitidas en televisión, ello era más fascinante cuando observaba un rato las fotos y después me ponía en acción a recrear en mis juegos tales historias antes relatadas.*

*Decidir por una profesión si que resulta complicado, recuerdo que en secundaria me encantaba la Historia, en un principio quería ser historiadora para investigar cosas del pasado e inclusive contar lo que pasaba en mi entorno, durante la preparatoria me interesaron otras carreras además de esa, pero por asuntos que no vienen al caso, ahora sólo puedo decir que terminé estudiando Administración Hotelera (Turismo).*

*Estudiando la carrera de Turismo, hubo dos momentos que sin pensarlo (o quizá siempre estuvieron ahí y sólo esperaron el instante oportuno de salir a escena) fueron cambiando mi dirección vocacional, el primero, mi gusto por el arte, la cultura e historia, que me encaminaron a tomar cursos de esta índole; el segundo, la fotografía nuevamente, sólo que ahora para usarla como un medio para promocionar todos aquellos lugares turísticos o no, que tenía mi estado, aún más los que había en México. No fue de manera inmediata que retomé la fotografía, pero sin querer mis estudios sobre arte e historia me encaminaron a ella poco a poco. Sin pensarlo antes, hasta ahora que lo escribo, creo que estos pasatiempos de mi infancia ya marcaban parte de mi futuro, sólo que ahora no se presentaban como juegos sino como opciones de vida a la par de lo profesional.*

*En 2004, decidí tomar un curso formal de fotografía en la Casa de Cultura de Puebla, donde aprendí bastante sobre la parte teórica y práctica de la fotografía, fue una experiencia gratificante que me mostraba un mundo que encontraba tan distante de mí, pese a que desde pequeña llamaba mi atención, pero en realidad hasta ese momento me di cuenta que sabía casi nada de ella. Además de aprender a como tomar fotografías ( Encuadres, velocidades, perspectiva, composición, etc.), tuve la oportunidad de adentrarme al mundo del revelado e impresión, donde sin dudar experimenté con cuanta cosa pude, como esponjita quería absorber todo lo que se me enseñaba, esto me llevo sin duda, a concebir de otra manera la fotografía y supe que aún me faltaba mucho por aprender de la materia y largo el camino por recorrer si decidía seguir con ella.*

*(Relato autobiográfico/Septiembre 2012)*

### **0.1.1 Hallazgo e involucración con el tema de investigación.**

La fotografía ha sido para mí en un primer momento un *hobby*, desde mis inicios en ella, no pretendía convertirme en fotógrafa profesional. Surgió como una afición muy personal donde a través de ella he tenido la oportunidad de dar rienda suelta a mi imaginación y creatividad; donde mi mirada inquieta hace permanente algún momento, lugar, evento o situación particular; de lo que me gusta o incluso disgusta, en ciertos momentos, es mi manera de ver y sentir el mundo, de interpretarlo.

La fotografía ha representado un tema de interés por diversos factores; para poder emplearlo en aspectos profesionales, como una manera de expresión personal o una simple forma de contar mis historias y momentos. Cuando inicié de manera más formal mis



I. Huaquechula, 2004, Lunadelf, Huaquechula, Puebla.

aprendizajes en fotografía, no tenía en mente ni investigar con respecto a ella ni interesarme en conservarla.

Esto cambió a partir de mediados del 2004 al terminar mi curso de nivel avanzado y preparando mi segunda exposición, cuando por azares del destino, tras una comida familiar en casa al mostrar mi carpeta fotográfica, me enteré que el gusto por la fotografía había sido heredada por parte de mi bisabuelo materno.

Tras la plática, supe que mi bisabuelo materno había sido fotógrafo en su población, cuestión que hasta ese momento desconocía. Sabía que tomaba fotos pero en mi ignorancia sobre la fotografía y la evolución de la misma, me hacía suponer que era una práctica común, sin mayor dificultad. Recuerdo haberle pedido a mi mamá que me mostrara los retratos que conservaba de él para poder apreciar su trabajo, ella fue rápidamente por su álbum donde conservaba algunas. Mientras me las mostraba, platicaba sobre lo que ella recordaba de esta labor. Fue ahí, en ese instante, que surgió la inquietud muy grande en mí de conocer más sobre él.

En el 2005, estaba cursando un diplomado de Historia del Arte en México y durante el módulo referente a la fotografía descubrí lo ignorante que era con respecto a esta, entendí también que el oficio de fotógrafo en el pasado no había sido fácil y que realmente ameritaba que se investigara y hablara de ello. Ese fue el gusanito que se me metió a la cabeza y me llevó a querer conocer más acerca del tema, a buscar de alguna manera especializarme. Me pregunté tantas cosas, entre ellas, ¿Qué tan trascendente habría sido tanto para las personas de grandes como de pequeñas ciudades en su vida la fotografía? ¿Qué representaba ser fotógrafo en aquella época? ¿Retratarían por las mismas razones que lo hacemos ahora?, en relación con mi bisabuelo ¿Qué se realmente de él?, ¿Cómo para mis primos y para mí había pasado inadvertido este oficio al igual que otras cosas más acerca de él? ¿Cómo había él desarrollado esta actividad en su época?, etc. El tema la fotografía apartado de la práctica, ya como contenido de investigación



respecto a ella, a lo que representaban las imágenes y sus significados empezaba a intrigarme e interesarme mucho.

Esta inquietud existente, me llevó a realizar un viaje a su ciudad natal Tlatlauquitepec, en el estado de Puebla. Fui con el fin de observar todo aquello que no había visto detalladamente o porque en su momento desconocía o poco interés había mostrado. Ahora deseaba conocer su antiguo cuarto oscuro y su material fotográfico. El hallazgo inesperado fue encontrar en unas cajas, placas de negativos llenos de polvo como se observa en la imagen II, que hasta ese momento desconocía que existieran. A partir de ahí aumentó el deseo por involucrarme sobre estos temas, querer



II. Rescate de material 2005, Lunadelf, Tlatlauqui, Pue.

investigar más acerca de la fotografía de manera tanto general como particular, conocer lo realizado en pequeños poblados como el de mi bisabuelo. Después de ello, una secuencia de fortuitos encuentros y cambios se han dado en mi vida a este respecto.

Me involucré de manera más decidida con el estudio sobre la fotografía antigua cuando, terminada la clase del diplomado antes mencionado, que impartió el Dr. Álvaro Vázquez Mantecón de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), le mostré los negativos y relaté un poco la historia detrás de ellos. Me sugirió rescatar su material e investigar sobre él, pues “es muy poco lo que se estudia o sabe actualmente de los fotógrafos de provincia”. La idea me fascinó inmediatamente, a partir de ello se convirtió en mi primer contacto y en la primera persona que dio pie a direccionar mi camino, sobre todo al contactarme con Ernesto Peñaloza, personaje clave, quien me orientó, asesoró y

encaminó tanto a los lugares como a las personas adecuadas para esta labor de conservación e investigación.<sup>1</sup>

**Viñeta 0.1.1**  
**Encuentro inesperado**



*Sólo a través de ver fotos de Betito - como cariñosamente se le dice a mi bisabuelo en la familia- o con él, es como se reconstruyeron las pocas remembranzas que tengo. Nos conocimos físicamente, pero yo vagamente recuerdo esos momentos. Tal vez el más marcado es el día de su muerte, cuando al ver una caja gris en medio de la sala me dijeron que él estaba ahí durmiendo,*

*alguien me cargo para que pudiera verlo, tenía sus ojos cerrados, al bajarme lo que hice fue cerrar las contraventanas de las puertas de la sala para que descansara mejor.*

*No creo que él alguna vez haya pensado que esa pequeñita, su primera bisnieta y a la que tuvo en brazos, sería la que con el tiempo buscaría no sólo rescatar su material fotográfico sino también a él como persona, pero en particular su faceta de fotógrafo y músico. Yo nunca pensé que compartiría como él, su gusto por la fotografía y que después de muerto, ésta me permitiría conocerlo más a fondo y de cierto modo nos mantendría unidos.*

*Dicen muchas veces que nosotros buscamos el destino, pero yo creo que él es quien nos encuentra. En mi caso su archivo permaneció casi intacto por 22 años,*

---

<sup>1</sup> Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; Peñaloza es un Gracias a Ernesto se fue creando una red de conocidos y amigos, que en este transitar me han y siguen tanto enseñándome como apoyándome en esta materia, haciendo que mi implicación con el tema fuera cada vez más profundo y desde diversas perspectivas.

*esperando quizá a que llegara a su encuentro para sacarlo del largo olvido en que se encontraba; aún recuerdo el impacto que causó darme cuenta que en la última habitación donde vivió, así como en su último cuarto oscuro, estaban las cosas tal cual se quedaron antes de morir.*

*Parecía que una máquina del tiempo me había llevado al año en que murió, 1983, el calendario seguía en ese año, en los meses de Agosto y Septiembre, sus instrumentos para revelar permanecían encima de la mesa, los manuales a un costado junto a las cajas de negativos, etc; los vestigios de polvo, telarañas e insectos que ahí habitaban fueron los que me regresaron al presente.*



*Tuve sentimientos encontrados, primero tristeza, por ver como a excepción de la tía que custodió por todo ese tiempo su material, en la familia habían olvidado de manera general esta faceta de él, pero sobre todo el hecho de que ninguno de los mayores nos compartiera su historia y vivencias a las generaciones que no lo conocimos. Alegría, de ver que quizá esta espera no era tan en vano pues podría permitir, no sólo a mí sino a otros, conocerlo del modo que a él le hubiese gustado. Ser yo quien diera el primer paso era halagador pero a la vez muy comprometedor. Por fin, tenía en mis manos mi primera gran investigación, recordé cuando de pequeña jugaba a investigar y encontrar mi primer gran caso, y ahora por fin llegaba.*

*A mi mente viene la frase de Paulo Coelho, escrita en su libro El Alquimista, "Cuando quieres algo, todo el universo conspira para que realices tú deseo", esto porque no sólo mis deseos surgidos de juegos en mi infancia se hicieron realidad poco a poco; sino también porque gracias a ese diplomado de Historia del Arte, aunado al*

*descubrimiento sobre la existencia de un fotógrafo en mi familia, y más aún, contar con material fotográfico antiguo, me fueron encaminando poco a poco a este sendero en el que hoy me encuentro; las puertas se me fueron abriendo hacia estas áreas y alejándome en cierto modo del turismo.*

*(Relato autobiográfico/Octubre de 2012)*

### **0.1.2 Primer contacto: la búsqueda del material.**

Cuando tu vida, incluso la profesional, está alejada de temas de investigación y conservación, no sabes cómo o en dónde iniciar la búsqueda y reconocimiento para evaluar qué puede ser o no, investigable y rescatable; es siempre importante contar con personas que puedan indicarte el camino para no sentirte tan perdida.<sup>2</sup>

Inicie una exploración más concienzuda del material para dictaminar si Betito había sido profesional o aficionado, las pautas para ello serían dadas tanto por la fecha de producción como el lugar en que vivió. Si llegaba a encontrar una cantidad arriba de 5,000 negativos, sería indicio de alguien que fue profesional (no importaba mucho las condiciones en que estuvieran), a partir de ello podríamos pensar en la dimensión necesaria para emprender o no un proyecto de rescate, que implicaría no únicamente su conservación, sino su investigación.

La tarea se emprendió, un proceso en el que no he estado sola, mi mamá es y ha sido un factor clave. Desde un principio, se entusiasmó con la idea porque para ella representaba revivir a su querido abuelo y conocer su historia más a fondo, además de ella, se unieron la tía que custodiaba el material, mi abuela, mi hermana y mi pareja.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> La asesoría de Ernesto Peñaloza en la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sobre cuestiones muy básicas y necesarias a observar, fueron de gran ayuda para tomar decisiones con respecto al acervo fotográfico de mi bisabuelo.

<sup>3</sup> Junto a mi madre, se inició una labor de convencimiento, primero con mi abue, quien era la hija mayor y en el aquel momento albacea de mi bisabuelo, esto con el fin de obtener su validación ante nuestros planes y el respaldo para obtener lo mismo de los otros tíos abuelos. Tras lograr esto viajamos las dos a Tlatlauqui, en primera para hablar con la tía Pachita que se había encargado de su custodia por tanto tiempo, se le explicó todo lo referente a la propuesta de rescate de la fotografía así de cómo y dónde había surgido la idea, queríamos que ella aceptara y nos diera permiso de poder tener acceso al material e incluso si esto ameritaba efectuar el proyecto, que nos permitiera la custodia más adelante para poder rescatarlo adecuadamente. En un primer momento pensé que no aceptaría, pero su respuesta fue contraria a dicho pensamiento, le dio tanto gusto que por fin alguien de la familia se interesara por lo que su papá había hecho. Recuerdo bien su comentario “Si no hubiera sido por mí todo esto se hubiera tirado al morir,

Una vez aceptadas las condiciones, iniciamos el trabajo en su antigua habitación sobre una mesa larga de madera. Del último cuarto oscuro fuimos llevando las cajas de negativos que había y los colocábamos sobre dicha mesa, una vez todos ahí, comenzamos a sacar de las cajas cada uno de ellos para contarlos y separarlos de acuerdo a las categorías que encontráramos (retrato individual, colectivo, niños, eventos sociales, religiosos, etc.). Al término, teníamos separadas en cajas las temáticas y los negativos que habíamos notado con algunos deterioros. La cantidad encontrada en esa ocasión fue de 5,100 negativos.<sup>4</sup>

Una vez notificada la cantidad de material a Ernesto, mencionó que seguramente habríamos de encontrar más, que debíamos decidir que haríamos nosotras para que en base a eso él pudiera aconsejar. La decisión desde Tlatlauqui ya se había tomado: iniciar un proyecto para su rescate; sabíamos que el primer problema a superar era el desconocimiento acerca del tema de conservación, por lo cual debería ir tomando pequeños cursos para hacer procesos básicos de esta índole. Junto a esto, la otra dificultad que se nos presentaba era la económica. Los materiales para la fotografía son costosos y más aún para su conservación, deberíamos buscar algún modo para obtener fondos. De principio mi mamá decidió aportar algo, pero era necesario encontrar alguna otra forma; elaborando proyectos que logran subvenciones, aunque sabíamos que este proceso sería largo y que a su tiempo, se irían dando las cosas.

---

mejor que ustedes que se interesan en él puedan conservarlo, porque al morir yo, seguramente lo tirarán todo”. Estas palabras resonaron tan fuerte e hicieron ecos en mi cabeza; cada vez creía en la idea (compartida con mi mamá) de que el material estaba esperando este encuentro y que valía mucho la pena hacer algo por él.

<sup>4</sup> Dos errores realice durante esta actividad, el primero, no hacer un registro fotográfico de las condiciones en las que lo hayamos antes y durante el conteo; el otro fue que al identificar categorías, nunca debí sacarlos de las cajas en las que estaban, pues algunas tenían escrito ciertas referencias que servirían de mucho más adelante. Se hizo presente mi novatez y falta de conocimientos adecuados para ello. Junto con mi mamá, mi tía y tío, fuimos sacando y contando, había otro tipo de negativos que volvía a desconocer, durante la jornada al ver el material ellos iban platicando de personas que identificaban y de algunos momentos que recordaban de la labor fotográfica de Betito.

**Viñeta 0.1.2**  
**Direccionado el camino a la investigación.**

*De mi carrera he disfrutado trabajar en las áreas de Agencia de Viajes y Promoción Turística, impartir clases en el ámbito universitario es algo que también me agrada. Encontrarme con el archivo fotográfico marcó un cambio en mi vida, a partir de su hallazgo me replanteé muchas cosas, sobre todo en lo profesional. Las preguntas más recurrentes en mi cabeza eran ¿este es el camino que realmente quiero seguir? ¿Por qué ahora la fotografía e investigación con respecto al acervo fotográfico me inquietan y atraen mucho?*

*Sabía que su rescate e investigación involucraban un compromiso grande, lo cual me llenaba de ciertos temores por lo desconocido; sería empezar de nuevo, ya que este mundo profesional era muy distinto al mío, de entrada requeriría de mucha capacitación para lograrlo; pensé que en mis tiempos libres podría dedicarme a ello, para no desistir habría que tomarlo como un pasatiempo.*

*Pese a todo lo representaba aceptar este compromiso, decidí asumirlo, me empujaba el interés particular de darle vida y conocer el pasado detrás de ello, quizá, buscando en él algo de mí, ese algo que de alguna manera me faltaba.*

*El paso definitivo a cambiar de dirección, se dio en 2005 cuando viajé a la ciudad de México para una capacitación que Ernesto Peñaloza me impartió de manera rápida sobre reconocimiento de archivo, función de una fototeca y trabajo en ella, el impacto que provocó en mí, aunque impensable en aquella época, hizo que me visualizara estudiando ahí.*



*Ernesto Peñaloza, a finales del 2005 y principios del 2006, me invitó a tres eventos que fueron significativos para mí; pues en ellos conocí a personas claves que de alguna manera me han acompañado y aportado mucho en este andar.*



*El taller de conservación que tomé, fue uno de los encuentros más representativos por lo que en mí ahora representa y ha significado, no sólo por el hecho del panorama vislumbrado, sino por la persona que conocí y las puertas que a partir de ahí se abrieron.*

*La fotografía que había sido un tema de interés, tomaba mayor fuerza volviéndose poco a poco en un tema de investigación, que empezó de lo personal a lo profesional. A partir de ahí iniciaría mi asistencia a diversos cursos y diplomados con referencia al arte y la fotografía, con el fin de especializarme y con ello lograr que el proyecto resultará bien. Aún lejan, pensaba yo estaría el estudiar Historia o hacer una maestría relacionada a ella; pero la ley de atracción convirtió esto en realidad, poniéndome en lugares y momentos adecuados, que me llevaron a ser aceptada en la maestría de Historia del Arte en la UNAM, mi sueño se hacía realidad, con ello mi camino profesional se direccionó definitivamente a la investigación.*

*(Relato autobiográfico/Enero 2013)*

## **0.2 Génesis del Proyecto de Investigación**

En su escrito *How to Write a Research Proposal* (Wong; 2002:1), Paul T. P. Wong menciona dos aspectos importantes de una propuesta de investigación:

1) Que ésta debe tener la intención de convencer a los demás de que uno tiene un proyecto que vale la pena; en mi caso esos “demás” (investigadores, conservadores, coleccionistas) estaban convencidos que valía la pena realizar varios proyectos de investigación con este archivo fotográfico. Cada uno compartía su propuesta, llegó un momento que eran varias y diversas las recomendaciones.

2) Demostrar que se tiene la competencia para realizar tal trabajo; para ello fue necesario no únicamente una instrucción básica, sino buscar especializarme, de tal manera, que pudiera definir y establecer un proyecto general del cual a futuro pudieran partir otros más.

### **0.2.1 De un tema de interés a un proyecto de investigación.**

La fotografía me fue llevando a tomar cursos diversos relacionados con su historia, teoría y conservación; pero no por ello contaba con una formación de investigadora, o no al menos académicamente. Desde 2006, empezamos formalmente a trabajar cuestiones del proyecto de rescate, muchas de las actividades realizadas se efectuaron por instinto y otras por consejo.

En un primer momento sólo se recolectaron documentos o cualquier cosa que pareciera servir, sobre todo documentos, diarios, revistas, notas, etc.; buscando en aquellas habitaciones olvidadas en su casa, se continuo con la búsqueda de más material de índole fotográfico ya fueran negativos, positivos, revistas, libros o cualquier cosa que pudiera brindarnos información. A manera detectivesca buscamos en los espacios menos sospechados, ya que ahí era precisamente donde iban apareciendo cosas, entre revistas o libros, en cajas de zapatos, en cajones de ropa, cuadernos pautados. Para esta ocasión se fue registrando todo lo que se hacía, la temperatura, los materiales u objetos encontrados y las condiciones en como se hallaban.

El microhistoriador caminando hace camino; sale con un mínimo de ideas previas, modelos... Más que interrumpir en bibliotecas y archivos acondicionados, lo hace en cuartos de tiliches. Necesita recorrer a pie una y otra vez la sede de su asunto y visitar y entrevistar a los lugareños; no cuenta con un código de normas hechas. (González, :229).

En cuanto al tema de conservación, me permitía hacerlo en los tiempos libres, trabajé con el material más antiguo limpiándolos de manera superficial y en su mayoría colocándolos en sobres libres de ácidos.

A finales del 2007, inicié mi Maestría en Historia del Arte en la UNAM, a partir de esa fecha, la fotografía se convirtió formalmente en mi línea de investigación, ese tema



de interés de años atrás fue tomando cuerpo de manera mucho más formal para iniciar un estudio académico con respecto al archivo fotográfico.<sup>5</sup>

Antes de realizar los estudios de maestría, nos habíamos planteado una primera propuesta con respecto al archivo fotográfico conformada por dos partes: 1) Un proyecto de conservación (limpieza, estabilización y ordenación del material fotográfico) y 2) Propiamente, la investigación de los autores y su obra. Ya estando en la maestría, en éste segundo punto, se fue depurando y definiendo la línea de investigación, tras una charla con uno de mis asesores, decidí tomar el rumbo hacia la fotografía regional, género al que pertenece lo hecho por mis familiares y que ha sido tan poco abordada actualmente en México y en mi personal punto de vista, casi olvidada (tema que en capítulos más adelante abordaré).

La propuesta presentada en ese entonces, consistía en abordar con otra metodología historiográfica la temática, aquella que fuera más funcional de acuerdo a sus propias necesidades, la microhistoria aparecía como una opción adecuada y hasta el momento no empleada académicamente en la fotografía para emprender estudios sobre la temática en particular (esto por lo menos en México). Todo ello fue transformando mi tema de interés (la fotografía) en una nueva ruta profesional, a la par que en un proyecto de investigación que buscaba, no sólo sacar del anonimato a sus creadores, sino emprender estudios desde la academia sobre esta vertiente de la fotografía con la cual me he sentido tan afín y de la cual veo un campo tan libre y poco saturado por otros colegas para investigar.

### **0.2.2 El proyecto derivador de la investigación doctoral.**

En la tesis de maestría *Dos artistas serranos, una memoria colectiva: el caso de Ismael Guerra Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero*; expuse la importancia de la fotografía

---

<sup>5</sup> Con un acervo completamente inexplorado en cuanto a ser investigado y con tantas propuestas en mente, hubo momentos de incertidumbre con respecto a por dónde empezar, eran diversos los temas o líneas de exploración que él brindaba para indagar y sacarlo del anonimato al igual que sus autores. Autores porque conforme fuimos avanzando con el proyecto, nos dimos cuenta que había fotografías con otra firma y que eran más antiguas que las de mi bisabuelo, el otro autor era su tío de quien aprendió el oficio. Tardé un tiempo en pensar qué cuestión era primordial y/o qué tema pudiera ser interesante, sobre todo en la que realmente pudiera contribuir en el ámbito de estudios con y sobre fotografías, particularmente con las realizadas a principios del siglo XX.

regional como un documento imprescindible para la historia de la fotografía local, estatal e incluso nacional.

Usando imágenes que referían a la modernidad y modernización de un poblado, pude crear una microhistoria fotográfica que me permitiera reconstruir, entender y narrar lo que una sociedad del interior del país fue en su tiempo. Demostrando como el estudiar archivos pocos examinados o incluso inexplorados, pueden ser fuentes importantes para incrementar los conocimientos de este medio tanto técnicos y artísticos como documentales.

Este trabajo me aproximó a los dos fotógrafos; acercarme a ellos, implicó tanto salvaguardar como recobrar partes de un pasado propio que desconocía -en su parte profesional como personal-, al acervo mismo, así como a una sociedad y poblado que vivió y buscó inmortalizarse por medio de una imagen para algún fin particular.<sup>6</sup>

Antes del actual proyecto de investigación, hubo tres versiones que tenían en común, efectuar una propuesta metodológica referente a la microhistoria fotográfica, todos ellos a llevarse a cabo en la región de la sierra norte del estado de Puebla, comprendida para su estudio por los municipios de Teziutlán, Tlatlauquitepec, Zacapoaxtla, Zacatlán, Huauchinango, Xicotepec de Juárez y Cuetzalán del Progreso, incluyendo también imágenes de Papantla, Veracruz; por ser un sitio de gran influencia comercial en la región; ser estudios pioneros, el tema general para englobar las fotografías a trabajar sería: **la identidad**.

Para ello, en su momento, elaboré tres propuestas diferentes,<sup>7</sup> en ellas me interesaba mucho desentrañar las circunstancias que se sostuvieron alrededor de la

---

<sup>6</sup> En esa ocasión las cuartillas quedaron cortas ante todo lo investigado, tuve que acotar mucho y seguir los lineamientos pedidos; en mi examen profesional el jurado me exhortó a continuar con esta investigación en un doctorado para profundizar sobre el tema que les parecía muy interesante y donde el límite de cuartillas no me restringiera para desarrollar más ampliamente la microhistoria fotográfica, por lo cual decidí para un estudio posterior retomarla y ampliar más sobre esta.

<sup>7</sup> Las adaptaciones fueron:

**1.** *“LA RETRATÍSTICA EN LA SIERRA NORTE DEL ESTADO DE PUEBLA 1890 – 1920”*, pretendía estudiar los procesos de representación social en dicha región serrana, que hasta ahora han sido nulamente abordados (esto desde mi punto de vista) siendo que la retratística fungió como un mecanismo de autoconocimiento social, político, familiar, económico y cultural. Mediante el estudio de estas representaciones visuales buscaba conocer y reconstruir cómo se hicieron, concibieron, usaron y divulgaron las imágenes en dicha microrregión poblana.

**2.** *“HISTORIA E IDENTIDAD SERRANA: LA SIERRA NORTE DEL ESTADO DE PUEBLA A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES 1890 - 1920”* o *“REGIÓN SERRANA DEL NORTE DEL ESTADO DE PUEBLA:*

construcción de las imágenes realizadas en la zona, lo que la sociedad con su momento histórico prefería y lo que finalmente el fotógrafo conseguía. Me interesaba la manera de trabajar de los fotógrafos de cada poblado, para comparar esta labor con sus colegas regionales, capitalinos del estado o del país –causas y efectos-, para explicar con ello su inserción social -referirlas de acuerdo a las necesidades, gustos, divulgación y códigos culturales de su sociedad en un momento histórico- cuyos significados fueron sólo para los involucrados, pero que en el presente llenan a nosotros los investigadores de muchas interrogantes que se desean conocer.

### **Viñeta 0.2.2**

#### **Previo personal a las propuestas de investigación**

*Estudiar la maestría significó para mí un gran reto por todo lo que representaba, siendo de otra área profesional; por tanto la realización de la tesis y los resultados obtenidos simbolizaron muchas cosas para mí. Lo que más satisfacción me dejó, fueron dos cosas: la primera fueron las felicitaciones por el trabajo elaborado, en particular que dos de mis sinodales<sup>8</sup> me felicitaran como historiadora pensando que provenía de esa carrera universitaria; la segunda fue haber obtenido una mención honorífica y con ello la postulación al premio Alfonso Caso al mérito universitario. Para mí, estos logros años antes eran inimaginados, conseguirlo en aquel momento me demostró de manera*

---

*HISTORIA E IDIOSINCRACIA A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES 1890- 1920*". Aquí el primer problema fue referente a la elección del título adecuado, en este proyecto quería descubrir las características singulares de la práctica fotográfica en esta microrregión,<sup>7</sup> a partir de imágenes que pudieran referir momentos y eventos históricos trascendentes de cada uno de los lugares, la sociedad que los distinguía de otros poblados vecinos.

**3.** *"VISIÓN DE UNA IDENTIDAD SERRANA: LA SIERRA NORTE DEL ESTADO DE PUEBLA A TRAVÉS DE SU RETRATÍSTICA 1890 – 1920"*. A diferencia de la segunda versión, este buscaba analizar imágenes que apuntaran más a la identidad de las poblaciones, del ser serrano y su forma de representarlo y registrarlo, ya no siendo tan primordial los eventos históricos como línea, sino que fueran un complemento del mismo.

<sup>8</sup> El grupo sinodal que evaluó mi trabajo se componía de cinco personas, las cuales eran elegidas en acuerdo con la postulante y director de tesis, tomando en cuenta que fueran investigadores reconocidos en las áreas involucradas con el proyecto de investigación, que tenían como profesión la antropología, historia y comunicación. Estas fueron: Directora y tutora de tesis (Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein) dos asesores (Dr. Ariel Arnal y Mtro. José Antonio Rodríguez), que eran el grupo académico y dos lectores (Dr. Alberto del Castillo y Dr. Álvaro Vázquez). Este proceso se marcaba por dos seminarios de discusión; el primero era únicamente con el grupo académico para presentar y debatir ante ellos sobre el protocolo de investigación inscrito, se le daban consejos, con respecto a la línea a seguir o retroalimentación y hasta correcciones al postulante sobre aspectos sobre el proyecto. El segundo seminario se volvían a dar revisiones o modificaciones menores al proyecto de investigación antes de hacer la impresión definitiva, buscando con ello que se agregaran las aportaciones sugeridas y que no existiera error alguno en sus aspectos formales.

*definitiva que la investigación con y sobre imágenes era mi camino, así como la conservación de material fotográfico.*

*Mi grupo académico me entusiasmo para comenzar a preparar un proyecto doctoral que diera continuidad a lo que había empezado en la maestría. Para este momento había decidido dos cosas: que postularia nuevamente en la UNAM y que quería a José Antonio Rodríguez como mi tutor,*

*no únicamente por su experiencia y conocimientos en el área de fotografía regional, sino por haber sido él, quien realmente me había ayudado a estructurar y fijar un camino en mi antigua investigación; tras haberlo convencido de que aceptara, empezamos a trabajar para elegir el*



*tema y constitución del nuevo proyecto de investigación, del cual surgieron tres propuestas pensadas en desarrollare en la región serrana en la que se desarrollieron mis fotografías. Nos quedamos con la primera ya que nos resultaba interesante a la vez que significaba una aportación en el campo de la fotografía, no únicamente regional.*

*Trabajamos para la elaboración de la primera versión con la cual postulé para el doctorado en Historia del Arte en la misma casa de estudios. En aquella oportunidad ciertas circunstancias no fueron favorables para realizarlo y trabajar juntos.*

*(Relato autobiográfico/ Febrero 2013)*

## **INTERLUDIO AL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN**

Entre el momento en que surgió la idea de realizar el proyecto de investigación y su gestación, existieron diversos aspectos tanto personales (previo a mis estudios doctorales), como académicos (durante el periodo doctoral) que intervinieron en ciertos enfoques que tuve durante el proceso de investigación.

En una fotografía siempre hay cosas que no se ven, pero que ayudan a crearla de uno u otro modo. Ese “fuera de cámara” es una parte implícita de la foto misma aunque no se perciba a simple vista; en una investigación ocurre lo mismo, hay momentos no visibles que detonan el interés en ciertos temas que influyen en la forma de trabajo a posteriori, es decir, en la conformación y resultado de la misma.

En este intermedio de capítulos narro parte de esa invisibilidad que generalmente en otras investigaciones académicas no es común encontrar, pero que gracias al paradigma construccionista bajo el cual se rige el doctorado, puedo hacerla presente.

Aquí relato aspectos en mi proceso de investigación, de índole personal, que fueron significativos, marcando ciertas condiciones directa o indirectamente tanto en lo académico como en el proyecto de investigación; influyendo sin duda en mis aprendizajes, en mi visión y la ejecución de mis indagaciones; en el tratamiento de mis

temáticas, en las decisiones o elecciones que a posteriori fui tomé al estructurar y desarrollar el proyecto de la forma como lo hice.

### **Estudiar en el extranjero**

Estudiar en otro país resulta muy llamativo sobre todo en la adolescencia y juventud adulta, etapas en las que se cuenta con un afán aventurero y mente abierta, que le permite absorber toda la experiencia a vivir. Pero ¿qué motiva a una persona a estudiar fuera de su país? Existen diversos motivos para tomar esa decisión, probablemente tantos como personas que deciden hacerlo.

Hay a quienes la posibilidad de conocer otra cultura por un periodo largo de tiempo es uno de los factores fundamentales, para otros el aprender o perfeccionar el idioma del país visitado es un hecho importante de cara al porvenir profesional; a otros más les resulta atractivo ir a lugares que cuenten con una buena oferta académica de alto nivel, en las áreas de su interés, con propuestas distintas a las de su propio país o el tener la oportunidad de conocer métodos de trabajo diferentes, consiguiendo una mayor adaptabilidad de cara al futuro, que resulta lo más significativo.

Aun así, lo cierto es que en muchos casos, supone el primer periodo de independencia del seno familiar, lo que te permite aprender a desenvolverte en ambientes nuevos y desconocidos, mejorando aspectos personales, particularmente la confianza en uno mismo. El simple hecho de vivir fuera de lo conocido, proporciona una nueva visión del mundo, refuerza en muchos casos nuestra identidad y el entendimiento de interdependencia que existe entre los países, producto de la globalización.

#### **Viñeta** **Cambio de dirección**

*La única ocasión en la que pensé en estudiar fuera de mi país fue acabando la preparatoria, donde quise junto con mis dos mejores amigas ir a Canadá a estudiar inglés para perfeccionarlo, pero tal situación no fue posible en su momento.*

*Como muchos en mi país, realice mis estudios en mi ciudad natal, el ir a otras ciudades o países se volvió un anhelo sólo en el aspecto de conocer otras culturas, sitios, costumbres, gastronomía, es decir, de practicar y vivir el turismo plenamente tal cual en la carrera profesional se hablaba. Hasta ese momento no tenía pensado estudiar en el extranjero, no era ya necesario pues mis intereses, gustos y planes de vida tenían otro rumbo.*

*En noviembre del 2010 las cosas darían un giro para mí. Con mi hermana (quien estaba decidida a estudiar su maestría en el viejo continente) bajo el anhelo de un viejo sueño,<sup>1</sup> asistí a la feria anual de Europosgrados en la Ciudad de México, ahí acuden estudiantes de nivel superior, profesionistas, académicos, padres de familia, empresas, universidades y público en general interesados en informarse sobre las múltiples opciones de especialización académica (maestría, doctorado, postdoctorado, estancia de investigación y diplomados) en Europa.*



*Al llegar visitamos los quioscos de las universidades españolas y francesas, aunque con estas últimas estábamos conscientes de no tener el nivel DELF que se pedía, por tanto España se mostraba como la opción más viable por el idioma y por cultura semejante a la nuestra, ambas recopilamos información de diversas universidades de acuerdo a nuestros intereses, en mi caso no importando tanto la ciudad.*

*Posterior a ello, el haber tenido contacto con dos excompañeras de la maestría, que casualmente habían aplicado para estudiar en Europa y a las cuales parecía irles muy bien, una en Berlín y otra en Pamplona, hizo que me animara a postular también y con ello a darle un giro a mi vida.*

*(Relato autobiográfico/ Marzo 2013)*

---

<sup>1</sup> Cuando estudie la secundaria tuve ganas de conocer Europa, en particular Francia, claro el deseo dorado París, ya que en esa época la escuela en la cual estudiaba realizaba intercambios con institutos franceses, mis amigas pudieron en esa ocasión ser participes, así que el país galo se volvió un sueño, quizá también por ello decidí voluntariamente estudiar francés. Este gusto lo compartimos tanto mi hermana como yo, incluso en un tiempo paso por nuestra mente el irnos de niñas para así practicar el francés y claro conocer algo de Europa.

**a) Decisión de estudiar en otro país: España, en otra ciudad: Barcelona.**

Mis referentes sobre España, eran los adquiridos hace años en mis clases de secundaria sobre historia general, alguno otro adquirido durante mi licenciatura y otros más al terminar, pero realmente los movidos por un interés personal es todo aquello relacionado con temáticas de arte y cultura. Mi mayor conocimiento sobre los españoles, era lo concerniente a como nos conquistaron, hace más de cuatrocientos noventa y dos años, con supuestos fines religiosos y de progreso. Pese a ello, irónicamente a este país se le ha admirado y querido por ser la “madre patria”, aquella que nos configuró y dio identidad. Al mezclarnos nos conformamos en una cultura y sociedad híbrida enriquecida en algunos aspectos pero también perjudicada o anulada en otros durante nuestra historia.

En México, como en muchos otros países latinoamericanos, se forjó la idea de ver al europeo, en particular al español, como una persona con gran sabiduría, omnipotente, totalmente superior a nosotros; dicha idea en un principio fue fomentada por los mismos españoles durante todo el periodo en que nos gobernaron y que nosotros aceptamos. De tal manera se sometía y anulaba a los procedentes de estas razas como a las nuevas generaciones, que de cierta manera, creaban y heredaban ese imaginario colectivo.

Este imaginario que sigue permeando en ambas partes, se ha legado y ha permitido desde aquellas épocas que la idea de superioridad de los europeos hacia nosotros siga siendo latente; originando con ello el deseo por conocer su mundo e incluso vivirlo, provocando inmigraciones temporales o fijas a España u otros países europeos, además claro de Estados Unidos de América; con el fin de poder alcanzar un poco o mucho de lo que son; una idea similar a la de ser tocados por una varita mágica como la de Cenicienta y con ello se les pudiera otorgar los dones y sabiduría que ellos tienen.



Tanto en mis estudios profesionales como de maestría en Docencia, se hablaba mucho y muy bien de España. En la parte turística como el modelo a seguir, por los estándares y parámetros que imponía, de los cuales muchos países buscan copiar.

En particular destacaba Barcelona, que en el aspecto educativo era un prototipo también a imitar, los cursos y nuevos curriculums se basaban en el de los españoles y argentino. Nuevamente Barcelona destacaba, pues muchos de los autores consagrados en ambas materias vivían en dicha ciudad, donde además sus libros eran editados.

Tras haber asistido al evento de Europosgrados, la idea de estudiar en el extranjero resonó en mí, creció el deseo por estudiar en el extranjero y pensé en darme la oportunidad de intentarlo y conocer nuevas cosas<sup>9</sup>.

He de confesar, que este deseo también respondió a la curiosidad por desmentir o corroborar el mito alimentado, no sólo generacionalmente, sino de una forma cuasi-religiosa por los medios de comunicación y el propio gobierno de mi país. ambas partes siempre manejan estadísticas que nos comparan constantemente con países europeos en los aspectos cultural, político, económico, social y educativo -donde invariablemente quedamos debajo de estos y deseamos imitarlos-, descalificando en numerosas ocasiones a las instituciones gubernamentales y privadas existentes, que rigen o forman estos ámbitos en nuestro país.

Tres cosas son las que quería constatar si yo estudiaba en España:

- Comprobar si realmente eran tan superiores como se decía y de serlo, poder adquirir un poco de su sabiduría, de la cual se “supone” los mexicanos escaceamos y que abunda del otro lado del océano.

- Corroborar si la vida allá era también tan diferente y mejor a la de mi país, ver como vive un país “primer mundista europeo”.

- Saber que si los españoles peninsulares eran, en su mayoría igual de pesados, engreídos, soberbios y pretensiosos como gran parte de los que radican en mi

ciudad, o al menos los que en diferentes momentos o circunstancias he conocido. O si eran tan amables y majos como en algunas películas se les representaba, o al menos como Pau -mi maestro y amigo catalán- lo era.

Una vez revisados y analizados los folletos obtenidos en aquel evento, en cuanto a las opciones ofertadas en las ciudades españolas, me encontraba entre decidir por Madrid o Barcelona. Esta última se convirtió en la opción fuerte y segura. Las tres razones principales fueron:

1) Mi hermana había elegido y comenzado el trámite para una universidad cercana a la ciudad, así que, si corríamos con la suerte de quedar ambas, que mejor que fuera en la misma ciudad.

2) Barcelona era la ciudad donde vivían tanto una de mis mejores amigas, como mi amigo Pau y otras personas conocidas que podían orientarnos, y así no sentirnos tan solas en esta etapa.

3) El prestigio académico de las universidades en esta ciudad, según lo dicho en la ceremonia inaugural de los Europeosgrados, cuestión que era importante para mí. Mis primeras dos opciones fueron la Universidad de Lleida pero sobre todo la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Me entusiasmaba mucho el poder vivir esa experiencia, pero sobre todo conocer de primera mano si estos arquetipos eran reales o no. Imperaba en mí un gran afán de aprender y conocer lo más que pudiera, ser como una esponja que absorbiera todo, para después venir a aplicarlo en México. Por supuesto, las expectativas puestas en este futuro eran muchas, sin un fin malinchista,<sup>2</sup> ya ansiaba quedar aceptada e iniciar un nuevo ciclo de vida en lo que se convertiría en mi segundo hogar por el período que durarán mis estudios.

---

<sup>2</sup> Malinchista es un término mexicano que indica la actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio. Este lo empleamos mucho cuando nos referimos a que las personas en lugar de elegir algo mexicano (llámense escuelas, productos, etc. o el mismo hecho de contratar a alguien) prefiere lo extranjero por pensar que es superior o mejor a lo hecho en México (incluso hay una preferencia marcada en contratar a extranjeros o a personas que hayan estudiado fuera del país, por el hecho de considerar que tienen un nivel superior intelectual y educativo al resto de mexicanos) aunque esto no sea necesariamente cierto.

## **b) De la UAB a la UB.**

Tras haber decidido que Barcelona sería la ciudad elegida, empecé a indagar más sobre las dos universidades cuyos folletos tenía.<sup>3</sup> Realice las gestiones necesarias para postular en la UAB a la par de modificar mi proyecto doctoral original. En su momento, pensé en crear otro proyecto que fuera acorde a las líneas de investigación que ellos manejaban y que me atraían, Patrimonio Artístico o Coleccionismo.

Ciertas circunstancias llevaron a que el proceso no tuviera continuidad con esta universidad, pensé con ello declinar a estudiar el doctorado en España, pero otra situación ocurrida a finales de enero del 2011 me hizo volver a intentar la postulación<sup>4</sup> pero ahora en la Universitat de Barcelona (UB). Investigué lo más que pude sobre ella, tanto en su página de internet como en otras, pues desconocía su existencia y necesitaba asegurarme que fuera una buena institución.<sup>5</sup>

Tras mis indagaciones postulé a la candidatura para el Doctorado en Arte y Educación, donde veía la posibilidad de poner en práctica mis dos maestrías, una vez realizado todos los trámites necesarios para poder aplicar, fui aceptada finalmente en mayo de ese mismo año.

---

<sup>3</sup> En aquel momento la mejor opción me pareció la UAB con su doctorado en Historia del Arte y Musicología; indagando en internet encontré que tenía muy buen ranking tanto nacional como internacional, para World University Rankings QS, pues la ubicaban como la mejor de España, algunos otros en el 5° o el 8°, pero se encontraba dentro de las mejores 10 universidades del país y dentro de las 300 a nivel mundial, cuestión que me dio cierta confianza, pues no se encontraban tan alejadas de la calidad de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

<sup>4</sup> En la Universidad donde impartía clases tuve un encuentro casual al ex novio de Chispillatronik, una amiga y excompañera de trabajo de mi pareja; en ese momento surgió la plática sobre mis planes para estudiar en aquel país, él me comentó que Chispilla estaba estudiando su doctorado en la Universidad de Barcelona (UB) que para ella le parecía era interesante. La contacté para que me orientara y ella al contarme todo lo referente a su estancia y al doctorado terminé convenciéndome para aplicar ahí.

<sup>5</sup> A la UB el World University Rankings QS (WUR QS) y el diario The Times la colocaban en la 2° mejor de España, en otras en el 7° y 9° lugar, pero al igual que la UAB estaba dentro de las mejores diez universidades y 300 a nivel internacional, me dio de igual manera cierta tranquilidad que fuera una buena institución. Del por qué este interés mío en el ranking, es por la simple razón de que si me iba a estudiar fuera de mi país sería porque la universidad tendría que tener un nivel igual o mejor al que había en México, pero no tan inferior, sobre todo comparándolo con el posicionamiento de la UNAM, quien a nivel nacional es la mejor universidad en mi país e internacionalmente fue rankeada dentro de las 200 mejores por el WUR QS superando incluso a la UB y a la Universidad de Sao Paulo. Consúltense en [http://www.100.unam.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=459&Itemid=198](http://www.100.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=459&Itemid=198)

## **Viñeta ab)**

### **Cambio de vida: cóctel de emociones**

*“Eres aceptada a nuestro programa doctoral de Arte y Educación” tras leer esto, entre en un instante de shock, no supe que hacer o decir, el sueño se haría realidad. Tenía que planear muchas cosas, ¿Por dónde comenzar?*

#### **CÓCTEL DE EMOCIONES (CAMBIO DE VIDA)**

##### **Ingredientes:**

*Remolino de imágenes, presión por el tiempo, imaginarios europeos, mezcla de diversas emociones, compras para el viaje, no disfrutar de los últimos días en su país, cansancio, tener bronquitis, disposición a la adaptación.*

*Necesario tener en la cabeza un remolino de imágenes en las que usted se vea desde haciendo las gestiones burocráticas tanto para la visa como para documentos que requiere su nueva Universidad. Tenga en mente que vivirá y sufrirá trámites engorrosos de validación de estudios inimaginables; pasando por los constantes viajes a la Secretaría de Educación de su ciudad y de la capital de su país e incluso tener que asistir a Secretaría de Gobernación. Haga presente en su mente la búsqueda de personas que le hagan los documentos o se los firmen, claro sin olvidar las discusiones, poca disposición o enfados por el mal servicio, lo cual le da un sabor especial a su viaje.*

*No olvide que durante este proceso es vital que termine o pause tanto proyectos profesionales como personales, el tiempo es corto, así que la presión constante le ayudará a obtener una emoción extra necesaria: estrés.*

*Un ingrediente vital para las emociones es la ilusión, tiene que haber mucha para dar este gran paso, si es poca, se le aconseja crear expectativas recurriendo a los imaginarios creados desde la época colonial, donde colocaban a España como un país con un alto nivel educativo, intelectual o cultural, entre otros más, que son dignos de consagrar e imitar. Utilice esto para incrementar su curiosidad por comprobar si eso es*

*verdadero, si es tan especial vivir en un “primer mundo”, pero sobre todo emocionécé al pensar lo que representa esta oportunidad en su preparación profesional.*

*Mezcle discretamente cierto temor por ese mundo y vida desconocida que le espera, porque seguramente usted no tenga idea alguna del lugar, cultura, lengua, etc. del sitio al que llegará, quizás lo que más recuerde sean los Juegos Olímpicos de 1992 y su importancia turística. No olvide el desasosiego sobre cosas vitales en su estancia por allá, tales como, saber dónde vivirá, cuánto costará y cómo serán los pisos en aquella ciudad; incluso no olvide el miedo de que le alcancen sus ahorros para vivir ahí en lo que encuentra una subvención, pues la conversión monetaria es significativa, pero no se preocupe, ya se las arreglará, estos tres elementos le darán un toque especial a nuestro cóctel.*

*Es importante tener la misma cantidad de tristeza que de ilusión, sí, porque la distancia física será mucha con sus padres y su pareja, recuerde que no volverá en dos años por tanto se perderá de muchos eventos y momentos con ellos. Agregué la incertidumbre y melancolía que conlleva tener una relación a distancia tras haber vivido ya con su pareja, ahora esta pausa hará presentes varias interrogantes de forma constante: ¿seguirá o funcionará? ¿el amor permanecerá latente? No se agobie, recuerde hacerlo en dosis moderadas. Aquí puede agregar más imágenes y emociones que le traerá la despedida con su amor, amigos y familiares, para que sea más efectivo, es elemental no disfrutar de sus últimos días en México por la premura de dejar todo resuelto, así que esa añoranza por besos, abrazos y momentos le dará un plus.*

*Incorpore las compras de pánico por el viaje, que irán desde las maletas, ropa, útiles y medicinas, no porque no las habrá en aquel sitio a vivir, sino porque son más baratas en su país.*

*Los ingredientes vitales para intensificar las emociones son el cansancio que tendrá por tener que resolver cosas de aquí y de su futuro allá, lo cuál generará el ingrediente secreto: un episodio de bronquitis. Pero cuidado debe tratarlo antes de viajar porque sino es posible que no la dejen volar y todo lo planeado se venga abajo. Estos dos componentes contribuirán a que no sean disfrutables las últimas horas en su país.*

*Sirva esto en una mente lo más despejada posible para la adaptación a una ciudad y sociedad diferentes a la suya. Tenga en cuenta que vivirá con su hermana muchas aventuras. Sea consciente que para*

*ambas, habrá muchas cosas que modificar (costumbres, comida, normas, negociaciones, etc.)*

*Agregué por supuesto un extra: sobrepesos a pagar, el trato del personal del aeropuerto al abordar; las lágrimas, pláticas y reflexiones con su hermana durante el*



*despegue y vuelo, con respecto a la experiencia que vivirán juntas y que hará que valga la pena el sacrificio. ¡Y listo; disfrute de su cambio de vida.*

*(Relato autobiográfico/ Marzo 2013)*

### **c) Rompiendo paradigmas en mi adaptación a Barcelona.**

Vivir y estudiar en Barcelona me ha brindado muchos aprendizajes; más que lo esperado en el aula educativa, han sido significativos los personales. Estos me han permitido ver con otro enfoque y ángulo las cosas, reflexionar mucho del aquí y ahora, así como en mi allá y mi futuro. En particular, me ha ayudado a dar un valor más alto a mi identidad mexicana y a tirar abajo ciertos imaginarios creados desde mi país por este viejo

mundo, especialmente por la llamada “madre patria”, que te hace creer inferior por el simple hecho de ser un de país no “primer mundista”.

La pluralidad de registros -lo simbólico, lo real y lo imaginario- que permean toda la identidad, así como el lugar del sujeto como el lugar de la carencia que, a pesar de estar representado dentro de la estructura, es el lugar vacío que subvierte al mismo tiempo y la condición de la constitución de cualquier identidad. La historia del sujeto es la historia de sus identificaciones y no hay ninguna identidad oculta que rescatar más allá de estas últimas. (Mouffe, 2007:13)

Como persona, me reconozco producto del mestizaje de una colonización. Al igual que muchos otros latinoamericanos emigré al país que por trescientos años nos colonizó; con el sueño de superación y formación tan prometedora que ofrece Europa y supone una diferencia con los países en vías de desarrollo, con la clara idea de aprender y hacer míos conocimientos que después pudiera retomar y reproducir los beneficios en mi país. De manera subconsciente busqué como algunos coterráneos americanos, adquirir e nivel educativo y cultural occidental, que sigue siendo nuestro ancestral referente erudito. “... bajo ese discurso colonial, profundo y perturbador de un sueño civilizador que aliena un propio lenguaje de libertad produciendo otro saber de sus normas ...” (Bhabha, 2002:112).

¿Qué llevó a otros americanos como yo, a estudiar aquí? ¿Perseguimos los mismos fines? ¿Compartimos los mismos imaginarios con respecto a Europa? Preguntas que de manera constante permanecían en mi cabeza durante mi estancia en el doctorado, la mayor parte de los compañeros venían al igual que yo de América, siendo pocos los españoles y catalanes. A través de pláticas con ellos y con otros que conocí en este transitar, fue como pude conocer sus motivos.

En su mayoría, las causas de estar aquí son muy semejantes entre americanos: superación, especialización y prestigio profesional, con la particularidad de querer

corroborar todo aquello que se habla de Europa en nuestros países. Todos hemos deseado vivirlo en carne propia y desmentirlo o no. De cualquier manera, se busca sacar partido de estar aquí, pues no sólo se pretende vivir la parte intelectual, sino la bohemia y mentalidad tan diversa como cercana a nuestros países.

Las condiciones, beneficios y planes a futuro varían de acuerdo a la nacionalidad, producto de acuerdos o relaciones políticas entre su país y España,<sup>6</sup> los intereses entre sudamericanos dependen muchas veces de su condición económica y social e incluso de los deseos que persigan,<sup>7</sup> cierta semejanza pasa con países de centroamérica y el caribe.

¿Qué pasa en el caso de los mexicanos? Por lo consultado en asociaciones mexicanas, en el Consulado de México en Barcelona, así como lo charlado con otros paisanos, supe que, no somos un grupo muy grande a comparación de los antes mencionados y que existen tres razones fundamentales para venir a estudiar aquí:

1) Para salvaguardar su seguridad, eso es más común de los nacidos en los estados del norte del país, que por el narcotráfico y secuestros que ahí se viven, los padres mandan a sus hijos a estudiar (generalmente gente con dinero), a que viaje y busque un mejor lugar donde vivir;

---

<sup>6</sup> Los chilenos cuentan con buenos convenios académicos entre ambos países que les permiten obtener becas para estudiar en España, además resulta más barato que en su país y de mejor prestigio profesional, en su mayoría buscan quedarse a vivir durante sus estudios e incluso posterior a ellos. Los brasileños poseen también de atractivos convenios, ellos aprovechan los estudios para actualizarse y conocer otros enfoques a ciertas líneas de investigación, su estancia es corta y de constantes viajes, aunque no muy seguidos entre ambos lugares, no suelen buscar vivir en España, salvo que haya un proyecto que les persuada para hacerlo. En cuanto a los argentinos, además de contar con convenios académicos (aunque relacionados más con intercambios que con becas de estancia), tienen en su mayoría la posibilidad de pedir su nacionalidad europea (algo similar que los uruguayos) y con ello entrar en los programas de subvenciones para este tipo de ciudadanos, generalmente residen de manera permanente.

<sup>7</sup> Referente a ecuatorianos, bolivianos, colombianos, peruanos entre otros sudamericanos, al igual que algunos pocos centroamericanos y caribeños (Panamá, Guatemala, El Salvador, Cuba, Santo Domingo) la situación suele ser diferente, muchos de ellos tienen familiares viviendo en España que lograron su residencia tras haber venido a trabajar muchos años atrás y para quienes en comparación de lo que en su país se vive, España resulta una opción ideal de superación económica y de vida, aún estando en crisis, así que estos invitan o insistan a familiares o amigos a venir a vivir y probar suerte, por lo que para permanecer legalmente en el país y dejar de hacer trabajos en negro, a la vez deja de ser un sin papeles, se inscriben en alguna escuela para estudiar un grado, máster o doctorado, para con ello tener el permiso como estudiante o por lo menos entretenerse en lo que buscan algo más.



2) Por presunción y estatus social, algunas familias adineradas lo hacen para que sus hijos vivan la experiencia y viajen, pero sobre todo para destacarse dentro de su grupo social al tener la posibilidad de presumir que sus hijos viven y estudian en España, pero sobre todo, que ellos pueden darse el lujo de mantenerlos.

3) Y finalmente, los que tienen un interés primordial en actualizarse y aprender. Algunos otros buscando un lugar donde residir o poder progresar más, la mayoría buscan subvenciones desde México, pues es más difícil acceder a estas a comparación de las que aquí ofrecen, debido a que no existen tantos convenios académicos que otorguen becas de ayuda entre países, por ello algunos vienen más de intercambio con estancias cortas que no duran más de 6 meses y otros que con algún apoyo económico se logran quedar hasta terminar sus estudios.

Dependiendo de la razón, será su permanencia que irá, desde quedarse hasta vivir aquí (encontrando un trabajo o creando algún negocio), o sólo estar un tiempo hasta cumplir ciertos objetivos y vivir la experiencia, para después regresar al país. Yo en particular me ubico en el caso tres, mi estancia desde un inicio la planteé sólo por dos años, suficientes para investigar y cumplir con el tiempo requerido que obliga la Universidad y terminar mi proyecto en mi país, tuve que pagar con mis ahorros y ayuda de mis padres mi manutención el primer año; para el segundo, obtuve una beca de mi país.

Para muchos de nosotros, seamos norte, centro o sudamericanos, el imaginario que relaciona a Europa – principalmente a Inglaterra, Alemania, Francia y España – con el anhelo de “progreso”, “poder adquisitivo”, “modernidad” entre otras más, sigue presente en nuestros pensamientos, haciendo atractivo y motivante el vivir aquí, en busca de una superación, de un “mejor lugar para vivir”. Sueño compartido al mal llamado sueño americano, en el cual se ve a Estados Unidos de América como el sitio donde es posible lograr todas las aspiraciones, imposibles de tener en su país de origen, como si éstos países tuvieran un don mágico para cambiar todo y en los cuales no existieran problemas

económicos, sociales o políticos. Es increíble como a trecientos años de distancia, siguen vigentes esos discursos e imaginarios de mundos salvajes y otros civilizadores; de aquellos pensantes y de esos otros irracionales; de tierras prometidas y terrenos decadentes; lo peor es que ese discurso lo seguimos difundiendo y creyendo, desde los antiguos países colonizados.

Yo pienso que esto ocurre porque no se nos enseñó a cuestionar al otro –europeo, tras la dominación, se nos quedó muy bien aprendida la lección de agacharnos y sentirnos inferiores al que nos conquistó. Quizá los pocos que hemos podido salir de la caverna platónica, podemos ver nuevas realidades, fuera de las apariencias de esas esencias discursivas que se manejan, incluso con cuestiones educativas.

Por ello, tal vez existió un constante nomadismo<sup>8</sup> de americanos hacia Europa, que a veces parece no terminar, mientras otros, se encuentran y asientan en algún sitio. Así, los antiguos colonizados, no sólo comenzamos a poblar sino a apropiarnos del territorio, riquezas, puestos y derechos de los arcaicos opresores, sin que ello implique perder la identidad, porque tanto uno no la olvida y la trae presente, como los mismos europeos te lo recuerdan constantemente.

**Viñeta c)**  
**Adaptación a Barcelona**

*Voces que se oyen cercanas y fuertes en volumen me despiertan. ¿Qué hora es?  
¿Ya amaneció? ¿Qué tanto dicen que no entiendo? ¿Dónde estoy?... Son las 10am.,*

---

<sup>8</sup> En los programas de internet de Nomadismo Sonoro (<http://www.mixcloud.com/NomadismoSonoro/>), uno puede escuchar a través de las voces de personas no españolas y de un catalán, su pensar sobre la ciudad, pero lo interesante es conocer cómo se identifican o no con su estar aquí, lo que para ellos ha significado ser nómadas ya sea para estudiar o trabajar momentáneamente. Este nomadismo en el caso de los latinoamericanos entrevistados que estudian aquí, es tomado como una inmigración nómada sustentada con un tipo de sueño europeo, donde se somete a una esclavitud disfrazada con puestos bajos, malas pagas, realizando trabajos que los españoles no pueden o quieren hacer, lo que provoca que ellos tengan que reciclarse rápidamente aquí (programa #3). Para algunos el ser nómada representa avanzar, cuestionar lo aprendido, hacer cambios de lo que no se pudo hacer antes, buscar un lugar que los haga sentir seguros y cómodos, emocionalmente climáticos; otros por cambiar simplemente de aires, es moverse para modificar y mejorar sus condiciones de vida ya sean básicas o ideales, transformar su estilo de vida, progresar en lo laboral y lograr una mejor manera de representarse.

*esos que casi gritan son catalanes y claro estoy en Barcelona, lejos de casa, de la familia, amigos, amor, de mis lugares y gastronomía.*

*Camino por sus calles, admiro su traza y arquitectura, en la zona turística tan distinta a lo que hasta ahora conocía, es un deleite visual; el orden y respeto a las normas, la seguridad y los medios de transporte tan accesibles me sorprenden. Me asombra la cantidad de tiendas por todos lados, me sorprende sobre todo encontrarme con un gran número de geriátricos, no caminas más de una calle para encontrarte con alguno.*

*Por el centro y en algunos lugares turísticos la gente no se termina, incluso es agobiante ver tantas personas y escuchar diversos idiomas. Creo que muchos aquí están enfermos de la vista porque no te miran al caminar o al andar en bici, pareciera que uno es un fantasma, varios hasta te golpean o se tropiezan contigo sin disculparse por ello.*

*Puedes hacerte visible si sonríes en la calle o en el metro, aunque para ello te vean raro o te tachan de estar loca o ser coqueta, sin tener dicha intención. Otras personas más parecen estar sordos, no te escuchan si hablas en un volumen más bajo que ellos y los hay quienes al hablarles en castellano te ignoran o te sacan un discurso en catalán, cuidado si usas un vocabulario distinto al que manejan, porque no te entenderán y por ende te ignorarán. Mi olfato se agudiza, percibo aromas que para mí son brutales: en el metro una mezcla entre cebolla, ajo, cigarro, vino y jamón predomina en la mayoría de los usuarios, de tal modo que te pica la nariz.*

*Mientras en sus calles puedes respirar una esencia muy particular, aquella que se origina por el excremento u orín concentrado de los perros que sacan a pasear, en ocasiones se mezcla con un fuerte olor a marihuana o tabaco, que casi te hace vomitar.*

*En ocasiones se puede uno encontrar con personas que discuten en la calle ya sea solos o contigo, por cualquier cosa, como si no buscaran quien se la hiz, sino quien se las puede pagar. Me cuesta entender ¿Por qué algunos se ofenden si les hablas en español? Si hablo español es porque España nos conquistó y desde ese entonces se quedó como el idioma oficial de mi país y ante ello no tengo nada de culpa.*

*Por mi amigo Pau supe de la existencia del catalán como idioma, intente aprenderlo, pero en realidad no es vital para estar aquí ¿Qué de malo hay en hablar español o castellano cuando este es también su idioma oficial? Esto aún no lo entiendo.*

*Es cierto que ellos han olvidado cosas sobre América o México y que incluso las desconozcan; yo también ignoraba mucho de aquí. En primera no sabía nada de una tal Catalunya y menos que Barcelona fuera su capital; identifiqué a esta ciudad con las olimpiadas de 1992, por ser una marca turística y modelo de ciudad importante, además de su equipo de fútbol soccer del cual soy seguidora y que me obliga a ver a Madrid como enemigo deportivo.*

*De España quizá sepa más por lo que veía en noticieros o leía en periódicos o guías turísticas. Antes de llegar aquí supe del mal periodo que estaban atravesando en su economía, donde se pronosticaba una rápida recuperación. Sabía que ETA del País Vasco ya había dejado un poco atrás sus ideas separatistas y terroristas.*

*De su gastronomía tenía conocimiento que lo típico era comer paella, fabada, embutidos y jamón serrano, acompañados siempre de vino. Tenía entendido que su baile más típico era el flamenco.*

*En cuanto a deportes, Nadal como estrella nacional al igual que su selección nacional de fútbol campeona mundialista; en música ubicaba a la Oreja de Van Gogh, Alejandro Sanz, la Quinta Estación, Ana Torroja, Miguel Bosé, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Ana Belén, José Carreras, Luis Eduardo Aute, Mónica Naranjo y Marta Sánchez. De la farándula: Penélope Cruz, Javier Bardem, Antonio Banderas, Almodóvar así como Letizia, quien se casó con el príncipe heredero, sin olvidar a la exótica duquesa de Alba.*

*En cuanto a mi tema de fotografía, más que tener referencia de fotógrafos, lo tenía de teóricos como Joan Fontcuberta, Juan Naranjo y Jorge Ribalta, esto por tener libros de la editorial Gili escritos por ellos y finalmente, en cuanto a conservación fotográfica a Pau Maynés Tolosa.*

*En lo que se refiere a estereotipos, el referente para los hombres era que en su mayoría tenía una complexión gruesa o sino eran panzones, muy velludos, con poco*

*caballo (un poco calvos), fumadores, tendían a usar chalecos y boinas en su vestir. Las mujeres eran también algo gordas, un tanto descuidadas en su persona y que en ambos, la higiene no era diaria.*

*Los días pasan muy lento para mí, poco a poco intento acoplarme, no es fácil física y emocionalmente cuando 32 años has estado acostumbrada a otras formas, comida y gente. Ahora viviendo aquí, me doy cuenta de cuanto ignoraba sobre España, no todo es como te lo hacen parecer al otro lado del océano.*

*Este no es un país unido, pues están inmersos en constantes conflictos políticos porque se respeten sus autonomías históricas. No encuentro por ahora que es eso que identifique a España como país, fuera de su selección de fútbol, es claro que se saben pertenecientes a un gobierno territorial, pero buscan a toda costa defender su identidad histórica. Ahora entiendo que la rivalidad entre Barcelona y Madrid va más allá de una cancha de fútbol.*

*No me siento tan culpable de esta ignorancia, porque sé que no soy la única, así como no sé mucho de ellos, me doy cuenta que estos otros desconocen mucho también de mi país, es lógico mientras seas ajeno y no formen parte de tu vida diaria, poco interés tendrás en conocer al otro.*

*Sigo como espectadora de mi ahora entorno, observó el vivir y pensar de la nueva sociedad en la cual me voy insertando, he procurado entender las costumbres y formas de esos otros ajenos a mí con el fin de poderme integrar plenamente a la sociedad catalana. Poco a poco la venda de los ojos se va cayendo junto con mis imaginarios. El día a día y vivir la ciudad, te enseñan a ver de otro modo la urbe y sus realidades, tan alejadas a lo que los anuncios y guías hablan de ella. No hay como vivir en un sitio para conocer la realidad de las cosas.*

*No he logrado adaptarme del todo a los horarios de dormir, ya entiendo más el catalán leído y hablado, pero aún me rehusó a hablarlo, quizá porque no termino de identificarme del todo con ellos. Sólo disfruto de su idioma cuando estoy con amigos que me enseñan la otra cara de los catalanes. Sigo añorando a mi México y mis personas importantes allá, sin que ello obstaculice mi estar y disfrute aquí; además tengo a mi lado*

*a mi hermana, la mitad de mi familia, mi cómplice, mejor amiga y confidente, con quién comparto mi todo aquí.*

*No sé cuan adaptada o no estoy a la sociedad o llegaré a estarlo, al final sé que mi estancia es temporal. Trato de no me agobiarme, únicamente disfruto de la ciudad, de viajar, de inmiscuirme en sus tradiciones y conocer algo de su historia. En ocasiones me pasa como a ellos, no escucho y veo, pero sí, aún huelo.*

*Mi estancia me ha hecho aprender más de lo que imaginaba, no únicamente de España, sino a conocer, entender e incluso querer a Catalunya y a algunos catalanes, en particular de estos últimos, admiro la defensa que tienen de su identidad e historia.*

He sido un inmigrante, forastero en un país que no tenía ninguna obligación de esforzarse por comprenderme; el obligado a esforzarse era yo, y si no lo conseguí, la culpa fue mía. Cuando llegué, ese país no me necesitaba para nada; a mí, en cambio, me hacía mucha falta que me abriera las puertas... Introducción del libro "La sombra del maguey" de Pere Calders.

*(Relato autobiográfico/ Abril 2013)*

#### **d) Estudiar en Barcelona.**

El nivel profesional y formativo con el cual venía de México, me hacían sentir segura para poder responder a las exigencias que pudieran presentarse académicamente y sacar con éxito el doctorado; aunque como todo, siempre hay un cierto temor en cuanto lo desconocido y lo ignorado, en esta ocasión era la forma de trabajo, estudio e impartición de clases, formas de evaluar, etc.

Me costó en un principio tener conciencia de que el lenguaje, a pesar de ser castellano, lo hablabamos y utilizabamos diferente, darte a entender en términos para que los *otros* te escuchen desde *el otro* (Vázquez,2012:159), sin dar tanto rodeo o explicación para expresar tú idea, fue quizá lo más complicado, no por mí, sino por esos otros. En particular, cuando la conversación era con catalanes y españoles (tanto compañeros como profesorado) donde los términos brevedad y conciso distaban un poco de lo que para mí académicamente significaba (explicar algo en el menos tiempo posible, les llevaba a estos más de cinco minutos), este entendimiento resultó mucho más fácil con

los compañeros latinoamericanos pues al parecer nuestros códigos educativos son más similares.

Lo que resultó atractivo para mí del doctorado en Artes y Educación, tiene relación con lo que especifican en él, es decir, que busca efectuar estudios e investigaciones relacionados con la educación de las Artes Visuales, para configurar un campo interdisciplinar, que se amplió gracias a enfoques de estudios post-estructuralistas, feministas, culturales, performativos y de cultura visual (entre otros). Con el fin de explorar desde la investigación, cuestiones emergentes relacionadas con la identidad, la diferencia, la equidad, poniendo especial énfasis en el estudio de la relación entre los sujetos y los discursos visuales. Estas investigaciones se sitúan tanto en las instituciones educativas, como en los museos, centros culturales, experiencias comunitarias o Internet, lo que amplía el campo de educación a un lugar más global.

La parte que más interés despertó el doctorado, fue hacer llegar al arte esa parte pedagógica, vincularla al conocimiento y a la práctica artística, donde no sólo se asocia con el desarrollo de la creatividad y la mejora de la educación; sino que busca también que el arte aporte la sensibilidad y herramientas para nuevos aprendizajes en la parte educativa y así se realice la construcción de una sociedad más inclusiva.

Este tipo de cuestiones no son aún tan frecuentes en las ofertas académicas en universidades y posgrados en México. Referente a la cultura visual, hay una amplia gama de ofrecimiento más que general, de índole particular o especializado, lo que permite tener mayores referentes de acuerdo a la investigación.

Hablando desde mi experiencia, muchos imaginarios y configuraciones que tenía de la educación española, así como de lo que pensaba que involucraba ser europeo, se fueron viniendo a bajo poco a poco, convirtiéndose mayormente en ficciones para mí. Al final todos son aprendizajes y sirven para tener diversos enfoques en las investigaciones y sus tratamientos. Para mí hubo diferencias muy marcadas en lo académico que en algún momento me pesaron, pero que también me ayudaron a salir adelante con mi proyecto de investigación.

**Viñeta d)**  
**Doctoranda americana, norteamericana y mexicana.**

*Soy producto de una hibridación entre dos culturas tan diferentes en su momento, que terminó beneficiando al ganador sin lograr cumplir los utópicos objetivos de mejora por los cuales decidió conquistar el territorio; cometiendo para ello un gran genocidio sobre los grupos autóctonos que consideraba salvajes, aunque estos tenían mayores conocimientos en ciencias y espiritualidad que ellos.*



*Nací en América, en la parte norte de este continente, en el país de México; por lo que soy americana, norteamericana y orgullosamente mexicana. Quizá yo esté muy alejada de raíces indígenas, tanto físicamente como de origen, de mi lado materno soy heredera de la mezcla entre criollos, europeos y mestizos; mientras del lado paterno tengo, además de la herencia mestiza, una pequeña parte indígena. Es esta composición genética*

*la que por ningún momento me ha permitido sentirme inferior o discriminada a comparación quizá de otros connacionales.*

*Mi tez es clara (blanca sin ser transparente), tengo ojos algo grandes de color marrón, cabello castaño medio, los rasgos físicos en mi rostro son finos, mi complexión media, con curvas y formas características de las latinoamericanas pero sin ser tan voluptuosa, además del español tengo conocimientos de otros idiomas como el inglés y francés, ara una mica de catalá. Estando en España fácilmente puedo camuflajearme como ellos (descubres que realmente muchas son rubias artificiales y pocos tienen ojos claros, salvo en el nororiente y noroeste europeo), lo único que me delata es mi hablar no seseante, con timbre de voz particular y vocabulario mexicano.*

*En ocasiones, uno llega creyendo que existe una superioridad sobre todo intelectual. Al ser de Latinoamérica, la etiqueta que parece resaltar para algunos es la de*



*ser originaria de un país “tercermundista”, puesto así denominaron los nuevos conquistadores capitalistas, principalmente a esta parte del planeta; bajo esa marca es como en estas tierras te tratan, pensando que uno es inferior en diversos aspectos y dudando incluso de nuestras capacidades.*

*Para muchos españoles que no han salido de su país, el estereotipo del mexicano sigue siendo el de ser sombreroudos, flojos, poco instruidos, con costumbres salvajes tipo prehispánico, es decir, viviendo en casas de paja y adobe, donde el burro, caballo y carretas son el transporte común, quienes no tienen conocimiento de otras culturas e idiomas.*

*Es aquí donde te das cuenta de la ignorancia de un gran número de europeos (pasa lo mismo con los estadounidenses y algún otro fuera de estos lugares), que además generalizan al decir sudacos a cualquiera que venga de Latinoamérica sea o no de Sudamérica. Cuando estos se topan con personas como yo, que no tienen ningún rasgo indígena o incluso con aquellos que llevan apellidos diferentes a “lo común” (de origen español o europeo) se sorprenden y es cuando piensan que México sí ha evolucionado o se ha modernizado.*

*Pese a esta estereotipación, mi conciencia identitaria racial, no me hizo sentirme inferior cuando llegue al doctorado, menos, incapaz de no poder por el hecho de haber estudiado mayormente en escuelas públicas (a excepción de la universidad), más bien, era mi intriga por ver que tan superiores eran y con ello corroborar el imaginario creado. Al principio todo te asombra, en particular por estar en un sitio totalmente diferente a lo tuyo con gente y culturas nuevas; pero con los días vas de regreso a pisar tierra y ver que somos tan normales en ambos hemisferios del planeta; que a veces es más la arrogancia y pretenciosidad superflua existente, que aparenta tanto a lo que realmente se vive.*

*Me dio tanto gusto encontrar compatriotas y ver en general junto con otras compañeras chilenas, que solemos estar más preparados que los propios del país; sobre todo en el manejo del idioma inglés y muy en nuestros papeles de investigadores con los debates y manera de presentar nuestras ideas.*

*La adaptación a la universidad y sus formas fueron dándose poco a poco, conforme entendía sus formas de ser y hacer. Me faltó más identificación con la facultad de Bellas Artes, quizá porque percibí poco interés (por algunos alumnos y profesores) en temas relacionados a la práctica artística escolarizada.*

*En los seminarios y debates que llegué a presenciar, se reflejaba más una atracción por temas educativos que se investigaran a partir del aula educativa. Esto no es malo, ya que aportan buenas ideas y cambios, pero llegó un momento mientras estudié, en el que se hablaba hasta el cansancio de temas educativos. Estar más inmersos en ellos, perteneciendo a Bellas Artes, me hacía sentir que estaba en la facultad de Pedagogía. Era evidente la necesidad de que se trataran esos temas, al tener mayor número de compañeras chilenas que provenían del área docente y que fuéramos menos, los pertenecientes al área de las artes.*

*Un área de mejora en el doctorado sea quizá mediar un poco más esto, es decir, tratar en la misma proporción temas artísticos como educativos, sobre todo donde ésta última aporte al arte en un ámbito más global, pues el educar va más allá de un espacio físico. En mis estudios eché en falta los espacios de debate, conferencias o seminarios relacionados al arte, o que hubiera más en cuanto a cultura visual; en particular sobre la fotografía, donde pudiera adquirir nuevos aprendizajes y tuviera retroalimentación constante. No sé si ello se debió a que hay poco artista o especialista en el tema como tal, impartiendo clases en los posgrados que ayudarán a tener mayor sensibilidad en el tema.*

*El sitio que cubrió en parte ciertos vacíos existentes y donde me identifiqué en cuanto a interés y formas de investigación relacionadas con lo mío, fue en la facultad de Geografía e Historia donde acudí como oyente de clases de grado y maestría de materias como Antropología y Antropología Visual, los cuales me motivaron aún más a seguir con mi investigación tal cual la planeé.*

*(Relato autobiográfico/ Abril 2013)*

# CAPÍTULO 1

## EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

El paradigma construccionista -abordado con más detalle en el siguiente capítulo- lleva, entre otras cosas, a una crítica continua en diversos aspectos, sobre todo en aquellos que se han vuelto de carácter universal, provocando así una reflexión continua, mayoritariamente con la creación de significados y realidades, partiendo de cómo estos se construyen.

Cavilé en dar cierta continuidad a lo realizado en los dos capítulos anteriores y decidí añadir este capítulo para seguir con el ejercicio de aplicación del paradigma y relatar algunos aspectos que intervinieron en su construcción; tales como las incertidumbres, sorpresas, los momentos en que uno se siente a la deriva e incluso algo perdida; sobre las decisiones tomadas, los instantes en solitario que uno debe atravesar para formarse, influencias, desencuentros y otras razones más que motivaron a moldear mi proyecto de investigación.

Todos estos aspectos suelen ser pocas veces citados o empleados en estudios académicos no construccionistas, quizá por creer que no importa, que le quita crédito o ese carácter científico a lo investigado, por no corresponder a estructuras eruditas tradicionales, o al menos es lo que a mí me decían antes de emplear este paradigma.

Pensando en los avances de tesis que durante el doctorado me solicitaban, pensé en utilizarlos para que no fueran únicamente parte del informe académico en

relación a los procesos de investigación; sino darle un giro empleándolos en este proyecto, como el capítulo, que mencioné anteriormente, de continuidad en el que seguiría dando cuenta de cómo me fui colocándolos en mi propio proyecto y repercutiendo en su cimentación.

Este apartado está pensado para dilucidar dudas o cuestionamientos que podrían darse, tanto en un plano académico como fuera de él, con respecto al proyecto; así como, compartir algunos aspectos del camino recorrido. La finalidad es facilitar la comprensión de mi trabajo, respondiendo a posibles interrogantes que en algún momento podrían aparecer si estas no estuvieran presentes en el resultado de la investigación.

## **1.0 El proyecto de Investigación**

Numerosas ocasiones en el día a día, escuchamos la palabra investigación, lo más común es relacionarla con la búsqueda o indagación profunda de un tema particular. Acudiendo a la definición etimológica de la palabra *investigar* como primera aproximación al tema, uno halla que proviene del latín *in* (en) y *vestigare* (hallar, inquirir, indagar, seguir vestigios o huellas), siendo el uso más elemental del término el sentido de "averiguar o describir alguna cosa o buscar la solución para cierto inconveniente".<sup>1</sup>

Realizando esta misma búsqueda en La Real Academia Española<sup>2</sup> descubrí que su significado es: realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia. Esto de modo sistemático me refiere a que la investigación, busca a través de un proceso la validez científica dentro del área en que se suscribe.

De tal modo, requiere de un método que le brinde orden, organización o clasificación. Ello lleva a tener claro que toda investigación debe partir de un plan preestablecido, donde la información obtenida fue previamente asimilada o

---

<sup>1</sup> Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?investigar>

<sup>2</sup> Consultado en [www.rae.es](http://www.rae.es)

examinada, con el fin de contribuir, modificar o añadir conocimientos a los ya existentes (actividad sistemática). En mi caso, mi proyecto doctoral, es una extensión de lo realizado en la maestría, pero abordado desde otra temática.

Referente a la organización, tengo claro que en la investigación es necesario especificar los detalles vinculados al estudio, tratando de que sea objetiva,<sup>3</sup> es decir, que sus conclusiones no se amparen en un parecer subjetivo, sino en episodios que previamente han sido observados y evaluados. Aunque, ¿realmente las ciencias sociales logran esta objetividad en sus conclusiones?

Creo más bien que, es visible el esfuerzo que los investigadores en ciencias sociales hacemos por intentar ser imparciales al darle una supuesta seriedad académica y científica al proyecto en cuestión. Yo como investigadora procuré ese empeño, pero el hecho de que los fenómenos sociales me involucren tan directa y plenamente -como en mi investigación-, hacen que la separación como sujeto investigador al objeto de estudio, se haga poco menos que difusa.

Difusa porque yo (investigadora), como individuo, pertenezco a una sociedad de un modo que me compromete mucho más que una pertenencia al mundo físico, matemático o biológico. Por tanto, mis reflexiones, interpretaciones o conclusiones, terminan salpicadas de subjetividad; más aún cuando el asunto involucra mayormente cuestiones con alta vinculación personal. Este proyecto de investigación tiene esto último, al tratar el tema que me apasiona: la fotografía (en todos sus aspectos). Trabajar con el archivo fotográfico de mi bisabuelo -aunque no haya convivido con él- no me exenta de afectividad en ciertos tratamientos u observaciones respecto al mismo, pero tampoco me alejó de ejercer una adecuada rigurosidad académica durante la investigación.

---

<sup>3</sup> El término “objetivo” empleado para calificar el conocimiento cuenta con tres acepciones:

- a) es objetivo lo que procede del objeto, o sea cuanto existe fuera e independiente de la conciencia cognoscente; por lo tanto, es objetivo el conocimiento que refleja, en una acepción particular del término, este objeto,
- b) es objetivo lo que es cognoscitivamente válido para todos los individuos;
- c) es objetivo lo que está exento de afectividad y, en consecuencia, de parcialidad (Schaff; 1971:336).

Este capítulo, pretende dar respuesta a un cuestionamiento general en la investigación: ¿Por qué?, de lo conformado, presentado, elegido, decidido, escrito etc. Siguiendo cierta severidad académica combinada con aspectos personales, doy cuenta del proceso teórico, es decir, de la constitución del proyecto en sí, reajustes al mismo, problemas e interrogantes, marco teórico, contexto de investigación, metodología y objetivos que guiaron mi investigación.

### **1.0.1 Proyecto de Investigación para el Doctorado en Arte y Educación.**

Uno de los requisitos para participar en la convocatoria para el doctorado era presentar un preproyecto de investigación, para el que tenía claro que continuaría con el acervo fotográfico trabajado en la maestría. Al momento de comenzar a desarrollarlo me invadieron algunas dudas: ¿Seguir con el proyecto presentado en la UNAM sería adecuado?, ¿En España les interesará un proyecto sobre fotógrafos de pueblos poco conocidos? ¿Qué tanto se ha estudiado hasta ahora a este tipo de fotógrafos en España? ¿Emplean ahí la microhistoria o conocen de ella? ¿Se estudiará o al menos les interesará trabajar con la fotografía regional? ¿Cómo hacer atractivo mi proyecto para la universidad y ser aceptada? ¿Cómo plantear un proyecto que dé continuidad a lo que he estado trabajado desde la maestría?

Después de pensar un poco y releer mis propuestas de investigación, consideré que era apropiado, de forma general, hablar de identidad, particularizando en la cultura<sup>4</sup> como mi hilo conductor en la investigación. Durante la maestría, en mis diversas revisiones a otros materiales fotográficos, pude darme cuenta que los fotógrafos regionales efectuaban registros donde (directa o indirectamente) estuviera visible algún elemento propio de su identidad cultural.

Por tanto, decidí hablar de cómo muchos de los retratos en la fotografía regional reflejan o construyen la identidad cultural en lo individual y/o en lo grupal, de modo que a su vez es compartida con el fotógrafo que los realiza. Cuestiones como los discursos que estos generan, la manera de representarse, lo visible y lo no visible

---

<sup>4</sup> En capítulos más adelante referiré más extensamente las nociones de identidad y cultura.

en las imágenes, los usos e importancia en la sociedad, son puntos que de forma particular me han llamado la atención en este tipo de retratos desde hace tiempo y este doctorado me daría la oportunidad de trabajar más con ello (Kossoy, 2001; Monroy, 2005; Rodríguez, 2004)

En cuanto a seguir con los fotógrafos estudiados o no e incorporar a un tercero, fue un tema que estuve pensando mucho antes de efectuar el protocolo, cuestionándome sobre ¿Con qué fin sería bueno incorporar a un fotógrafo español? ¿Cuántos fotógrafos regionales podría encontrar como no estudiados y que fuera relevante abordarlos? ¿Podría con estos, efectuar una microhistoria fotográfica a partir de retratos que de algún modo reflejaran su identidad cultural? ¿Repetirían algunos aspectos con los mexicanos o se diferenciarían mucho? ¿En base a qué elegir al fotógrafo más apropiado? ¿Cómo saber que ese sería el adecuado?

Indague vía internet sobre estudios de fotógrafos regionales en España y en un primer momento pensé que eran escasos, ya que no me aparecían muchos títulos de libros publicados con esta temática ni tampoco nombres sobre este tipo de retratistas. En las diversas búsquedas, el único nombre que salía era el de “Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo” de Publio López Modéjar pero más nada ¿Es el único? ¿Por qué solo aparece este nombre? ¿Qué tan importante es hacer en España estudios sobre este tipo de fotógrafos? ¿Qué tanta difusión hay de dichos trabajos?

Estando al otro lado del océano sería complicado conocer la situación real sobre dichas pesquisas, sabía que ello se resolvería hasta que llegara a Barcelona. Solo ahí podría *in situ* darme cuenta si era viable una propuesta con tres fotógrafos o en su caso, seguir con los míos. El tratar a tres retratistas, fue pensado para efectuar un estudio comparativo no únicamente entre este tipo de fotógrafos, sino en su material, en cómo su propia sociedad demandaría, usaría, daría sentido y consumiría sus imágenes. Por tanto, podría ser para la universidad un proyecto atrayente pero sobre todo una investigación que aportara a esta área, al de la historia del arte y de la

fotografía principalmente; además de aportar a la historia misma de cada población involucrada.

Cabe señalar que, buscando en línea datos sobre la fotografía en dicha ciudad, hallé que existía un archivo fotográfico importante que resguardaba imágenes de los pueblos de Catalunya, por lo que en su momento, lo pensé como mi fuente principal para encontrar posibles candidatos a elegir en mi estudio comparativo. Tomando este referente, elaboré en un primer momento un protocolo de investigación doctoral con el título de “Fotografía Regional, retratos que dan identidad: El caso particular del archivo fotográfico El Calandrio en México y del archivo fotográfico de Barcelona en España 1900-1940”.<sup>5</sup>

### **Viñeta 1.0.1** **Doctorado, camino en solitario.**

*Recuerdo que el primer día del doctorado, Fernando Hernández, coordinador del mismo, nos decía que esta etapa sería un camino en solitario donde nos enfrentaríamos a muchos cuestionamientos, toma de decisiones y dudas referentes a nuestro proyecto, los directores de tesis serían una luz brillante que ayudaría a seguir o enderezar nuestro sendero y hasta ahora ésta ha sido muy tenue.*

*En Barcelona, el acompañamiento por parte de mi director y codirectora no fue distinto a lo vivido en la maestría. En mi primer año tuve que trabajar sin esta guía debido a que mi director asignado estaba en una estancia académica en Brasil, tuvimos muy poca comunicación a distancia y hasta febrero del 2012 pude conocerlo físicamente y charlar sobre mi proyecto. Referente a mi codirectora, fue aceptada*

---

<sup>5</sup> A grandes rasgos, en este protocolo refería la importancia que tenía la fotografía como fuente de estudio para la recuperación de la historia, en particular con la fotografía realizada en regiones fuera de las ciudades capitales de estado; mi intención de profundizar y centrar más sobre la recuperación, era no sólo de la parte física de la fotografía sino de los discursos mismos de la imagen, de comparar lo realizado por fotógrafos populares en la provincia de Barcelona con los mexicanos (poniendo por ello el estudio de caso entre los mexicanos ya seleccionados y los por escoger en Barcelona) y el interés de reconstruir a través de la microhistoria tanto la trayectoria como la recepción de la fotografía en sus inicios al igual que su desarrollo. Realmente la estructura de las antiguas versiones del proyecto doctoral que había realizado antes era la misma, sólo fui direccionando aspectos y objetivos que fueran convenientes de acuerdo a un probable estudio comparativo. Poco a poco este primer boceto fue modificándose, ya que con el tiempo fui dándome cuenta que no era tan específico como quería, que abarcaba mucho tanto en años como en posibles temas y autores, así que podría desviarme, así que con el tiempo fui acotando en ello.



*hasta el inicio del segundo año, nuevamente la distancia transoceánica ha impedido tener asesorías adecuadas, ya que ella se encuentra residiendo en México. Por tanto, en el periodo inicial me sentía muy sola, estancada y con muchas dudas que crecían cada vez que teníamos un seminario propio del doctorado referente a las etapas del proyecto, sobre todo cuando otros profesores me cuestionaban ¿Qué a ti nadie te dirige? ¿Qué tú director no te ha explicado? ¿Quién es tú director, pues él debiera estar revisando tú proyecto? ¡Esas dudas debiera aclarártelas tu director!, ¡Tú director debiera marcarte esas directrices! Bajo esos cuestionamientos me seguían dejando con dudas que ni ellos me respondían.*

*Otra vez vivía el trabajar sin una orientación más cercana de un tutor, lo cual me bajo bastante el ánimo, me hacía pensar en un camino más sombrío, pues ahora estaba lejos de México con nulo debate sobre mi tema con compañeros del programa doctoral pues a ellos no les interesaba mi investigación y poco encuentro alguno con el cual compartiera gusto por la fotografía, además de un escaso conocimiento sobre especialistas en estudios de fotografía en este país. Es frustrante no tener con quien intercambiar puntos. [17 de mayo de 2012].*

*Sí, fue difícil ese primer año, aunque yo tenía muy claro mi tema y lo que quería hacer, parecía que a algunos compañeros y profesores no les quedaba claro o atraía como para profundizar en él, mi gran duda era emplear el paradigma construccionista, sobre todo porque no lo terminaba de entender.*

*Para el segundo año las cosas cambiaron, esa crisis existencial del primer curso fue superada rápidamente debido a cinco factores: 1) Las largas pláticas nocturnas con mi hermana que me motivaban a hacer y ver de otro modo las cosas; lo cual me llevo al punto 2) Recordar las bases que aprendí realizando mi tesis de maestría, así, con esas pautas y experiencia vivida podría retomar este nuevo camino, iluminándolo con dichos aprendizajes sin temer a la soledad durante este trayecto; 3) Haberme ido de oyente a clases de Antropología y Antropología Visual en la Facultad de Geografía e Historia, donde encontré espacios de debate y*

*retroalimentación, necesarios para ampliar la mirada durante mi investigación; 4) Tener un reconecte con la fotografía, sus discursos, teoría y conservación, gracias a mi amigo Pau Maynés en su taller de conservación, y 5) Haber logrado la subvención del programa de estudios en el extranjero del FONCA-CONACYT de México. Todos estos fueron alicientes para seguir adelante y dejarme de tonterías.*

*Estoy a mitad de este sendero, he comprendido lo que realmente Fernando Hernández quería decir al referirse a “un camino en solitario”, un camino donde tú única compañía para la realización de la investigación son los aprendizajes anteriores y nuevos, aunados a las reflexiones o debates que surgen al enfrentarse al objeto de estudio, donde ciertas circunstancias o cuestionamientos te retan constantemente y te llevan a tomar diversas decisiones, muchas veces en este proceso, guiadas por la intuición que uno aprende a desarrollar. No siempre la luz que acompaña este sendero es brillante pero algo alumbra, de cualquier manera esos inconvenientes dan nuevas lecciones en varios aspectos, lo importante es siempre creer en lo que hacemos, en nuestro proyecto, así como afrontar todo lo que venga, sea favorable o no, pero que al final ayuda a perseverar en este afán de lograr la meta deseada.*

*(Relato autobiográfico/ Julio 2013)*

### **1.0.2 Nuevas decisiones: reajustes en el proyecto.**

Un trabajo de investigación siempre es variante hasta no tenerlo totalmente finalizado, generalmente en este trayecto ocurren cosas que lo modifican, ya sea gracias al trabajo de campo, cuestiones teóricas o revisiones en los avances, por tanto el proyecto hasta no concluirse, se encuentra en una constante construcción. En mi caso los cambios experimentados, no fueron tan drásticos, no alteraron la temática o propuesta inicial del protocolo, únicamente sufrió adaptaciones muy puntuales para no perder la coherencia y el hilo respecto al objetivo inicial propuesto.

#### **1.0.2.1 Habemus fotógrafo catalán: Francesc Casañas i Riera.**

Cuando inicié mis investigaciones previas, vía internet, sobre Barcelona, conocí que Catalunya era el territorio general y que Barcelona era el nombre tanto de una

provincia como de la ciudad capital. Así que me di a la tarea de conocer características geográficas, sociales e históricas de las provincias, buscando en un primer momento una zona geográfica semejante a la de Tlatlauquitepec y a partir de ello, indagar con respecto a los fotógrafos que pudieran haber trabajado en dicha zona, a manera de preselección. Dos fueron las provincias que llamaron mi atención: Gerona y Barcelona, de estas me decidí por la última, a causa dos razones fundamentales: la distancia y el dinero.<sup>6</sup>

Entre las once comarcas que conforman Barcelona busqué aquella que tuviera alguna similitud en características con lo que necesitaba. El Archivo Fotográfico de Barcelona ubicado en la ciudad capital de la provincia, resguarda obra de algunos fotógrafos de Catalunya, lo cual me sirvió en un primer momento como guía o referente.

Acudí a dicho archivo, charle con Rafel Torrella (encargado de la conservación del mismo) sobre mi proyecto y el tipo de fotógrafo que necesitaba para entablar el estudio comparativo, me mostró un poco del tipo de archivos que tenían, a la vez que me sugería ir al Archivo Histórico de Sabadell (AHS) para conocer el tipo de fotógrafos y obras que preservan, ya que consideraba que ahí existían fotógrafos que podían encajar con mi proyecto por sus características, ya que el archivo de Barcelona tenía en resguardo otro tipo de retratistas, diferentes a lo que yo buscaba.

Mi primer día en el AHS fue el 13 de febrero de 2012, me entrevisté con Isabel Pardo, quien es la encargada de la sección de imagen y sonido. Tras la plática referente al tipo de investigación que realizaría me propuso conocer la obra de Francesc Casañas i Riera, cuyo material y vida podían ser útiles para mi investigación. Ella me refirió, de manera general, parte de la vida de Casañas así como lo importante

---

<sup>6</sup> La distancia en tiempo para mí era importante, ya que escoger un sitio alejado a mi lugar de residencia implicaba algunas complicaciones en traslados al sitio, en las actividades académicas y en alojamiento al momento de efectuar mi trabajo de campo; obviamente esto repercutiría en la cuestión económica al tener que estar pagando tarifas de transporte y hospedaje. Cuando uno es extranjero y sobre todo cuando la moneda es más baja que el euro, piensa uno en economizar y en no hacer gastos extras que desbalancen lo planeado durante la estancia cotidiana, en particular cuando en un primer momento no se cuenta con alguna subvención.

que había sido su obra para la ciudad de Sabadell. Después de eso me quedé sola en la sala de consulta junto a tres carpetas que contenían a modo de hojas de prueba (tamaño aproximado de 4x3”), un catálogo de las imágenes de su autoría, también me dio un libro con recortes de periódico que él había hecho en vida, una biografía realizada años atrás, junto a una serie de fotos personales y un reportaje.

Cuando revisaba las imágenes fui recordando la historia que Isabel me había comentado sobre él, de inmediato sentí empatía, sus fotografías me recordaban tanto a las de mi bisabuelo en temáticas, que bien podían pasar por las que él hizo, el sitio y ciertos elementos en ella es lo único que las diferenciaba. El mismo sentimiento que tuve cuando entre en contacto con el archivo de mi bisabuelo lo sentí al conocer el de Casañas, además, su labor fotográfica la había realizado más o menos por la misma fecha que Gilberto. Parecía como si también este fotógrafo me estuviera esperando para poder hablar de su obra, esa idea me entusiasmó e hizo de inmediato decidir que Francesc Casañas era el fotógrafo que estaba buscando.

La problemática de tiempo y dinero estaba resuelta, pues Sabadell quedaba a tan sólo 20 minutos en tren de la ciudad, el costo no era gravoso y las estaciones de tren estaban cercanas tanto de mi casa como del mismo AHS. Tarde poco más del año en regresar al archivo, durante ese tiempo me dediqué a buscar información sobre Sabadell y Casañas, a la par que iba elaborando la nueva estructura del proyecto de investigación.

#### **1.0.2.2 Ajustes estructurales.**

##### **Título**

Una vez elegido el fotógrafo, hubo que modificar el título manejado en el protocolo, en un primer momento intitulado “Representaciones de identidad cultural en la fotografía regional: El caso de Guerrero, Aparicio y Casañas (1920-1935)” y después modificada a “Representaciones de identidad cultural en la fotografía regional: El caso de Gilberto Aparicio Guerrero y Francesc Casañas Riera (1927-1932)”.

A sugerencia de mi codirectora se realizaron estos cambios, a razón de que: Trabajar con dos fotógrafos es más funcional que con tres para el estudio de caso comparativo, ya que permite centrarnos más en estos personajes, además de ser suficiente la información que se tiene de estos dos, a comparación del poco material que se tenía de Guerrero.

Revisando a los personajes, se eligió una temporalidad donde ambos convergieran laboralmente y a su vez permitiera conocer lo más característico de su obra en momentos importantes para su comunidad (contexto histórico por el que atravesaban ambos países), como de manera profesional y en los cuales se pudiera tratar la temática elegida.

### **Fotógrafos**

Analicé la información que tenía de cada uno de los fotógrafos a estudiar, la sorpresa mayor fue haber encontrado demasiada información sobre Francesc Casañas, al comentarle esto a mi codirectora me aconsejó que centrara la tesis en él, pues con todo lo que había recabado era suficiente para elaborar un proyecto doctoral.

No estuve convencida de seguir su consejo, me cuestioné el por qué debía anteponer a Francesc sobre Gilberto, cuando siempre he proyectado mi investigación doctoral con el segundo, en particular cuando Casañas fue un encuentro fortuito no contemplado en un principio, pero muy afortunado.

Descubrir un artista poco conocido o estudiado representa un tesoro valioso tanto para historiadores del arte como investigadores en temas de fotografía, ser la primera persona que los saca del olvido para difundir su obra y convertirse en la experta de “x” fotógrafo conlleva a obtener un lugar y cierto reconocimiento en el ámbito académico, además el beneficio de que se abran más puertas en el área profesional, por tanto, es una oportunidad difícil de rechazar. La experiencia de vivir un poco lo que he referido, la había pasado con mis fotógrafos mexicanos durante la

maestría<sup>7</sup>. La tentación de vivir nuevamente dicha vivencia pero ahora desde Barcelona, provocó por un momento la duda sobre eliminar o no, de manera definitiva en la investigación, a mis dos fotógrafos anteriores.

Lo analizado y meditado para no sucumbir a esto, fue comparar la situación del campo de la fotografía y su investigación, entre México con la existente en España,<sup>8</sup> visualicé por un instante los alcances que podría tener realizando solo el trabajo con Casañas durante este período de crisis que atraviesa España, donde los recursos económicos escasean para apoyar proyectos de esta índole, así que no vi mucho futuro en ello.

Además, como dije anteriormente, la razón para estudiar la maestría y continuar con el doctorado fue siempre el archivo de mi bisabuelo, con la idea de realizar una extensión en la investigación del mismo, desarrollando más ampliamente la metodología que había usado con una temática que fuera atractiva, así que eliminarlo no estaba en mis planes.

La concepción del proyecto fue siempre con los mismos fotógrafos, pero al vivir en otro país y teniendo a flor de piel el tema de identidad, pensé que sería interesante incluir a un fotógrafo local para comparar con los otros dos, sus formas de trabajo, producciones, entre otros más.

Dos razones me llevaron a ello: la primera, conocer si en aquel tiempo entre mexicanos y españoles seguían existiendo similitudes o no con respecto a esta

---

<sup>7</sup> En mi caso me ayudó a ser aceptada dentro de un grupo de investigadores de fotografía, a la que pertenecían mi directora de tesis, mis asesores y sinodales. Fui reconocida en mi ciudad como investigadora de fotografía regional, lo que me llevó a tener dos invitaciones a escribir artículos en revistas importantes sobre el tema, participar en becas para investigación, como curadora en exposiciones y como ponente. No sólo salen del anonimato los fotógrafos, también uno como investigador, cuestión que es muy gratificante.

<sup>8</sup> Al iniciar mis indagaciones sobre la situación de los estudios en fotografía de España y Catalunya, pude darme cuenta que son pocos los investigadores y grupos existentes a comparación con México, aquí eran más cerrados y elitistas, un extranjero no tiene mucha cabida en ello al menos que sea de renombre, si tiene poca experiencia debe tener un súper currículum respaldándolo o ser amigo muy cercano de alguno de ellos. Además, el momento económico y educativo actual no ayudan a conseguir subvenciones, son escasos los eventos, conferencias, seminarios, etc. donde se puedan intercambiar enfoques o investigaciones, el participar en ellas requiere de pertenecer al grupo o conocer a alguien dentro de él; lo mismo pasa para poder escribir artículos o publicaciones, las mismas dependencias públicas tienen recortes en esos ámbitos culturales, el escenario por ahora es desolador como para vivir esas mieles añoradas.

identidad cultural (herencia cultural) y la representación de ello en sus imágenes. Tras esta, la segunda razón fue contrastar sus trabajos, conociendo semejanzas o diferencias en sus representaciones y vidas, busqué que el fotógrafo catalán tuviera ciertas características semejantes con mi bisabuelo, para así, efectuar un estudio comparativo entre las formas de realizar el oficio, los discursos o representaciones, entre otras más.

En el caso del fotógrafo catalán, corrí con la suerte de encontrar una minita de oro con Casañas, pero no era mi objetivo estudiarlo completamente a él; sí contemplaba ser la primera que estudiará su labor fotográfica para dar pauta a que otros (investigadores locales o propios del país) tuvieran el interés de profundizar sobre él y su obra, pero nada más.<sup>9</sup>

Decidida en no cambiar mis planes completamente, de lo aconsejado por mi codirectora, hice caso únicamente a modificar lo referente a la delimitación del número de fotógrafos a estudiar, así como en la temporalidad para hacer más funcional, corta y puntal mi investigación. Para realizar un estudio comparativo adecuado a la cantidad de información encontrada con Casañas, se requería que el fotógrafo mexicano pudiera contar, no con la misma, pero si con suficientes referencias. De los dos, Ismael Guerrero es quien menos datos e imágenes disponía para entablar una apropiada comparación, por lo que opté en que quedara fuera del proyecto.

Por tanto, para este periodo doctoral, los dos archivos fotográficos utilizados en la investigación son: el acervo de Gilberto Aparicio Guerrero y el de Francesc Casañas Riera.

Gilberto Aparicio fue un fotógrafo de Tlatlauquitepec (estado de Puebla, México) que tuvo su etapa más productiva entre 1927 y 1960. Francesc Casañas fue fotógrafo de Sabadell (provincia de Barcelona, España), teniendo su época más

---

<sup>9</sup> Mi interés no era quedarme a vivir en este país, para poder ser una experta en este fotógrafo tendría que residir más tiempo en Barcelona, buscar una subvención o iniciar un postdoctorado, ya que para lograr ahondar en el tema se necesita estar al alcance de los archivos que resguardan información para rastrear los mínimos detalles y como decía, ese no era mi plan. Esto mismo que explico lo estaba ya desarrollando con el archivo de mi bisabuelo (archivo El Calandrio) en México, incluso tuve que poner una pausa por venir a realizar mis estudios.

productiva entre 1924 y 1932. De acuerdo al tiempo de mayor creación de ambos, decidí tomar un rango entre la primera fecha de Gilberto y la última de Francesc, teniendo un período de cinco años que son suficientes para analizar a grandes rasgos su trabajo y ver cómo se insertan en su momento histórico.

Ambos archivos comparten un rico contenido visual que permiten salvaguardar e incluso reconstruir partes de un pasado, de una sociedad que vivió y buscó inmortalizarse por medio de una imagen, cuyos significados fueron más representativos para los involucrados o personas que vivieron en aquel momento; en este ahora me llenan de muchas interrogantes que buscó conocer y poner en diálogo.

Al comparar su obra persigo tres motivos:

1) Referente a la labor desarrollada de cada fotógrafo en su contexto, busco conocer y analizar el progreso de su oficio, su propia mentalidad así como el de la sociedad a la que perteneció, quién demandaba este tipo de imágenes, saber su inserción, así como usos en su época.

2) Sin pretender generalizar a los fotógrafos en esta investigación, aludir directa o indirectamente las similitudes como diferencias en cuanto a la labor en su obra fotográfica, lo que dejará ver los puentes relacionales entre las obras de ambos fotógrafos. Me interesa mostrar las particularidades, no sólo en cuestiones técnicas, de creación o ideológicas, sino de preservación de su material como documentos históricos, para tratar de entender, explicar y recrear las imágenes dentro de su contexto; reconstruir parte de la memoria gráfica a nivel privado como público tanto del fotógrafo como de su sociedad. Lo que de alguna manera, lleva a su vez a rescatar el trabajo de este tipo de fotógrafos, que desde mi punto de vista son poco abordados hasta ahora, por la Historia del arte y algunas otras ciencias encargadas de estudios de la cultura visual y de fotografía, pese a su riqueza visual.

### **Temática**

El tema de identidad surgió desde la primera versión del proyecto para el doctorado, como resultado de observaciones hechas durante mi investigación en la



maestría. En ella observé como muchas de las imágenes retratadas, ya fuera por iniciativa de los retratados o del fotógrafo, buscaban poner elementos que de algún modo visibilizaran el sitio del cual pertenecían o del que al parecer se sentían orgullosos de formar parte.

El siglo XIX, se caracterizó por ser el siglo en el cual los países se forjaron y por ende fue necesario consolidar una identidad nacional,<sup>10</sup> a partir de las identidades locales, con el afán de encontrar un punto de encuentro o comunión. Son justo estas últimas las que me interesaron, pues las veía reflejadas en las fotografías regionales, como un modo de diferenciarse de otros, lo interesante era descubrir o entender ¿por qué buscaban ello? ¿A partir de qué se construían? ¿Qué modelos repetían o no entre ellas? ¿Qué elementos hacían que aparecieran y por qué?

Encontré marcadas diferencias en cuanto al tema durante mis revisiones fotográficas entre fotógrafos capitalinos y regionales, me resultaron fascinantes los diversos matices que se hallan en los retratos de estos últimos. En comparación con los capitalinos, en los que para mí no son tan visibles, creo suelen ser pocos los ejemplos de ello, en cambio los regionales además tienen formas muy particulares de representarlas. Podemos a través de ellas conocer desde dentro, la manera tan particular de vivir su vida, tanto en lo individual como en lo social, por ello aparecen grandes reportajes sobre sus fiestas, paisajes, construcciones, etc.

Esto fue algo muy repetitivo en varias fotografías consultadas, no sólo del lugar que investigué, sino de otras referencias en diversas ciudades, así que llamó mi atención en un primer momento.

Decidir por la temática de identidad cultural, responde a que esta agrupa valores, orgullos, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funcionan como referentes dentro de un grupo social, y que actúan para que los individuos que lo conforman puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia, que forman parte de la diversidad al interior de las mismas, en respuesta a los intereses,

---

<sup>10</sup> Estas nociones de identidad nacional han sido comentadas en varios libros de historia e incluso de historia del arte como en el libro de E.H. Gombrich “La Historia del Arte”, “Fabricación del Estado 1864-1910” del Museo Nacional de Arte, Arnold Hausser con “Historia social de la literatura y el arte”, por mencionar algunos ejemplos.

códigos, normas y rituales que comparten dichos grupos dentro de la cultura dominante. Es justo esto, que en un segundo momento y tras mi estancia en Barcelona, tomó relevancia el tema.

No pertenecer a ninguna de las dos regiones de estudio, me ayuda a ser un tanto objetiva, aunque aparece cierta subjetividad cuando soy empática con ciertos aspectos. No sé del todo si, actualmente para los oriundos del lugar, estas imágenes cobran o no significado, sentido e interés; tal vez sea de otra manera a comparación de quienes vivieron en el tiempo que se produjeron.

En un primer momento al realizar las revisiones de imágenes, separé aquellas que despertaron interés en mí, un tanto por lo que veía en ellas y en otras, mi intuición me hacía separarlas, ya que presentía que podían significar algo interesante o que plasmaban algún elemento icónico de su identidad cultural.

Esto lo deducía poniéndome en su lugar, es decir, pensando desde mi presente, cuestiones que yo haría o buscaría que aparecieran para reflejar aspectos de mi cultura que me identifican, por lo que, preguntas como ¿Si yo fuera de esta población, dónde me retrataría? ¿Cuáles serían esos lugares y eventos que me marcarían? Me ayudaron en un primer momento.

Después de esta preselección, para hacer una segunda, que estuviera alejada de mis intuiciones, efectué encuestas un tanto informales a diversas personas (entre 18 y 80 años de edad) tanto en Tlatlauqui como en Sabadell, con el fin de corroborar si mis suposiciones eran acertadas o no, respecto a ellas. Tres fueron para mí, los cuestionamientos claves:

1) En tú ciudad, ¿Cuáles consideras que son los elementos o símbolos naturales, arquitectónicos o intangibles que son un reflejo en este presente de tú identidad cultural?

2) De lo que hayas mencionado, ¿Cuáles crees que son los más representativos y que por lo mismo buscarías retratarte o tener una fotografía de éste?

3) Si habláramos de un periodo en particular, 1927-1932, ¿Cuáles piensas que hayan sido los símbolos de aquella época que fueron el reflejo de su identidad cultural? (ya sea por conocimiento propio o por pláticas de la gente mayor)

Los resultados de las encuestas me arrojaron información interesante, en su mayoría coincidía con mi preselección y aunado a ello, comencé a buscar datos referentes a las fotografías (fechas, personajes o lugares retratados, historia, etc.).

Mi selección final de las fotos a trabajar, fue mediante un cruce entre las evidencias y documentos hallados en los respectivos archivos, así como con mis fuentes orales y las imágenes que había preseleccionado. Encontré los puntos en común, analice la trascendencia que estos tuvieron en su época y a partir de ello, seleccione las fotografías con las cuales efectuaría mi microhistoria fotográfica.

### **1.0.3 Problema e interrogantes de investigación.**

El área de oportunidad dentro de los estudios con o sobre fotografías, ha sido para mí la fotografía regional<sup>11</sup> desde el 2005, esto tras haberme encontrado con el acervo fotográfico El Calandrio, el cual se encontraba inexplorado y con muchas temáticas para ser estudiado. Durante mis investigaciones para la tesis de maestría, no encontré estudios respecto a dicho tipo de retratística en el estado de Puebla<sup>12</sup> (de ahí mi interés en este género, por así llamarle, que he venido trabajando y desarrollando académicamente desde el 2007), en esa búsqueda lo encontrado fueron imágenes muy interesantes tanto del municipio como de otros pertenecientes a la sierra poblana, planteando varias temáticas relacionadas con aspectos y personajes que reforzaron su identidad en un tiempo y momento.

Los primeros cuestionamientos que me formulaba fueron ¿Por qué los investigadores dirigen principalmente sus líneas de investigación hacia fotógrafos extranjeros o aquellos que desarrollaron su trabajo en la capital del país? ¿Qué pasa

---

<sup>11</sup> Este es el tipo de fotografía realizada en una porción de territorio determinada por carácter étnico y definido por características geográficas, histórico-sociales y de administración. Los autores de estas imágenes, no necesariamente eran profesionales, muchos de ellos hicieron de este un oficio más en su vida; buscaron en ella registrar el acontecer de su poblado y sociedad en varios aspectos. En capítulos más adelante abordare ampliamente este tipo de fotografía.

<sup>12</sup> Esta precariedad de estudios académicos o no, de fotografía regional no es exclusivo del estado de Puebla, sino del resto del país e incluso de otros países, en los cuales siguen siendo un campo muy poco abordado por estudiosos de la fotografía. La fotografía regional es llamada en España como fotografía popular, según menciona Marie Loup en su libro de Historia de la Fotografía. Para este trabajo empleare para referirme a ambas con el término “fotografía regional”.

con la academia que ha dejado un poco en el olvido a este tipo de fotógrafos? ¿Qué no resulta atractivo a los investigadores respecto a la fotografía regional? ¿Cuáles son las desventajas contra la que compiten los fotógrafos regionales frente a los capitalinos? ¿Qué pasa con los investigadores locales que tampoco hacen mucho esfuerzo por realizar estudio de sus imágenes? ¿O existen pero es muy poca su divulgación? ¿Qué tan rica es la información que puedo obtener al emprender estudios sobre este género fotográfico?

Al efectuar mi investigación en la maestría, me di cuenta que era apremiante emprender estudios sobre este tipo de fotografía para tratar de entender, explicar y recrear las imágenes dentro de su contexto, así como crear una propuesta de de abordaje para este género, algunos de estos cuestionamientos tuvieron respuesta en esa oportunidad pero otros puntos quedaron pendientes de desarrollar más a fondo, motivo por el cual decidí para el proyecto doctoral profundizar más.

Mi sorpresa durante el doctorado, fue darme cuenta que en España se ha abordado más este tipo de estudios de forma regional, de forma local, no así desde la academia.<sup>13</sup> Tras haber analizado diversas investigaciones o libros, he observado que aquí es poco difundida la investigación de este tipo de fotografía.

Al igual que en México, existen varios libros o estudios que imitan modelos canónicos para obtener una validez científica y ser tomados en cuenta como estudios serios. A mi parecer, por lo que he podido constatar en mis búsquedas, tengo la impresión de que existe también aquí cierto desinterés por parte de la academia, puesto que son pocos los investigadores quienes trabajan y publican en relación a

---

<sup>13</sup> Para ello me bastó hacer búsquedas en las bibliotecas y en línea, al corroborar la edición de todo el material consultado, un 90% de ellos eran subsidiados por los gobiernos locales, 5% de ellos de procedencia particular y en el otro 5% alguna institución académica apoyaba para esto. Al referirme a la academia, lo hago particularmente a aquella que realiza estudios relacionados con y sobre imágenes fotográficas, dentro del área de Bellas Artes como de Historia del Arte, en las cuales la fotografía se inscribe y bajo las cuales, su lupa está en constante estudio u observación. Al hablar de estas entidades, hablo que se propongan para estudios de maestría o doctorado realizar tesis y proyectos encaminados a este tipo de fotografía, tal cual se elaboran con personajes incunables, quienes en ocasiones son estudiados hasta el cansancio, a veces con temáticas interesantes, pero en otros momentos muy cíclicas, repetitivas y sin más aportes. De igual manera, esto involucra a los investigadores para que esta actividad no sea tan minoritaria sino que se generalice un poco más en este ámbito académico.

este tipo de fotografía. La mayoría se han interesado más por los grandes nombres, tanto nacionales como extranjeros, pero casi no voltean a ver archivos de poblaciones, por ejemplo Marie-Loup Sougez, académica destacada de temas fotográficos y referente para estudios de foto historia en España, quien no ha realizado algún estudio sobre algún fotógrafo popular. Son contados los casos de quienes de alguna forma lo han hecho, como por ejemplo Publio López Mondéjar, quien ha efectuado hasta este momento sólo el libro de “Luis Escobar, fotógrafo de un pueblo”.

En España, tanto cronistas como investigadores locales, han efectuado la tarea de emprender este tipo de estudios, que suelen ser criticados por algunos estudiosos como Lee Fontanella,<sup>14</sup> que buscan seguir haciendo una historia de la fotografía de forma muy general.

Cuando en este país inicie mis revisiones de trabajos, volví a darme cuenta de que la fotografía también es usada como un mero recurso ilustrativo con pocos referentes tanto del fotógrafo como de la imagen misma (a veces más del autor que de su obra), ¿Por qué usar únicamente a esta fotografía como algo que ilustra? ¿Qué origina que no se efectúen desde la academia estudios más serios relacionados con la historia del arte y de la fotografía misma, en este género? ¿Por qué ese desinterés?

Como en México, aquí abundan mucho las monografías o catálogos como resultado de exposiciones. En cuanto a la academia, considero que faltan foros de intercambio o discusión sobre este tipo de temas, así como la difusión de ellos.<sup>15</sup> Durante mi estancia percibí que eran un tanto escasos tanto los espacios como su divulgación; los pocos existentes se enfocan más a los grandes autores o la llamada fotografía artística (en particular de la contemporánea), incluso en la misma Facultad de Bellas Artes de la UB no tuve conocimiento de eventos, conferencias o estudios en relación a la fotografía popular.

---

<sup>14</sup> Parte de su visión a este respecto en su artículo titulado “Los rumbos historiográficos de la foto historia de España: pasado, presente y futuro”, en particular en las pág. 16 y 17.

<sup>15</sup> Mi conexión con eventos de esta índole era Pau Maynés quién por su actividad, profesión y relación con estudios fotográficos sabía que tanto se daban estos en España, debido que a los pocos que existían, solía ser invitado como ponente. En Catalunya el mayor foro para ello es Girona, a través de las Jornadas de Investigación e Imagen o en Madrid con la fundación Mapfre, algunos otros de manera local, pero resultaban contados.

La fotografía, como medio de representación y comunicación desde el siglo XIX, ha registrado gran parte de la memoria visual de las sociedades, fungiendo como una fuente histórica importante. Es por ello que, de entre las diversas dimensiones de la fotografía, ésta mantiene, su carácter testimonial, histórico-estético que le otorgan las funciones de ser memoria y expresión colectiva e individual. Lo cual le permite pertenecer a las Bellas Artes, a la vez de ser empleada también desde otros puntos y áreas fuera de ella, mediante trabajos inter, multi o trans disciplinares.<sup>16</sup>

Así que la propuesta del estudio comparativo que he pretendido, aporta a la historia de la fotografía particularmente en México-España (macro), por medio de los registros de la sociedad serrana del estado de Puebla y de la comarca del Vallés Occidental en Sabadell (micro).

En este caso, emplear un estudio de caso comparativo permite primero, reducir la escala de estudio de acuerdo a la microhistoria; y en segundo término, me ayuda a tener noción tanto de semejanzas como diferencias no sólo en la parte laboral sino personal de quienes las efectuaron, considerando sin duda los significados que tuvieron para la sociedad que los demandó, así como los usos que dieron a las imágenes; todo ello sin buscar caer en las generalidades para este tipo de fotografía. Se ha pretendido más bien, conocer ciertas particularidades compartidas o reincidencias de acuerdo a su momento histórico.

Otro punto importante que me interesa aludir es, el hecho de hacer conciencia sobre el patrimonio cultural. A través de esta investigación, refiero al efectuar la microhistoria algunos aspectos del estado de conservación con el fin de hacer hincapié, que en la fotografía no se trata sólo de estudiarla sino de preservarla, porque al salvaguardarla con conocimiento de su importancia, podemos emprender estudios que nos ayuden a construir sentidos a las imágenes, así como dialogar o reflexionar con estas, a modo que aporten algo a la comunidad, al ámbito nacional e internacional.

Para mí, es tarea primordial que dicha premisa esté presente en la mente tanto de los pobladores de las localidades, como en investigadores (locales o no).

---

<sup>16</sup> Como lo puede ser la Antropología, Sociología, Psicología, Semiótica, Filosofía, etc.

Estos motivos hacen que mi proyecto encaje en el doctorado de Arte y Educación, ya que busco con la fotografía (parte artística) contribuir en la parte educativa, al emplear este tipo de materiales para contar o reconstruir su propia historia, a la vez de salvaguardar dicho material. A través de esta recuperación, la población puede dialogar y preservar su legado gráfico, aunado a las investigaciones que pueden realizar, a partir de ellas, para que adquieran o recuperen su valor documental y/o artístico.

Justo al efectuar el trabajo de campo, en particular después de haber indagado y recopilado la información relacionada con Casañas en el AHS, fueron otras preguntas que a mi cabeza venían: siendo tan empleadas sus imágenes para investigaciones en otras áreas ¿Por qué no se ha realizado hasta ahora un estudio referente a él como fotógrafo? ¿Son sus fotografías más importantes como ilustraciones, que como fuentes de investigación en sí mismas? ¿Qué temáticas fotográficas realizadas por ambos comparten o se diferencian entre sí? ¿Casañas como fotorreportero, efectuaría ciertas temáticas a modo parecido con Gilberto? ¿Qué tan cercana o distante resultará la comparación? ¿A partir de dónde historiar?

Algunas de estas respuestas son contestadas en partes de la investigación. Lo que puedo decir es que, emprender una investigación con fotografías antiguas tiene ya cierta desventaja conforme se acrecienta la brecha temporal, en particular cuando se desea integrar al estudio fuentes orales del propio fotógrafo, de familiares o amistades muy cercanas, cuyo testimonio dé cuenta tanto de la parte personal como de autor, que permitan conocer aspectos de su trabajo. Con el afán de llenar las lagunas que uno va teniendo al realizar las indagaciones documentales para así contextualizar de una manera más cercana los hechos ocurridos en su momento histórico.

Durante mi trabajo de campo, al conocer el material de Casañas y recordar un tanto la obra de Gilberto, venían a mi mente otro tipo de cuestionamientos que debería tener presentes en todo momento al comparar dichas imágenes: ¿Qué elementos denotan su propia identidad separada de la nacional? ¿Qué temas o símbolos buscaban representar o denotar, propios de identidad cultural? ¿Qué coincidencias o diferencias temáticas existen en los registros hechos por estos fotógrafos, pese a su distancia geográfica?

Para superar una probable visión respecto a si podía resultar forzado hablar de dos fotógrafos, pensé en crear paralelismo y puentes mediante la reflexión, problematización y reconstrucción de su historia –bajo las nociones de realidades, imaginarios, cultura, cultura visual e identidad, en diferentes contextos sociales-<sup>17</sup> entre ellos como fotógrafos; así como, analizar la manera de retratar y retratarse en las regiones a las cuales ambos pertenecen. Para mí, este tipo de imágenes me acercan a conocer, de alguna manera, la construcción de la mirada e imaginarios que con estas se fueron creando, cuestiones que fueron particularizando bajo deseo de la clientela – que demandaba ciertas imágenes- o del mismo fotógrafo, donde los signos y códigos de trascendencia social, así como las mentalidades culturales llevan a construir una identidad visual y cultural.

Otras interrogantes se presentaron justo al momento de elegir la bibliografía. De los tantos libros existentes relacionados en el estudio con y sobre imágenes fotográficas, historia del arte, historia de la fotografía, cultura visual y construccionismo; surgía la problemática de elegir los que respaldaran mis ideas o discursos ¿Qué bibliografía será mi directriz y sustento teórico? ¿Cuáles elegir que puedan no contradecir los postulados construccionistas y que a su vez refuercen la parte microhistórica? Lo que más me preocupaba era ¿Cómo encajar el construccionismo en mi investigación y en quien basarme para ello?

En mi caso, desde la maestría había encontrado bibliografía con la cual me identificaba ideológicamente, algunas ya eran lecturas hechas, aunque otras quedaron pendientes.

En México tuve mayor acceso a libros e investigaciones de índole nacional, uno que otro de origen estadounidense y muy poco europeo, además no todos los libros que generalmente recomiendan leer se venden o pueden hallarse en las bibliotecas de mi país; de las colecciones más completas donde se encuentran ensayos interesantes relacionados con la fotografía son los elaborados por la editorial Gustavo Gili, aunque de igual manera no llegaban todos los números. En esto, Barcelona fue una gran oportunidad para conocer más autores, nuevas posturas o planteamientos sobre el

---

<sup>17</sup> En este punto además de tomar en cuenta a los autores antes mencionados en el marco teórico, me identifico con nociones en estas temáticas de Peter Burke, Michel Frizot, Clifford Geertz, Hans Belting, John Storey, Zygmunt Bauman, Vivian Burr, entre otros más.



estudio de mi temática o de la cultura visual y pude acceder a aquellos libros que tanto anhelaba leer.<sup>18</sup>

La bibliografía elegida para la parte teórica, respondió a una elección inicial sobre teóricos construccionistas con los cuales compartía ciertos puntos de vista que me permitían aterrizar mi investigación en dicho paradigma,<sup>19</sup> puesto que el doctorado se inscribe bajo este, dicho paradigma tuvo que respaldar parte de mi elección bibliográfica empleada para la microhistoria como propuesta metodológica para abordar la fotografía regional.

Para mi director de tesis, era una exigencia que existiera esta comunión entre el construccionismo y mi propuesta, él me sugirió a Gillian Rose (estudios visuales) y Viviana Burr, yo incorporé a Kenneth Gergen, este último por ser uno de los pilares importantes de dicho paradigma, además tras haber leído *Reflexiones sobre la construcción social*; pude entender de que iba el tema de construccionismo y así comprender la posibilidad de hacer microhistoria desde un posicionamiento construccionista, con lo cual ya resolvía el problema de conexión entre mi investigación y dicho paradigma, parte de ello se ve reflejado en el capítulo dos y puesto en práctica en el quinto.

En cuanto a la fotografía, muchas de mis interrogantes fueron respondidas en varios libros que hallé, en particular con el llamado *Fotografía. Crisis de Historia* (Fontcuberta, 2003)<sup>20</sup> con el cual me identifiqué y comprendí el por qué se siguen ciertos modelos o se usan las imágenes de cierta manera dentro de la academia.

---

<sup>18</sup> La búsqueda de libros para sustentar la investigación es un tema que no acaba nunca, cuesta mucho trabajo poner límites o parar, he ahí que puede o no resultar un problema, ya que no siempre es suficiente el tiempo para leerlo todo, a veces uno va acumulando libros o copias en espera de ser leídas. Sin duda tener diversos referentes, ayuda a conocer diferentes visiones sobre los contenidos que pretendemos tratar y así poder profundizar en ellos, pero también puede convertirse en un problema sino tenemos claro de qué manera nos servirá o incluso si realmente aportara a lo que estamos haciendo. Yo pasé un poco por ello, tras elaborar mi índice tentativo, fui rastreando aquellos libros que según mi parecer serían tanto necesarios como importantes leerlos de acuerdo a cada capítulo y temática a tratar.

<sup>19</sup> En apartados más adelante trataré tanto la elección de la metodología, como los problemas iniciales con el paradigma construccionista, así como en otros capítulos referiré un poco más a detalle lo que es el construccionismo, la microhistoria y la fotografía regional.

<sup>20</sup> Joan Fontcuberta reúne a un grupo de investigadores especializados en estudios de fotografía y su historia, que discuten sobre los modelos bajo los cuales se ha estudiado la práctica fotográfica, en referencia a la función y tipo de investigación de los historiadores, lo que actualmente debe entenderse como fotografía y los caminos que ésta puede seguir. De manera muy general todos coinciden en que a partir del año 2000 existe una sensación de crisis de identidad, lo que lleva a repensar su historia y métodos (Fontcuberta, 2003).

Dicho libro recopila lo que diversos estudiosos e investigadores de la fotografía refieren en cuanto a cambios de perspectivas y temas. Esto no únicamente respaldaba mi propuesta, sino que me motivaba más al saberme no errada con lo que estoy haciendo.

Me alegró mucho darme cuenta que, aunque pocos estudiosos por ahora, empiezan a preguntarse sobre otro tipo de fotografías y sus probables abordajes. Con ello corroboré que este fenómeno no es exclusivo de países latinoamericanos, en particular México, sino que en otros países europeos, pasa este mismo fenómeno de sólo estudiar a aquellos que son considerados “artistas”. Así que, dentro de esta crisis de metodologías de historia, del que habla en general el libro de Fontcuberta, la mía encontraba una validación y un espacio para llevarse a cabo.

Aunado al libro *Fotografía e Historia*, (Kosoy, 2001) me han alentado mucho en ver que mi propuesta tiene cabida para abordar la fotografía regional, hasta ahora, minimizada en ciertos ámbitos académicos. Ambos textos me ayudaron a encajar mi tesis, a resolver y respaldar la problemática antes expuesta entre construccionismo y microhistoria.

Mi investigación está centrada en dos puntos:

1) En referir que dentro de la fotografía regional, puede ser común ver implícitos, ya sea de manera directa o indirecta, elementos de identidad cultural que el fotógrafo y/o su sociedad trataron de visibilizar.

2) El empleo de una metodología<sup>21</sup> para indagar en este tipo de fotografía, ejemplificándola con Casañas y Aparicio. En particular, con el último libro mencionado, he podido estructurar mejor mi propuesta de microhistoria fotográfica en cuanto al método de trabajo e investigación (al análisis), Kosoy quien es el autor, expresa de forma muy general en su libro, que deben buscarse nuevas maneras de abordar a la fotografía; de manera diferente a lo hecho por y para las grandes élites, dejado aún lado, lo que no entra en ello.

Aquí es donde se conectan las lecturas con mi investigación y donde tanto la microhistoria como el construccionismo se respaldan, este último tiene la idea principal

---

<sup>21</sup> Hacer dialogar a las imágenes con otras fuentes tanto escritas como orales, conocer un poco más sobre el autor de estas, todo ello con el fin de contextualizarlas y a partir de todo ello, reflexionar sobre la imagen misma e incluso con dicha información adicional, realizar una reconstrucción comenzando con ella con el fin de tener una nueva forma de contar estas historias.

de no generalizar o universalizar los estudios, demostrando que no hay maneras únicas y totalizadoras de hacer investigaciones o referirse a ciertos temas.

La validación y cabida eran importantes para mí en primer lugar, para darme cuenta que mi visión sobre las formas de historiar con y sobre fotografías no estaba errada. En un segundo momento, para demostrar a mi director -quien tenía dudas o no comprendía del todo esta parte de la microhistoria y los aportes del construccionismo a ésta- que sí era posible efectuar una microhistoria fotográfica que tuviera relación con el paradigma construccionista.

Este camino fue por momentos más que solitario, en soledad académica,<sup>22</sup> pero pese a ello, existieron momentos de reflexión y de toma de decisiones, donde curiosamente, llegué a ciertas conclusiones con respecto a algunos temas y teorías que tienen que ver con mi investigación. Sin haber realizado ciertas lecturas, al momento de llevarlas a cabo fue grato, no únicamente coincidir, sino pensar o hasta haber concluido lo mismo con autores y libros en lecturas posteriores a esto.

La inserción de mi propuesta de investigación en el doctorado de Arte y Educación en la Facultad de Bellas Artes, va más allá de una recuperación histórica, tomando en cuenta las nociones individual (fotógrafo) y colectiva (sociedad) de su estética y cultura visual para su creación, ampliando con ello el campo de estudio.

Es una recuperación en tres ámbitos: artística, histórica y cultural, tres ejes importantes, al ser esta una investigación relacionada con las Bellas Artes, por ende a la Historia del Arte y en consecuencia a la historia de la fotografía; elementales para entender la obra en su contexto, usos y mentalidades que la crearon, concibieron y consumieron.

---

<sup>22</sup> Una de mis grandes contrariedades durante la investigación doctoral fue el acompañamiento de mis directores, lo que me hizo muchas veces tener dudas sobre ello. Por un lado, uno de ellos, el más cercano ponía mayor preocupación al paradigma, es decir, que mi investigación encajara en ello, por lo cual las recomendaciones eran más hacia el construccionismo y muy pocas relacionadas a lo microhistórico. Después de dos años me di cuenta que no comprendía mi propuesta, ni la razón de la temática de la misma y menos, concebía a la fotografía como yo, cuestiones entendibles cuando no son sus áreas propiamente. La otra directora, no tenía idea de lo que era el paradigma construccionista, así que poco me pudo sugerir o apoyar en ello, pero en cambio entendía tanto de la propuesta como temática, pues son áreas en las cuales ha trabajado por mucho tiempo. En ella, la distancia era el problema, ya que la diferencia de horarios entre México y Barcelona, hicieron imposibles las comunicaciones vía Skype para hablar del tema, vía correo electrónico era muy difícil explicar todo, así que sólo recibí algunas recomendaciones a seguir.

#### **1.0.4 Marco Teórico.**

El capítulo dos de la tesis titulado *Construccionismo vs Microhistoria Fotográfica*, es el que abarca el gran marco teórico de mi trabajo de investigación, algunos otros puntos se ven en los capítulos cero, uno y tres del mismo.

Cuando planteé mi investigación antes de venir a estudiar a la UB, tenía claro que existiría un apartado en el que abarcaría a la microhistoria y microhistoria fotográfica. En la maestría no pude tratar tanto el tema y por ello quise seguir trabajándolo, ahora para el doctorado debía considerar al construccionismo de forma posterior.<sup>23</sup>

Al estructurar el capítulo dos, busqué hablar de manera general sobre aspectos importantes para entender tanto el construccionismo como la microhistoria, esto pensando en otros lectores posibles a mi tesis (fuera de la academia), que no necesariamente tuvieran conocimientos previos de este paradigma, pero que pudieran como yo, en su momento, entender de qué trata o qué aporta a un trabajo de investigación.

De manera sencilla, historiografía acerca de éste con cuestiones muy básicas, no me interesaba profundizar ni crear tantos debates porque no era mi objeto de estudio, además no soy experta en el tema, ni tampoco mi afán era extenderme tanto con dicho paradigma. Cuestión diferente pasó con la microhistoria, que aunque tampoco ahondé en ella, si me extendí más para exponer datos e información que consideré relevantes para entenderla y comprender la propuesta metodológica de abordaje que aporta mi investigación a nivel académico.

Cuando al fin pude entender al construccionismo, me percaté que en el ámbito de la historia, este mismo fenómeno surgió con la microhistoria. Más que diferencias con dichos paradigmas, existían puntos de encuentro, coincidencias compartidas de acuerdo a la rama a la que pertenecían. Por ello, titulé así el capítulo que daba sustento teórico a lo que venía más adelante, porque más que enfrentarse, estas dos se encuentran y como era necesario que mi proyecto estuviera influenciado por el construccionismo, aproveché lo que podía sustentar y aportar a la microhistoria.

---

<sup>23</sup> Lo anterior, debido a que previo a postular, no había leído en los objetivos generales del programa lo del enfoque construccionista, así que me hizo incorporarlo de manera posterior.

Mis referentes teóricos para el construccionismo fueron Gergen, principalmente, ya que compartía con él muchos puntos de vista que eran evidentes que pasaban o se aplicaban en la labor de historiar la fotografía o emprender estudios con y sobre estas (construcciones de significados socialmente), también fueron importantes ideas de otros autores como Ibáñez, Burr y Rose.

En cuanto a microhistoria y su metodología, el principal fue Ginzburg, con este último me siento más identificada por su manera de abordar y narrar la investigación (histórica), sus ideas son muy cercanas al construccionismo, particularmente al respaldar la noción de que nosotros dotamos de significados a las cosas, en el caso de la fotografía tanto el fotógrafo como la sociedad, dota a las imágenes de ello.

De la parte mexicana, en Carlos Martínez Assad me pareció muy interesante su forma de desarrollar la historia regional, basándose también en gran medida, de hacer microhistoria, aunque alejada de la manera en que Luis González y González lo realizaba, aunque de este último también tomo algunos puntos que consideré oportunos para lo que hacía

Tengo muy claro que no descubrí el hilo negro en cuanto a la metodología que propongo, más bien logré fusionar varios sustentos teóricos relacionados que pueden ser aplicados para el tipo de investigación con fotografías regionales y esto se verá en los capítulos posteriores.

Con base en estas ideas teóricas, es como en otros apartados busqué referentes que convergieran con las propuestas, tanto construccionistas como microhistóricas, para ir reforzando el discurso que pretendía e iba hilando, dicho listado de autores se puede observar en la bibliografía.

Referente a cómo desarrollar la forma de historiar la fotografía, mi referente principal fue Boris Kossoy, un tanto por su metodología y otro por realizar investigaciones con fotografías regionales, también me sentí identificada con los trabajos de Bernardo Riego, José Antonio Rodríguez, Rebeca Monroy y Samuel Villela.

### 1.0.5 Contexto de investigación.

Como ha sido mencionado con anterioridad, los acervos con los cuales se trabajó fueron el archivo fotográfico “El Calandrio” (Tlatlauquitepec, Puebla, México) y el de Francesc Casañas Riera (Sabadell, Barcelona, España).

Las temáticas de las fotografías que se eligieron y analizaron, buscaron comprender elementos de identidad (cultural) registrados en ellas, desarrollando una mirada crítica en torno a la idiosincrasia que se construye en dichas imágenes, como sujetos pertenecientes a una sociedad que la demanda para diversos usos.

La consideración para su análisis, como *objeto-imagen* fue tomando en cuenta las características singulares de este tipo de retratística en cuanto a técnica, composición, discursos creados, etc. En ciertos momentos busqué contextualizar con su momento histórico de creación, ver si podría existir en su zona algún referente con sus colegas regionales, capitalinos del estado o provincia del país –causas y efectos– usando, ya fuera en conjunto o de forma independiente, esos elementos a modo de explicar con ello su inserción social -referirlas de acuerdo a las necesidades, gustos, divulgación y códigos culturales solicitados por su sociedad-.

El fotógrafo cifra sus conceptos en imágenes fotográficas para ofrecer informaciones a los demás, para fabricar modelos para los demás y para así, finalmente, quedar inmortalizado en la memoria de los demás. (Flusser; 2009).

El estudio temático del proyecto se enfocó en analizar y comparar un corpus de trabajos fotográficos realizados entre 1927 y 1932, temporalidad elegida como también ya referí, por ser un período donde ambos fotógrafos coinciden en haber sido productivos. Lo que permitió compararlos, además de ser un tiempo en el cual tanto España como México atravesaban por momentos históricos en los cuales se hacía evidente reforzar o gestar una identidad nacional, reforzando la cultural.

Resultó interesante analizar, a través de las fotografías, cómo esto repercutía en las poblaciones, ya que de alguna manera buscaron reflejar parte de la identidad cultural de la sociedad a la que pertenecieron. La fotografía en esta investigación fue usada como fuente primigenia, la cual acompañada de otras fuentes (orales y

escritas), pretendieron reconstruir e interpretar momentos importantes, tanto de las poblaciones como de su trayectoria fotográfica, a través de dichos retratos y del fotógrafo mismo.

Estudiar fotografía, aprender fotografía, saber fotografía, es en buena medida reconocer el origen y procedencia de un juego cruzado de visiones simultáneas que en su conjunto constituyen la auténtica fuente de inspiración fotográfica. (Zuzunaga; 2008:57).

Como investigadora, entender e intentar reconstruir el pasado desde el presente a través de la fotografía (como documento-objeto) resulta sumamente alentador. Esta investigación me dio la posibilidad de jugar con las imágenes como trozos aislados de realidades pasadas, abriéndome la posibilidad de disponerlos según la línea de investigación o abordaje que requería para ello.

Como otros materiales históricos, la fotografía me permitió dar el seguimiento de varias vías de exploración, generando preguntas sobre las fotografías elegidas –en cuanto a técnica, estética, circulación, uso, discursos, significados y todo lo implícito en ella y sobre mi propia identificación con las temáticas-, así como de las sociedades o mentalidades que las crearon, representaron y aceptaron.

### **1.0.6 Metodología.**

La metodología que realicé para esta investigación, misma que a su vez es parte de mi propuesta, responde al deseo por conocer la historia detrás de una o varias fotografías, particularmente de aquellas que la historiografía en el área ha olvidado, como lo es, la regional. Considero que es muy subjetivo discriminar que una imagen sea importante o no, depende mucho de la mirada que empleamos y los fines que pretendemos para etiquetar a una fotografía como relevante, por consiguiente usarla como fuente de investigación o como ilustración de otro estudio.

De las metodologías que he tenido oportunidad de conocer para historiar, me identifiqué con la microhistoria,<sup>24</sup> por el hecho de que emprende una investigación a

---

<sup>24</sup> Yo desconocía de esta metodología, el acercamiento a ella fue gracias a José Antonio Rodríguez, quien me sugirió usarla para mi estudio de maestría y aconsejó su empleo para el tipo de fotografía que deseaba estudiar. José Antonio es Doctor en Historia del Arte por la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, además de historiador, es investigador, crítico, autor de libros y catálogos publicados sobre fotografía, como Agustín

escala pequeña frente a la que normalmente se utiliza para historiar, cuestión que me ayuda en la parte fotográfica para estudiar una imagen o un pequeño conjunto de ellas.

En la búsqueda de esta metodología y su aplicación en la fotografía, encontré que hay muchos puntos de coincidencia entre la microhistoria de Levi y Ginzburg con lo realizado por Carlos Martínez Assad (historia regional), Boris Kossoy, Rebeca Monroy (historia de la fotografía) y Marcus Banks (metodología cualitativa). Intenté fusionar estas ideas en sus puntos de encuentro para emplearlas en mi investigación y el resultado fue favorable.

Una vez elegidos los fotógrafos con los que trabajaría, realice el rastreo de fotógrafos que actuaron en su región y periodo. En ambos casos no existía algún registro bibliográfico que hablará sobre el inicio de la fotografía en dichas ciudades, así que a la par busqué cuándo y con quiénes llegó el oficio a estas poblaciones, así como conocer, qué de su producción fotográfica había sobrevivido y en qué sitios estaba resguardada (originales y reproducciones).

Consulté diversas fuentes escritas, orales, iconográficas y materiales para lograr este objetivo. Después de ello, fui organizando lo recopilado para posteriormente hacer mis bases de datos, fichas o transcripciones necesarias, que usaría en el cruce de informaciones, que me permitieran contrastarlas continuamente en el armado de mi discurso, de igual manera iba descartando lo que en su momento no era necesario de acuerdo a la línea de investigación que realizaba, esta separación no fue con el fin de eliminarla por completo, sino para asignar los datos a futuros estudios.

Como ya lo mencioné anteriormente, toda fotografía trae consigo una historia detrás; para hacer que esta nos cuente la suya, depende del tipo de investigación que realicemos, la mirada que empleemos y las fuentes a las que acudamos. “Las

---

Jiménez: memorias de la vanguardia; Nacho López, ideas y visualidad; Fotógrafas en México y Coautor de Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes; además de haber prologado diversos libros de investigación fotográfica, ser el editor de Alquimia (revista de fotografía del INAH) y escribir artículos en diarios y revistas nacionales.



imágenes son superficies con significado. Normalmente señalan algo ubicado *afuera* en el espacio –tiempo... El significado de las imágenes se encuentra en su superficie, solo hay que hallar estas..." (Flusser; 2009: 11)

Una fotografía podrá contar con datos relevantes o no, de acuerdo a los fines que persigamos, aun así dota de información que, canalizándola de otro modo, es útil para la historia de la fotografía local, regional, estatal o nacional e incluso internacional. La microhistoria me ha permitido hasta ahora, analizar cualquier clase de acontecimientos, personajes u otros fenómenos del pasado, relacionados con fotografías regionales que en cualquier otra investigación y tratamiento de las fuentes pasarían inadvertidos (como en la macrohistoria).

Dos de las disciplinas en las cuales se auxilia la microhistoria son la antropología y la sociología, de la cuales tomé ciertas referencias para realizar la interpretación. Me identifique con los referentes teóricos de Geertz<sup>25</sup>, en cuanto a la interpretación como búsqueda de significado, lo que lleva a hacer una descripción más reflexiva del comportamiento humano, rechazando quedarse con una mera interpretación que no tome en cuenta las posiciones, prácticas, miradas, etc., que sea capaz de organizar estructuras teóricas aptas para seguir produciendo investigaciones apoyadas de análisis, en fuentes orales y escritas, pues para él son estas dos las que dotan de mayor matiz a las indagaciones.

Lo propuesto por Arnold Hauser (procedimiento sociológico), me ayudó en particular con la ubicación temporal y espacial del trabajo del fotógrafo, no únicamente en su contexto social, sino incluso artístico o laboral; identificar los cambios que fueron teniendo, tanto este como su sociedad en el momento histórico, así como a encontrar los modelos a imitar.

Mi marco referencial fue reconocer la producción de imágenes de ambos fotógrafos; por un lado en paralelo con la de contemporáneos, para establecer si existía alguna novedad visual o imitación de modelos o convenciones de la época. Por otro, efectúe de manera individual una comparación de su obra en diversos momentos,

---

<sup>25</sup> Pese a que Geertz es antropólogo, la manera de realizar sus trabajos microhistóricos, tanto de Levi como de Ginzburg, se han visto influenciados en esta multidisciplinariedad.

con el fin de conocer la evaluación profesional del mismo, que me permiten ver un antes y un después. El marco de referencia particular a las imágenes, se da al buscar y reconocer las formas bajo las cuales se realizaron, así como los usos sociales o funciones de dichas fotografías.

Una vez detectados tanto la trayectoria de esos fotógrafos, en el espacio y en el tiempo, como las tecnologías por ellos empleadas y los asuntos registrados, se obtendrá un estudio que sin duda será útil como referencia para los historiadores y demás investigadores de las diferentes áreas de las ciencias y las artes. Tal estudio proporcionará las bases para la determinación de las fechas aproximadas, el lugar de origen y la autoría, además de pistas para la identificación de los temas registrados en las fotografías del pasado que vayan apareciendo; y posibilitará el empleo de la iconografía fotográfica como fuente histórica en investigaciones específicas. Por otro lado, los datos recolectados aportarán nuevos elementos para la interpretación del fenómeno de la expansión de este medio de comunicación y expresión, y de sus múltiples aplicaciones en los diferentes países (Kossoy, 2001: 48).

Tras haber conocido el material fotográfico y efectuada una preselección de material de ambos autores, de acuerdo a la temática que elegí, di paso a la segunda etapa relacionada con el análisis de la imagen. Es importante no olvidar que la fotografía tiene una condición dual que la caracteriza como artefacto (materia) y como registro visual (expresión), que le dan su carácter de documento, en su parte visible muestra parte de una escena irreversible, pasada y congelada en un tiempo y espacio determinado. En lo no visible aporta datos del autor, de las preferencias, mentalidades y tecnología que logró configurarla para viabilizar su contenido.

Son las partes de un todo que articulan conjuntamente, reuniendo una amplia sumatoria de informaciones implícitas y explícitas: acerca de su propia génesis e historia como documento y acerca de un fragmento (seleccionado) de la realidad pasada, registrada visualmente a través de procedimientos técnicos específicos (Kossoy, 2001: 59)

Este análisis del objeto-imagen implica un estudio técnico-iconográfico (técnico-descriptivo), que intenta ser lo más completo posible de acuerdo a lo hallado, para tener conocimiento del proceso que generó el artefacto (orden técnico) y determinar sus elementos constitutivos así como los icónicos (contenido visual) que lo componen, por ello es importante recuperar la trayectoria de la fotografía. El cruce continuo de las informaciones implícitas como explícitas es parte de este análisis, para llegar a este paso, es fundamental haber recogido bastante información de las diversas fuentes.

El examen de las fuentes fotográficas jamás alcanzará su finalidad si no es alimentado continuamente con informaciones iconográficas (necesarias para los estudios comparativos) y con informaciones escritas de diversas naturalezas, contenidas en los archivos oficiales y particulares, los periódicos de la época, las obras literarias, las crónicas, la historia y las ciencias vecinas (Kossoy, 2001:61)

Para mí, la fotografía es una fuente primordial de conocimiento al pasado (sea este muy lejano o cercano) individual o colectivo, por lo cual, estoy en contra de que se siga usando como una simple ilustración a otros temas. Mi propuesta metodológica busca ofrecer una opción más de análisis del texto fotográfico, en particular, para el tipo de fotografía que me interesa.

### **Narrativa**

La perspectiva narrativa ayudó a darle un ritmo y cadencia propia a mi investigación, de acuerdo a los hechos relatados en ella, se fue dando sentido a las evidencias visuales y a los relatos que fueron emergiendo en mi estudio, permitiendo entretejer la historia tal cual se emplea en la microhistoria por parte de Ginzburg.

Siguiendo aspectos del paradigma construccionista, se hayan tres voces en mi trabajo, a veces separadas, en ocasiones conviviendo los tres o sólo dos, todo dependiendo de la temática y del bloque que trataba. Estas voces son: mi **voz como sujeto** (persona, fotógrafa y/o conservadora de la fotografía), que me permitió reflexionar constantemente con diversas implicaciones personales o profesionales, así como situarme de forma explícita, argumentando aquello que me motivó en la preparación y desarrollo del proyecto; en ella se leen tanto mis pensamientos como mis reflexiones según los temas a que me refería y cómo me relaciono con las imágenes de mis fotógrafos a estudiar. A través de ella busco explicar el cómo de las fotografías.

Mi **voz conceptual** ordena las temáticas, conceptos y problemas relacionados a la investigación; ésta indaga sobre el qué de las imágenes. Y mi **voz de investigadora**, llena de teorías y evidencias que por hacían darme cuenta de las discrepancias y prejuicios propios al contrastarlo con mi voz como sujeto; aquí busco conocer el dónde, cuándo y para qué de las fotografías. La voz investigadora indica el

camino sobre el cual llevar la indagación a través de la construcción de la narrativa que fue contando el proceso de investigación, el resultado de este o el fin en ellas.

En este trabajo también fue empleada la autoetnografía como una forma narrativa de generación de conocimientos, que me ayudo a posicionar una de las voces antes mencionada, mi voz de sujeto que me guiaba a entender su concepción.

#### **1.0.7 Objetivos concretos de la investigación.**

- Ser un estudio académico precursor concerniente a investigaciones sobre y con fotografía regional, el cual mediante el empleo de la microhistoria fotográfica permita una mayor viabilidad para su abordaje. Crear un precedente con referencia al estudio más formal – hasta ahora no completamente hecho- en cuanto a este tipo de retratos. Muchas veces cuando se realizan estudios de esta índole poco se intercala el: ¿Qué representa? (temática, idea, hechos o situación; personajes e historia) con el ¿Cómo se representa (su técnica, autoría, análisis y carga simbólica) y con el ¿Dónde o cuándo se representa? (datación, contextualización o momento histórico y ubicación)

- Favorecer la comprensión de este tipo de material fotográfico, en el contexto de instituciones culturales, educativas y de la misma comunidad en donde fueron concebidas.

- En cuanto a la interpretación de las imágenes, dos fueron los objetivos muy claros y precisos:

- 1) Construir un sentido a los posibles discursos que se generan, como resultado de las indudables preguntas y problemas que se me fueron planteando conforme las analizaba e investigaba. Lo cual me permitió emplearlas de manera adecuada para reconstruir su contexto, significados, miradas, etc.,

- 2) Que esta construcción sirviese para no utilizarlas sólo como referentes visuales al escrito, es decir, que únicamente ilustraran, sino que **a partir de ellas se hiciera la investigación** y con el uso de otras fuentes, enriquecieran el discurso y comprensión de la misma.

- Aportar a otras entidades e investigadores de la fotografía regional en México y España, a tener pautas necesarias para poder aplicarlas o modificarlas de acuerdo a las necesidades propias de investigación y contexto, con el fin de motivar la

elaboración de más estudios que logren avances en investigaciones con o sobre imágenes fotográficas de esta índole, en ambos países.

- Con respecto a los fotógrafos, sacarlos del cierto anonimato en que se encuentran. A pesar de que sus imágenes se conocen y distribuyen en sus respectivas ciudades, es poco o nulo lo que de ellos se sabe referente a la profesión fotográfica que desarrollaron en su tiempo. Lo cual implica que la investigación aportará interés, para que a partir de esto se generen más estudios de sus obras dentro de diversos contextos.

- Hacer el comparativo entre archivos de México y España, en cuanto a fotografía regional, ha servido para corroborar que pese a las distancias, hay un común denominador en este tipo de retratistas y retratos, de mostrar de manera muy particular en sus representaciones, símbolos que reflejan parte de su identidad cultural. Ayudó a evidenciar como hay discursos y patrones que suelen seguirse o imitarse, pero imprimiendo características propias que precisamente los identifican.

El construccionismo no admite hipótesis, desarrolla una investigación a partir de una gran pregunta, detectando una problemática existente a la cual se le da respuesta. Yo más que iniciar con una pregunta, lo hice de una conjetura, resultado de mi trabajo anterior en la maestría, esta fue: La microhistoria funciona como la herramienta más viable para crear una microhistoria fotográfica, pues ayuda al abordaje de estudios con y sobre fotografía regional; aportando con ello a la macro historia nacional, al recrear y revivir bajo su contexto histórico lo que las sociedades fueron en una época y tiempo determinado. Mediante el estudio las representaciones visuales (fotografías) en relación a los procesos de representación social en la regiones de provincia (fotografía regional), puede conocerse y reconstruirse el cómo se produjeron, concibieron, usaron y divulgaron las imágenes en una micro región e incluso como dialogan entre sí o con sus similares en otras regiones del mundo; puesto que la fotografía fungió como un mecanismo de autoconocimiento social, político, familiar, económico y cultural, que muchas veces no conoció fronteras.

Ya he mencionado reiteradamente que mi identificación con la microhistoria se dio desde la maestría, ahora en el doctorado ¿Cuál sería la diferencia con el trabajo anterior? En primera, profundizar la práctica de la microhistoria que no tuve

oportunidad de hacer plenamente, sino únicamente a modo de prueba en mis estudios anteriores.

La segunda, que es la parte innovadora que propongo desde la academia, es mediante el diálogo entre el objeto fotográfico con las fuentes orales y escritas –a lo que llamo microhistoria fotográfica-; de igual manera, me apoyo de la iconografía de las imágenes, es decir, lo que en ellas se ve (el mensaje que se quiso dar, las razones o concepciones de la misma, etc.) y de la técnica empleada, buscando con ello que el retrato hable de sí mismo.

Encontrar información escrita u oral relacionada a la imagen ayuda a marcar una periodización más cerrada y concisa, para así entremezclarlas logrando con ello reconstruir historias a través de lo que vemos en las fotografías, donde nada queda aislado, sino integrado en un **análisis y discurso interdisciplinar** que articula coherentemente los elementos que la conforman.

Esto permite no sólo comprender el contexto en el cual las imágenes fueron producidas, sino acercarse más a ellas, al fotógrafo que las creó y a las mentalidades que las concibieron tanto nacional como localmente; con el fin de transmitir esto a las sociedades actuales de las regiones, para que a su vez entiendan mejor tanto a su sociedad como a ellos mismos, a través de su pasado. Debido a que el binomio imagen-mentalidad ayudó a forjar la identidad, no únicamente de un individuo, sino de toda una sociedad que buscaba auto confirmarse en ella. De tal manera, busco con esta investigación contribuir a alejarnos del uso meramente ilustrativo con este tipo de retratos, pues al realizar una microhistoria fotográfica se colabora a conocerlas desde sus entrañas, no buscando hacer historia con fotografías, sino reconstruir la historia a partir de ellas.

### **Objeto de Estudio**

Los archivos trabajados para este fin, como ya se ha dicho son: el Archivo Fotográfico El Calandrio (Tlatlauquitepec, Puebla, México) y el Archivo Fotográfico de Francesc Casañas i Riera (Sabadell, Barcelona, España). De estos retratos se tomó a consideración aquellos que tanto por su técnica como por la imagen misma, dieran las pautas basadas en la temática elegida, a descubrir las características singulares de este tipo de retratística, desentrañando las circunstancias que se sostuvieron

alrededor de la construcción de las imágenes realizadas en esta zona, su probable relación (de existir) con obras de sus colegas regionales, capitalinos del estado o provincia, del país –causas y efectos– para explicar con ello su inserción social - referirlas de acuerdo a las necesidades, gustos, divulgación y códigos culturales de su sociedad en su momento histórico-.

El objeto de estudio se conforma primordialmente de los retratos que registraron eventos, momentos, actos, personas, grupos o familias de las regiones, donde de alguna manera los autores evidenciaron aspectos de la identidad cultural de sus poblaciones. En ambos archivos, se localizaron imágenes similares (en cuanto a temáticas) para establecer un diálogo entre ellas; se analizaron y compararon en búsqueda de semejanzas y/o diferencias en la manera de retratar o retratarse en las regiones.

Sigo manteniendo que para mí, este tipo de imágenes acercan a conocer de cierta manera, la construcción de la mirada y deseo de la clientela, los signos y códigos de trascendencia social, las mentalidades culturales que llevan a construir una identidad visual y cultural en la cual el fotógrafo nos adentra a su mundo, a la visión (personal o construida) que tiene de este, donde su mirada muestra una realidad detenida en un tiempo y espacio particular.

El objeto de estudio, me llevo a una constante reflexión, problematización y reconstrucción a partir de las nociones que fui desarrollando durante la tesis conforme se fueron presentando las evidencias –imaginarios, realidades, cultura, cultura visual, identidad, identidad cultural, nacionalismos en diferentes contextos sociales-.

### **Beneficios del proyecto**

Además de la contribución como nueva propuesta de abordaje metodológico; este proyecto pretende tener una proyección posterior, pues impera el deseo de compartir esta misma no únicamente en el ámbito académico (implementar trabajos de manera inter, multi o transdisciplinar); sino con la misma gente que resguarda el material fotográfico tanto en los archivos municipales como con los cronistas locales e incluso con los jóvenes y las familias.

Que esto sirva para desarrollar actividades de inclusión local a partir de la fotografía, donde ellos puedan construir también sus pequeñas microhistorias (con la

fotografía familiar) y así enriquecer tanto este campo -tan poco explorado aún y el cual requiere un rescate- como la memoria colectiva de las localidades a las que pertenece el material, con el fin de reconstruir o recuperar parte de su historia.

A partir de este trabajo se pueden ampliar otros estudios de esta índole e incluso profundizar más sobre mis propias propuestas, tanto en las ciudades de origen del material como buscar otras maneras y actividades de difusión en ambos sitios o en otros lugares.

## **1.1 La investigación**

La investigación transitó por varios matices desde su concepción, pasando por su estructuración, recopilación de datos y fuentes orales o escritas, trabajo de campo y escritura. Las direcciones que fue recorriendo ésta y los caminos transitados se vieron muchas veces influenciadas los momentos personales o académicos por los que atravesaba. De algún modo fueran pesimistas u optimistas, me ayudaron en momentos de crisis a darle un giro diferente a lo planeado, a encontrar fuentes de motivación para impulsarlo, a tomar decisiones sobre aspectos no contemplados. Muchas ocasiones, las circunstancias que se presentaron fueron dando el rumbo a este trabajo.

En este apartado sigue el relato de esas vivencias y momentos claves durante la investigación en acción, es decir, el proceso práctico (lecturas, escritura y trabajo de campo).

### **1.1.1 Pormenores y otros de la investigación.**

Aunque el proyecto de investigación ya lo tenía estructurado con objetivos definidos, estaba consciente de que tarde o temprano sufriría modificaciones conforme avanzara en la lectura, escritura, sobre todo al realizar mi trabajo de campo, sin perder de vista desviarme de los objetivos que perseguía.

La primera de las modificaciones que efectúe, fue referente a la conformación del índice. En un principio había planeado que fueran cuatro los capítulos que conformarían el proyecto,<sup>26</sup> pero ello cambio tras la primera lectura y tutoría de mi

---

<sup>26</sup> El primer capítulo contendría todo el marco teórico y metodológico relacionado a la microhistoria, fotografía regional e identidad cultural. El segundo daría cuenta sobre la información y contextualización de los archivos y fotógrafos estudiados. Y en el tercero, aplicaría la microhistoria fotográfica reconstruyendo y relatando a partir de las fotografías elegidas.



director. Sus observaciones hacían mucho hincapié en que debía incluir un capítulo con aspectos del construccionismo social que era el paradigma bajo el cual se inscribía el doctorado, argumentándome que era imprescindible que estuviera presente en un apartado, así como en otras secciones donde se viera su aplicación, en particular haciéndose presente mi voz investigadora.

Otro consejo, fue la creación de un capítulo cero, que a modo de introducción explicara al lector de mi tesis de que iba mi trabajo, cómo surgía y de dónde partía, además de cómo me colocaba en ella.

Elaboré un primer esbozo de índice bajo esta propuesta, conformado por cinco capítulos. Este capítulo cero, no fue difícil en su escritura, ya que relataba aspectos muy personales de como un tema de interés con el tiempo fue convirtiéndose en un proyecto de investigación que trastocó mi vida personal y profesional. Decidí hacer un capítulo intermedio que conectara el capítulo cero con el siguiente, en él pensé relatar lo que me trajo a este “ahora”, es decir, a estudiar en Barcelona y todo lo que ello involucro.

Algo que empecé a hacer desde mi llegada a esta ciudad, no con mucho orden, fue escribir notas como las escritas en un diario, con respecto a mi sentir en estas tierras. Digo que no con mucho orden, ya que algunas estaban en mi libreta de apuntes (realizadas durante clase), otras en la computadora, algunas más en otras libretas que usaba cuando iba a la biblioteca o al taller de conservación, e incluso otras se convirtieron en cartas de tipo personal entre mi pareja y yo.

En uno de los seminarios del doctorado referente a la narrativa construccionista, supe que esto que escribía podía ser usado en la tesis a modo de viñetas. Yo desconocía que eran las viñetas hasta ese momento, ya que por alguna razón (paradigmas o líneas de investigación) que regía mis estudios anteriores, no se empleaban en la investigación. Sí utilizábamos diarios de campo (de uso antropológico) para tener presente cada momento relevante ocurrido en ella, pero hasta ahí.

Así que un nuevo aprendizaje con respecto al construccionismo, fue escribir e insertar viñetas en mi texto, como una herramienta de ayuda para explicar al lector mi sentir, pensar o mi experiencia con respecto a un tema ahí tratado o relacionado a él,

como esta otra historia dentro de la historia que relato o esas historias ocultas que sólo se quedan en la mente de quien escribe.

Esos relatos autobiográficos para mí han funcionado muy bien como viñetas, compartiendo reflexiones honestas y muy personales de diversos momentos (estrés, desmoronamientos, desencuentros, motivación, curiosidades entre otras); nunca con el afán de ofender a alguien.

Dichos relatos configuraron mayormente mi voz como sujeto (persona) dentro del texto; intenté que la retórica fuese diferente al texto, el fin que perseguí muchas veces al insertar dichos relatos como viñetas, fue el de contextualizar o explicar puntos que me marcaron o intervinieron de algún modo a lo que yo iba contando. Sin saberlo, al usar estos relatos, hacía una autoetnografía.

Mis primeras búsquedas bibliográficas tuvieron que ver con dos temas principales en mi investigación: microhistoria y construccionismo. El primero me provocaba mucho entusiasmo, mientras que con el segundo existía una resistencia de mi parte, por el hecho de conflictuarme al no entender de qué iba y por ende no saber cómo relacionarlo o aplicarlo en mi proyecto.

Aunque mi director me refirió lecturas para que pudiera concebir el construccionismo, simplemente no podía encontrar la relación con lo que yo estaba haciendo. Las lecturas trataban temáticas referentes a la Psicología Social, a los discursos o educación, así que no hallaba conexión con la historia del arte, microhistoria o fotografía; simplemente me bloqueé y me resistía al construccionismo.

Entender el construccionismo no fue nada fácil durante mi primer año doctoral, me harté, choqué y desesperé, por no poder comprenderlo. En ese momento, dejé el tema a un lado para iniciar la indagación sobre otros libros que pudieran respaldar los conceptos que manejaría y que también conformarían parte del marco teórico, así como los diálogos que pretendía realizar.

Aunado a ello, recopilé textos que me hablaran sobre la historia de España y Catalunya, en relación a la historia de la fotografía y de fotógrafos en estos territorios. Ese año me dediqué a asistir a los seminarios que me aportaron cosas para modificar la memoria del proyecto para su aprobación, en ratos de buen humor leía sobre construccionismo.

Tuvo que llegar el segundo año, con ello la clase de Fernando Hernández para dejar a un lado el rechazo que tenía respecto al tema y empezar a ver la luz que me hiciera entenderlo. Sobre todo pude percatarme que la microhistoria, resultaba ser un paradigma como el construccionismo, compartían el ideal de cambio y de no seguir con la manera tradicional de contar o investigar, buscaban dar nuevos giros a ello.

**Viñeta 1.1.1**  
**¿Construccionismo?**

Hola Ariana.

Espero que mis comentarios sobre tu proyecto de investigación doctoral no te desmotiven para seguir trabajando. Creo que tan sólo es una cuestión de desubicación dentro de diferentes paradigmas.

En tu trabajo propones una investigación histórica, que tal como yo lo entiendo, tiene aires que distan del paradigma construccionista en el que trabajamos tanto en el máster como en el doctorado. Creo que es importante que leas alguna cosa de construccionismo social que te envié en mi último correo.

Lo que has hecho hasta ahora, no está ni bien ni mal; simplemente es diferente a lo que lo que hacemos en investigación en nuestra área. Lo que te propongo es un giro importante en tu trabajo que seguramente te producirá ansiedad y más de un dolor de cabeza. Pienso que, detrás de estas crisis, es donde se produce un avance en nuestros aprendizajes.

Para mí es importante que en el proyecto de investigación aparezca tu voz de investigadora argumentando aquello que te ha motivado en la preparación de tu proyecto de un modo narrativo; donde aparezcan tus contradicciones y tus aprendizajes, donde hables de dónde te sitúas de forma explícita, de los temas que te preocupan, etc.

Creo que deberíamos vernos pronto para hacer una tutoría y argumentarte mis comentarios en persona. Creo que tu trabajo es interesante y que el único problema quizá sea el cambio de paradigma en investigación que debemos incorporar con mayor profundidad.

Mayo/ 2012



Dios santo ¿qué es eso y para qué me sirve? ¿De verdad el doctorado se basa en ese paradigma? ¿Cómo no leí eso en el programa doctoral! ¿Es importante en mi investigación? ¿Cómo diablos lo voy a relacionar con mi investigación? ¡Estoy bloqueada no sé por dónde! ¡¡ Help me!!

(Relato autobiográfico/ Junio 2012)

En esta reconciliación momentánea con el construccionismo, pude armar los componentes del capítulo dos, destinado a plantear la relación entre ésta y la microhistoria. Siempre fui consciente sobre no querer que el objetivo del capítulo fuera dar cuenta detallada de la historia ni de debatir profundamente respecto a ambos temas (en particular sobre construccionismo), ya que para ello existía una amplia gama de textos abordando tanto su desarrollo como discusiones alrededor de estos.

Lo pretendido fue hacer breves reseñas generales sobre el tema tomando referencias de algunos de los investigadores ahora considerados clásicos o referentes, a manera de botón de muestra di cuenta de cómo concebían, cuan contrastantes y criticados resultaron en su momento. Algo que se puede observar, es que expliqué más sobre la microhistoria que sobre el construccionismo; ello además de afinidad, responde a que el foco principal del método que empleé en este proyecto tenía que ver con la primera, por ello era fundamental para mí dedicarle más líneas en dicho trabajo.

Generalmente, lo que hago en cualquier investigación, es usar el boceto de índice como mi guía para realizar mis búsquedas bibliográficas u otras fuentes, hacer la lectura de ellas y finalmente escribir, de acuerdo al orden que propuse en él. No sé qué tan bien o mal sea esto para otros investigadores, pero a mí me funciona, pues logro llevar un control y orden en cuanto a escritura y avances.

Soy alguien a quien le gusta seguir una estructura específica al hacer una investigación. Dentro de los bloques de los capítulos, hay aquellos que tienen que ser escritos en tiempos diferentes a cuando se iniciaron o casi al final, por lo que tratan (como ejemplo ese apartado) de manera particular, me gusta ir escribiendo conforme lo he planeado o visualizado, para así seguir un hilo conductor que no haga repetirme tanto en otros apartados o crear lagunas por ser un tanto el tiempo entre que se escribió una parte y el momento en que se vuelve a retomar, esta manera me ha funcionado muy bien.

Tengo claro que las relecturas de estos, llevan a modificar algunos aspectos o formas de tratar el tema, por ello me gustó ir avanzando ordenadamente para que cuando vuelva a releer, sea un capítulo terminado y no uno que tiene algunas partes escritas. Esas revisiones, a la distancia de su escritura, enriquecen mucho el texto y

hacen replantearnos algunos puntos anteriores. Hasta no terminar, la investigación está en una constante construcción y reflexión.

El trabajo de recopilación de bibliografía, incluyó largas horas en: las bibliotecas de diversas facultades de la UB, Biblioteca de Catalunya, bibliotecas del Ajuntament o de la biblioteca personal de Pau Maynés; fue sorprendente y sumamente alentador encontrar justo los textos que necesitaba en estos sitios. Incluso llegó a ocurrir que al ser necesarias nuevas búsquedas, resultado de cómo se iba modificando la estructura del proyecto, en el rastreo de ciertos títulos terminaba encontrando otros muchos más apropiados e interesantes. En México, es difícil contar en las bibliotecas públicas con tan buen acervo en temáticas relacionadas a la fotografía, historia del arte, sociología, antropología y otros temas, que de alguna manera se relacionaban con mi investigación.

Existieron como ya mencione anteriormente, algunos vacíos durante mi preparación y dirección que por momentos llegaron a replantarme varias cosas, a no sentirme cercana sino lejana en ambos aspectos y a sentirme realmente sola en ese andar.<sup>27</sup> Ello me llevo a apartarme en ciertos momentos, motivándome a localizar a otros investigadores relacionados con la fotografía e imágenes, para que me orientaran y sacaran de las dudas que tenía.

Un ejemplo de ello, fue justo en el segundo año, tras haber asistido como oyente a las clases de: Antropología con Manuel Delgado<sup>28</sup> y de Antropología Visual

---

<sup>27</sup> No sé si las circunstancias que atravesamos tanto mi director como yo durante este periodo mermaron un poco ese acompañamiento, pues no fueron las óptimas para lograr un excelente entendimiento y camaradería. Llegue a tener la sensación de que mi director no entendía realmente mi proyecto, esto quizá porque las pocas veces que nos veíamos, donde me marcaba cambios que consideraba ajenos a lo que yo quería hacer; me insistía continuamente con el construccionismo, sin abordar otros temas en relación a la fotografía, me debatía cosas que en el momento para mí no tenían sentido o me preguntaba por cosas que ya habíamos dejado claras anteriormente. He de confesar que muchas veces eso me molesto, decepcionó y frustró, sentía que no avanzaba, llegue a pensar que mi investigación tampoco le interesaba a él. En un principio eché en falta que no pudiera crearse una relación amistosa y estrecha entre ambos en ese tiempo, más allá del papel director - asesorada, pero bueno tampoco existía una ley que marcara que este tenía que darse. Lo que más me conflictuó en aquel periodo, era el hecho de sentir que no nos movían los mismos temas y por ende tampoco hubiera suficiente retroalimentación en ello (fotografía y microhistoria). Como relate apartados atrás, con mi directora, la situación de la distancia física y el desconocimiento del construccionismo no ayudo mucho a resolver dudas o ver cómo enfrentarlas de otro modo.

<sup>28</sup> Nacido en Barcelona. Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y doctor en Antropología por la misma universidad. Realizó estudios de tercer ciclo en la *Section de Sciences Religieuses de l'École Pratique des Hautes Études*, en la Sorbona de París. Desde 1986 es profesor titular de antropología religiosa en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona (UB). Es director de las colecciones "Biblioteca del Ciudadano" en Ediciones Bellaterra y "Breus clàssics de l'antropologia", en la Editorial Icaria. Es miembro del consejo de dirección de la revista *Quaderns de l'ICA*. Actualmente forma

con Roger Canals<sup>29</sup>, ambos aportaron nuevos referentes teóricos que ayudaron mucho a mi investigación y al trabajo realizado en campo, además pude junto con los compañeros tener esos debates y retroalimentación, que tanto deseaba existieran en Bellas Artes.

Otra cosa que me ayudó mucho a conectar con la fotografía, tanto en lo teórico como cuestiones prácticas, fue haber estado desde que llegue a Barcelona en el Taller de Conservación y Restauración COREBARNA de Pau Maynés<sup>30</sup> y Agnès Gall-Ortlík. Aprendí mucho de ambas cosas, que pude aplicar en mi trabajo de investigación.

En lo teórico, tuve con Pau muchas conversaciones, asesorías y debates sobre temas relacionados a la fotografía que indudablemente orientaron y guiaron muchos de mis pasos, despejándome varias de las dudas con respecto a la fotografía. En lo práctico, fueron varias las enseñanzas aprendidas que abrieron aún más mi panorama en relación a los procesos antiguos de la fotografía. Gracias a ello, hoy, no únicamente apreció mucho más el trabajo de los fotógrafos del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, sino que miró y analizó con otra mirada las imágenes.

Durante este tiempo, me dedique en gran parte a escribir los dos primeros capítulos, aunque no precisamente los concluí. Para el tercer año de investigación,

---

parte de la junta directiva del *Institut Català d'Antropologia*. Fue ponente en la Comisión de Estudio sobre la inmigración en el Parlamento de Cataluña. Ha trabajado especialmente sobre violencia religiosa y ritual, apropiaciones sociales del espacio público urbano y la construcción de las identidades colectivas en contextos urbanos, tema en torno al cual ha publicado diversos libros y artículos en revistas nacionales y extranjeras. Es, desde 1984, profesor titular de Antropología Social de la Universitat de Barcelona y coordinador del Programa de Doctorado Antropología del Espacio y del Territorio, así como Públicos. En la actualidad, Manuel es investigador principal del GRECS (Grupo de Investigación en Exclusión y Control Sociales) de la Universidad de Barcelona y del Grupo Etnografía de los Espacios Públicos del Institut Català D'Antropologia. Ha participado en diferentes obras colectivas. [http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel\\_Delgado\\_Ruiz](http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Delgado_Ruiz)

<sup>29</sup> Nacido en Barcelona en 1980. Es Doctor en Antropología Visual con una tesis *Imágenes de culto de María Lionaza*. Un ensayo sobre la antropología visual. Su película *Las muchas caras de un Goddes venezolano* fue galardonado con el mejor proyecto para la primera película etnográfica EHESS-CNRS *Imágenes-Francia*. Trabaja como profesor de Antropología Visual de la Universidad de Barcelona. Filmografía: *La sang i la gallina*, 2008 (cortometraje). *Visages d'une déesse vénézuélienne* (Las muchas caras de una diosa de Venezuela), 2007 *Les coulisses de Sorte*, 2006 (cortometraje), *Cançons d'estiu ONU un Clamecy*, 2004. (Cine para la Maestría en Antropología y Comunicación Visual de la Universidad de Barcelona). [http://www.pkey.fi/viscult/eng\\_elokuvat/elokuva\\_The-Many-Faces-of-a-Venezuelan-Goddess.html](http://www.pkey.fi/viscult/eng_elokuvat/elokuva_The-Many-Faces-of-a-Venezuelan-Goddess.html)

<sup>30</sup> Nacido en Barcelona el 12 de noviembre de 1967. Estudios de fotografía en el IEFIC (Barcelona), Licenciado en Historia del Arte (UAB, 1995), Diploma de Museología (Escuela del Louvre, París, 1996), Diploma de Restaurador de fotografías (INP, París, 2000). Estancias de investigación en el Metropolitan Museum of Art (Nueva York), y en la George Eastman House (Rochester, NY). Desde 2002 compagina la práctica profesional en el ámbito privado en Barcelona (COREBARNA SL, [www.corebarna.com](http://www.corebarna.com)) con la enseñanza en centros especializados, la investigación histórica y la publicación de artículos de divulgación en fotografía y en conservación de bienes culturales. <https://www.blogger.com/profile/02554240031331406636>.

inicié mi trabajo de campo en el Archivo Histórico de Sabadell como en Sabadell mismo, el cual me generó una grata experiencia que relato en un apartado más adelante. A la par, empecé la búsqueda de textos relacionados con la temática de identidad y otros concernientes a temas muy particulares como la historia de Sabadell, de sus fotógrafos o de fotógrafos populares y, sobre estudios y análisis de imágenes.

### **Viñeta 1.1.2 COREBARNA**

*Sin haberlo pensado o planeado, apareció durante mi estancia en Barcelona, un espacio donde obtuve una grata experiencia y sobre todo enseñanzas.*

*Tanto el taller Pau Maynés y Agnès Gall Ortlik como ellos mismos, fueron de las mejores cosas que me pudieron pasar aquí. En su compañía y espacio he aprendido más de fotografía y conservación de lo que hubiera imaginado, no únicamente obtuve de ambos enseñanzas profesionales, sino de vida que no las pagaré con nada.*

*Por Pau aprendí a querer a Catalunya e involucrarme con su cultura en muchos aspectos, lo que me llevó a pensar de otro modo al catalán y al español, a quitarme absurdos imaginarios, crear una identificación y mayor empatía con su cultura e historia. Recordaré siempre esos miércoles de guacamole, fuet, jamón, quesos y mezcal, donde surgían charlas interesantes de diversa índole. Como no olvidar también el diccionario, pues siempre hacía hincapié de emplear las palabras propias y correctas; ante cualquier duda siempre hacía acudir a éste. Su apoyo fue muy importante para mí, ya que siempre que me atoraba con cuestiones de índole fotográfica estaba ahí para aclararme las cosas, su vasta biblioteca la puso a mi disposición e incluso me indicaba los libros o textos que me servirían. Pau fue para mí un tercer director de investigación, mi estancia con él y su familia valieron mucho haber venido a estas tierras.*

*Su taller fue mi refugio académico, los aprendizajes vividos me fueron sirviendo para decidir algunos aspectos tanto en mi tesis como en mis análisis de imágenes.*

*Pude tener contacto físico con diversos materiales, algunos pertenecientes a colecciones privadas, otras al Archivo Fotográfico de Barcelona o al de Gerona e incluso a su propia colección.*

*Coincidentemente cuando efectuaba mi trabajo de campo en Sabadell llego al taller obra de Joan Vilatobà, que de no haber estado aquí, no habría podido tener en mis manos algunas de sus obras distintivas, además de ello participé en su limpieza, cuestión que me emocionó.*

*Vilatobà fue un fotógrafo importante y representativo del romanticismo no sólo en Sabadell, sino en Catalunya y España. Buscando datos de la historia de la fotografía en esta ciudad, encontré informes muy interesantes como autor, persona y referente visual para Casañas, de hecho fue contemporáneo de este. Así que únicamente me faltaba ponerle rostro a él y materialidad a sus obras. Tener en mis manos la obra de En quin lloc del cel et trobaré? (¿En qué lugar del cielo te encontraré?) me hizo flipar completamente, mi mente se desbordó recordando todos las reseñas que había hallado de ella.*



*Barcelona me ha marcado tanto, como mi paso en COREBARNA, ambos me cambiaron en lo personal y en lo profesional. Hoy agradezco todo lo pasado a mis amigos y familia franco-catalana, porque me ayudaron a construir este nuevo yo y hacer menos pesado este camino en solitario que representa la tesis.*

*(Relato autobiográfico/ Agosto 2013)*

La escritura fue como una montaña rusa, a veces tenía periodos bajos, es decir, sin gran avance en ello, pues la inspiración no venía a mí; pero otros donde esta llegaba de golpe y me hacía progresar mucho. Un problema que atravesé en este proceso, fue que me sobrepasé con el tiempo destinado al trabajo de campo en Sabadell, así que me retrasé pasando en limpio mis notas, transcribiendo entrevistas y ordenando todo el material extra que hallé. Durante este tiempo de pausa en la escritura de los capítulos, me sirvió para releer los textos y poder en su caso modificarlos o corregirlos.



Uno de los cambios tras esta relectura fue el reestructurar el índice y capítulos que llegué a notar que eran densos (como el capítulo cero), en este caso lo fragmente en tres apartados (capítulo cero, un interludio y el capítulo uno). La decisión de esta segmentación tuvo la finalidad de relatar en diversos momentos todo el detrás de mi investigación a modo de dar a conocer al lector las razones que me llevaron a ésta, además de cumplir, con ella, una parte de los requerimientos académicos. En esos capítulos aplico de forma más evidente el paradigma construccionista.

En base a esto, pensé que podría dividir en tres partes la tesis; siendo estos tres capítulos los que formarían el primer segmento de la tesis en la que fuera evidente la puesta en práctica del construccionismo. La segunda parte la conformé únicamente por el capítulo dos, donde ubique la mayor parte de mi marco teórico.

Y una tercera sección, relacionada con la fotografía regional y la metodología propuesta llevada a la práctica, es decir, la microhistoria fotográfica empleada para hablar de la obra de los fotógrafos regionales elegidos en este estudio de caso; aquí pensé en tres capítulos que a modo de borrador, distribuí tomando en cuenta un capítulo para tratar la fotografía regional, otro para contextualizar los espacios geográficos trabajados y el último, desarrollando dicha microhistoria. Antes de los capítulos se hallaría un índice general, al finalizar las conclusiones generales y la bibliografía.

Justo a finales de ese año, en una tutoría con mi director, ambos compartimos el sentimiento de no saber si el otro comprendía lo que queríamos que se hiciese con la investigación, me confesó que él tampoco sabía si yo entendía lo que realmente deseaba que hiciera. Después de dialogar por dos horas, encontramos puntos de acuerdo que nos dilucidaron varios aspectos en relación a lo que pretendíamos y queríamos para este trabajo.

A la distancia de aquel tiempo, hoy veo que esos desencuentros con él, no fueron del todo negativos, pues me hicieron resolver de otro modo las cosas, poner en juego mis aprendizajes, tanto mi bagaje pasado como el nuevo, para emplearlo en esta investigación, además de mi intuición; todo ello en combinación me ayudó a tomar decisiones con respecto a ella, aprendí a no sentirme un tanto insegura sobre el camino elegido y a que no me pesara esa soledad académica.

En el tercer año de investigación, avancé un poco más tanto en la escritura como en el contenido; efectúe nuevamente una relectura de lo realizado hasta ese momento. En esta segunda vez, reflexioné en relación a que no siempre se publica la tesis por completo, por tanto ideé una forma de estructurarla de modo que sus capítulos fueran útiles tanto de manera independiente como grupal, pudiendo en su caso usar algunos para publicarlos como artículos en una posible oportunidad que se presentase o en algún congreso o coloquio.

Como en una serie fotográfica, se pueden exponer juntas todas las imágenes o de forma individual, sin que pierdan importancia. En conjunto ayudan a comprender la narrativa visual del tema en cuestión, cada una aporta pistas o datos trascendentales, dándonos idea de cómo fue el proceso de principio a fin. Si separamos esas fotos y las exponemos de forma independiente, no pierden ni su valor ni interés, sino que simplemente se particulariza o detalla cierto aspecto del tema general, proporcionando otro tipo de análisis de la imagen, ese que le da identidad dentro del conjunto al que pertenece.

Durante mi último año académico, realice mi trabajo de campo en Tlatlauquitepec, en el Archivo fotográfico El Calandrio, la experiencia fue muy diferente a la de Sadabell. Estando en México, realice la búsqueda ahora de fuentes y bibliografía con respecto a la historia de la ciudad, de la fotografía en Puebla o de fotógrafos regionales e inicie el análisis de imágenes, como cruce de evidencias para armar las microhistorias.

### **1.2.1 Experiencia en el trabajo de campo.**

Sin duda, el trabajo de campo al ser la parte práctica de la investigación, resulta como investigadores el punto más llamativo o interesante, por lo menos así percibo lo que he vivido yo. Ya que es aquí, donde se ponen en juego los referentes teóricos, algunas veces resultan cuestionados mediante lo obtenido en las evidencias, provocando que estos se corroboren o desmientan, se sigan caminos trazados, se modifiquen o tomen nuevos rumbos.

Para mí, todas las experiencias que se viven en este ámbito, enriquecen la investigación, nos acercan al objeto de estudio, lo cual permite hacer un doble análisis y comprensión del mismo, tanto del conjunto del que es partícipe como de forma

individual. Al estar en contacto directo con dicho objeto y depende de las circunstancias que se atraviesan, se puede generar una empatía o no por lo estudiado, sin que ello, nos haga perder la objetividad que académicamente se exige y que de alguna manera interviene en la interpretación final que se tenga de él.

En este apartado, comparto algunos aspectos de mi trabajo de campo en las dos ciudades donde lo llevé a cabo, tan diferentes una de otra, pero tan llenas de enseñanzas que me permitieron tener una mirada especial sobre lo investigado.

#### **1.2.1.1 Archivo Histórico de Sabadell: Colección fotográfica Francesc Casañas i Riera.**

El 13 de febrero de 2012 acudí al AHS, para entrevistarme con Isabel Pardo, encargada de la sección de imagen y sonido, con quien charle sobre mi investigación. Ella me propuso conocer la obra de Francesc Casañas i Riera, tras haberme contado de manera general parte de su vida y de lo importante que había sido su obra para la ciudad de Sabadell.

Ese mismo día analicé tres carpetas que contenían, a modo de hojas de prueba, un catálogo de las imágenes de su autoría, también un libro titulado ACORDS con recortes de periódico que él había hecho en vida, una biografía realizada años atrás, junto a una serie de fotografías personales y un reportaje.

La empatía con el archivo se dio casi de inmediato, bastó sólo ver esas imágenes para que se diera, me recordaron tanto la producción realizada de mi bisabuelo en temáticas y tomas, hallé una tremenda coincidencia entre sus trabajos. Ese primer contacto con él (fotógrafo) y su obra de manera muy general, provocó un entusiasmo inmenso que me hizo decidir por Francesc Casañas, como mi fotógrafo catalán a estudiar; conforme fui descubriendo evidencias de su trabajo, de su vida y obra, la decisión se iba mostrando muy certera.

En mayo de ese año, regrese al archivo con el fin de dedicar más tiempo a analizar el material que se tenía de él, un día no me fue suficiente para todo ello. Durante tres horas y media me dediqué a observar con detalle cada imagen de la carpeta. Mi mente viajaba llevándome al momento que observaba, sin darme cuenta empezaba a crear historias para entender o articular algún evento conocido. Me fascinó esas relaciones que fui creando y a la par iba pensando en mi bisabuelo, en

las coincidencias y diferencias que existían entre ambos, tanto en lo personal como en lo profesional e incluso, cuan diferente fueron sus contextos geográficos, históricos, sociales, económicos y culturales.

A la par de este hecho, elaboré un inventario de las temáticas y tipos de materiales que encontraba, con el fin de tenerlos presentes y a partir de ellos hacer la preselección, para después iniciar un boceto de planeación de fuentes de consulta e información, de acuerdo a la línea de trabajo que había elegido para tratar a la fotografía regional, es decir, la identidad cultural.

Esta segunda visita me vislumbraba cuatro grupos temáticos: modernidad (temática ya trabajada antes), inventario religioso (iglesias, imágenes religiosas), paisajes y costumbres-tradiciones (tendencia para registrar varios elementos identitarios), esta última me interesaba pues se relacionaba con el tema de identidad cultural que planeaba trabajar.

Paso un poco más de un año para que yo regresara al AHS. En ese tiempo elaboré mi memoria de tesis, así como mi propuesta para trabajar en el archivo, el inconveniente por dejar pasar tanto tiempo para volver, es que se me habían olvidado visualmente las imágenes, así que tuve que revisar nuevamente las carpetas. En esta revisión efectué la primera preselección de fotografías.

La diferencia de aquellas dos primeras visitas a ese momento, fue que ya conocía mucho más sobre la historia de Catalunya, de la fotografía en este país y de Sabadell, lo cual me brindó más elementos para poder ir preseleccionando las imágenes, información, así como los caminos que podía andar para investigar, las cuales se irían descartando conforme avanzara el trabajo de campo en la búsqueda de datos.

A mi regreso, Isabel me recibió de manera muy amable, me explicó y dio más pistas a seguir. A ella en particular, le interesaba que mi indagación se dirigiera a las publicaciones que Casañas hizo en los diarios locales y nacionales, pues comentaba que esa información era escasa; lo único que tenían era lo contenido en el libro de ACORDS, que por cierto no sigue un orden cronológico, no hay reseñas del artículo más que el pie de foto, hay páginas cortadas y no todo el libro contiene recortes.

Aunque no fue mi temática principal, le di seguimiento con el fin de recopilar más datos que me pudieran servir a futuro.

Tras planear mis horarios de trabajo<sup>31</sup> y con asesoría de Isabel, emití un permiso al director del AHS para poder aprovechar más el tiempo en el archivo y hacer jornadas seguidas sin tener que irme y regresar en el mismo día por los horarios que manejaban. Inicialmente planeé mi día de trabajo de la siguiente manera: Durante la primera hora y media, realizaría el rastreo en las carpetas de posibles archivos a revisar o de libros que trataran el tema de fotografía en Sabadell. Las siguientes dos horas estarían destinadas a realizar las revisiones resultantes de ese rastreo. Me daría media hora para tomar mi refrigerio y estirar los pies tras estar sentada tres horas y media. En las últimas tres horas continuaría con las revisiones empezadas.

La realidad es que esto funcionó tal cual un día, en los días posteriores el material que iba revisando fue marcándome el ritmo y tiempos de trabajo; ya que a veces era muy extenso lo encontrado como en otros era muy corto, pero aun así seguía intentando respetar mi propia estructura para no desaprovechar el tiempo.

De hecho, ese primer día leí los libros que Isabel me había recomendado, ya que ahí hallaría nombres de fotógrafos. En efecto encontré algunos, observe que no había datos claros sobre cuando llegó la fotografía ahí, además de no existir bibliografía al respecto a diferencia de la historia de Sabadell. Le pregunte esto a Isabel, la cual me confirmó que hasta antes de mí no había existido como tal el deseo por historiar la llegada de la fotografía a la ciudad, que lo más que podría encontrar serían pocas monografías de fotógrafos, resultado de exposiciones que se habían realizado años atrás.

Por tanto, hice un cambio de planes y decidí buscar directamente en los documentos antiguos, sólo que mi cuestionamiento fue ¿por dónde iniciar esta indagación? ¿Qué año escoger, alguno cercano a mi periodo o irme hasta atrás a

---

<sup>31</sup> Contemple que estos fueran de tres a cinco horas, dependiendo del tipo de material a investigar para así, ir sólo dos días a la semana. Con lo que no contaba, era que el horario de consulta fuese de lunes a viernes de 10 a 13:30 y de 17 a 20hrs. En algún momento pensé que manejaban los horarios que en la Biblioteca de Catalunya en Barcelona (horario corrido), pero ello no era así. No viviendo en Sabadell, este horario me resultaba inapropiado, aunque estuviera a 20 minutos de Barcelona, esas tres horas y media, generarían más gasto lo cual desequilibraba mi presupuesto (transportación o alimentación al quedarme), además resultaba una pérdida de continuidad y tiempo que no me podía permitir si quería respetar mi cronograma y por ende los avances. Afortunadamente pude lograr dicha autorización, el único requisito era que tuviera pensado el material que tendría que trabajar en sala durante el lapso de no atención al público, ya que el personal estaba destinado a otras actividades en ese horario y ninguno de ellos podría atenderme.

fechas de cuando se divulgó la fotografía? Instintivamente pensé en el sistema de recaudación; al ser un oficio los fotógrafos deberían registrarse y pagar algún impuesto, así podría quizá encontrar datos sobre los primeros fotógrafos de la ciudad en dichos documentos.<sup>32</sup> En referencia al año, decidí que sí lo que quería era rastrear el cómo llegó y quién trajo la fotografía a Sabadell, debía empezar estas desde 1839, año en el que se oficializó la fotografía.

### **Viñeta 1.2.1.1** **Un día en el AHS**

*El reloj suena, cinco minutos más quisiera, pero es hora de levantarse. Me visto y arreglo. Voy a la cocina a prepararme el desayuno y mi refrigerio. Tengo una velocidad lenta pues aún tengo sueño, estos días he terminado agotada, necesito dormir un poco más.*

*Es hora de marchar, me dirijo a la estación de Bicing cercana a mi piso, corro con suerte hay tres bicis disponibles. El aire fresco me despierta en el camino. Llegó a La Sagrera y corro para alcanzar el tren de las 9:41 que me lleva a Sabadell. Por suerte logró subirme, busco un asiento disponible y me pongo mis audífonos para disfrutar mejor del paisaje.*

*A partir de Torre Baró, se disfruta del paisaje, mi mente empieza a imaginar cómo eran antes estos caminos que ahora recorro, cómo vivían, cómo se comunicaban, qué tan lejos sentían que se encontraban con respecto a Barcelona, por un momento me quedo dormida y despierto justo antes de llegar a Sabadell centro. Al salir del tren el aire fresco me recibe, camino hacia el archivo mientras mi mente sigue intentando recrear como eran esas calles y lugares antes.*

*Antes de entrar a la puerta principal, las moscas se hacen presentes para darme la bienvenida al archivo. Abro la puerta y es justo en ese momento cuando el olor a libro viejo se hace presente, a veces pica un poco en la nariz, subo las largas escaleras de mármol, me gusta admirar esa parte de la antigua casa Ponsà con las fotos de gran formato que ahí se muestran. La segunda puerta de acceso es algo pesada, por fin he llegado, antes de iniciar, una visita al tocador.*

---

<sup>32</sup> Montse Mañosa, quien es la técnica del archivo durante la mañana, me informó que estos registros los hallaría en las Matrículas de la Industria, le comente el período por donde deseaba iniciar a modo de consulta, ella mencionó que quizá no encontraría nada de lo que buscaba hasta principios del siglo XX pero que haría bien con peinar todo.

*Es hora de entrar a la sala de consulta, dejo la mayor parte de mis pertenencias en el que he vuelto mi casillero, el número 8. Entro ya a esta sala solo con mi laptop, una libreta y bolígrafos, saludo a Montse mientras camino a mi lugar elegido, la primera mesa cercana a la ventana que da al exterior, desde ahí mi vista controla todo (el área de las computadoras, la parte de consulta bibliográfica, la entrada y recepción a la sala de consulta). Me dirijo a la recepción para registrarme y llenar las papeletas del material que voy a consultar, tomo las carpetas que me ayudan a confirmar las claves de los documentos. Se las entregó a Laura y ella va en búsqueda de ellos.*



*Mientras vuelvo a mi sitio donde me siento y enciendo la lap, hoy he llegado antes que Esteve Deu historiador de Sabadell, generalmente somos los dos más frecuentes usuarios, hemos compartido el espacio en el horario matutino. Empiezan a llegar otros usuarios, Laura me entrega mi material de trabajo. Hoy me dispuse a seguir indagando con las matrículas en espera de encontrar algo y en la segunda parte de la jornada revisaré el dossier de Casañas y revistas.*

*Antes de leer los libros, me gusta observar la parte física de ellos, percibo en los de hoy ese olor a viejo que es muy penetrante, sus hojas se han tornado de un color oscuro y las manos al tocarlos se ensucian rápidamente, aquí no es una exigencia el uso de guantes de algodón para consultar el material antiguo, aunque sé que debería hacerlo con ellos, los he olvidado en casa. Elijo escuchar el soundtrack de Amelie, así que reproduzco mi música e inicio mi viaje de hoy al pasado.*

*¡Eureka! Encontré al primer fotógrafo como tal registrado Pedro Fábregas en 1880, ya sabía de él por otros libros pero en ellos no venía la fecha. A la par de esto, ha salido por fin el nombre del padre de Casañas, me he enterado que es de Granollers. ¡Uf, que emoción! Ya me empezaba a desesperar el hecho de que no hallara nada hasta ahora y bingo, encuentro estos dos en mi séptimo día de trabajo.*

*Justo es hora de tomar mi refrigerio, aunque casi no quiero pues la alegría me impulsa a querer seguir encontrando más cosas. Le comparto esto a Laura y Montse quienes me felicitan por ello, va llegando Antonio quien nos escucha, me sugiere revise los registros de población también para tener más datos. Ellos aunque indirectamente, se han vuelto parte de mi equipo de trabajo, mis asesores y asistentes en este trabajo de campo pues me facilitan y ayudan con las búsquedas.*

*Inicio mi segunda jornada del día, revisando el dossier del mejor amigo de Casañas encuentro una entrevista que arroja varios datos interesantes sobre Francesc. En cuanto a las revistas, justo las que hoy me decidí a revisar, traen fotografías de los años veinte, entre ellas aparece Francesc Casañas, bueno el día se me ha hecho redondo y sumamente provechoso.*

*Es hora de regresar, estoy apenas a tiempo para tomar el tren de vuelta. Salgo corriendo a la estación, meto la tarjeta cuando oigo que el tren llega, bajo rápidamente y logro entrar a un vagón. Camino hasta ver en el primer compartimento un asiento, me siento, pongo mi música y duermo en el trayecto, la emoción y el trabajo me han agotado. Me pasa como en México, cuando uno va en microbús con sueño, justo antes de llegar a la parada, me despierto, parece que mi cuerpo sabe que hay que despertar en el momento justo. Adormilada camino hacia la estación de bicyng para regresar a casa. Mi estado: cansada y hambrienta.*

*Llego y mi hermana me recibe con la comida ya hecha, que suerte porque vengo hambrienta, le platico todo lo que me paso hoy y como me ha apasionado investigar en los archivos. Mi mente excitada por los descubrimientos no deja de pensar en el trabajo de archivo, en otras posibilidades donde hallar datos, por ir pensando a quien entrevistar, por dónde después deberé caminar para reconocer los sitios y lugares de Casañas; pero por hoy es todo, ya es hora de descansar así que a bañarme y dormir.*

*(Relato autobiográfico, diario de campo/ Abril 2013)*

Tras las revisiones y datos que fui obteniendo de los registros de matrícula, observé el crecimiento económico y poblacional de Sabadell desde 1840, así como las necesidades que su sociedad iba teniendo. Esto me llevo a tener un ritmo diferente al



que había pensado, pero al final no fue grave ya que me llevo a entender el contexto bajo el cual creció y se desarrolló Francesc Casañas y las necesidades que la misma sociedad sabadellense iba teniendo en su forma de vivir, así como también pude entender algo de su mentalidad y preferencias a ciertas actividades o cosas.

Trabajar en un archivo es hacerle al detective. En mi caso inicie con pocos datos o referencias; los libros, registros, censos, matrículas, reglamentos y otros más (documentos), se vuelven la materia prima ante la falta de personas que puedan atestiguar o brindar mayor información. El reto es hacerlos hablar, cuestionarlos adecuadamente a las necesidades de la investigación. Hay que estar constantemente interrogando a estos para hallar la mejor manera de que nos arrojen datos y que estos sean significativos a lo que uno necesita.

La imaginación ayuda mucho o por lo menos para mí es así. Al leer los documentos, mi mente se ubica en ese momento y espacio, como si viajara en una máquina del tiempo; trato de situarme para entender cómo vivían y pensaban en la época a investigar. Muchas cosas las intuí, gracias a ello pude encontrar otros datos que se iban relacionando en el camino.

Cuando no se encuentran datos, llega un periodo de desesperación y aburrimiento, pero en cuanto se vislumbra parte del hilo, lo que resta es jalar para encontrar la madeja; es decir, las pistas van llevando a otros documentos o personas que de alguna u otra forma van arrojando la información necesaria y llevando a otras fuentes de consulta donde están las respuestas a nuestras dudas o a indicios de personas o lugares que pueden ser claves. Tarde siete días en hallar al primer fotógrafo, pero a partir de ahí, los datos de todo lo que requería fueron llegando.

Después de las matrículas, seguí la revisión de los censos de población con el fin de encontrar más datos que me ayudaran, tanto a la biografía de Casañas como a conocer más sobre los fotógrafos que iba encontrando. A la par realice entrevistas tanto a familiares como conocidos de Casañas, así como a Isabel y Rafael. De ahí

seguí con la investigación hemerográfica tanto en periódicos como revistas para terminar ya con recursos bibliográficos.

En el caso de Casañas, fue mucho el material encontrado que de algún modo refería a su labor fotográfica, publicaciones, documentos de archivos, etc. Conforme estos aparecían iban dándome evidencias respecto a mi tema de identidad cultural, estas a su vez me hacían ver que espacios tendría que cubrir. Aunque ya referí el orden de búsquedas, muchas veces regresaba dos o tres veces más a las fuentes ya revisadas con anterioridad de acuerdo a lo que iba encontrando.

Por ejemplo, cuando investigaba en los periódicos o diarios con el fin de descubrir anuncios relacionados a la fotografía y fotógrafos en Sabadell, fui encontrando nombres de fotógrafos que en los registros de matrícula no aparecían, así que esto me hizo regresar a los registros de población o de extranjeros para rastrearlos y corroborar que vivieron en Sabadell. La razón para tener referencias de estos, era la idea de tener claro cómo fueron llegando o apareciendo en Sabadell; era por un lado, conocer cómo se iba dando esta industria en la ciudad y por otro, al tener datos podría buscar material de ellos para ver si alguno podría ser referente o influencia de Casañas, e incluso su maestro, si había ya una escuela o estilo particular en Sabadell.

En el caso específico del periodo a estudiar y de las fotos que había preseleccionado, iba hallando evidencias de las festividades en los periódicos, que a su vez servían para tener información completa del evento. Dicho ejemplo fue uno de los motivos para hacerme regresar o consultar otros escritos, textos o archivos que me ampliaran la información o respaldaran ello, incluso a mirar más veces y de forma detallada las imágenes para ver sus correspondencias. Este ir y venir, me ayudó a tener datos más certeros y enriquecer mi investigación.

Las entrevistas llegaron a dotarme de datos interesantes, ayudándome en muchos de los casos, sirviendo de guías sobre ciertos aspectos en mi indagación, como lo fue en las búsquedas de datos, en ciertas interpretaciones, en conocer datos

de índole personal que muchas veces no se encuentran en un papel. El ir encontrando evidencias o que estas aparecieran me hacían estar en un constante ir y venir, donde eran muy comunes los momentos de reflexión y cuestionamientos sobre lo que hallaba e incluso sobre lo que quizá no podría aparecer.

De algún modo, éstas me ayudaron a tomar varias de las decisiones con respecto a qué más buscar, cómo y dónde hacerlo, qué preguntar; durante el cruce, qué discriminar o anexar, a pensar de qué modo efectuaría la microhistoria fotográfica, es decir, cómo enlazaría o construiría una historia que tuviera hilación con mi tema, con el contexto histórico que vivía y que se prestara viablemente a una comparación con Gilberto Aparicio.

Acorde los datos se me fueron presentando, tras cruzarlos y ver cuáles imágenes de las preseleccionadas contaban con información que respaldara esta idea de la identidad cultural y que además fueran significativas en su momento histórico de acuerdo a la periodización que había elegido; fue como efectúe la selección final de fotografías, ya que todo lo anterior me ayudó a tomar dicha decisión.

Treinta y cinco sesiones fueron las hechas para el trabajo de campo en Sabadell, equivalentes a 245 horas de trabajo. Durante ese tiempo consulté 114 documentos pertenecientes al fondo municipal, 5 al fondo Simon Bach; 26 documentos hemerográficos entre periódicos, revistas, almanaques o boletines (tanto físicos como en microfilm); 12 libros relacionados con Sabadell, realice la revisión física de 70 imágenes (entre negativos y positivos), 7 entrevistas y tres visitas a la ciudad (reconocimiento, en búsqueda de los sitios retratados y durante las festividades).

La distancia que llegué a tomar gracias al trabajo de campo con los textos que ya había escrito, me ayudaron a releerlos de otro modo, a volver a modificar o reestructurar capítulos que fueran adecuándose más a mis objetivos. De hecho, lo experimentado en el trabajo efectuado en un archivo, me ayudo a mejorar e incluso a pensar en otras maneras de labor en estos.

### **Viñeta 1.2.1.1 Sabadell**

*Querido Sabadell:*

*Un festejo del día de la Revolución Mexicana durante mi primer año en estas tierras me trajo a ti. En esa ocasión mi visita fue muy rápida, solo conocí de noche el camino del tren a la calle Salvany donde fue la reunión y viceversa. Pasaron algunos meses para que el destino me hiciera regresar a ti, ya no por algún evento mexicano sino con el fin de saber de tú historia, de lo que fuiste y de cómo la fotografía inmortalizó momentos de tú vida.*

*Cuando viajaba en tren para mi encuentro contigo, intentaba imaginarte tiempo atrás ¿Qué tanto habrías cambiado? ¿Cómo eran tus calles y tú gente? ¿Cómo era tú vida antes? ¿Qué se recuerda de ello? ¿Cuán importante fuiste? ¿Cuáles eran tus sitios imperdibles? ¿Cuáles eran tus tradiciones o costumbres? ¿Qué representaba ser sabadellense?*

*Tu aire fresco y a veces un tanto violento me recibía en la estación. Me emocionaba llegar al lugar de tú memoria, un camino corto que seguí por unos meses, ahí tras varias horas de trabajo y lectura, pude saber quién eras. Las fotos de Francesc Casañas me permitieron conocer tú antiguo aspecto, ver cómo era tú gente, sus fiestas, eventos, bailes, lugares y sitios especiales. Tus libros, archivos y otros documentos iban dándole voz a esas imágenes que en un principio me parecían mudas y ajenas. Eso provocó que día a día me emocionara el ir a ti y a tú archivo, leer tanto sobre como habías sido, ver los retratos que Francesc, quien al parecer sentía tanto cariño por ti, realizó de ciertos momentos en tú vida. Fue así como poco a poco, una relación empática se dio contigo y con Casañas, conocer parte de su historia personal y profesional fue conocerte a ti también, ya que su propia historia es un fragmento de la tuya, lo cual nos acercó.*

*Sus fotos me hablaron de ti, te conocí a través de ellas, sin hacerlo de manera física hasta ese momento. Recuerdo que me inquietaba alegremente el saber que pronto caminaría por aquellas calles y conocería por fin aquellos lugares de los que tanto leí. Planeé bien mi recorrido para no saltarme todo lo que me inquietaba ver.*

*Hubo ocasiones que lo hice sola y otras acompañada, eso sí, siempre con mi cámara para hacer los registros de cómo se veían los lugares en este presente. Mi mente se transportaba al pasado con el simple hecho de verlos, me venía toda la información que había leído, los personajes y momentos cobraban vida en aquellos instantes.*

*Tres fueron los momentos que más me impactaron en mis tantas visitas a tus espacios:*

*1. **Can Feu** – Tanto había leído del bosque y su castillo que me hacía ilusión conocer parte del sitio, ver lo que ahora era ello. Recuerdo que Antonio me advirtió que no esperara mucho, pues poco quedaba de tal bosque. Acompañada de mi hermana realice esta visita, tomamos el autobús, en el trayecto fui viendo ese otro Sabadell que no conocía, con otro tipo de construcciones a la del centro; llegamos a la parada indicada y gracias al GPS del iPad pudimos saber a dónde nos dirigíamos.*

*Aun a pesar de las advertencias, seguía esperando poder encontrar parte del bosque, pero la desilusión se hizo presente cuando únicamente halle unos cuantos árboles en un pequeño jardín con una casita y juegos infantiles a su alrededor, todo ello rodeado por edificios y construcciones, a un costado se veía una placa que decía “Placa del Pla de l’Amor” ¿De verdad esto es lo que queda de aquel sitio? ¿Ese es el chalet? Sólo unos cuantos árboles quedan como ejemplo de aquellos enormes y variados que había aquí,*



*una cancha de futbol, unas oficinas del Ajuntament y varias construcciones es lo que hoy alberga este espacio que fue ícono de esta ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX.*

*Me imagino que la gente mayor recordará y sabrá la importancia del espacio ¿Pero los jóvenes y niños, incluso gente de mi edad tendrán una idea de que fue este lugar, de su historia y lo representativo que era? ¿Habrán visto las fotografías de*



*Casañas de cómo era hace años este sitio? Hoy el Pla de l'amor parece ser sólo un recuerdo, el chalet sería lo que más recordara esos años de bailes, teatro, conciertos, paseos y campamentos que aquí ocurrieron.*

*El conocer este lugar físicamente tenía la razón en primer lugar de verlo por mis propios ojos, respirarlo y contemplarlo; un segundo motivo era intentar conocer los posibles sitios o puntos de referencias por donde Casañas habría realizado sus fotografías, desgraciadamente esto no fue posible,*

*pues este sitio no es ya nada de lo que fue en tiempos pasados.*

*Tras este choque emocional de ver los vestigios de dicho lugar, nos dirigimos en búsqueda del Castillo, como a un kilómetro de ahí lo encontramos protegido por una cerca, buscamos la manera de rodearlo y poder admirarlo más de cerca. Al hacer esto podíamos apreciar partes que entre la malla se dejaban asomar; nuevamente me impactó ver las condiciones en que se encontraba este sitio, pues en mi mente tenía tan presente las fotografías de su pasado, aunque era consciente de que físicamente muchas cosas cambiarían, la verdad no pensé que fuera a tal grado. Sentí una inmensa tristeza de ver este sitio tan descuidado, tan lejano a esos años de gloria, las imágenes que había visto del castillo y de Can Feu venían a mí en todo momento, no podía dar crédito a lo que mis ojos observaban. Un castillo abandonado, olvidado y descuidado.*



*Caminé por aquellos espacios que se podía o eran permitidos, quería entrar para encontrar el ángulo desde donde Casañas habría hecho su toma, pero no pude tener acceso a su interior. Me quedé por minutos contemplando este espacio, imaginándolo en un tiempo de esplendor donde los árboles lo escondían más, cuando los curiosos se acercaban aquí para observarlo, cuando simplemente este sitio estaba lleno de vida. Después de ello abandonamos el sitio, yo con cierto desconsuelo al ver que era ahora Can Feu.*

**2. Santuario de la Salut** – *Realmente antes de llegar a este, mi hermana y yo hicimos tres paradas, la primera para conocer el antiguo pabellón médico María Cristina, la Torre de Agua y el panteón donde está enterrado Casañas. Todo este tour fue previo a ir a Can Feu.*

*Después de los dos primeros sitios, caminamos rumbo al panteón que se encontraba a unos cinco kilómetros, por mucho, de la ciudad, posterior a dicha visita caminamos otros dos kilómetros rumbo al Santuario. Desde esos caminos, se podía apreciar la ciudad, a la vez que disfrutar de un paisaje lleno de naturaleza.*

*Caminamos por la carretera, buscábamos algún letrero que nos indicara el camino, si estábamos cerca o lejos, después de unos minutos de andar, vimos un camino por donde algunos autos salían o entraban para estacionarse. Por curiosidad los seguimos, había*



*muchos árboles como si entráramos a un bosque, casi hasta el fondo de un tramo como de trescientos metros observamos unas construcciones, sin darnos cuenta ya habíamos llegado.*

*Mi mente esperaba ver el sitio como en las fotos, un poco más despejado, es decir, sin tanto árbol, pero claro, una cosa es 1927 y otra 2013, los cambios debían darse y no quedarse en el pasado como yo pretendía. Tanto árbol no me permitió ubicarme en la posición de Casañas para las fotos, el espacio como digo ya no era abierto sino cerrado, gente que pasaba corriendo en ciertas laderas, pero de ahí en fuera, un lugar totalmente en silencio, sin personas que atendieran el santuario o lo visitaran, todo cerrado.*

*Rodeamos a este e incluso intentamos conocer donde estaba la fuente, la capilla de San Nicolás, pero no vimos letreros ni personas que nos lo indicaran, la verdad no quisimos ser aventureras e ir en su búsqueda por miedo a perdernos y no encontrar quien nos auxiliara, lo único que hallamos fue la pequeña capilla de los antiguos santos. Pero pese a ello, estuve encantada de haber estado en un sitio*

*históricamente importante para la ciudad, pues ese pequeño pedazo de serranía había sido uno de los sitios poblados por los romanos que le dieron origen; además de haber sido en ciertos momentos un lugar que libró pestes y enfermedades graves, lo que llamaba igualmente mi atención era estar físicamente en el sitio donde se efectuó un “milagro”, al aparecer esa imagen religiosa de la virgen que llevó a que este templo se convirtiera en santuario y a su vez en un icono de Sabadell.*



*revisar el material, tenía muchas ganas de vivenciar esta festividad. Igualmente fui*



*acompañada de mi hermana, llegamos como a las cinco de la tarde del 6 de septiembre para aprovechar a caminar por algunas de las calles, en particular, por donde vivió Casañas y donde estuvieron algunos estudios fotográficos de la época.*

*Las actividades inaugurales iniciaban a las 7:30pm para que una hora después fuera el Pregró (discurso literario que se pronuncia en público). Tomé fotos de la plaza cerca a este horario, observé como los sabadellenses disfrutaban de las actividades e imaginando que algo similar podía haber sucedido muchos años atrás, el espacio era el mismo, la música quizá muy parecida, al igual que ciertas actividades, lo que cambiaba era la época y personas, pero creo que la esencia era la misma.*

*Vimos a los castellers hacer su espectáculo, a las familias participar en concursos, a los gigantes y cabezudos salir en desfile; cuando salieron estos quise identificar a los retratados por Casañas, a uno de ellos logré fotografiar y vimos cómo estos bailaban con otros gigantes. A ello siguió el Pregó de la actriz Mercè Martínez, oriunda del lugar, hablando sobre la identidad del sabadellense, del catalán y como no debían olvidar ello, ni la cultura tan rica que tenían. Yo sin ser catalana me identifique con su discurso y hasta con algunas porras en catalán participé.*

*Siguió un baile moderno, después las collas de dimonis que dieron paso a un desfile musical por algunas calles, en las que participamos bailando con alegría. Yo tenía muchas ganas de ver cómo eran las sardanas, pese a que en Barcelona sabía que se daba cada domingo ese espectáculo frente a la catedral, nunca había ido; por tanto, mi interés incrementó tras haber leído de que se trataban, haber escuchado dos melodías de música que la acompañan y tener claro lo que representaba en la identidad catalana.*

*Llegamos al sitio donde serían, habían unas pocas personas sentadas, varias sillas alrededor vacías, un escenario. Fuimos observando cómo la gente iba llegando poco a poco al igual que los músicos, hasta que fue la hora de iniciar. La Cobla empezó a tocar, de inmediato la gente se paró y empezó a formar un círculo, después en otra orilla había otro y así de un momento a otro ya había 5 círculos, a los cuales más personas conforme avanzaba la música se incorporaron.*

*Para mí, esa música es muy especial, un tanto porque no tiene nada que ver con el tipo de melodías que he escuchado en mi país y otra por los instrumentos*

*usados, los cuales son también en su mayoría muy distintos a lo que he estado acostumbrada a escuchar. Quizá eso es lo que me provoca un sentimiento especial al oírlos.*

*Algo curioso que me pasó, fue que en cuanto vi como bailaban al ritmo de dichos compases me emocioné mucho, a tal grado que comenzaron a salir lágrimas de mis ojos, no sé si decir de alegría, de melancolía o de emoción; no lo sé, simplemente empaticé mucho con el momento, con esa unión, a través del baile, que se daba. Hubiera querido unirme a un grupo, pero no sabía bailar y recordaba que en un texto sobre esta danza hablaban de lo importante que era conocer los pasos para no afectar al resto del grupo que bailaba, así que no quise estropearlo y preferí quedarme de espectadora para disfrutar de ese momento tan especial para mí.*

*Sabadell, al final lograste cautivarme, aunque sé que no en su totalidad, logré conocerte y apreciarte. Ahora no te veo con los mismos ojos de aquella primera visita, ahora significas también algo para mí.*

*(Relato autobiográfico, diario de campo/ Abril 2013)*

#### **1.2.1.2 Archivo Municipal de Tlatlauquitepec y El Calandrio, Archivo Fotográfico: Colección Gilberto Aparicio Guerrero.**

Aunque estos archivos ya eran un tanto conocidos por mí, tras haber trabajado con ellos para mi tesis de maestría, tuve que empezar de nuevo en cuanto a investigaciones, pues la temática e indagaciones pasadas (modernidad) poco me servían para el tema tratado en el proyecto doctoral. Sí usé algunos referentes, pero había varias lagunas con respecto a datos que tendría que buscar en ambos archivos.

Primero inicié mi trabajo de campo en El Calandrio Archivo Fotográfico (ECAAF), ubicado en la ciudad de Puebla, para efectuar una preselección de imágenes a trabajar. La ventaja en esta ocasión a cuando realicé la maestría, es que ya había mayor organización en cuanto al material (separado por temáticas, las fotografías y una base de datos sencilla para su consulta), lo cual facilitó mucho más mi trabajo. Los horarios de trabajo fueron en mañana desde las 9 hasta las 14 hrs., esto por una semana, después regresaría nuevamente por otra semana más.

Tuve que efectuar revisiones en documentos y archivos personales que antes no había consultado, para tratar de hallar datos que pudieran servirme en la

investigación actual. La información recabada me sirvió para seguir ciertas pistas que se confirmarían con las fuentes del archivo municipal, parroquial e incluso con las fuentes orales y que por tanto, me ayudarían al final a elegir las fotografías definitivas a tratar.

Para efectuar mi trabajo de campo en el Archivo Municipal de Tlatlauquitepec (AMT), sólo bastó hablar con el encargado César Parra Guerrero e informarle las razones de mi consulta. El señor Parra es, a su vez, el encargado de todo lo referente a los registros de tierras y propiedad (catastro), por tanto, en el tapanco de su oficina que es pequeña, se ubican las cajas de todos los documentos antiguos del municipio que forman parte del archivo municipal, este sitio también funge como bodega.

A diferencia de Sabadell, aquí no existe un espacio destinado a la consulta ni mucho menos se tiene personal auxiliar que pueda ayudarte con la información o a localizar los documentos necesarios. La primera vez que fui a efectuar mi trabajo de campo (durante la maestría), dicha bodega estaba más escombrada, aunque amontonadas las cajas había espacio suficiente para subir una mesa con sillas y poder trabajar ahí.

Para esta ocasión, dichas cajas estaban casi escondidas, pues la bodega estaba repleta de objetos (decorado para las fiestas, de equipo y mobiliario que no requerían, cartelones, lonas, etc.); así que era imposible trabajar en aquel lugar, por tanto me asignaron una mesa pequeña junto al escritorio de Parra. Un sitio un tanto incómodo como área de trabajo, es decir, o ponía yo documentos o la laptop, además no había donde conectarla, así que todas mis anotaciones tuvieron que ser a mano.

Hacer el trabajo de campo en Tlatlauqui, me representó quedarme como mes y medio,<sup>33</sup> puesto que por un lado el horario para que pudiera consultar el archivo era exclusivamente de 10 a 13:30hrs., de lunes a viernes, por las tardes la oficina permanecía cerrada. Con tanto desorden tuve que emplear algunas horas para escombrar el área donde estaban los documentos ya que no podía tener acceso a las cajas por todos los objetos que estaban ahí, eso me llevo tan solo una semana.

---

<sup>33</sup> No tuve problema con quedarme ese tiempo, ya que tengo familia en la población. lo cual me ayudo a no pagar por mi estancia de investigación en aquel sitio, además los gastos que se pudieron generar fueron mínimos.

Después de ello, pude ir revisando una por una las cajas que contenían folders, que a su vez tenían varios documentos sin ordenar, es decir, uno podría encontrar algún documento de acuerdo con los regidores del municipio y después hallar cartas a empleados, peticiones de ciudadanos, quejas, programas de fiestas, información de censos o memorándums. Así que tuve que leer cada uno de estos para ver que podría servirme o no. Los registros de hacienda estaban mejor organizados. Pocos datos de todo lo revisado fueron realmente útiles en esa ocasión.

Por las tardes, mi búsqueda era en la antigua casa de Gilberto Aparicio, donde todavía se encontraban algunos otros documentos, revistas y libros; otras tardes las dediqué a buscar a personas que me pudieran servir como fuentes orales, ya que la mayoría de las que entrevisté durante la maestría habían ya fallecido.

También visité algunas familias para conocer las fotografías que tenían en sus álbumes, con el fin de corroborar con fuentes primarias que tipo de imágenes y sitios habían sido icónicas en su tiempo. Fue una experiencia enriquecedora, porque pude constatar que algunas de mi preselección estaban presentes en dichos álbumes, obviamente los hijos de quienes aparecían en las imágenes o que vivieron en aquella época fueron los que me iban relatando lo que sus padres en algún momento les comentaron.

Lo interesante fue darme cuenta como para ciertas generaciones todavía esos espacios seguían significando algo debido a aquellas referencias o que lo hayan vivido desde otra manera alejada del período que trabajo, así que estos me contaban sus experiencias con respecto a dichos lugares o eventos, hablándome de las diferencias o semejanzas que les tocó vivir y conocer; incluso como algunas de estas cosas ya no significaban tanto para sus hijos o sus nietos.

Una vez terminado mi trabajo de campo en el AMT, pasé a realizarlo en el Archivo Parroquial perteneciente a la Iglesia de la Asunción, los horarios fueron prácticamente los mismos que en el AMT, aquí existía un poco más de organización y orden con su archivo. Sólo pude tener acceso a ciertos documentos como registros de bautismos, bodas, defunciones, festividades religiosas, relatorías de visitas; pero nada más, todo aquello de índole más particular o privado con respecto a los sacerdotes, acuerdos y otros no me fueron permitidos consultarlos.

A mi regreso a Puebla, comencé a pasar en limpio la mayor parte de mis notas y a cruzar información encontrada en ambos archivos. A comparación de Sabadell, aquí no tuve la fortuna de contar con un excedente de datos, es más hubo ocasiones que escasearon los documentos escritos que arrojaran información suficiente para efectuar una microhistoria, un tanto parecida a la que pretendía con Casañas, en este momento comenzaba a angustiarme porque creía que no podría efectuar correctamente un comparativo.

Hasta que volví a leer mis referentes microhistóricos, así como a Kossoy y Monroy, deje de estresarme, pues vi la manera de cómo podría tratarlo, además de recordar que no había recetas únicas para tratar este tipo de investigaciones y que cada archivo va mostrando sus propias necesidades y maneras de abordarlo.

Regresé al ECAF para revisar de nuevo el material grabado en video, con respecto a unas grabaciones que había usado en la maestría, para ver si estás me arrojaban más información; ya que cuando se efectuaron fueron sesiones muy largas donde se manejaron varios temas y yo sólo recordaba los usados para la tesis en aquel tiempo.

Estas revisiones fueron bastante beneficiosas, pues en ellas también me habían mostrado algunas fotografías de sus álbumes, me hablaban de temas como la identidad, sus costumbres, sus fiestas, el modo de vivir en aquel tiempo, su religiosidad, de la modernidad y el impacto de ésta en la población, de personajes y eventos que de algún modo marcaron cierta etapa en la vida de Tlatlauqui. Afortunadamente y no sé qué tanto fue casualidad o no, varias de las fotografías que había preseleccionado aparecían en los videos, así que ello me ayudó mucho a tomar decisiones.

Tras haber examinado los videos, muchas fotos y documentos fueron teniendo sentido, se relacionaban entre sí varias de estas, es como si las cosas estuvieran ahí todo el tiempo, sólo esperando que las ordenara, que las dotara de significado. La elección de las imágenes finales se dio gracias a esto; opté por aquellas en donde veía eventos importantes registrados en la imagen, documentos o fuentes orales que

respaldaran la información o que trataran sobre lo que se veía ahí y que contaran sobre ciertos usos que las fotografías tuvieron en su momento histórico.

Este archivo con sus fotos, me llevaron a seguir un camino distinto en cuanto a qué usar para microhistoriar, a comparación de cómo estaba pensando estructurar la de Casañas; lo cual me sirve como ejemplo en mi proyecto de investigación para mostrar que pueden darse diversos modos de abordaje en la microhistoria fotográfica de acuerdo a las evidencias e información recabada, que ambas son ricas por los aportes que dan, de tal modo que cubren las necesidades mismas que surgen durante las indagaciones.

Con Gilberto, gran parte de la voz que hablaría sobre las historias de las imágenes sería dada por las fuentes orales, respaldadas por los datos encontrados en los tres tipos de archivos. En cuanto a la hemerografía, no tuve oportunidad de hallar algo, en primera porque no hay un archivo hemerográfico de la región, lo que más pude encontrar fue algunos recortes o páginas de diarios en el ECAF.

En la ciudad de Puebla, justo el año en que efectúe este trabajo, el gobierno estatal desmanteló la Hemeroteca del Estado, por tanto, no había modo de consultarla, busque en otras hemerotecas como la de la BUAP y la UNAM y no encontré nada que pudiera servir a mi investigación.

En Tlatlauqui también salí a dar mis recorridos por el poblado buscando conocer los posibles lugares donde Gilberto habría hecho sus tomas y a volver a reconocer o ver con otros ojos ciertos sitios que se habían vuelto para mí habituales, solo que ahora tras conocer su historia, tenían otro significado para mí.

Un problema con el que me enfrenté, es que pese a tanto tiempo de haber venido a esta población, me di cuenta que poco sabía andar en él fuera de la zona del centro, como no encontré a alguien que me acompañara a explorar y sobre todo que conociera algunos caminos como el de las grutas o en el campo para las vistas del cerro cabezón, no pude tomar todas las fotografías que hubiera querido.

Quise hacerlo pero en ocasiones no pude porque terminaba cansada del trabajo en el AMT, llegaba a comer y me dormía un rato, al despertar ya era tarde para emprender una excursión pues oscurecía un tanto temprano y justo en estos sitios no existe alumbrado en los senderos, además había días que fueron lluviosos y eso también me imposibilitaba hacerlo. Así que desistí en ello para no arriesgarme de más y sólo retrate aspectos de la población reinterpretando en algunos casos, imágenes de Gilberto.

Otro inconveniente que tuve, es que justo cuando llegué a Tlatlauqui, ya había ocurrido la Fiesta Principal, así que no pude vivenciar esta ni hacer el comparativo entre el pasado y este presente, tampoco había alguna festividad próxima en la población, así que poco de lo que me interesaba, pude registrar fotográficamente.

Un trabajo que a la par se hizo aprovechando mi estancia de investigación, fue una serie de entrevistas a los hijos y con ello estructurar un video que hiciera referencia a su parte personal como profesional que se había mantenido en el olvido hasta ahora o que muchos de los que pertenecemos a generaciones posteriores desconocemos de él y de la importancia que tienen tanto él como fotógrafo como sus imágenes, como parte de la historia local y regional, pero sobre todo dentro de la historia de la fotografía tanto en Puebla como México.

Cincuenta sesiones fueron las hechas para el trabajo de campo en México, entre las hechas en Puebla, Tlatlauquitepec y el Distrito Federal; equivalentes a 170 horas de trabajo. Durante ese tiempo consulte 300 documentos pertenecientes al fondo municipal, 75 documentos del fondo parroquial y unos 100 del fondo del archivo fotográfico; 15 fondos hemerográficos entre periódicos, revistas, almanaques o boletines; 4 libros relacionados con Tlatlauqui y realicé la revisión física de 50 imágenes (entre negativos y positivos), revise 5 entrevistas anteriormente grabadas y permanecí mes y medio en la población.

### **Viñeta 1.2.1.2 Tlatlauqui**

*¿Cuántas veces te he caminado? ¿Cuántas he visto tus iglesias, portales, campo, cerros? ¿Cuántas he disfrutado de tus fiestas, eventos, comida y lugares?*

*Desde pequeña he venido aquí, he corrido en tú plaza, visitado con la familia tus iglesias, el mercado, tus ríos, he subido al cerro cabezón, etc. Parte de mi infancia no se explica sin tomarte en cuenta. pues cada que se podía veníamos a pasar algunas navidades, semanas santas y veranos.*

*Recuerdo la felicidad que me daba poder jugar aquí todo el tiempo, ya fuera con los primos o con la tía Pachita, que siempre nos buscaba alguna actividad para hacer tanto en la casa como fuera de ella; las comilonas que siempre hemos hecho aquí, el contacto con la naturaleza tan divertido como relajante.*

*Pero pese a ello, me doy cuenta que es poco lo que realmente he conocido de ti, hasta que hace pocos años me interese por saber de ti, ya que antes solo habías representado mi sitio de descanso y diversión, al que poca atención daba en otros aspectos.*

*Mi reencuentro contigo ha sido igual como el que he tenido con mi propio bisabuelo, estando tan cerca y yo desconociendo tanto de ambos. Ahora que*





*los veo con otros ojos, siento que empiezo a descubrirlos, es una sensación como si fuera ajena a ustedes; todo lo que hallo me sorprende, me hace verlos con ojos de una extranjera, como si no hubiera estado antes aquí, como si fuese la primera vez que viera el trabajo de Gilberto.*

*En estos días he avivado todos mis sentidos, para disfrutarte de modo que antes no lo había hecho, para oír lo que la gente habla o se acuerda de ti. No sabes cómo disfruto hacer mis visitas vespertinas a ciertas casas y charlar con las personas en lo que me van mostrando sus recuerdos fijos en un álbum, es como viajar en una máquina del tiempo.*

*Mi imaginación intenta verte con otros ojos, con esa mirada como la que Betito tuvo de ti, a través de ella busco recrearte para entender cómo eran antes tanto tú como la sociedad que aquí vivió; imagino su vida cotidiana, lo que pensaban, las cosas que les gustaba ¿Cambiarían tanto tú como tú gente mucho? ¿Qué es lo que ahora identifica culturalmente al tlatlauquense? ¿Cómo reflejan estos ello ahora? Creo que aún hay mucho que descubrir de ti.*

*(Relato autobiográfico, diario de campo/ Septiembre 2014)*

## CAPÍTULO 2

### CONSTRUCCIONISMO SOCIAL VS MICROHISTORIA FOTOGRÁFICA

El construccionismo social y la microhistoria, son dos corrientes alternativas de pensamiento que surgieron a mediados del siglo XX, en este capítulo hago referencia a aspectos generales de ambas para poder concebirlas y así analizar los aspectos en que convergen, en particular con la práctica de una microhistoria fotográfica.

En los dos primeros apartados, doy un panorama general del construccionismo social así como de la microhistoria, buscando procurar un mayor entendimiento a las nociones fundamentales de las cuales parten, para poder ser recuperadas o empleadas en otros campos de la investigación de las ciencias sociales y humanidades. En el tercero, hablo sobre la importancia de la fotografía como fuente histórica, para de ahí explicar lo que concibo como microhistoria fotográfica y la metodología que propongo para ella. El cuarto apartado, presenta un análisis con respecto a ambos paradigmas con el fin de llevar el construccionismo en dirección a la microhistoria especialmente en la fotográfica.

Este capítulo escapa de las pretensiones de llegar a debatir ampliamente sobre las corrientes, posiciones, entre otras más, pues para ello hay un sinnúmero de investigadores dedicados a ese fin en particular y no es interés primordial de esta investigación ni mía, profundizar en ello.

## 2.1 Contextualizando

¿Por qué contextualizar? Conocer el momento histórico de forma general en un período, nos puede ayudar a comprender qué pasaba con la sociedad, qué mentalidades y formas de vida tenían, que los llevaron a pensar o actuar de la forma en que lo hicieron, sobre todo a marcar ciertos cambios con respecto a lo que venía sucediendo en muchos ámbitos hasta ese momento.

En mi caso sirve para tratar de entender las razones que llevaron a crear nuevos planteamientos epistemológicos como lo son el construccionismo social y la microhistoria (cuestión abordada más adelante) durante los 60's y 70's.

La década de los años sesenta, inició con diversos momentos de tensión y confrontación internacional. Los primeros enfrentamientos fueron originados por la famosa Guerra Fría, entre los bloques formados por la entonces Unión Soviética y Estados Unidos de América; que no era más que una confrontación ideológica y política en relación al avance del comunismo.

A nivel político, se dieron una serie de cambios a nivel mundial que llevaron a cuestionamientos del sistema de dominación, tanto europea como estadounidense, sobre los territorios coloniales o recientemente independizados en África, Asia y América.

A ello siguieron diversas protestas ciudadanas en varios países, que tenían como razón de ser, desaprobar las acciones que sus gobernantes emprendían tras la recuperación económica de la posguerra, reprobaciones contra la Guerra de Vietnam o contra la invasión de las tropas soviéticas en Checoslovaquia, manifestaciones por parte de la población afroamericana en Estados Unidos de América en pro de los derechos civiles para esta comunidad.

El famoso mayo del 68 o mayo francés, donde grupos estudiantiles de izquierda que estaban en contra de la sociedad de consumo se unieron a grupos de obreros industriales, sindicatos y al partido comunista para hacer la mayor huelga general ocurrida hasta entonces, en Francia y Europa occidental; este hecho

repercutió en otros sectores politizados de la juventud durante 1968, en países como Suiza, Alemania, Italia, Checoslovaquia, España, México, Argentina, Uruguay y Estados Unidos.

La base ideológica era la crítica de la vida cotidiana, punto común entre estudiantes, trabajadores y agentes/militantes de la cultura no institucional. Las frases en pintadas y fachadas nada tenían que ver con la acción política convencional. Se realizaron ocupaciones de empresas, centros de trabajo, fábricas, edificios oficiales. La exigencia más clara era para lograr un cambio radical de sociedad, de organización del Estado, del papel totalitario de la economía globalizada, del asignado a individuos y colectivos en un mundo cada más uniforme y desigual, del que debe corresponder a organizaciones políticas y sociales. No fue ningún principio, fue la culminación de una realidad que se manifestaba en muchos territorios del planeta... Acercamiento a religiones orientales, fascinación por la drogas, especialmente heroína y LSD, movilizaciones contra la guerra, ecologismo, el rechazo al autoritarismo familiar y profesional..., todo ello enmarcado mucho más allá de los habituales choques y protestas generacionales.

En Inglaterra rockers y mods comienzan a enfrentarse, no solamente por motivos musicales y estéticos. Los provos holandeses, conocidos por promover la legalización de la marihuana con iniciativas inusuales, evidenciaban las contradicciones y carencias de las estructuras sociales existentes. La renuncia a la transformación radical de la sociedad, la desaparición del Pacto de Varsovia y la política de bloques depararon una realidad que muestra al capitalismo como único modelo posible y con ello al dominio mundial americano. La derrota también supuso un gran triunfo de ideas y libertades, muchas de ellas todavía difíciles de conseguir, pero que desde entonces han estado presentes en las agendas de la clase política gubernamental. (Cara; 2008).

Culturalmente, es una época de acelerados cambios, como el éxodo rural y el surgimiento de la sociedad de consumo; además los jóvenes se convierten en una categoría socio-cultural, logrando su reconocimiento como actor social, que establece procesos de adscripción y diferenciación entre sus opciones y la de los adultos. Surgen movimientos contraculturales que cuestionaron y criticaron el estilo de vida plástico, ofrecido por el mercado de consumo y la organización capitalista de la posguerra. (Valenzuela; 2004:133-142).

Para la década de los setenta, las cosas no cambiaron mucho. Siguió siendo una época de conflictos políticos, en particular dominados por la etapa final de la Guerra de Vietnam y el conflicto árabe-israelí. Se da el gran escándalo del Watergate en Estados Unidos de América, al igual que el Apolo 13 al 17 volaran al espacio, ABBA, Aerosmith, América, Alice Cooper, Aretha Franklin, Bee Gees, Black Sabbath,

Deep Purple, Blondie, Bob Marley, Donna Summer, Carlos Santana, Chavela Vargas, B.B King, Bob Dylan son ejemplos de músicos y grupos musicales del momento. Entre las películas importantes de la década fueron El exorcista, El Padrino, Tiburón, La Naranja Mecánica, Rocky, Alguien voló sobre el nido del cuco, Taxi Driver, Annie Hall, Star Wars, Alien: el octavo pasajero, Vaseline entre otras más.

Estados Unidos de América interviene en la instauración de dictaduras militares afectas a él en varios países de América, en particular en Sudamérica (cómo lo es en Brasil, Argentina, Uruguay, Chile entre otros).

Se da una crisis energética, provocada por los países productores de petróleo que fijan el precio del combustible e interrumpen el suministro del mismo. El bloque comunista soviético empieza a desintegrarse y a tomar distancia de la China comunista.

Los años setenta, se rigieron por diversos movimientos sociales que llevaron a la expansión de nuevas vanguardias radicales y grupos armados, nace el movimiento feminista, el ecologismo, el pacifismo, inicia el movimiento gay (LGTB), se inicia un consumo masivo e intenso de drogas a nivel mundial, surge el *new age* o era de acuario; se dan transformaciones personales y colectivas al margen del sistema (Okupas, comunas neorrurales, etc.), así como empieza la práctica de la autonomía o galaxia auto (autogestión, auto organización, autodeterminación), como rechazo a los imperativos del Estado, en busca de una democracia directa, radical y participativa.

Lo anterior, nos da una idea de como fueron cambiando las formas de ser, de pensar y actuar en el mundo, de eventos que llevaron a cuestionarse o replantearse ciertos aspectos en varios campos de lo que se estaba haciendo.

## **2.2 Construccinismo social**

Desde los años treinta del siglo XX, con los trabajos de la escuela de Frankfurt y la llamada Teoría Crítica; del estructuralismo y el postestructuralismo; del pragmatismo y de la sociología del conocimiento, se comienza a dar una revolución epistemológica en diversos ámbitos del saber, que forjaría los cambios

que se presentarían a mitad de ese mismo siglo en los campos de psicología, investigación social, educación, disciplinas organizacionales y terapéuticas, entre otros más. Se produjo una revolución teórica y práctica, provocando una transformación constante en el mundo de las ideas, a partir de la cual, se desplegaron distintos cuestionamientos con respecto a los criterios universales, absolutos o tradicionales, acerca de la verdad, la realidad, la lógica, la objetividad, la moral y el progreso.<sup>1</sup>

Una de las corrientes del pensamiento surgidas en la época, es el denominado constructivismo, del cual partirá en gran medida el construccionismo social, así como también se opondrá en ciertos puntos. Tal cual sugiere Tomás Ibáñez (Ibáñez; 2001), en referencia a que el objetivo principal para el construccionismo es ejecutar un ejercicio crítico, que permita echar las bases para permitir el surgimiento y desarrollo de una nueva perspectiva, ligada a la metáfora de la construcción, tal cual lo efectúa el constructivismo mismo que explicare ahora.

### **2.2.1 Constructivismo: antecedente necesario.**

A mediados del siglo XX, surge una postura epistemológica llamada constructivismo, que es compartida por diversas disciplinas de la ciencia (tanto exactas, naturales, sociales y de humanidades), como un modo de comprender la realidad. Plantea una renuncia a la objetividad tradicional, es decir, para el pensamiento constructivista la **realidad** es una construcción, a cierta manera inventada, de o por quien la observa.

No existe como tal una teoría constructivista en sí, es más correcto hablar de una posición teórica constructivista, como un marco explicativo de la consideración social y socializadora de la educación. Es importante señalar que este enfoque parte de ideas de Giambattista Vico, Emmanuel Kant, René Descartes, David Hume y George Berkeley. Las áreas en las que ha tenido mayor impacto el constructivismo son la filosofía, psicología y educación.

---

<sup>1</sup> Estas ideas son producto del cruce de lecturas como (Alexander;1995), (Campbell; 1957) y apuntes de clases durante la maestría y algunos seminarios del doctorado.

Este marco se construye con un conjunto de visiones epistemológicas, psicológicas, educativas y socioculturales sobre el aprendizaje que tienen sus raíces en las investigaciones de muchos otros autores y escuelas de pensamiento, tales como los seguidores de la corriente Gestalt, Piaget, Wallon, Vygotsky, Bruner, Dewey, Gagné, Ausubel y Novak, entre otros.

En la parte educativa, el constructivismo ha aportado algunas metodologías didácticas propias; de uso muy extendido como los mapas y esquemas conceptuales, la idea de actividades didácticas como base de la experiencia educativa, ciertos procedimientos de identificación de ideas previas, la integración de la evaluación en el propio proceso de aprendizaje, los programas entendidos como guías de la enseñanza, etc. Hoy en día, predominan los puntos de vista del desarrollo y sociales del constructivismo.

Es importante apuntar que las dos perspectivas no se excluyen mutuamente; las distinciones son más un tema de énfasis que de creencias. Mientras que los constructivistas del desarrollo tienden a concentrarse en los individuos y sus interacciones con el medio, los constructivistas sociales se centran en los grupos y sus contextos socioculturales.

Esta corriente afirma que jamás se podrá llegar a conocer la realidad tal como es, pues siempre al tratar de enfrentarse al objeto de conocimiento, el resultado inequívoco es ordenar esos datos que ofrece el objeto, por muy básicas que éstas sean, en un marco mental o teórico que hemos construido en base a datos y percepciones empíricas del que se dispone.

Esto implica que todo conocimiento no proviene de una recepción pasiva del mundo, sino que éste, es una construcción activa de un observador; es decir, el constructivismo plantea que el sujeto es un ente activo en la construcción de sus realidades, es una construcción propia que se va produciendo en el día a día, como

resultado de la interacción, una descripción exacta de cómo son las cosas no es posible sin que dicho sujeto las cree.<sup>2</sup>

Dentro del constructivismo -como sucede en cualquier corriente- se albergan una variedad de escuelas u orientaciones que mantienen ciertas diferencias de contenido y enfoque. En este sentido, encontramos una clasificación de las principales aproximaciones constructivistas elaborada por Moshman (1982:371-384).

TIPOS	APORTACIONES PRINCIPALES	FORMA DE CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS
<i>Endógeno o Piagetiano</i>	Jean Piaget	El aprendizaje es una actividad solitaria, es decir, que los sujetos construyen sus propios conocimientos mediante la transformación y reorganización de las estructuras cognitivas.
<i>Exógeno</i>	Robert Gagne	El conocimiento es una reconstrucción de estructuras que existen en la realidad exterior, lo que permite un refinamiento en cuanto a la organización de información. Teoría del procesamiento de la información.
<i>Dialéctico o Social</i>	Lev S. Vygotsky	El desarrollo del conocimiento se da a través de la interacción de factores internos (cognitivos) y externos (entorno biológico y sociocultural). Por lo que el aprendizaje no se da en solitario.
<i>Radical</i>	Von Glasersfeld	Plantea que el conocimiento es construido a partir de las experiencias <i>individuales</i> . Todos los tipos de experiencia son substancialmente subjetivos, pese a que la experiencia con otra persona pueda ser similar, no existe manera alguna de conocer si en realidad es la misma (Glaserfeld, 1995).

I. Cuadro de tipos, autores y concepciones del constructivismo.

Este último tipo de constructivismo, se diferencia de los otros al ser idealista, ya que concibe el mundo como una construcción del pensamiento y por tanto, depende de él. Los constructivistas radicales entienden la construcción de saberes desde una vertiente darwinista y adaptativa, es decir, el proceso cognitivo surge en

<sup>2</sup> Esta generalidad es desde la postura psicológica y filosófica, algunas de ellas planteadas por George Kelly (psicología clínica), Jean Piaget (psicología del desarrollo) o Lev Vygotski (psicología histórico-cultural), por mencionar unos ejemplos.



la adaptación al medio y no al descubrimiento de una realidad objetiva. Sus ideas darán comienzo y a la vez distancia con el construccionismo social.

### **2.2.2 Construccionismo social: qué es, orígenes y punto de partida.**

La crisis que se da a finales de los años sesenta y principio de los setenta, en los campos de la Sociología y Psicología, hace un doble cuestionamiento de los principales supuestos metodológicos, teóricos y prácticos. Con ello da origen al **Socio–construccionismo** (para la Sociología y desarrollos etnometodológicos)<sup>3</sup>, **construccionismo social** (Psicología Social) y **construccionismo relacional**<sup>4</sup> (Psicoterapia).

Esta corriente al emerger hace dos denuncias importantes:

1) En la parte epistemológica, acusa la exaltación acrítica de los postulados positivistas. Se nutre de la crisis del positivismo lógico y el desarrollo de la filosofía analítica de Oxford (Wittgenstein).

2) Y en lo político, hace una imputación sobre la nula implicación social y la escasa utilidad práctica de las aportaciones realizadas por la investigación psicosociológica, aunado al clima intelectual e incluso contestatario de numerosas instituciones universitarias y del auge que iban teniendo los movimientos sociales.

Es por ello que en 1966, con el libro *La construcción social de la realidad*, de los sociólogos Peter L. Berger y Thomas Luckmann, el construccionismo social llegó a ser prominente en los Estados Unidos de América, por sus propuestas para

---

<sup>3</sup> A través de los trabajos de Harold Garfinkel, surge la Etnometodología como una corriente sociológica en los años 70's resultado de la ruptura con las ideas del estructural-funcionalismo de Talcott Parsons. Esta perspectiva sociológica toma en cuenta los métodos que los seres humanos utilizan en su vida diaria para realizar sus actividades, desde las más básicas a las más complejas.

<sup>4</sup> Término de reciente nombramiento por parte de Dian Marie Hosking y Sheila McNamee, para referirse al construccionismo social practicado particularmente en la psicoterapia, es decir, las teorías-prácticas de los entendimientos que se dan en la investigación, escritura y consulta; pero a la vez para diferenciarse, con la premisa de que el término "construccionismo social" ha llegado a significar muchas cosas diferentes. La perspectiva relacional que adopta este enfoque, es sobre los procesos que enfatizan y no de productos (socialmente contruidos), mediante la exploración de las comunicaciones tanto como procesos de construcción y como procesos relacionales en las que los participantes co-construyen determinados mundos o personas; parte de las premisas hechas por Gergen haciendo sólo algunos cambios aplicados a la Psicoterapia. Véase McNAMEE (S.) y HOSKING (D. M.) *Research and Social Change. A Relational Constructionist Approach*. Routledge, New York, 2012.

la sociología del conocimiento, mediante una fundamentación teórica inspirada en gran medida por Alfred Schütz<sup>5</sup>.

Berger y Luckmann introducen en su obra, la noción de “*construcción social*” (o constructo social) a las ciencias sociales, que poco a poco se fue aplicando a un sinfín de ámbitos de la vida social con el desarrollo del mismo. Dicha noción era originalmente estructural<sup>6</sup>, en ella, ambos autores sostienen que todo el conocimiento de las personas, -desde el más común o básico-, se deriva y es mantenido por las interacciones sociales, las cuales mediante la relación recíproca actúan en la comprensión y percepción del mundo que se les presenta, como parte de una realidad objetiva. En este sentido sus tesis fundamentales son:

- *La realidad es construida socialmente y la sociología del conocimiento, debe*
- *Analizar los procesos por los cuales esto se produce.* La realidad es entendida como una serie de fenómenos “externos” a los sujetos (su existencia en el mundo no se puede controlar) y el conocimiento es la información respecto de las características de esos fenómenos.

**Realidad y conocimiento** están íntimamente relacionados a partir del proceso en que una entidad de conocimiento sobre un fenómeno explícito queda

---

<sup>5</sup> Este filósofo y sociólogo austriaco, fue quien introdujo a las ciencias sociales la fenomenología, a partir de la arquitectura trabajada por Edmund Husserl. Su método tiene fundamento en la reducción fenomenológica, dejando a un lado aspectos de la fenomenología trascendental como el sentido común e incorporando la duda filosófica en el análisis. De los conceptos fundamentales que él desarrolló están: realidad social, mundo de vida, situación biográfica. Véase SCHÜTZ (A), *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1ª reimpresión en España, 1993.

<sup>6</sup> Sus nociones parten de la existencia de procesos de institucionalización en la sociedad, mediante la *internalización* –comprender definiciones de las situaciones compartidas con otro individuo y poder definir las recíprocamente-, de la *sociabilización primaria*, todo lo que una persona aprende en su niñez para crear significantes y tener conciencia abstracta progresiva de roles y actitudes específicas a roles y actitudes generales, donde logra la internalización de la sociedad y de la realidad objetiva en ella establecida; al mismo tiempo, el establecimiento subjetivo de una identidad coherente y continua, esta fase termina cuando en la conciencia del individuo el concepto del otro está generalizado -y la *sociabilización secundaria o naturaleza segunda*- internalización de submundos institucionales o basados en instituciones; es decir, el reconocimiento de que el mundo de los propios padres no es el único mundo que existe, sino que tiene una ubicación social muy específica, lo cual provoca que se contraste con lo adquirido en la sociabilización primaria. En esta, se estructuran interpretaciones y comportamientos de rutina dentro de un espacio institucional, es decir, se adquieren roles y normas apropiadas, que generalmente son realidades parciales más o menos coherentes que se caracterizan por componentes normativos y afectivos, a la vez que cognoscitivos. Aquí los roles se separan fácilmente de los individuos que los desempeñan, son intercambiables. (Berger y Luckmann, 2001:Cap. 2 y 3)

establecida socialmente como realidad. En su obra, destacan la importancia a la interacción social y el lenguaje en la construcción de la realidad (Berger y Luckmann, 1966). Si atendemos estas ideas del constructo social, podremos observar que comparten en mucho concepciones del constructivismo dialéctico.

Por otro lado, dentro del área de la psicología, un papel crucial, destacado e incluso polémico es Kenneth Gergen. En 1973, asociado con el construccionismo social, publica un artículo llamado *Psicología Social como Historia*, el cual tuvo un gran impacto en este campo creando controversia. En dicho trabajo, hace mención que las leyes y principios de la interacción social son variables con el tiempo, que el conocimiento científico generado por los psicólogos sociales realmente influye en los fenómenos que tienen por objeto, es decir, describir de forma pasiva, debido a los valores implícitos incorporados a la teoría psicológica.

Propone abordar hechos históricos de alta variabilidad, de forma diferente a las normas tradicionales del discurso en la ciencia, donde llega a la conclusión de que el conocimiento que se obtiene en la Psicología Social es de carácter histórico (Sandoval, 2010:32). Posterior a ello, en su Teoría Generativa, plantea que la teoría no debería ser juzgada por su estrictez tanto como por su potencial para abrir nuevas áreas de acción, brindando con ello otras propuestas que postulen diferentes realidades, sin que éstas sean evaluadas en términos de la verdad, sino en cuanto a resultados pragmáticos. Otros caminos que él ha explorado son la comunicación –lenguaje y discursos- y los procesos mentales.

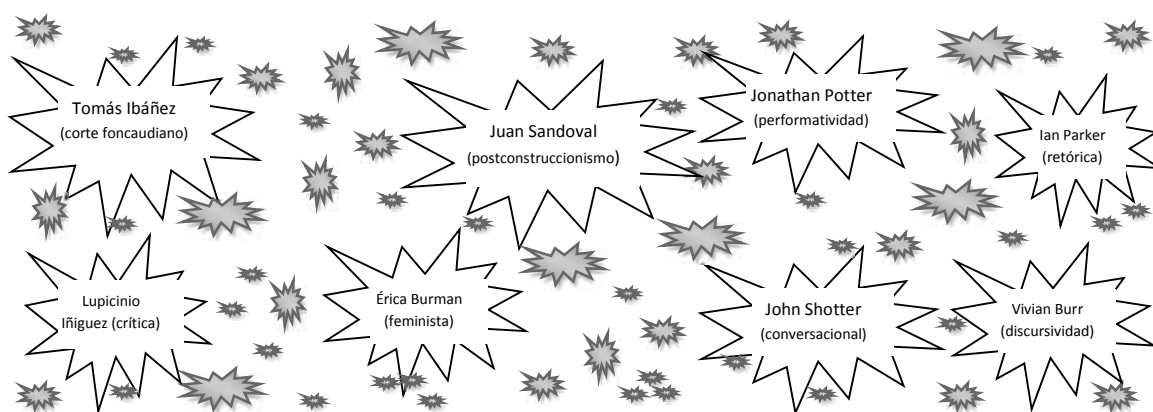
Gergen usa el término *construccionismo social* para llevar a cabo este cambio. Su noción sobre este concepto es “una creación de significados mediante el trabajo colaborativo, es decir, una creación compartida socialmente” (Gergen, 2011:9), donde las relaciones sociales construyen lo que conocemos. De igual forma lo define como “un conjunto de conversaciones que se desarrollan en todas partes del mundo y participan, todas ellas, en un proceso que tiende a generalizar significados, comprensiones, conocimientos y valores colectivos” (Gergen, 2005:34).

Kenneth Gergen desarrolla para muchos, una visión radical del conocimiento construido socialmente mediante las relaciones, ya que para él, es a partir de las relaciones, que los seres humanos obtienen sus concepciones de lo real, racional y bueno. Según Gergen, “la idea fundamental de la construcción social parece bastante sencilla, pero a la vez profunda: todo lo que consideramos real ha sido construido socialmente. O lo que es más radical, nada es real hasta que la gente se pone de acuerdo en lo que es”. (Gergen y Gergen, 2011:13)

El construccionismo social pareciera a mi punto de vista, una hibridación entre el constructivismo social y el radical; refiero esto, porque enfatiza cómo los significados emergen a través de las redes complejas de relaciones, interacción y procesos sociales. La concepción de significados ocurre cuando los sujetos hablan e interactúan con otros o consigo mismo (semejanza con el constructivismo social, conocimiento que es socialmente construido y permite la experiencia compartida de la realidad física, en el que el lenguaje es relevante). Así pues, los significados y por ende las realidades sociales, jamás son fijas y están renegociándose continuamente (Gergen y Gergen, 2011:11-13). Aunque existe una realidad física, las realidades sociales son constantemente creadas y recreadas a través del lenguaje e interacciones (nociones del constructivismo radical, conocimiento construido para organizar el mundo). Con ello entonces, el construccionismo social no busca una verdad absoluta, ni una lógica fundamental o un código estricto de valores; al contrario, pretende agrupar ideas para formar una mezcla donde broten **nuevos** diálogos, condiciones y conversaciones (Gergen; 1996).

Los postulados de Berger y Luckmann con los de Gergen referentes al construccionismo social, convergen en que, el conocimiento o realidades, se crean, modifican y usan en contextos sociales, por lo tanto son esencialmente sociales; así como el lenguaje a modo de constructor de realidades. La articulación entre la Psicología y Sociología se vuelve fructífera en relación a cuestionamientos a la ciencia moderna.

Actualmente, el construccionismo social se presenta como un programa con múltiples perspectivas y con un conjunto de propuestas diversas que van aportando a otras áreas, hasta ahora ha permeado más en la psicología y la educación. Dentro de su misma “galaxia” encontramos diferentes planteamientos o estudios, algunos de los muchos investigadores que han aportado numerosos enfoques a la misma son:



II. Cuadro que ejemplifica una parte de la galaxia construccionista.

### 2.2.3 Cuestiones epistemológicas y ontológicas.

En términos epistemológicos, “el construccionismo desarrolla una crítica a la creencia de que los seres humanos podemos producir un lenguaje referencial que permita representar la realidad tal como es” (Ema y Sandoval, 2003:8), ya que esta realidad como el mundo o el conocimiento es una construcción social.

Para Gergen (2010), el construccionismo no pretende ser una teoría propiamente, sino un intento **meta teórico** o **meta discursivo** que intenta romper con los presupuestos de la “concepción heredada” en la ciencia, es decir, una acción directa contra aquello dado por sentado que se propone explicar la compleja relación establecida entre el conocimiento y la realidad.

Al construccionismo social, lo identifica su posición crítica y continuo cuestionamiento para crear mundos nuevos, es una invitación permanente a la innovación y la creatividad. Se vincula con el deconstruccionismo para explorar cómo

podrían concebirse de otra manera las cosas y qué tipo de relaciones se podrían establecer a partir de esas nuevas concepciones sobre el mundo y nosotros mismos.

Las críticas principales que hace, parten del análisis al núcleo de inteligibilidad de la psicología, donde el construccionismo social recupera (Gergen, 2010):

- a) La crítica al lenguaje por la capacidad para dirigir los contenidos mentales o presentar los hechos sociales (giro lingüístico).
- b) La crítica a la creencia de que la mente contiene representaciones, las cuales reflejan lo que es el mundo externo (sobre los juegos de lenguaje de Ludwig Wittgenstein<sup>7</sup>).
- c) La crítica a la concepción progresiva y acumulativa del pensamiento científico (de acuerdo a la teoría social de Thomas Khun e Imre Lakatos<sup>8</sup>).
- d) La crítica de la noción de verdad (Michel Foucault o Richard Rorty, las críticas usadas por las minorías en general para desafiar el discurso dominante).

La flexibilidad es la característica de la producción de conocimiento, que procura disolver la dicotomía sujeto-objeto, logrando que “las personas sean capaces de verse a sí mismas como objeto de análisis, lo que ha abierto la posibilidad de construir el mundo de los significados compartidos y la intersubjetividad” (Iñiguez, 2003:15). A través de nuestras propias prácticas sobre los fenómenos sociales se construyen y configuran versiones de las llamadas realidades, teniendo en cuenta que son formas ficcionadas, construidas por nosotros en el ejercicio de intervenir o investigar.

El construccionismo social, ontológicamente “desarrolla una crítica al supuesto esencialista de que la realidad existe tal cual es, con independencia de la acción y el conocimiento de los seres humanos” (Ema y Sandoval, 2003:9). Asume una clara

---

<sup>7</sup> No hay lenguaje descriptivo, ya que el lenguaje no saca su significado de lo que es. El significado de cualquier tipo de palabra es generado en este juego de lenguaje. Los juegos de lenguaje de Wittgenstein son parte de las “formas de vida” contenida en sus propios valores, en su mundo. Podemos decir ciertas cosas y otras no, en tanto al acuerdo que hicimos en nuestra forma de hablar.

<sup>8</sup> Donde no existe ningún individuo u observante independiente que simplemente llegue y haga un descubrimiento, pues el pertenecer a una tradición o comunidad hará que éste, haga uso de los conocimientos heredados para su estudio, donde incluirá teorías o métodos que son comunes a esa comunidad

inspiración en las perspectivas posmodernas, donde hereda aportes y al mismo tiempo se separa de la escuela de Frankfurt, de la noción de paradigma, la desconfianza del método, de la sociología del conocimiento, del estructuralismo y del postestructuralismo. Tiene como objeto de investigación la noción de *acción discursiva*, elimina progresivamente de su repertorio conceptual: categorías, metafísica y mentalista, para dar cuenta de la subjetividad y categorías materialistas de la realidad social (Sandoval, 2010:34).

#### **2.2.4 Metodología de trabajo.**

El construccionismo social, como ya mencioné busca desvincular la dicotomía sujeto-objeto, afirmando que estas dos entidades existen propiamente con independencia una de la otra, pueden pensarse de manera separada, cuestionando así el propio concepto de objetividad. En este debate constante en el que se haya, la continua exploración de las relaciones sociales lo llevan a compartir con la fenomenología el propósito de “comprender el mundo complejo de la experiencia vivida desde el punto de vista de quienes lo viven” (Schwandt, 1994: 118), además de coincidir con la fenomenología, se ha identificado también con la metodología cualitativa bajo la cual predomina su investigación.

##### **2.2.4.1 Metodología cualitativa.**

Los orígenes de la metodología cualitativa para la investigación se dan a partir de mediados del siglo XIX con el auge de las ciencias sociales (sobre todo en la Sociología y Antropología). Encuentran un resurgimiento en la década de los años sesenta principalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos de América, donde encuentra una constante evolución tanto teórica como práctica. Va en contra de posturas positivistas, la cual busca investigar el cómo y por qué las personas toman ciertas de decisiones, su construcción del mundo, lo que hacen o lo que les sucede (en términos que sean significativos y la comprensión de los mismos), de modo que con ello desgranen las razones de los diferentes aspectos del comportamiento humano (Taylor y Bodgan; 1980).

Uwe Flick menciona que esta metodología “pretende acercarse al mundo de *ahí fuera* y en entender, describir y algunas veces explicar fenómenos sociales *desde el interior* de varias maneras” (Banks, 2010:12), se basa en la toma de muestras pequeñas o particulares para realizar su estudio.

La metodología cualitativa crea sus propios lineamientos, los cuales serán tomados como orientadores y no como reglas, ya que estos métodos guían al investigador a realizar los procedimientos o técnicas, sin esclavizarlo a ellas.

A continuación, algunos de los criterios y características que definen a esta metodología (Taylor y Bodgan, 1980; Banks, 2010):

- Es inductiva (lo que la hace flexible e incluso puede incorporar hallazgos que no se habían previsto inicialmente y que ayudan a entender el fenómeno estudiado).
- Es de índole humanista.
- No hay perspectivas no valiosas.
- Se aparta de sus propias creencias, predisposiciones o perspectivas (analizan y comprenden a los sujetos y fenómenos desde la perspectiva de éstos).
- Bajo una perspectiva holística entiende a las personas y el contexto (teniendo en cuenta todos los elementos que lo rodean).
- Comprende a las personas desde su propio marco referencial (ya que trabaja a pequeña escala pero con profundidad, no busca la generalización, sino la especificidad de la realidad observada).
- Refiere a que todas las personas y contextos son potenciales ámbitos de estudio (incluso el mismo investigador puede no sólo participar sino ser parte de la investigación).
- No se propone probar teorías o hipótesis, sino de generarlas, con el fin de abrir futuras líneas de investigación.
- No tienen reglas de procedimiento.
- La base está en la intuición (naturaleza flexible, evolucionaría y recursiva).



- En general no permite un análisis estadístico.

- Los estudios que genera dan énfasis a la validez de la investigación (al ser un estudio más profundo y detenido de los datos observados, tiene sus propios medios para conseguir la validación, cotejando los datos desde diferentes puntos de vista, lo cual a su vez profundiza la interpretación de los mismos).

- Es sensitivo a los efectos que causa sobre su objeto de estudio el investigador (busca comprender más que establecer relaciones de causa-efecto entre los fenómenos)

En la estrategia que manifieste para tratar de conocer los hechos, procesos, estructuras y personas en su totalidad (y no a través de la medición de algunos de sus elementos), es como indicara el empleo de procedimientos que dan un carácter único a las observaciones.

Tres de los tipos de métodos cualitativos más empleados son (Banks, 2010; Taylor y Bodgan, 1980):

**a. Investigación etnográfica** – Derivado de la Antropología (Cultural y Social), este método cambia la concepción positivista e incorpora el análisis de aspectos cualitativos dados por los comportamientos de individuos, de sus relaciones sociales y de las interacciones con el contexto en que se desarrollan. Mediante la observación participante y descripción de las prácticas de los grupos (lo que la gente hace, cómo se comportan e interactúan entre sí, etc.) donde busca participar en ellas para poder contrastar lo que las personas dicen y hacen en cierto periodo, es como analiza el modo de vida de un grupo de individuos o raza, para describir sus valores, creencias, perspectivas, motivaciones, entre otras y cómo éstas pueden variar en diferentes circunstancias y momentos, es decir, describir las múltiples formas de vida de los seres humanos.

**b. Investigación narrativa** – Tiene interés por la dimensión subjetiva de la vida (experienciamos lo que hacemos), captura significados y cómo se producen (no medir y clasificar), partiendo de lo singular (no categorías generalizadas, pequeños

relatos potencian las cosas). La investigación busca transformar el sentido común en conocimiento, se realiza como una práctica social, viendo los puntos de fuga, desequilibrios, puntos buenos o malos, etc. Esta perspectiva busca repensar la relación de poder, tiene un valor reconstructivo, cuestiona quién produce el conocimiento, en todo momento la relación se construye con el otro, el cual tiene algo que decir y genera nuevas formas de mirar que se alejan de visiones fijas y estables sobre la noción de verdad.

**c. Investigación acción participativa** – En su parte de acción, intenta resumir la relación de identidad necesaria para construir una teoría, que funcione como guía para la acción y producción científica, que ligue a la ciencia de manera estrecha a la liberación social y transformación. Referente a la participativa, combina la forma de interrelacionar la investigación y las acciones en un determinado campo seleccionado por el investigador, con la participación de los sujetos investigados. Su finalidad es hacer cambios en la población o comunidad para mejorar sus condiciones de vida o potencialmente la de otras comunidades. Para ello, el investigador debe dejar a un lado sus formas cotidianas de actuar y creencias para adaptarse a la población estudiada, buscando plasmar el tipo de vida o actividades que ha logrado observar mediante el estudio de las formas de su vida diaria y analizando cómo mejorar estas.

### **2.2.5 Conclusiones.**

Es importante recordar que el constructivismo se define como un amplio cuerpo de concepciones y corrientes que tienen en común la idea de que los sujetos, tanto individual como colectivamente, “*construyen*” sus ideas sobre su medio físico, social o cultural. De esa concepción de “*construir*” el pensamiento, surge el término que ampara a todos. Puede denominarse como teoría constructivista, toda aquella que entiende que el conocimiento es el resultado de un proceso de construcción o reconstrucción de la realidad que tiene su origen en la interacción entre las personas y el mundo. Desligándose de que la idea central reside en que la elaboración del conocimiento constituye una prototipación más

que una descripción de la realidad, un proceso gradual que tiene lugar en el propio sujeto, donde la interacción social es el determinante en este proceso cognitivo progresivo.

No hay que olvidar que el construccionismo social en términos generales, surge de la crisis de la Psicología social a mediados del siglo XX, lo que la lleva a realizar múltiples investigaciones y generar nuevos conocimientos que permitan una implicación en la comunicación y en la práctica terapéutica de manera principal. Tiene sus bases en la filosofía, la comunidad y sus relaciones, representando un dominio más desarrollado de interpretación (Berger y Luckmann, 1966; Gergen, 1985).

Este movimiento establece, que no hay *conocimiento* (incluso el científico) que pueda eximirse de sus propiedades históricas, culturales, sociales y discursivas que lo producen (Gergen, 1996; Potter, 1998); pues el resultado de una construcción colectiva es el conocimiento y son las relaciones las que producen nuestras versiones de lo que denominamos como conocimiento (Burr, 1996). Por otra, refiere que *la objetividad*, no se establece por su proximidad a la verdad, sino por ser una consecuencia de las construcciones narrativas (Cabruja, et al., 2000).

¿En qué difieren y se diferencian el constructivismo y el construccionismo? A mi punto de vista, hay más cosas que las aproximan, que las que tienden a separarlas, primero porque no debemos olvidar que lingüísticamente, ambas comparten la misma raíz "*construc*", que ha sido extensa tanto en las ciencias sociales como en la filosofía. Por otro lado, el construccionismo es un tipo de constructivismo que forma parte de la llamada *galaxia constructivista* (Domènech e Ibáñez, 1998: 12-21), que en 1985 con Gergen<sup>9</sup> surge como un nuevo movimiento teórico al interior de la Psicología social, creando el término con la idea de diferenciarse y hacer el cambio con el constructivismo por los enfoques que manejan (Sandoval, 2010:32).

---

<sup>9</sup> Al publicar el artículo *El movimiento construccionista social* en la Psicología Moderna en American Psychologist.

Para Gergen, la discrepancia principal está en el *dónde* se crea la realidad o conocimiento, pues desde su percepción ambas se contraponen, el constructivismo concibe el conocimiento como resultado de que un observador de manera autorreferencial obra sobre sus observaciones, es decir, “sitúa el lugar donde se origina la construcción del mundo en la mente o interior del individuo”; mientras el construccionismo social posiciona la construcción del mundo en las relaciones (Gergen y Gergen, 2011:10).

Esto sería correcto si quizá, habláramos de un único constructivismo, pero hay que recordar que existen clasificados cuatro tipos, la contraposición de Gergen se aplicaría más a un constructivismo endógeno o piagetiano, pero no al constructivismo dialéctico o social, de donde retoma varios postulados, al igual que de la escuela soviética, para hacer frente como crítica a la Psicología Social imperante durante la década de los años setenta del siglo XX.

Lo anterior me hace llegar a una idea personal (certera o no), consciente de que no he profundizado mucho en los mencionados paradigmas, de que el construccionismo social es un postconstructivismo social, que inquiera dentro de esta una nueva vertiente encaminada más a aspectos del lenguaje en la construcción de la realidad.

Para ello busca tener su propia identidad, quizá por ello creo que cambia de constructivismo a construccionismo, planteándose aspectos que le den su propia personalidad. También es probable que pretendiendo ello, parezca una hibridación de ciertos matices entre el constructivismo social y el radical, donde se concibe que el conocimiento es socialmente construido, en el cual, el lenguaje es un factor determinante para que los significados o realidades sociales no sean las mismas siempre, sino que estén en constante transformación como resultado de adaptación al medio y no como descubrimiento de una realidad objetiva, ya que el lenguaje es una acción mediante la cual construimos el mundo.

Así, las posiciones que parecían opuestas e incompatibles aparentemente, resultan complementarias y sólo diferentes en cuanto a sus implicaciones políticas. Pues sus epistemologías los unen más que separarlos por el parecido entre ellas,<sup>10</sup> por ejemplo, el rechazo a la objetividad, la no negación a la experiencia (reconstruyen sus enlaces con el conocimiento y el discurso), visión con respecto al discurso o el “yo” como una práctica y no como un hecho (que se organiza de formas distintas pero complementarias, de manera permanente en la interacción y el espacio; aunque si seguimos la idea de Gergen, es en el espacio donde divergen, puesto que, mientras para uno es un espacio privado para el otro es colectivo).

Sin duda, la metodología cualitativa empleada por el construccionismo social es la ideal, puesto que comparte con este movimiento el comprender e interpretar la realidad social desde la perspectiva de los actores donde se contextualiza el conocimiento. Se enfoca en profundizar para conocer minuciosamente a detalle el problema, trata de no sólo adquirir el conocimiento para hacer una investigación, sino en saber cómo hacerla, sobre todo alejado de los propios dogmas o creencias para entender mejor la realidad.

Muchos de los fundamentos de dicha metodología parten de la Antropología y Sociología, lo que confiere la emergencia del sujeto investigador y sus posiciones como tal. Abarca enfoques que por definición no se basan en medidas numéricas y por lo tanto, se sirve de estudios en profundidad o de análisis de materiales históricos. Utiliza el método discursivo e intenta estudiar de forma global un acontecimiento o unidad (cualitativa-humanista-discursiva).

Así, el construccionismo social, con esta mirada metodológica, busca hacer manifiestas las evidencias de investigación, es decir, que las experiencias dadas en la investigación, en su forma de narrar, cuenten del conocimiento creado. Por ello, están

---

<sup>10</sup> Una cuestión significativa que las distingue es la emergencia del sujeto dentro del construccionismo. Un texto que aborda la perspectiva de investigación creando diálogos entre el construccionismo y el constructivismo es: (Sparks y Smith; 2008:265-314).

en un constante cuestionamiento sin quedarse conforme, buscando a través de la duda constante, conocer lo que lenguaje engañoso esconde o evade decir.

## **2.3 Microhistoria**

Tras la Segunda Guerra Mundial, en Francia se hablaba de la nueva historia, fue en la década de los años sesenta que brota una nueva resistencia de jóvenes historiadores al estudio de otras temáticas que no se hacían manifiestas en el área de la historia (Ginzburg:1994:25); se originó una posición crítica radical frente a ciertos paradigmas que la Ilustración había transmitido, marcando un carácter eurocéntrico de historiografías heredadas del siglo XIX, basados mayormente en modelos macrohistóricos de Fernand Braudel y de la antigua escuela francesa de *Annales*, que tenían la idea de una Historia con un desarrollo coherente, susceptible de ser restablecida en su “verdadera” significación mediante criterios científicos, cuestión que fue señalada como descentrada.

En el caso concreto de la revista *Annales*, un nuevo grupo de historiadores - principalmente con Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladourie, François Furet, Pierre Chaunu o Michel Vovelle- tomaron una distancia considerable de dichos modelos macrohistóricos al escribir en dicha revista. Así sus páginas como las de otras revistas, eran invadidas con temas propuestos por Le Goff en 1973: la familia, el cuerpo, las relaciones sexuales, las clases de edad, las facciones, y los caracteres. Los estudios de la historia de los precios registraban una brusca caída (Ginzburg, 1994:24). El giro era temático y por lo mismo, metodológico. Lo anterior se manifestó en una adopción generalizada de la antropología y la etnología por parte de los historiadores, era hora de unir lazos rotos de hace tiempo entre la historia y la etnología.

### **2.3.1 Historiografía: punto de partida.**

Antes de hablar sobre historiografía, es necesario referirnos a lo que se concibe de manera general como historia. La palabra *historia* se utilizó por primera vez como título de la famosa obra de Heródoto en el año 430 a.C., ésta fue la incipiente

descripción del mundo antiguo a gran escala. Etimológicamente significa investigación y dicha palabra se empleó en un primer momento para dos cosas distintas: 1) Referirse a la realidad en la que el hombre está inserto y 2) A la inserción de este, mediante el conocimiento y registro de las situaciones y sucesos (Aróstegui, 2001:21).

El término historia según Hayden White refiere:

...a los acontecimientos del pasado, al registro de esos acontecimientos, a la cadena de acontecimientos que constituye un proceso temporal que comprende los acontecimientos del pasado y del presente, así como los del futuro, a los relatos sistemáticamente ordenados de los acontecimientos atestiguados por la investigación, a las explicaciones de esos relatos sistemáticamente ordenados, etc. (Aróstegui, 2001:21).

Así como ésta, encontramos muchas definiciones existentes en diferentes libros con respecto a la materia, entendiéndose de manera general por historia, a la ciencia cuyo objeto de estudio es el pasado de la humanidad, con el propósito de reflexionar en torno a los hechos y procesos, que ocurrieron y se desarrollaron en tiempos pasados, basando su interpretación en criterios de objetividad y en métodos propios de las ciencias sociales.

Existen tres usos o significados ambivalentes para referirnos a la historia (Grendi; 1981):

1) Como ciencia, esto desde mediados del siglo XX, en la cual la preocupación va más encaminada a la parte metodológica, designa el proceso investigador u operaciones de la investigación que suelen ser multidisciplinarias, buscando con ello su validez científica.

2) Comprender a la historia como disciplina académica, actividad más ligada a un oficio de cargo institucional, en la que antiguamente se hacían registros de crónicas o anales de un estado. Cuestión que poco a poco fue evolucionando hasta formar parte de la docencia en el siglo XIX, como una enseñanza obligatoria, con el fin de construir una identidad nacional, su institucionalización llevó a una especialización que fue creando disciplinas con diferentes sesgos temporales de la misma.

3) Como escritura, que suele ser muy confuso, este refiere al concepto de narración escrita del pasado, a la vez que también del período en el cual aparece la escritura, separando por ello el término prehistoria al período anterior a ello. En este punto, es importante recordar que la mayor parte de la humanidad, por muchos siglos e incluso hasta la actualidad (esto último más en países en vías de desarrollo), tuvo o tienen la condición de analfabeta, pues la accesibilidad a la lectura y escritura ha sido mayormente para clases dominantes y a partir del siglo XIX a clases medias. Por tanto, la historia como escritura ha tenido un uso restrictivo donde se refleja más el discurso histórico que otorga tanto beneficio como voz a clases de poder e invisibilizando a sus opuestos y minorías. Jean What propone para evitar el desconcierto y la ambigüedad con el término *historiografía*, que se refiera a este uso de la historia para “designar los hechos y los eventos a los cuales se refieren los historiadores” y el de historiografía “cuando se trata de escritos” (Aróstegui, 2001:24), es decir, (re)signar y (re)significar.

Jerzy Topolsky (Aróstegui, 2001:27) propone también que el término historiografía se emplee para designar la tarea de investigación y escritura de la historia. Entonces ¿qué es la historiografía y cuál es su objeto de estudio? Se puede hablar de ésta como una disciplina intelectual y académica asociada a la Teoría de la Historia que posee características concretas, encargada de realizar registros escritos de la historia o de la memoria fijada por la propia humanidad (su pasado), es decir, es la actividad y producto de historiadores que la constituyen. Epistemológicamente, el término tiene un doble sentido por el sufijo “grafi” de escribir o describir un objeto de investigación o conocimiento. Desde una perspectiva extensa, se ocupa de estudiar la forma en que se articulan las narraciones y los relatos, tanto en el espacio de la historia escrita como oral, cuyo objeto de estudio es la forma en que se compone la narración histórica (Cancel, 2013).

Julio Aróstegui (Aróstegui, 2001:24-26) menciona que es frecuente aunque no generalizado, encontrar empleos tergiversados en la historiografía, como pasa en la



francesa y española, donde la significación se hace equívoca al usarla como sinónimo de *reflexión sobre la historia* (reflexión teórico-metodológica) o como la *historia de la historia* (la historia de la escritura de la historia, como una revisión de estilos de escribir esta).<sup>11</sup>

La historiografía tiene una dilación teórico-metodológica, en primera porque no cuenta con un lenguaje especializado, se limita a investigar los sucesos del pasado y los coloca en forma de un discurso coherente y útil; “apenas existen algunos términos contruidos historiográficamente para designar fenómenos específicos” (Aróstegui, 2001:24-28), cuestión que no preocupó a esta disciplina en sus inicios, hasta llegar actualmente a un grado de madurez disciplinar (historiografía moderna), donde el surgimiento de diversas escuelas nacionales de historiadores primero positivistas y después antipositivistas, comenzaron a reaccionar ante ello, creando nuevos progresos metodológicos generales o parciales, explorando nuevos sectores así como aplicando nuevas técnicas que dieran cabida a un cambio en el vocabulario aceptado, ejemplo de ello tenemos la aparición de la Microhistoria, Ecohistoria, género, mentalidad, prosopografía, etc.

De tres etapas consta la historiografía moderna:

1) 1824 a 1876 – *Historia crítica*, donde figura un nuevo historiador, es decir, se comienza con la profesionalización de la historiografía. El texto fundamental de esta época, fue la *Historia de los pueblos románicos y germánicos* de Leopold von Ranke.

2) 1876 a 1929 – *Ciencia de la Historia o Metódico - Documental*, se emprende un sistema de fundamentación de las ideas sobre la ciencia que introdujo el positivismo, en búsqueda de un método específico que se diferenciaba de otras ciencias sociales, al tener desinterés en efectuar una teorización de su objeto.

3) 1929 a 1978 – *Escuela francesa de los Annales*, cuyo eje fundamental fue crear una historiografía claramente opuesta a la positivista. Confrontó a la vez que

---

<sup>11</sup> De manera general, la historiografía desarrolla tareas en dos territorios:

- Teórico – al estudiar cómo se ordenan los acontecimientos en la narración de un proceso histórico, así como al mismo tiempo, va evaluando las relaciones de causa y efecto en la estructura lógica del texto histórico, usando para ello técnicas de la Teoría de la Historia y la Filosofía para evaluar un producto historiográfico.

- Práctico – estudia la redacción y el estilo de los textos históricos y de los historiadores, evaluando cómo se expone literalmente la narración con el propósito de determinar si consigue su finalidad informativa o persuasiva, las técnicas empleadas son de la Literatura Comparada y la Crítica Literaria.

convivió de manera fructífera y productiva, con dos grandes modelos: el marxista y el cuantitativista o cliométrico, sin que por ello desapareciera el paradigma historiográfico narrativista.

Las diversas escuelas y corrientes historiográficas del siglo XIX coincidieron en considerar que la Historia dejó de ser sólo una crónica basada en testimonios que habían dejado generaciones pasadas en base a testimonios, para pasar a ser una investigación y con ello recuperar el sentido de su significado epistemológico.

En referencia al espíritu científico, éste no ha sido alcanzado por los historiadores, ya que debemos recordar que fue hasta mediados del siglo XIX cuando la actividad de historiar comenzó a tener importancia. Aunque no por ello la historiografía ha desterrado la vieja práctica de la cronística, de la descripción narrativa y de la despreocupación metodológica (Aróstegui, 2001:28-30), esto último dice Aróstegui porque los historiadores no se preocupan mucho en explicar la teoría de la cual se sirven para recomponer los datos básicos recogidos, por lo mismo, no existe en ellos el plantearse problemas de método.

No por ello significa, que los historiadores no busquemos explicaciones demostrables, intersubjetivas, contextualizables como las de la ciencia para los procesos históricos, sino al contrario, pretendemos llegar a ellas mediante el método científico (procedimientos explícitos, comprobados y lógicos conocidos) que está sujeto a reglas, con el fin de validar académicamente nuestros postulados y no dejarlo en simples crónicas sin sustento demostrable; pero la importancia de estos métodos científicos está en entender que dentro del área de humanidades no pueden existir reglas fijas, sino que pueden haber varias variaciones con respecto al objeto de estudio al aplicar un método.

El método de la investigación histórica es una fase del método de investigación social (histórico-social) que coincide en buena parte con el de otras disciplinas, como la economía, la sociología o la antropología. Su peculiaridad es, que el historiador estudia los hechos sociales en relación siempre a su comportamiento temporal

(Aróstegui, 2001:71), por lo que su método es menos formalizado o estructurado sobre una base habitual.

### **2.3.2 Microhistoria: generalidades importantes.**

En el último cuarto del siglo XX, surgió una crisis en la historiografía que se caracterizó por la aparición de nuevos modelos historiográficos, buscando de vuelta al sujeto en las ciencias sociales, en particular al análisis historiográfico; un modelo de esta índole es la microhistoria, que propone una nueva inteligibilidad para la acción humana, partiendo de análisis micro de experiencias personales o singulares y con ello dar nuevas explicaciones de generalidades.

#### **2.3.2.1 Orígenes.**

Yendo al pasado para recuperar sus inicios y surgimiento de esta palabra, tenemos que en 1959, George R. Stewart, profesor estadounidense de la Universidad de Berkeley, utilizó por primera vez la palabra *microhistoria* como una autodefinición al tipo de trabajo realizado (Ginzburg, 1994:14), en la que sostenía que para interpretar un texto literario era necesario ver las cosas a detalle como si fuese con microscopio.<sup>12</sup>

El historiador mexicano Luis González y González, usa también la palabra microhistoria en el año 1968 para el título de su libro *Pueblo en Vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. Cuyo trabajo revela las transformaciones que en cuatrocientos años se produjeron en este pequeño pueblo, escribiendo bajo una óptica cualitativa.

A partir del éxito que obtuvo con dicho libro, González teoriza sobre esta corriente en dos ensayos incluidos, a su vez, en dos colecciones.<sup>13</sup> El mismo González, recordaba que Braudel en su introducción al *Tratado de Sociología* dirigido por Georges Gurvitch en 1958, había usado la palabra microhistoria, pero con un significado negativo, como sinónimo de “histoire événementielle”, es decir, una historia cronológica perteneciente a la historia tradicional, identificada con la historia de la

---

<sup>12</sup> Esto se puede apreciar en sus libros *Names on the Land* y *American Place Names*. El libro más destacado por su análisis minucioso sobre eventos que ocurrieron para la batalla decisiva de la guerra civil estadounidense es *Pickett's Charge. A Microhistory of the Final Attack at Gettysburg, July 3, 1863*.

<sup>13</sup> Los dos ensayos son *El arte de la microhistoria* y *Teoría de la microhistoria*, ambos incluidos en las colecciones llamadas *Invitación a la microhistoria* (1973) y *Nueva invitación a la microhistoria* (1982), donde distingue a la microhistoria de la petite histoire, anecdótica y sin crédito.

política desde los tiempos de su libro, escrito en 1949 llamado *El Mediterráneo* (Ginzburg, 1994:16).

La palabra microhistoria, permanecía en un cerco tecnalista estereotipado de microeconomía y microsociología, como se puede apreciar en *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau o en *The Structure of the Historical Universe* de Siegfried Kracauer, publicado de manera póstuma en 1969. En este último, Kracauer incorpora el término microhistoria con un significado sinónimo de investigación monográfica.<sup>14</sup>

A principios de los años setenta, el italiano Edoardo Grendi postulaba la adopción de una perspectiva micro para la historia, que estaba acostumbrada a operar a gran escala, privilegiando con ello lo cuantitativo y el anonimato. Desentonando con los modelos de Braudel, Grendi refería a efectuar un análisis modesto que permitiera la reducción del objeto de investigación, de acuerdo a las demandas que surgían ya en otros planteamientos, como la antropología y economía; de esta primera aparece su vocación microanalítica, mientras que de la segunda, el estudio de las relaciones sociales a través de sus distintas manifestaciones económicas.<sup>15</sup>

Justo por este tiempo, Clifford Geertz, coincide con la reivindicación de la mirada microscópica y contextual; para Geertz lo microscópico es sinónimo de analizar los

---

<sup>14</sup> Sin embargo Kracauer aceptaba la existencia de fenómenos que eran observables únicamente a través de una perspectiva macroscópica, lo cual significa que la relación entre macro y microhistoria no se da por consumada; pero sin embargo se le persigue. En Marc Bloch con su *Société féodale*, es donde Kracauer encuentra la mejor solución, ya que Bloch logra un continuo ir y venir entre micro y macrohistoria, consiguiendo una visión de conjunto del proceso histórico mediante excepciones aparentes y causas de corta duración. Con ello, Kracauer asienta que la realidad es esencialmente discontinua y heterogénea por lo que ninguna conclusión alcanzada en referencia a un determinado ámbito, puede ser trasladada automáticamente a un ámbito más general. Para Ginzburg esta reflexión sobre microhistoria es su mejor introducción (Ginzburg, 1994:33).

<sup>15</sup> Grendi envidiaba la atención de la antropología al contexto y asumía la tradición vinculada a Polanyi, Mauss, Boass o Malinowski. Cabe mencionar que Grendi iba más allá de esta reducción de escala, defendía el análisis de las relaciones en aquellos ámbitos en los que el análisis pudiera ser significativo. Hacia 1977 defiende al estudio microanalítico en las formas sociales y políticas más reducidas. Influenciado por el ámbito anglosajón, ya que estuvo en la London School of Economics, en particular por Richard Thompson, de quien aprende la reivindicación del protagonismo del individuo y del grupo social bajo la rigurosa contextualización del objeto histórico, de los individuos y los grupos. Thompson además censura ciertos vicios de su propia tradición marxista que olvida la mirada autocrítica obsesionada por el cientifismo y orienta el estudio hacia los protagonistas del cambio histórico: las clases populares y los individuos que las integran. La acción humana sólo puede explicarse en su contexto, pues las decisiones y sus implicaciones son fruto de una elección inextirpable de la experiencia. Así Grendi intenta además de subrayar la importancia de su método analítico, la forma en que éste aborda el estudio contextualizado de los individuos y los grupos, lo que le permite disolver esquemas de la historiografía conservadora y banalidades de la tradición marxista.

mismos megaconceptos debatidos por las ciencias sociales contemporáneas, que parten de los conocimientos extraordinariamente abundantes que tiene de cuestiones extremadamente pequeñas, consecuencia de ello es la reducción de escala de la observación.

Es hasta 1975 en Italia, donde reaparece de manera autónoma un texto con la palabra microhistoria reafirmando la idea de reducción de escala, esto en el inicio de "Carbonio", capítulo que daba cierre al *II sistema periódico* de Primo Levi (Ginzburg, 1994:19). Entre 1977 y 1978, Giovanni Levi le da un cambio semántico al microanálisis de Grendi, para emplear la palabra microhistoria como referente a la escala reducida de la observación; junto a Carlo Ginzburg, hablaban de microhistoria como una etiqueta pegada a un cajón historiográfico aún por rellenar (Ginzburg, 1994:13).

A principios de los años ochenta, la editorial Einaudi, por espacio de una década editó la colección *italina Microstorie*, dirigida por Levi, Ginzburg y Simona Cerutti, donde se aplicaba esta perspectiva a la historia económica, social y cultural, lo cual es una muestra de la heterogeneidad de la producción y de las direcciones diversas en que se aplicó esta práctica historiográfica.

Dentro de la historia social, encontramos una ramificación de reciente desarrollo llamada microhistoria, la cual se manifiesta en la década de los años setenta en el siglo XX, como reacción al análisis histórico de los grandes acontecimientos por parte de las escuelas tradicionales, que abiertamente generalizaban la historia olvidando la simultaneidad; esta nueva forma de investigar parte desde los pequeños y más cotidianos acontecimientos, personajes o fenómenos del pasado en su espacio y tiempo propios, que en cualquier otro tratamiento de las fuentes macrohistóricas de índole estructuralista, pasarían por inadvertidos.

Se propone analizar los hechos, partiendo de un acontecimiento, un documento o el personaje específico de una historia general; pretendiendo así, aparcar el estudio de las clases sociales para interesarse por los individuos, al seguir el destino particular

de uno de ellos, buscando con esto aclarar las características del mundo que le rodea y que la visión general muchas veces no percibe.

En la microhistoria se observa a nivel micro, mecanismos que a una escala mayor no se consiguen ver (Beltrán et al, 1993:3), es una indagación vivida, sentida y expresada que busca comprender la realidad desde la perspectiva de sus actores (Pasek, 2006:3), no como una historia local que estudie los pueblos sino “en” los pueblos (Aguirre, 2005:196), busca romper los esquemas habituales de las obras historiográficas utilizando técnicas narrativas donde el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato (Levi, 2003:134). No es historia crítica o monumental.

Para Luis González y González, “su cometido es mucho más humilde y sencillo... La mueve una intención piadosa: salvar del olvido aquella parte del pasado propio que ya está fuera de ejercicio” (González: 1973).

La microhistoria consiste en un conjunto heterogéneo de prácticas historiográficas basadas en la reducción de escala, más que en una teoría (Levi, 1994:127).

### **2.3.2.2 Características.**

En toda microhistoria, se comparte el interés por un objeto de estudio específico, la cultura “alta y baja” (Hernández, 1995:156), pero sobre todo en la disolución de los límites que la distinguen como objeto de estudio, no sólo ha renunciado a tener en cuenta la diferencia social sino que la considera esencial (Levi, 1994:135). Rechaza procesos cuantitativos para conseguir representaciones más realistas y menos mecanicistas.

Los aspectos que caracterizan a la microhistoria postulada por Giovanni Levi, se engloban en dos rasgos principales (Levi, 1994:38), (Hernández, 1995:155) y (Burke, 2003:134-138):

1. *Reducción de la escala de observación.* Como objeto de análisis que sirve para medir los distintos aspectos en el campo de las relaciones, dicha reducción, es un procedimiento analítico aplicable en cualquier lugar, con independencia de las dimensiones del objeto analizado, para lograr esto es importante:

- *El debate sobre la racionalidad* – encontrar los límites del conocimiento y la razón.
- *Paradigma indiciario* - pequeño indicio como paradigma científico.<sup>16</sup>
- *El papel de lo particular sin oponerse a lo social* – intenta no sacrificar el conocimiento de los elementos individuales a una generalización más amplia, insistiendo para ello en la vida y acontecimientos de los individuos, pues los hechos mínimos y cosas individuales pueden servir para revelar fenómenos más generales.
- *Atención a la recepción y al relato* – el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato, pues describe de manera explícita, sin ocultar las limitaciones de la evidencia documental, la formulación de hipótesis y líneas de pensamiento; el lector participa en la totalidad del proceso de construcción del razonamiento histórico al entrar en una especie de diálogo.
- *Definición específica del contexto* – situar formal y comparativamente un suceso, forma de conducta o concepto en una serie de otros similares, aunque puedan hallarse separados por el tiempo y el espacio, se interesa por la clasificación basada en similitudes indirectas por medio de la analogía.<sup>17</sup>
- *Rechazo al relativismo*

2. *El relato*. La narración vuelve con la microhistoria, rompiendo los esquemas habituales en las obras historiográficas, haciendo al lector partícipe de la interpretación del investigador, con el fin de agilizar la lectura y que lo narrado sea más creíble.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Surge a partir del libro *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg, dicho método se basa en la interpretación conjetural de los vestigios o indicios dejados por el sujeto histórico (personaje principal), interrogando para ello a todas las fuentes disponibles según el procedimiento lógico de la inferencia abductiva; de un número infinito de interpretaciones posibles, donde según Ginzburg, siempre habrá unas más satisfactorias que otras, esto lleva a través del rastreo de indicios a que el historiador pueda intuir realidades más profundas y abandonar (la historia) sus pretensiones de cientificidad.

<sup>17</sup> Levi define al contexto, como el proceso de situar una idea dentro del límite fijado por los lenguajes disponibles que le permite operar en el plano de la analogía, el concepto de escala exige redefinir el de contexto, por lo cual, Levi cree prudente partir de un documento para llegar a un contexto buscando una historia social que involucre al individuo.

<sup>18</sup> Debe demostrar el verdadero funcionamiento de ciertos aspectos de la sociedad e incorporar al cuerpo principal del relato los procedimientos de la misma investigación; el punto de partida es lo particular para centrarse en las contradicciones de los sistemas normativos. Se inclina por lo cualitativo, evitando un problema de comunicación, que sea clara conciencia de que la investigación histórica no debe coincidir ni concluir con la exposición de resultados en un libro (Ginzburg, 32.)

### **2.3.2.3 Cuestiones epistemológicas y ontológicas.**

La microhistoria en su conformación epistemológica, parte de la realidad vivida y experimentada, siguiendo un proceso inductivo, el cual permite reconstruir la realidad desde la vida y experiencia de sus actores, proceso en el cual todo y todos son importantes en la investigación. En cuanto a su ontología, es construida en un proceso interactivo, donde todos los actores que participan en la realidad social o natural, lo hacen de manera dinámica y global (Rodríguez et al., 1999:206).

Epistemológicamente, resulta interesante constatar bajo sus principales representantes, que la microhistoria aparece y se afianza con el objetivo de constituirse como una alternativa para el trabajo del historiador y no como un nuevo paradigma; así tenemos a Levi hablando de un método relacionado con los minuciosos procedimientos que forman el trabajo del historiador, mientras Ginzburg lo trata como un conjunto de procedimientos que ofrecen al historiador la facultad de moverse en ámbitos específicos, orientando su atención a un tema particular, sin con ello perder de vista en detalle los problemas mayúsculos.

Eva Pasek ve a la microhistoria como un paradigma cualitativo, debido a que “busca la comprensión y explicación no sólo del devenir en el tiempo, sino el valor de los procesos sociales, los hechos cotidianos y las vicisitudes de las masas anónimas” (Pasek, 2006:2), cuestión que favorece tanto a la acción práctica, interpretación y comprensión, sin imponer reglas rígidas durante su proceso de investigación, sólo la necesaria rigurosidad que le permita comprender la realidad desde la perspectiva de sus actores y no sólo desde el investigador (Pasek, 2006:3), hecho que permite a éste usar, tanto el contexto situacional como el convencional.

No sería tan correcto pensar que la microhistoria carece de rigor científico, puesto que busca afanosamente datos reales en archivos públicos o privados, pretendiendo reconstruir lo más exactamente posible, los acontecimientos ocurridos en ese tiempo y espacio. Las fuentes más concurridas por los microhistoriadores son los archivos municipales, parroquiales, los libros de notarios, los vestigios arqueológicos,



los cementerios, las crónicas de viaje, los censos, los informes de alcaldes y/o gobernadores, estatutos, reglamentos, leyes, periódicos y tradición oral.

La microhistoria pone el acento en redefinir los conceptos y profundizar el análisis de las herramientas y métodos existentes. Levi (2003) considera que la actividad histórica no es una actividad puramente retórica o estética, debería centrarse, al menos desde la microhistoria, en la búsqueda de una descripción más realista del comportamiento humano.

En referencia a la ontología, la microhistoria tal como se concibe, formula a partir de la crítica, a una historia serial que parece agotada y que ha impuesto en ocasiones lecturas unilaterales. La propuesta microhistórica no consiste en ubicar los casos observados dentro de una ley existente, sino lograr un enfoque que enriquezca el análisis social, a través del descubrimiento de variables nuevas, más complejas y dinámicas; preocupado principalmente por las clases sociales minoritarias.

Para Levi (Burke, 2003:19) “la microhistoria es por esencia una práctica historiográfica, mientras sus referencias teóricas son múltiples y en cierto sentido eclécticas”. De Geertz, retoma muchas ideas que demuestran como hay lazos íntimos que ligan a la historia con la antropología; incluso de él hace suya la idea inútil de buscar leyes y conceptos generales, mencionando que la cultura está formada por tejidos de significantes que no buscan análisis con leyes universales, sino una ciencia interpretativa que demanda un significado. Inquieren como organizar estructuras teóricas aptas para seguir produciendo interpretaciones a medida que un nuevo fenómeno aparece a la vista, “las ideas teóricas no son creadas a nuevo en cada uno de los estudios... son adoptadas de otros estudios relacionados y refinados en el proceso, aplicados a nuevos problemas interpretativos” (Burke, 2003:126).

Por tanto, los conceptos según Levi, son herramientas de las ciencias académicas, útiles únicamente para la interpretación. Los sistemas de conceptos del lenguaje académico están insertos en la descripción con el fin de dar expresión científica a escuetos acontecimientos, pero no para innovar con nuevos conceptos o

sistemas teóricos abstractos. Para él, la importancia de una teoría general, radica en la construcción de “un repertorio siempre en expansión del material densamente descrito, que servirá para ampliar el universo del discurso humano.” (Burke, 2003:127).

#### **2.3.2.4 Metodología.**

La metodología apropiada para su realización es la cualitativa, como forma de investigación histórica, basándose en aspectos de la indagación antropológica (etnografía) y de la narrativa.

La microhistoria al pretender vincular el espacio-tiempo, pasado y presente para interpretar el porvenir de los hombres, encuentra en la metodología cualitativa la manera apropiada para su realización como forma de investigación histórica (Pasek, 2006:2)

Esta usa primordialmente las historias de vida o biografías, relatos orales, diarios personales, crónicas, autobiografías; a partir del relato de vida de uno de los actores, contada por él mismo o los cercanos a él, logra una descripción exhaustiva y profunda, pudiendo reconstruir la historia de regiones pequeñas, aldeas o instituciones, haciendo con ello microhistoria.

El problema que la microhistoria debe evitar son las generalizaciones para no caer en los mismos argumentos de la macrohistoria, el ideal didáctico para emprender una investigación de esta naturaleza es no tener ningún interés específico por la localidad que se estudia (Beltrán et al, 1993:3). De la antropología toma algunos métodos, a través de estudios de caso establece las preguntas claves con respecto a un tema en el ámbito global; busca, como menciona Geertz, no escribir la historia sino escribir una historia en ellos (Beltrán et al, 1993:4).

Los documentos en la microhistoria como en la antropología, son el lugar de experimento; se usa intensivamente la documentación, se lee todo, todo es significativo, en ellos se hallan las guías que conducen a responder cuestionamientos, se tiende a dejar que sea el propio documento el que sugiera las preguntas, ya que en ellos las personas dejan constancias de su vida, de su acontecer (Beltrán et al, 1993:5).

Por varias razones es criticada la microhistoria, la mayoría de las críticas se basan en su problemática metodológica, es decir, la carencia de postulados teóricos; sobre todo es criticado por historiadores su método del paradigma indiciario antes nombrado. Jacques Revel menciona que el carácter eminentemente empírico de la microhistoria provoca la carencia de desarrollo teórico en esta corriente (Revel, 1995). Concuera con otros historiadores que es insuficiente bagaje teórico sistematizado, lo que la convierte más en un conjunto de técnicas de trabajo que en una teoría propiamente dicha que permita la retroalimentación del trabajo experimental, al usar el paradigma indiciario como un intento de fundamentación teórica, hacen que no tenga una ortodoxia establecida a partir de la cual funcionar.

Algunos autores, como Burucúa (2003), consideran que se trata de una “matriz del conocimiento hecha de huellas e inferencias individualizantes, que sería la piedra del método de investigación y escritura de la historia”, una propuesta específica para una determinada manera de pensar el pasado, que caracteriza a la microhistoria y aún a pesar del escaso desarrollo teórico, tiene en su haber importantes hallazgos, lo que justifica que se la considere un paradigma centrado en el conocimiento de la persona.

Con su escasa teorización, la microhistoria ha sabido sortear los problemas que se le han producido, recurriendo a la ayuda de otras ciencias (como la antropología) o bien, centrando su atención en las relaciones obtenidas a partir del cambio de escala, con lo que nos muestra que realmente es una alternativa para el trabajo y reflexión del historiador, como es mi caso.

Otra de las críticas en su metodología es el cambio de escala de la observación, pues se ve como un error común creer que este cambio de escala del objeto de estudio significa un fragmento de la realidad (recortado a la medida del individuo) o que el nivel de micro histórico se consigue a través de esa fragmentación; Revel explica que el proceso de selección de una escala se hace en función de ciertas estrategias de conocimiento, ya que “cambiar el foco del objetivo no es solamente aumentar (o disminuir) el tamaño del objeto en el visor, sino también modificar la forma

y la trama” haciendo hincapié en que lo trascendental es el principio de variación y no en la elección de una escala en particular. Señala que hay que tener en claro que es un procedimiento analítico que puede ser aplicado en cualquier lugar, independientemente de las dimensiones del objeto estudiado. Se trata de la manera de abordar el estudio de lo particular sin perder de vista lo general, porque esto es lo que se intenta caracterizar (Revel, 1995).

### **2.3.2.5 Influencia y aportaciones de la microhistoria.**

La microhistoria está fuertemente influenciada por corrientes posmodernas que evitan asumir una concepción positivista en su investigación, en el sentido de asumir la narratividad en el discurso histórico. De la antropología, debe su horizonte metodológico en la figura del estadounidense Clifford Geertz, quien se refería a microhistoria (miniaturas o historia etnografiada) como el ejercicio de análisis que ayuda a comprender otros casos distantes espacial o temporalmente. Lo que diferencia a la microhistoria de la antropología interpretativa<sup>19</sup> de Geertz, es el intento que hace la microhistoria por definir y medir, tanto los signos como los símbolos públicos, por referencia a la multiplicidad de representaciones sociales que generan; así como no renuncia a la diferenciación social, sino que la considera esencial para lograr una lectura lo más formal posible de las acciones, estructuras sociales, roles, conductas y relaciones (Levi, 1994:131-133).

Peter Burke (2003), refiere que esta perspectiva, ha aportado a la historiografía otra manera de hacer historia, la cual ha florecido en el sentido de que se publican más estudios en diversos idiomas sobre este género, que se clasifican en tres tipos de hacer microhistoria:

- 1) objeto de análisis de comunidades o pueblos,

---

<sup>19</sup> Como breve semblanza, la antropología interpretativa surgida a finales de los años sesenta y principios de los setenta, de las ideas dominantes de la teoría social de ese entonces, realiza reflexiones sobre la práctica etnográfica y el concepto de cultura. Esto aproximándose a tomar en cuenta el punto de vista del nativo y plantear cómo las construcciones culturales diferentes de la realidad afectan la acción social. Otro aspecto que examinó fue el proceso de comunicación por medio del cual el antropólogo durante el trabajo de campo obtiene conocimiento de los sistemas de significado cultural de los sujetos para representarlos en sus textos. La antropología interpretativa proporciona datos de otros mundos desde adentro y refleja acerca de los fundamentos de los datos, ésta tuvo un importante impacto al cambiar la práctica antropológica, poniendo énfasis en el análisis antropológico del comportamiento y estructura social hacia el estudio de símbolos, significado y mentalidad. El antropólogo presenta su trabajo, producto de la observación, como si el lector hubiera estado ahí, es importante transmitir en el escrito la relación entre observador y observado.

- 2) estudios sobre individuos olvidados y
- 3) centrada en las familias.

Este tipo de temáticas, según Burke (2003), en el público potencial así como en algunos historiadores, provoca que prefieran obras de dicha naturaleza por su rareza o lo inaudito de su investigación, pero sobre todo por lo cotidiano en el pasado, donde se crea un conocimiento a partir de lo distante y lo diferente; demuestra tener posibilidades interpretativas desusadas como la narrativa, una forma fresca de contar historias y la introducción de la llamada reducción de escala o el examen con lupa del pasado, que constituye el instrumento innovador de esta disciplina (Pons y Serra, ). La sociología, economía y antropología son, de las dentro de las ciencias sociales, quiénes más han tenido aportes en la materia usando la microhistoria.

#### **2.3.2.6 Principales exponentes y trabajos de investigación.**

La microhistoria ha extendido su uso a otros países de América y en unos cuantos de Europa,<sup>20</sup> existiendo una disensión entre dos proyectos con respecto al lugar en que se originó como nueva corriente en la historiografía. Para este caso, por ser los dos, tipos de microhistorias en los que hay una disputa y por ende, la diferencia entre estilos, prestaré atención a lo realizado en México e Italia.

##### *2.3.2.6.1 Microhistoria Mexicana.*

Cuando se habla de microhistoria mexicana, nos referimos a los aportes realizados por Luis González y González desde 1968, que bajo esa dinámica se siguen haciendo. Para González, el término se empleó por primera vez, para referirse “a la vida cotidiana de un ser en su propio medio, para hablar del hombre común y corriente, de los modos de proceder que son los íntimos, pero también los más propios del ser humano en general” (Aguirre, 1999:198).

González es el exponente máximo de la microhistoria mexicana, bajo su escuela, se ve a la microhistoria como algo más humilde y sencillo, nacido del corazón

---

<sup>20</sup> En América por mencionar los principales países tenemos a: México, Estados Unidos, Argentina, Uruguay, Chile. En el caso de Europa, además de Italia está España y Portugal como los países en que más se practica.

y no de la cabeza, fuera de una historia crítica o monumental, como lo es la macrohistoria (González, 1971:225). Busca en ella, dar cuenta de realidades y de fenómenos correspondientes al nivel de historia local, por ello la inclinación por la tipicidad, conductas, folklore, ideas, creencias y actitudes que acompañan o caracterizan a una comunidad pequeña; lo cual puede distinguirla o emparentarla con otras comunidades o con la sociedad que la engloba (González, 1971:227) así lo afirmaba él: "es la versión popular de la historia, obra de aficionados de tiempo parcial. La mueve una intención piadosa: salvar del olvido aquella parte del pasado propio que ya está fuera de ejercicio. Busca mantener al árbol ligado a sus raíces. Es la historia que nos cuenta el pasado de nuestra propia existencia, nuestra familia, nuestro terruño, de la pequeña comunidad" (cfr. González, 1973).<sup>21</sup>

Se ve al microhistoriador, como alguien que caminando hace camino, sin ideas o hipótesis previas de trabajo, modelos y sin ayudantes; buscando principalmente su información en los cuartos de tiliches, en la calle, recorriendo a pie el lugar de trabajo, visitando y entrevistando a lugareños sin un código de normas hechas (González, 1971:228).

Mucha de la crítica a González por parte de otros estudiosos de su misma rama como Carlos Aguirre (1999), referían que la microhistoria de González solía ser muy nostálgica, queriendo efectuar una actividad de cronista de pueblo al proponer

---

<sup>21</sup> En una entrevista televisiva en el canal Once de México del año 1980, en el programa Encuentros, refería a varios puntos importantes con respecto a la microhistoria y el trabajo de historiar, justo en él vuelve a emplear la frase "intención piadosa" refiriendo que él expresaba ello más no con una posición que lo colocará en una controvertida superioridad (compasión o clemencia), sino por respeto afectuoso por rescatar aquella información o datos que se van perdiendo en las localidades, ya sea por falta de recursos o desinterés, lo cual va creando vacíos en las historias locales; su afán era voltear a esos lugares para rescatar parte de su memoria y reconstruir partes del pasado que quedaban mudas o poco vistas por los historiadores académicos, sobre todo cuando los municipios están alejados de las capitales tanto del país como del estado. Él hace incluso una crítica a algunos colegas del Colegio de México que no veían como interesantes estas historias y defendía que era un deber hacer esto, sobre todo cuando perteneces al lugar.

En su caso, la postura es completamente subjetiva, ya que hay una relación muy fuerte de él como investigador con su objeto de estudio, por el hecho de ser oriundo del sitio que investiga, lo cual en ocasiones le hace exaltar más de lo debido. Incluso referiría el mismo González (González; 1992:225) que "en la microhistoria se confunden más que en cualquier otro tipo historiográfico el sujeto y el objeto, el ser que expresa, el ente expresado y el ser comprensivo. Quien la refiere suele ser parte del asunto relatado y quien la lee lo mismo".

desarrollar historias locales, por ello el desinterés de trabajar sin modelos o ideas previas.

En mi caso opino que debemos tener ciertas hipótesis o concepciones de lo que queremos trabajar al querer realizar una microhistoria. Tener un método de trabajo pensado ayuda mucho, pero coincido con González en que el objeto de estudio puede marcar otros parámetros no pensados sobre el modelo elegido para su abordaje y que los mejores lugares para encontrar información sobre esas historias está en los lugares menos pensados.

En mi experiencia, mucha de la información de Gilberto Aparicio con respecto a su oficio fue encontrada en cuartos abandonados, teniendo entrevistas con personas que no querían hacerlo con tanta formalidad (firma de acuerdos por información) y donde mis métodos de investigación fueron adaptándose en relación a ciertas circunstancias.

Para Luis González y González,

La microhistoria es la especie de historia que se ocupa de la añorada patria, la gente de tamaño normal y las acciones típicas y triviales del quehacer cotidiano. Es, desde otro punto de vista, la rama menos científica, menos arrogante y menos emperifollada de la frondosa Clío. Es, por último, la menuda sabiduría que hace libres a las minisociedades y las promueve para el cambio; vacuna a los niños contra el horror a los policías grandotes llamados héroes y caudillos; permite hacer generalizaciones válidas a los científicos de las ciencias humanas sistemáticas; proporciona viejas verdades a esos revendedores que son los moralistas, y procura salud a los prófugos del ajetreo" (González, 1973).

Los problemas que se han presentado en la microhistoria mexicana, han tenido que ver con los distintos autores, temas, métodos y lectores. En cuanto al autor, hay dos formas de ser microhistoriador:

1) Amateur pueblerino, que normalmente no tiene formación historiográfica, desarrolla su actividad como un pasatiempo, no cuenta con subvenciones institucionales, pero pese a ello tiene vocación por el tema, y

2) Profesional capitalino, generalmente todo lo contrario al anterior, donde según González “son máquinas hacedoras de libros, indiferentes a la vida menuda, sin cariño por su objeto de estudio” (González, 1971:232).

La distinción que hace González entre pueblerino y capitalino es un tanto elitista, pero no porque él haya decidido así nombrarlo, sino porque así se lo marco su propia academia, lo anterior dicho por él en una entrevista televisiva.

Incluso en su discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Historia (González; 1973) refiere como fue visto por sus propios compañeros de El Colegio de México (institución pública, de carácter universitario, dedicada a la investigación y a la enseñanza superior en áreas como la política, historia, economía entre otras), cuando decidió historiar sobre su pueblo. Ellos marcaban mucho esas diferencias entre el historiador profesional proveniente de la capital del país y aquellos que eran de provincia, sobre todo de los historiadores de pueblos (cronistas).

Durante mis estudios de maestría, al ir a algunos eventos que organizaba dicha institución me tocó comprobar que aún algunos académicos de esta institución e incluso de la propia UNAM siguen empleando dichos términos para diferenciarse con sus homólogos “pueblerinos” (de provincia).

A mí esta diferenciación tan marcada, por lo menos en México, me incomoda, ya que discrimina y parece un tanto retrograda, como si los que trabajan en la capital del país fueran “instruidos” y los que somos de provincia fuéramos “indoctos”. Se cae en una generalización y/o encasillamiento, que no es del todo cierto.

En cuanto a la temática, al ser locales, su conocimiento, interés y difusión queda más en la zona o región a la que pertenece, muy pocos logran una publicación. Ya se ha hablado de la falta de sustento teórico en la microhistoria, que permite abordarla de diversas maneras; el inconveniente del método, es el ser tan diferente al realizado por el profesional que por el amateur, haciéndose todavía con conjeturas más que con testimonios, por lo cual hace dudar en ocasiones de la veracidad de ciertos textos. Finalmente, los lectores y auditorio son escasos y espontáneos, en los



círculos académicos gozan de poca estima y mucha crítica, lo que provoca rara atención a esta, por lo que su lectura circula más entre amigos (González, 1971: 232).

El libro más representativo de la microhistoria mexicana es el ya nombrado *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, parteaguas en su momento por ser una nueva forma de hacer historia. En este libro se deja de hablar de las minorías pudientes, de justificar el poder de políticos o empresarios sobre la gente humilde. La principal necesidad de González en su obra, radica en hacer más pública la historia, ya que para él no todos los lugares tienen historia. San José de Gracia, Michoacán es el sitio elegido, ya que él nace en este pueblo y es esta íntima vinculación con el autor que permite ver la identificación anímica casi completa, que con audacia en su estilo de escritura, recrea varios pasajes de la vida, de lo que llama “terruño”. A lo largo de las páginas, coloca al lector en contacto con esa realidad histórica que él siente como algo propio, que le es muy querido y en el cual, de una u otra forma, ha colaborado.

González, interesado en descubrir el proceso de cambio que San José de Gracia ha tenido, tanto social como históricamente, va llevando de la mano al lector a conocer las diferentes etapas del acaecer histórico de la comunidad y de quiénes colaboraron en dicho cambio<sup>22</sup>.

Para mí, los méritos principales de la obra son:

a) Determinar y destacar hechos históricos en una comunidad en la que parece no ocurrir eventos de importancia (es donde nace el impulso de la investigación), donde emplea el recurso de explicación histórica, creando nexos casuales entre los sucesos nacionales con lo regional y local, creando acertados paralelismos.

---

<sup>22</sup> Con un estilo sencillo e incluso humorístico, presenta a los personajes, de forma muy particular a aquellos omitidos en las historias oficiales como lo son campesinos, artesanos, amas de casa, estudiantes, ganaderos, guerrilleros, entre otros. Explica sus valores familiares, hace un énfasis en la distinta educación impartida para hombres y mujeres, donde las últimas tenían actividades muy limitadas. Además, realiza un recorrido por cada punto cardinal del pueblo, explicando la conformación arquitectónica, las labores cotidianas de las personas así como la recepción amistosa que hay de manera general para con los extranjeros. Hay un particular interés por dejar asentado que es una bendición vivir en el campo, donde la vida es más pacífica, tranquila y sin las preocupaciones del tiempo.

- b) El empleo de una variedad de documentos y fuentes.<sup>23</sup>
- c) La objetividad pese a su estrecha vinculación con el sitio.
- d) Identificación plena entre tema de investigación y autor.
- e) Labor crítica realizada.
- f) Empleo de varios recursos metodológicos, que permiten analizar y explicar con claridad.<sup>24</sup>
- g) Un equilibrio entre contenido y forma, donde abundan diversos matices.

#### 2.3.2.6.2 *Microhistoria Italiana.*

En Italia, a principios de los años setenta, surge como un modelo cognoscitivo que busca defender el microanálisis para su empleo en la historia, la que habitualmente actúa con grandes magnitudes. A Edoard Grendi, se le concede el mérito de haber difundido la expresión microanálisis aunque no la paternidad de la microhistoria, cuestión otorgada a Giovanni Levi, seguido de Carlo Ginzburg.

Con la publicación de la colección *Microstorie*<sup>25</sup> por parte de Levi, Ginzburg y Cerutti, se da lugar a la llamada escuela microhistórica italiana (Ginzburg, 1994:13) que junto a Franco Ramella se les considera el núcleo fundador, todos ellos con un origen marxista; realizar una crítica al Partido Comunista Italiano al que pertenecían, provocó su separación para formar parte de grupos de acción radical antisistema y anticomunista a la vez.

Los integrantes precursores estaban influidos por las tradiciones de los Annales así como por los historiadores marxistas, pero conforme avanzaron en su práctica fueron separándose de la escuela francesa<sup>26</sup> en la manera de efectuar análisis

---

<sup>23</sup> No usa únicamente documentos de archivos oficiales con el fin de hacer un relato objetivo, sino que emplea registros personales (cartas, carteles, memorándums, libros de cuentas, recuerdos personales, etc.) a las que él denomina fuentes primarias y que son empleadas tanto en la segunda como tercera parte de su libro. A lo que llama hacer camino, es ir al objeto de estudio e ir preguntando a cada actor que encuentre en su camino, no importando si es un cura, doctor, borracho, etc., o si estos están en una farmacia, cantina, iglesia, parque o cualquier otro lugar; lo importante es rescatar la historia oral. Busca también en revistas, novelas y archivos parroquiales.

<sup>24</sup> Su introducción es un tratado amplio e interesante de metodología para el trabajo de la historia regional.

<sup>25</sup> Compuesta por veinte volúmenes de autores tanto italianos como de otras nacionalidades.

<sup>26</sup> Las semejanzas desde un principio entre la microhistoria y la escuela de los Annales, fueron el no contar con un pensamiento ni modelo teórico o metodológico estricto o programa definido, con la escuela

sociales complejos, además de buscar lo interdisciplinario con otras de las ciencias sociales y en específico con la antropología.

La microhistoria italiana no es historia local, se puede hacer microhistoria de obras de arte, de un grupo o de personajes, a través de un documento o de un episodio (Beltrán et al, 1993:3), sin llegar a elaborar monografías o biografías iguales, sino más bien, hallar una medida para identificar incluso la especificidad irrepetible de un personaje tanto como su parte constante, modos repetidos o las diferencias medibles (Beltrán et al, 1993:12); por tal motivo, la importancia de estudiar *en* los pueblos, como un lugar microscópico de aplicación de problemas generales, para ello se vuelve un ideal didáctico que el investigador no tenga un interés específico por la localidad que estudia.

La microhistoria es concebida como una herramienta para entender que sucede con el florecer de los nacionalismos (Beltrán et al 1993:9-10). Lo que caracteriza a esta escuela es su dialéctica macro/micro, la construcción progresiva de la noción de cultura y de un nuevo modelo de historia cultural, una profunda renovación de la historia económica, demográfica y social, su posicionamiento político e ideológico de izquierda en sus representantes que busca una reivindicación del pensamiento crítico dentro de las ciencias sociales, la mayor parte de documentos en los que apoyan son los notariales y parroquiales; las temáticas que les preocupan están relacionadas con vida cotidiana, antropología, historia de la pintura o arquitectura, abordados desde perspectivas sociales, y finalmente, el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca de la investigación.

Tres son los paradigmas que articulan a la microhistoria italiana:

- 1) El cambio de escala de análisis,
- 2) Análisis exhaustivo e intensivo del universo microhistórico, y el

---

encabezada por Le Goff, comparten la adopción generalizada de la antropología y la etnología. Lo que los distancia, es la mayor conciencia por parte de microhistoriadores en cuanto a las jerarquías y las clases sociales, la estratificación social y sus determinaciones culturales, además de la búsqueda de una interdisciplinaridad para mejorar el trabajo histórico.

### 3) Paradigma indiciario.

Dentro de esta escuela, es fácil distinguir dos vertientes de estudio y difusión, una dirigida a la historia social, económica y demográfica (Levi) y otra por la historia cultural (Ginzburg), de estas dos ha sido más difundida la segunda, puesto que Carlo Ginzburg es el personaje más conocido a nivel internacional y sus ideas por ende más retomadas por países que efectúan microhistoria.

Tanto Levi como Ginzburg, han abordado temas de la clase obrera, cultura de las clases oprimidas, de la formación y funcionamiento de los mercados de origen capitalista, historia de la formación de las élites y las clases dominantes o del papel de los saberes indiciarios propios de las clases populares en la historia entre otros más (Aguirre, 1999:217). De estos mismos personajes, es donde se desprenden las dos grandes obras de microhistoria italiana: "*La herencia inmateral*" y "*El queso y los gusanos*".

En *La herencia inmateral. La Historia de un exorcista piemontés del siglo XVII*, Giovanni Levi escoge una pequeña localidad sin importancia y una historia común, para contar a través de la vida de un pueblo normal, en sus propias palabras, las cosas importantes que ocurren cuando aparentemente no pasa nada.

La historia de un sacerdote rural exorcista llamado Gian Battista Chiesa se usa como objeto del relato, aunque realmente se vuelve el pretexto para reconstruir el ambiente social y cultural del pueblo, pues en este libro estudia un fragmento pequeñísimo del Piemonte en el siglo XII reconstruyendo cada pormenor de las incidencias biográficas de los habitantes del pueblo de Santena que en su tiempo dejó algún resto documental.<sup>27</sup>

Levi parte de la hipótesis de una racionalidad específica del mundo campesino, exteriorizado no sólo en la obstinación de la nueva sociedad emergente que dicta la transformación sino incluso la utilización del mundo social y natural. La racionalidad

---

<sup>27</sup> De cada núcleo familiar, de cada persona o en la historia general, Levi reivindica la participación sin que esta pueda ser valorada únicamente en función de los resultados perceptibles. Observa que si bien una persona no puede impedir la dominación en sus múltiples formas, sí es capaz de modificar y condicionarlas, así como de jugar en la realidad política su propio papel y dejando su huella.

selectiva permite la interpretación del sistema de decisiones de un grupo o de individuos particulares que “explica los comportamientos individuales como fruto del compromiso entre comportamiento subjetivo deseado y comportamiento socialmente requerido, entre libertad y restricción” (Levi, 1990:11-12).

Para Levi, la microhistoria tiene mucho de historia social, por ello la historia de la cotidianeidad es el núcleo en toda su obra, es ahí donde se sitúan las reglas sociales; en la parte introductoria, explica las razones de su investigación, así como el método y las estrategias que fueron trazando un hilo conductor generándole siempre preguntas, va explicando el porqué de cada capítulo y de lo que va tratando.

Lo que hace interesante a su obra, es la idea de objeto-pretexto (el exorcista), aunque se hace evidente que no logra ensartar del todo este objeto-pretexto con el propio protagonista (Santena). Algo que resulta también notorio es un influjo de estilo braudeliano en parte de la biografía de Chiesa, es decir, no como una historia de vida lineal, hay partes muy narrativas en su obra y otras no tanto, consiguiendo el propósito, a través de las vidas de personas comunes y de sus historias en apariencia insignificantes, de evidenciar las transformaciones de la sociedad campesina en el antiguo régimen.

Por otro lado, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* de Carlo Ginzburg, narra la historia de Doménico Scandella conocido como Menocchio, un molinero friulano de Montereale, que fue muerto en la hoguera por orden del Santo Oficio, a causa de su peculiar cosmovisión de acuerdo a la época en que vivió, afirmaciones como “todo lo que se ve es Dios, y nosotros somos dioses” (Ginzburg, 1994:43) lo llevaron a ser encausado como hereje y blasfemo por la Inquisición.

A diferencia de la obra de Levi, la de Ginzburg tuvo un éxito inusual para una monografía historiográfica, debido en gran parte a su innovación del relato histórico; en su prefacio, va dando las indicaciones precisas acerca del objeto y las perspectivas analíticas que propone, expone un buen estado de la cuestión; pone énfasis en el papel liberizador de la alfabetización, cuestión acorde a sus raíces marxistas; hace

una buena crítica a la historia de las mentalidades, discute la relación existente entre la cultura de las clases subalternas y de las dominantes, se propone estudiar la cultura impuesta a las clases populares, muestra como tesis final que las ideas no nacen definitivamente en el mundo de las clases (trabajadoras ni elitistas).

Ginzburg consigue un equilibrio perfecto en la narrativa del texto, llevándonos a conocer perfectamente al personaje en varios aspectos personales y sociales, usa la información del proceso para guiarnos de manera amena al lugar y momento en el que se desarrollaron los hechos, como si él hubiera estado ahí, haciendo que el lector se sienta también en ese espacio-tiempo, va entretejiendo su discurso sobre el estrato cultural no sólo del personaje sino de la sociedad en que éste vivía. En el capítulo siete es quizá cuando se adecua a la historiografía tradicional. Su propósito de que una monografía histórica llegue al máximo número posible de lectores, es lo que provoca la crítica de historiadores a su trabajo.

### **2.3.3 Conclusiones.**

La historia nació al servicio del poder, pues ha escrito la crónica de hechos sucedidos, transmitidos o investigados casi siempre respondiendo a una función instrumental, como una forma de autoconocimiento, que funge como una expresión de identidad y por ello ha tenido siempre una función subordinada a cuestiones de nación o Estado, de ideologías sociales, políticas o religiosas y al poder que ejerce mayoritariamente la élite dominante.

Al no surgir del desinterés no ha podido ser un conocimiento teórico, no es una ciencia como Febvre expresó, pero sí un estudio científicamente elaborado (Aróstegui, 2001:60), una práctica que está en constante construcción.

Con la crisis en las ciencias sociales y dentro de ellas, en la historiografía brota un agotamiento y demérito de algunos fundamentos intelectuales indiscutidos hasta entonces; de la variación de las perspectivas surgió la búsqueda de nuevos fundamentos o propuestas. Dicha situación motivó una exploración de caminos alternativos que han originado senderos e incluso nuevos espacios de estudio que

buscaban la influencia de la lingüística o la antropología sobre la historiografía; producto de la reflexión historiográfica misma, con nuevos enfoques metodológicos y temáticos es la **microhistoria**.

La microhistoria, surgida como una postura contestataria a una situación crítica de la historiografía, se ha convertido en un importante espacio de debate y análisis sobre el estado actual de la ciencia historiográfica, es considerado como significativo su aporte a la historia social y local, la difusión en otros ámbitos académicos genera interpretaciones diferentes de ella.

Esta nueva práctica historiográfica, se caracteriza por tener una influencia posmodernista, pero particularmente por la antropología, en especial de Geertz; cuyo objetivo es el constituirse como una alternativa para el historiador, sus principales representantes lo son Giovanni Levi y Carlo Ginzburg, quienes la ven más que como un nuevo paradigma, como una práctica cuyos procedimientos permiten al historiador enfocarse en temas muy particulares sin perder el detalle de los problemas más grandes. La microhistoria se ha convertido en un importante espacio de análisis y debate sobre el estado actual de la ciencia historiográfica, que aporta significativamente a la historia social y local, por sus análisis a los detalles, las relaciones y los conflictos.

La propuesta microhistórica no consiste en ubicar los casos observados dentro de una ley existente, sino lograr un enfoque que enriquezca el análisis social, a través del hallazgo de variables nuevas, más complejas y dinámicas.

Por otro lado, la decisión de reducir la escala de observación inevitablemente requerirá una redefinición de contexto. Significará transformar la visión unificante y homogeneizadora tradicional, para lo cual se plantea seguir un camino inverso al que generalmente se acostumbra, o sea, se trata de evitar la forma tradicional de partir del contexto y llegar finalmente al documento. Recorrer el camino inverso dará lugar al surgimiento de múltiples contextos que permitirán, a través de las operaciones

experimentalmente adecuadas, descubrir las fallas en los relatos macrohistóricos existentes.

Esta noción de contexto es importante porque propone una alternativa interesante al suponer la toma de contacto con el objeto de estudio en un nivel particular, específico y desde allí partir hacia la caracterización de un contexto más general.

Generalmente, por nuestra formación académica, estamos acostumbrados al enfoque tradicional, es decir, a situarnos primero en un contexto general y desde allí descender al documento; pero resulta especialmente interesante llevar a cabo el "camino inverso" propuesto por la microhistoria. Su aplicación es factible para el estudio de fenómenos históricos cercanos a nuestra realidad, si se considera que la aplicación de la reducción de escala podría permitir encontrar aquellas características peculiares, que no sólo nos ayudarían a establecer lo acaecido sino que a la vez permitiría en todo momento el contraste o la confrontación con una realidad más general, partiendo de conflictos y solidaridades simples y cotidianas, hallando aspectos desconocidos o dejados de lado.

A partir de la redefinición de contexto, surge también la relevancia de la estrategia. El análisis de las opciones e incertidumbres frente a las que se hallaban los actores sociales, precisa del recurso de la noción de la estrategia, sirviendo esta para reemplazar a veces una hipótesis general, o para poner de relieve los comportamientos de los actores que tuvieron y que se harán presentes en el contexto definido por la escala.

Finalmente, puedo decir que la microhistoria es un valioso recurso ya que a través de la ubicación en diversas posiciones respecto al objeto de estudio, permite una mirada crítica sobre los procedimientos tradicionales y proporciona nuevas formas de abordar el estudio de los acontecimientos históricos.

## **2.4 Microhistoria fotográfica**

### **2.4.1 La Fotografía como fuente histórica.**

Una de las consecuencias de la primera etapa de la Revolución Industrial, durante las primeras dos décadas del siglo XIX, fue la fotografía como un ejemplo del



avance científico y tecnológico del momento que vino a dar un cambio, no sólo a éstos aspectos, sino también en lo cultural, social y económico.

Derivado de su surgimiento, adquirió un papel importante como medio de información, conocimiento, de apoyo a investigaciones en diferentes campos científicos y por supuesto como expresión artística. Un nuevo método de aprendizaje del mundo -fragmentado visual y contextualmente- aparecía ante la humanidad, brindando la posibilidad de recordar, auto conocerse, de crear con una nueva forma artística, así como de denunciar o documentar su acontecer.

De una manera más amplia y precisa, se daba un conocimiento visual de otras realidades a través de imágenes -que hasta esos momentos sólo eran transmitidas por escritos, obras pictóricas o gráficas y por la tradición oral- lo que la fotografía permitió al hombre a partir de esa época.

Microaspectos del mundo pasaron a ser cada vez más conocidos a través de su representación. Desde los albores del siglo XX, el mundo se vio poco a poco sustituido por su imagen fotográfica. Así, el mundo se tornó portátil e ilustrado. (Kossoy, 2001:22)

Por estos microaspectos –regularmente fragmentados- que las fotografías capturaron de diversos contextos socioculturales y geográficos, se ha podido preservar la memoria visual de un pasado individual o colectivo, permitiéndonos en el presente, entender múltiples aspectos de épocas pasadas. “La fotografía es un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y detonador de emociones“ (Kossoy, 2001:23).

Sí hablamos de fotografía ¿Cómo entenderla? ¿Es un objeto o instrumento de estudio?

En la actualidad llamamos fotografía, tanto a su parte física (artefacto u objeto) como a la imagen misma, por lo cual aludimos a un *objeto-imagen* compuesto por tres elementos de génesis a través de un *proceso* en un espacio y tiempo, que permitieron tanto su conformación física bidimensional sobre un soporte sensibilizado, como la

representación visual fraccionada de una realidad (Kossoy, 2001:31-33), ambas facetas con las cuales ha coexistido la fotografía y que permiten considerarla como un documento visual al brindarnos información y testimonio de una creación en estos dos aspectos.<sup>28</sup>

El conjunto de informaciones que brinda la fotografía, sería inexistente sin las condiciones técnicas específicas que posibilitaron el registro en ella para materializarlo y que a la vez nos ayudan a entender además de la mentalidad de la época, la práctica fotográfica del momento en que se produjo, por tanto, tiene un valor histórico intrínseco.<sup>29</sup>

Según Boris Kossoy (Kossoy, 2001:37), esta es la primera realidad de la imagen, pues al ser una interrupción del tiempo permanecerá siempre discontinua y aislada en el soporte sensible donde se registró, pero al intentar recuperar la vida pasada a través de la fotografía -como una prueba de su existencia-, damos paso a una realidad nueva, la del documento<sup>30</sup> (segunda realidad).

Toda fotografía sea cual sea, tendrá por detrás siempre una historia, tan sencilla como compleja. En su segunda realidad, interesa porque proporciona evidencias de la cultura a través de una forma específica de información: lo visual; y en las temáticas o alegorías representadas que estimulan el estudio de las relaciones históricas.

Cuando nos enfrentamos a una fotografía para su investigación, debemos de mirarla y reflexionar sobre la trayectoria que ha recorrido e indicios que nos ofrece respecto a sus elementos constitutivos que la originaron, así como el registro visual en

---

<sup>28</sup> Kossoy menciona que dichos elementos esenciales son: *el asunto, el fotógrafo y la tecnología*, el proceso se origina cuando el fotógrafo, en un determinado espacio y tiempo (coordenadas de situación) opta por iniciativa propia o de terceros, sobre un asunto especial a registrar, para lo cual requiere emplear los recursos ofrecidos por la tecnología (materiales, equipo, técnicas, etc.); y gracias a ello obtiene un producto final llamado fotografía. misma que coincide con el modelo de Joan Costa.

<sup>29</sup> A este tipo de imagen se le llama original, generalmente suele ser un objeto museológico, sirven de mucho para rescatar la historia de la técnica fotográfica. Por otro lado tenemos las reproducciones fotográficas (copias de la original sean impresas, grabados, fotografías, etc.) realizadas en fechas posteriores, cuya confección difiere de los procedimientos tecnológicos del periodo en que fue tomada, esta es tomada como una fuente secundaria que ayuda a la difusión de información histórico-cultural.

<sup>30</sup> Sobre la noción de documento fotográfico, hay que recordar que está presente desde 1839 y ha sido considerada como el valor más importante de este medio de expresión.

ella obtenido de un espacio-tiempo; ésta se constituye como una fuente histórica a través de su materia (objeto) y su expresión (imagen) que la integran como documento, siendo un objeto de estudio no exclusivo para la fotografía sino para otras áreas o ciencias, que a través de ella generaran nuevos conocimientos.

#### **2.4.2 La fotografía: Vicisitudes en su historia.**

Desde hace 199 años, la fotografía ha evolucionado rápidamente; pero pese a este tiempo, pasaron ciento veintiún años para que se vislumbrara la primera obra que intentaba dar cuenta históricamente de dicho avance hasta aquel momento, no fueron muchas las obras generales hechas a partir de 1937 relacionadas con la historia de la fotografía.<sup>31</sup>

Fue entre 1960 y 1970, que ésta alcanza cierta popularidad entre las estructuras canonizadoras de la cultura y saber, iniciando con ello su doble institucionalización: como objeto académico y museístico (Fontcuberta, 2003:7). Con Newhall se comenzaría a validar a la fotografía de manera conveniente a ciertos sectores, pero para los años setenta, es más evidente el cambio que tendría, de su forma de expresión artística pasó a ocupar espacios cada vez más importantes tanto en museos como en colecciones privadas, lo que provocó que se crearan galerías especializadas en la materia, se hicieran más publicaciones, pero sobre todo que en centros de enseñanza e investigación se impartieran diversos seminarios, talleres, cursos y simposios que compartían diferentes aspectos de estudio con respecto a la fotografía.

---

<sup>31</sup> Aquí caben dos aclaraciones, la primera se está tomando como fecha 1816, que es cuando Joseph Nicéphore Niépce obtuvo las primeras imágenes fotográficas de la historia y no 1839 cuando el primer procedimiento fotográfico fue oficialmente anunciado y difundido por Louis-Jacques Mandé Daguerre, quien desarrolló y perfeccionó a partir de las experiencias inéditas de Niépce.

La primera obra a la que me refiero, es la realizada por Beaumont Newhall, quien en 1937 organizó una retrospectiva llamada *Photography (1839-1937)* para el Museo de Arte Moderno de Nueva York para celebrar el 100 aniversario de la invención de la fotografía, adjudicada a Daguerre. Newhall escribió más tarde un catálogo de 100 hojas que se convertiría en su libro *The History of Photography*, pionero en historiar de alguna forma a la fotografía, a quienes se sumarían Helmut Gernsheim, Wolfgang Baier, Robert Taft, entre otros. Al ser un producto tecnológico, es evidente que existieron desde los años de su difusión, tanto libros y manuales que rescataban los diferentes procesos y avances de índole científico, es decir, de la fotografía como artefacto.

Estos hechos que la llevaron a ser adquirida como un objeto de colección, propiciaron la creación un mercado propio y abundante, que deseaba adquirirla. Derivado de ello, surge a mediados de esta década y principios de los años ochenta, la necesidad urgente de repensar la historia de la fotografía (Rodríguez; 2010), con el fin de otorgarle más valor tanto a las imágenes como a los fotógrafos y por ende a las colecciones fotográficas.

De estos años hasta inicios del siglo XXI, ciertos enfoques o usos sociales han privilegiado uno u otro aspecto del *objeto-imagen*, en base a ello se ha trazado la importancia de la fotografía como instrumento u objeto de estudio, llevando a diversos planteamientos en la historia de la fotografía, como menciona Fontcuberta (2003). Mientras en el archivo prevalece el aspecto informativo, en el museo es lo objetual, además si a ello le agregamos la introducción de la fotografía digital crea nuevos soportes con ello, esa coexistencia entre imagen y soporte provoca una nueva configuración para su exploración, desfavoreciendo ciertos desarrollos formalistas mientras se acentúan otros (Fontcuberta, 2003:11).

Iniciado el año dos mil, emerge una sensación de crisis de identidad que concierne a los diversos modos de narrar lo acontecido, lo que define el objeto de estudio son las interrogantes que se efectúan respecto a lo que entendemos por fotografía, al mismo tiempo que la interpretación histórica legitima una determinada forma de ser de lo fotográfico.

Dado lo anterior, se empiezan a cuestionar las diferentes maneras de explicar el pasado bajo ciertos cánones, lo que lleva a ver que existe una crisis de los modelos historiográficos bajo los cuales se había sustentado hasta el momento el conocimiento de la fotografía; para Joan Fontcuberta, esto representa una crisis de historia del cual se ha estado consciente y ha contemplado tanto desde la academia como desde la creación (tanto el artista como aquel que contribuye con sus imágenes a una cierta cultura visual), llevando ahora a esta inquietud genérica por revisar críticamente las maneras en que se ha interpretado el pasado.

Toda obra de creación parte, en el mismo origen de su desarrollo, de un modelo histórico y luego requiere una validación dentro de este modelo..., el conocimiento de la historia y las dudas que puedan suscitarse no sólo representan una materia de estudio para los especialistas, sino un bagaje de datos necesarios como útiles para la elaboración misma de las imágenes. (Fontcuberta, 2003:13).

#### **2.4.2.1 Reconstruyendo la historia de la fotografía: modelos historiográficos.**

¿Qué se entiende cuando se habla de la Historia de la Fotografía? ¿Cuáles han sido los modelos usados para el abordaje de ésta? ¿Se puede hablar de una historia de la fotografía general?

Es necesario precisar que el objeto de estudio en la fotografía tuvo un cambio en el siglo XX. Desde su creación en el siglo XIX hasta principios del XX, fue concebida mayormente como un avance tecnológico que vino a cambiar no sólo la forma de percibir al mundo y el autoconocimiento individual o grupal, sino que evolucionó rápidamente aspectos científicos en inventos ópticos, físicos y químicos principalmente; este aspecto prioritario hizo que los libros o estudios realizados sobre la fotografía se enfocaran más en cuestiones científicas o tecnológicas y técnicas.

A partir del libro de Newhall casi a mediados del siglo XX, se da el salto por estudiar a los autores y las imágenes, esta nueva dirección permaneció muy vigente hasta finales del mismo siglo, ya que al término de él y principios del siglo XXI -con la aparición de la fotografía digital- se han planteado nuevas formas de estudiarlas en aspectos técnicos, conceptuales y narrativos.

Una primera crisis que sufrió la fotografía, fue en sus intentos por pertenecer al círculo de las Bellas Artes y ser validada dentro de ella, cuestión no fácil y muy criticada desde finales del siglo XIX por no contar con una estructura ni forma sólida. Es hasta los años treinta cuando se configura como disciplina gracias a la fórmula de Newhall, quien incorpora metodologías de la Historia del Arte, con una concepción positivista que beneficiaba a las colecciones y los coleccionistas.

Este modelo, inventado en un ambiente intelectual y artístico durante la vanguardia estadounidense, se ha caracterizado por dos aspectos: el primero, por

hacer una cronología de hechos que articula una crónica de la evolución de unas técnicas y de sus efectos sociales, donde la fotografía es un objeto autónomo para la historia, pues la atención primordial se enfoca en su especificidad estética. Y el otro punto, es que enfocó sus estudios en una mirada que englobaba a la historia de la fotografía únicamente con lo que ocurrido en Alemania, Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos.<sup>32</sup>

Con ello, se trazó un camino bajo el cual se entendería a la historia de la fotografía como una historia de fotógrafos y técnica, tomando un criterio prestado por la historia del arte bajo el cual somete su organización, apegando el método histórico de noción de autoría.<sup>33</sup>

Otro modelo epistemológico, fue el del filósofo alemán Walter Benjamín, de índole sociológico, que buscaba estudiar a la fotografía bajo la evolución social y técnica, así como la transformación de la concepción del propio arte.<sup>34</sup> Ambos tuvieron seguidores, pero el de mayor implantación ha sido por muchos años el de Newhall (Navarrete, 2003:61-62).

En definitiva no se puede hablar de una historia general y única de la fotografía, sino de varias. Precisamente, un segundo momento de crisis o cambio se da a finales de los años sesenta e inicios de los setentas, con el fin de romper con esta idea de una historia única, además de replantearse no sólo estudiar a los autores y a los elementos estéticos de la imagen. Por ello se comienzan a investigar a nuevos sujetos

---

<sup>32</sup> Además de la autoría en la cual se basa por mucho este modelo de historiar, con el tiempo fue también centrando su atención -influida por el modernismo- en la llamada fotografía creativa (denominación para nombrar a la fotografía artística, puesto que está se asociaba a la corriente pictorialista que tanto criticó el modernismo), donde se buscaba una exploración de las cualidades intrínsecas de la fotografía, particularmente en la estética, pues la noción de la fotografía había cambiado a ser un medio expresivo inédito que buscaba satisfacer demandas sociales de diversas índoles.

<sup>33</sup> Método empleado desde siglos atrás para abordar las artes como la pintura, escultura y arquitectura, de los ejemplos más antiguos está el libro enciclopédico de biografías hecho por Giorgio Vasari titulado *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, fuente primordial para conocer el arte italiano del siglo XVI. Su método de estudio histórico se realiza haciendo un análisis del arte, a través del conocimiento biográfico de los artistas, donde la obra de arte y biografía del artista son una misma unidad esencial.

<sup>34</sup> La fotografía apresuró esta concepción del arte, cuando se convirtió en mercancía, hasta el punto que resultaba difícil reconocer su valor artístico, es precisamente este tipo de cuestiones que Benjamín trataba en sus ensayos con respecto al estudio de la fotografía, su libro más importante con respecto a esto fue *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* justo un año antes de que Newhall presentará su libro. Él es considerado hasta ahora como pionero en cuanto a escribir sobre fotografía y sus impactos en la sociedad, su primer ensayo lo escribió en 1931 llamado *Breve historia de la Fotografía*.

históricos (excluidos geográficamente de ese modelo eurocéntrico, aunque con muchas pautas del mismo en su abordaje) y surge la necesidad de tener nuevas formas de explicar la realidad histórica bajo nuevos conceptos; para ello, se vinculan otros fenómenos como la sociología, semiología y la filosofía en la fotografía con el objetivo de reforzar estos nuevos enfoques históricos.

Esto llevó a dejar de centrar la atención de la fotografía como objeto artístico, hacia la fotografía como texto (documento), lo que permitió deconstruir la representación fotográfica, cuestionar sus contenidos y usos sociales. En cuanto a los objetos de investigación, Kossoy (2001, p.43) menciona que se produjeron dos nuevas distinciones teóricas:

1) *Historia de la fotografía*.- estudio sistemático de ese medio de comunicación y expresión en un proceso histórico, a un género de la historia que fluye entre la ciencia y el arte. Donde la fotografía es el objeto de investigación (tecnología, estilos o tendencias de representación, técnicas, aplicaciones y usos).

2) *Historiar a través de la fotografía*.- remite de inmediato al empleo de la iconografía fotográfica del pasado, en los más diferentes géneros de la historia e inclusive en otras áreas de la ciencia (arquitectura, antropología, sociología, arqueología, historia social, psicología, filosofía, etc.) en las cuales los investigadores la utilizan como instrumento de investigación. En este ámbito es factible llamarlo historia gráfica, es decir, hacer historia con documentos fotográficos como fuente de primera mano.

Esto marcó de cierta forma, los dos tipos más frecuentes de historiar la fotografía, en ambas se han buscado diversas metodologías para abordar algunas temáticas o géneros fotográficos, aunque sin duda, en lo que sería la historia de la fotografía (abordada generalmente por la historia del arte), sigue especialmente influenciada por el modelo de Newhall con algunas variantes.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Sigue la noción de autoría, aunque el espacio geográfico se abrió hacia otros países -fuera de los llamados industrializados- con relación a lo historiable, no se ha podido vencer del todo el modelo

En México se ha buscado desarrollar otras maneras de historias desde las fuentes mismas (hemerográficas, gráficas y/o textuales) y hacer la intertextualidad que no ha hecho Newhall con las fuentes directas, ello lo podemos ver en las investigaciones efectuadas por Ariel Arnal, Alberto del Castillo, John Mraz, José Antonio Rodríguez, Deborah Dorotinsky, Laura González, Marion Gautreau, Rosa Casanova, Claudia Canales, Samuel Villela, Patricia Massé, Carlos Córdoba y Rebeca Monroy.

Dentro de la historia de la fotografía, algunas de las principales perspectivas<sup>36</sup> bajo las cuales se ha estudiado son:

- *Método biográfico* – en este se analiza la biografía del creador o autor, así como de su entorno social y familiar, intenciones, relaciones interpersonales, su evolución personal y artística, lo cual permite bajo ciertos criterios ubicar y clasificar las obras realizadas, para ello se instituyen nexos causales entre la vida del artista y las particularidades de sus obras. Este método es de los más extendidos, quizá el mayor problema de esta, es que no va más allá, es decir, no existe una mínima reflexión acerca de la naturaleza de la imagen fotográfica.

- *Aproximación estética* – influenciada por las teorías de Johan J. Winckelmann, es un método descriptivo e interpretativo que analiza la configuración y sucesión de los diferentes estilos artísticos en convivencia con otros de diversa naturaleza (la relación con una serie de parámetros como pueden ser lo geográfico o climático, entre otras para establecer juicios históricos y serie de periodos artísticos), con el fin de ir más allá de la vida de los artistas.

- *Planteamiento sociológico* – vinculado con las teorías positivistas de Hyppolyte Taine y Gortfried Semper, donde el contexto bajo el cual el artista desarrolla

---

eurocéntrico, esto con respecto a que, descarta los enormes contingentes de imágenes anónimas o la posibilidad de emplear unidades históricas alternativas a la clásica historia del arte, además de que son estudiadas en su mayoría por los historiadores, tanto las prácticas fotográficas como los fotógrafos mismos, de las capitales ya sea de un país, un estado o provincia, pero fuera de ello, aún existe un territorio fotográfico que demanda ser estudiado.

<sup>36</sup> Javier Marzal, en su libro *Cómo se lee una fotografía*, desarrolla de manera muy amplia las aproximaciones metodológicas en el estudio del arte y de la fotografía, las cuales retomo y presento aquí de manera sintetizada y adecuadas para entender las formas teóricas de historiar tanto la fotografía como a través de ella (Marzal, 2010:102-167).



su obra es vital para entender el cómo y por qué se produce (esencia), de tal modo que el estudio de las técnicas de trabajo de los creadores constituye una fuente de conocimiento en la historia.

- *Contexto histórico cultural* – basado mayormente en aportaciones de Jacob Burckhardt y Aloïs Riegl, se enfoca en el carácter subjetivo de las obras que reflejan el desarrollo cultural, fruto de la evolución en la consciencia del individuo y en la necesidad de recuperar el “espíritu de la época”, como clave para precisar la concepción de la obra en un momento histórico.

Con respecto a historiar a través de la fotografía, encontramos variados enfoques y métodos para abordar las investigaciones que van de acuerdo tanto al área de interés o ciencia que las origina como las temáticas que se desean estudiar; entre algunas de ellas tenemos:

- *Perspectiva sociológica* - influenciadas principalmente por ideas marxistas, buscan temas que traten estrechas relaciones entre las manifestaciones artísticas, la ideología y los procesos sociales.<sup>37</sup>

- *Perspectiva tecnológica* – correspondiente al estudio de la tecnología fotográfica (equipo) y su evolución histórica, así como de las técnicas de trabajo de los fotógrafos, los soportes, tipos de películas empleadas y formatos de reproducción.<sup>38</sup>

- *Aproximación psicológica* – busca comprender y analizar diversos aspectos de la obra, como lo son el *estilo* (voluntad, motivaciones y valores), la *forma* (en cuanto a percepción, asociación de sensaciones e imágenes) y el *psicoanálisis* (figura del artista y su obra como proceso de simbolización).<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Ejemplos de trabajos aplicados al estudio de la fotografía tenemos a los realizados por *Walter Benjamín* (Breve historia de la fotografía, 1931, La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, 1936 y Sobre la fotografía, 1948), *Gisèle Freund* (La fotografía como documento social, 1974), *Pierre Bourdieu* (Un arte medio, 1965) y *Juan Naranjo* (Fotografía, antropología y colonialismo [1845-2006], 2006).

<sup>38</sup> Como menciona *Javier Marzal* (Marzal, 2010:120), algunos estudios historiográficos de la fotografía trabajan parcialmente sobre esta línea, el refiere a dos autores *Petr Tausk* (Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico, 1978) y *Marie-Loup Sougez* (Historia de la fotografía, 1981). *Marzal* indica que bajo esta perspectiva debieran estudiarse las producciones fotográficas actuales. *Vilém Flusser* (Filosofía de la fotografía) refiere también análisis importantes con respecto a este punto.

<sup>39</sup> Dentro de este punto, surgen trabajos producto de críticas de arte, análisis de discursos o textos introductorios de catálogos fotográficos para entender el tipo de obra. Algunos ejemplos son: *Rudolf Arnheim* (Acerca de la naturaleza de la fotografía, 1982), *Jesús González* (La fotografía, el cine, lo siniestro, 1991), *Víctor Burgin* (Fotografía, fantasía, función, 1983 o Espacio Perverso, 1991) o *Rosalind Krauss* (Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos, 1990).

- *Perspectiva iconológica* – tomando en cuenta para la interpretación, los procesos de simbolización y su interpretación como elementos primordiales en la concepción de la cultura y el arte, sin olvidar las mentalidades de la época que lo concibieron,<sup>40</sup> aceptaron o consumieron.

- *Orientación semiótica* – estudio de signos icónicos (no lingüísticos que significan propiedades de valor) en el mensaje artístico, aborda la interpretación y producción del sentido, pero no trata el significado. Indaga en las relaciones entre el signo y su objeto, dejando de lado el análisis histórico o diacrónico. Aquí pueden seguir dos líneas: la semiótica estructural o la interpretativa.<sup>41</sup>

- *De la instancia receptora* – aquí se hayan tres tipos de orientación: hermenéutica (arte de la interpretación, como un modo de conocer e interactuar con el mundo), deconstrucción y postmodernidad (análisis desde posiciones que reivindicán el valor de la instancia receptora desde una radical subjetividad que trasciende la materialidad del texto y reflexiona sobre la naturaleza de la fotografía como expresión) y estudios culturales (representaciones y productos de la cultura de masas desde una concepción más amplia de la cultura, en su dimensión antropológica y política)<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Aún no existen como tal libros o escritos que manejen de forma rigurosa o profunda esta parte, aunque sí suelen ser usadas algunas consideraciones en textos introductorios de catálogos fotográficos, exposiciones o ensayos académicos; un ejemplo de aproximación es *Pepe Baeza* (Por una función crítica de la fotografía de prensa, 2001). En este punto no hay que olvidar que tres son los grandes pilares en la historia del arte con respecto a la iconología y de los cuales se emplean muchas veces sus métodos: Aby Warburg, Erwin Panofsky y Ernest Gombrich.

<sup>41</sup> Como ejemplo de aplicaciones semióticas al estudio de la fotografía están los trabajos de: *Roland Barthes* (Lo obvio y lo obtuso, 1992 y Retórica de la imagen fotográfica, 1970), *Raúl Beceyro* (Ensayos sobre fotografía, 2003), *Joan Costa* (Lenguaje fotográfico, 1977), *Marine July* (La imagen y los signos. Aproximación semiológica de la imagen fija, 1994), entre otros más.

<sup>42</sup> Ejemplos de textos de estas orientaciones en la fotografía están, dentro de la Hermenéutica: *Roland Barthes* (La cámara lúcida, 1980), *Susan Sontag* (Sobre la fotografía, 1973), *Philippe Dubois* (El acto fotográfico. De la representación a la recepción, 1983), *Jean-Marie Schaffer* (La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico, 1987) o *Humbert Damish* (Cinco notas para una fenomenología de la imagen fotográfica, 1963); *Deconstruccionista Geoffrey Batchen* (Arder en deseos. La concepción de la fotografía, 2004) o *Dominique Baqué* (La fotografía plástica, 1998); en el posmodernismo: *Jorge Ribalia* (Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía, 2004; en este libro participan con artículos: *Allan Sekula*, *Rosalin Krauss*, *Douglas Crimp*, *Abigail Solomon-Godeau* entre otros); como parte de estudios culturales: *David Pérez* (La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI, 2004), *Graham Clarke* (La fotografía, 1997).

- Antropología visual – engloba sus estudios la imagen estudiada de tres formas distintas: como objeto, como técnica de investigación y como discurso modelo lingüístico, con el fin de ser conscientes de lo que miras (reflexionar sobre la mirada)<sup>43</sup>.

Debido a los diversos modos encontrados para abordar y narrar la fotografía, es que surge, para algunos historiadores de la fotografía, iniciado el siglo XXI, una sensación de crisis de identidad, el problema no radica en la multiplicidad de enfoques, sino que muchas veces no se busca emplearlos de manera transversal o interdisciplinar como lo menciona Bernardo Riego:

...dificultades insalvables para asimilar en su trabajo las categorizaciones de la historia fotográfica tal y como se han establecido, lo que no ocurre en otras especialidades, en las que a pesar de las dificultades lógicas del trasvase interdisciplinar, existen puntos de intercambio conceptual de los que carece este modelo... (Riego, 2003:55)

A mi parecer, el problema radica en la inflexibilidad de algunos métodos creados para abordar el estudio de la fotografía -incluso con ese afán de seguir diferenciando entre lo que se considera artístico y lo que no lo es-, pues los vuelven rígidos e inaccesibles a otras propuestas con el objeto de lograr una metodología científica, que funja como norma generalizada, válida y suficientemente sólida, aplicable en los círculos académicos, como en su mayoría se ha aplicado a otras artes:

Las diferentes maneras de explicar el pasado exigen una discriminación de datos, y por consiguiente, la presunción de unos criterios de “puesta en historia” que implican el establecimiento de unos cánones. (Fontcuberta, 2003:12)

El ubicarnos en el momento en que se vive y lo que se quiere indagar, serán las pausas que a nosotros investigadores deben hacernos reflexionar para saber qué camino plantearnos, respondiendo a nuevas necesidades de conocimiento que vayan surgiendo, el mundo cambia constantemente ¿Por qué casarnos con una sola idea o método? ¿Por qué solo ver las cosas de una única forma y línea cuando nuestras

---

<sup>43</sup> Algunos ejemplos son *Peter Burke* (Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, 2001 o *Formas de hacer historia*, 2009), *Georges Didi-Huberman* (Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto, 2004), *Hans Belting* (Antropología de la imagen, 2002).

necesidades de investigación ya no son las mismas a las de hace setenta y ocho años? ¿Con que fin hay que seguir jerarquizando?

...existe además, una sociología de la fotografía de familia, una práctica de la fotografía industrial o el apasionante campo de la fotografía anónima, que deben ser el objeto de estudios específicos que reclamen métodos de análisis originales... (Girardin, 2003:87)

Michel Frizot en su libro *A New History of Photography* (1998), realiza un estudio basado en las fotografías, abandonando la lógica cronológica de Newhall para construir otra forma de historiar la fotografía. Aunque si retoma ésta para referirse a la creación, lo que busca es romper con la antigua investigación histórica fundamentada en la creación de monografías, estudios estéticos, de un saber enciclopédico personal y único de la fotografía, entre otras más.; para reflexionar más en cuanto a la cultura fotográfica –usos, funciones, etc.-, por ello recopila diversos ensayos que relacionan su investigación histórica con las teorías de la fotografía hechas por conservadores, coleccionistas u otros investigadores que no han trabajado conjuntamente con especialistas académicos, para no tener una mirada tan cerrada en cuanto a la fotografía.

Así que la respuesta a esta nueva crisis por parte de algunos investigadores como lo son Boris Kossoy, Bernardo Riego, Michel Frizot, Carmelo Vega, José Antonio Rodríguez, Rebeca Monroy, Alberto del Castillo, entre tantos más, en diversos países; va más enfocada a abordar las historias de la fotografía tanto de un modo interdisciplinario como multi o transdisciplinar, con una comprensión de ésta dentro de una perspectiva histórica y cultural más amplia, que busca tener conexiones con su momento histórico, para posibilitar innumerables indagaciones sobre la misma bajo una perspectiva sociocultural. Y desde la perspectiva de la historia cultural, cultural de lo social, de la cultura material, de la historia política e incluso de las mentalidades entre otras.

Los métodos historiográficos en la fotografía se agotarán en cuanto, como investigadores busquemos limitarlos; serán únicos mientras no exploremos otros

caminos y entretrejamus mayor posibilidades para enriquecer los abordajes, y permanecerán cerrados o estáticos si olvidamos que las necesidades o miradas cambian con el tiempo y época en que se estudian.

### **2.4.3 Microhistoria fotográfica: concepto y aplicación.**

¿Por qué usar a la microhistoria para historiar la fotografía, en particular la regional? ¿Qué puede aportar la microhistoria a la fotografía o al estudio mismo de ella? ¿Cómo entender a la microhistoria fotográfica? ¿Qué es?

En el capítulo anterior, referí que la microhistoria es una rama de la historia social de desarrollo reciente, que analiza cualquier clase de acontecimientos, personajes u otros fenómenos del pasado que en cualquier distinto tratamiento de las fuentes pasarían inadvertidos (como en la macrohistoria), es decir, se analiza partiendo de un acontecimiento, un documento o un personaje específico de una historia general, proponiendo así aparcar el estudio de las clases sociales para interesarse por los individuos, al seguir el destino particular de uno de ellos, buscando aclarar las características del mundo que le rodea y que la visión general muchas veces no percibe.

Lo que he llamado microhistoria fotográfica, no es más que el empleo de la microhistoria para historiar la fotografía tanto como objeto e imagen. El objeto de investigación del cual parto es la fotografía misma (o serie de fotografías), es decir, indago a partir de ésta o éstas para ir contando a través de ella(s), los sucesos detrás o visibles que la(s) hacen importante(s). La microhistoria fotográfica como herramienta metodológica la aplico a la fotografía regional, pero no necesariamente debe ser uso único de esta.

De manera muy general, llamo fotografía regional a aquella realizada en una zona geográfica que comparte ciertas características (culturales principalmente) en su concepción, mentalidades, recepción y usos, con la que se busca evidenciar su idiosincrasia. En el siguiente capítulo hablaré más ampliamente sobre este tema.

El empleo de la microhistoria fotográfica que propongo, me permite integrar ese análisis del que me he referido en el primer párrafo, para dar contexto y búsqueda a:

- Conocer al realizador(es) de la imagen -con fines no solo biográficos sino con el propósito de conocer su ámbito socioeconómico, político e ideológico-.

- Rastrear el uso de las fotografías (como documentos),

- El tipo de producción de la época (para reconocer en ellas los gustos, mentalidades, las diferencias, continuidades o rupturas en relación con lo hecho por sus coetáneos) con referencia a lo realizado por el autor, para conocer si este se insertaba o no en la producción de este tiempo.

- Analizar la imagen bajo ciertos preceptos técnicos y estéticos de la fotografía, que responden a ciertas mentalidades de la época.

- Develar lo que significaba la fotografía (en su carácter de documento u objeto) como tal, dentro de su propio contexto (para entenderla y explicarla). Esto puede darse con una foto o una serie de fotos, dependiendo del archivo y de las necesidades de investigación que se presenten.

La microhistoria fotográfica requiere de sinergias de otras ciencias sociales como lo pueden ser la antropología y la sociología, entre otras más; así como también se presta a la reflexión metodológica con respecto a su abordaje, ya que dependerá del tipo de archivo fotográfico o fotografías a estudiar, la manera en la cual se emprenderá la investigación y por ende la adaptación de esta metodología según las necesidades propias del estudio.

En México, se ha considerado a Luis González y González como el fundador de esta, por su libro *Pueblo en vilo*, donde refleja la vida de una pequeña población de Michoacán –basada en su mayor parte en anécdotas que sirven para realizar crónicas con un escaso uso de fuentes escritas comprobables-; actualmente su metodología ha sido rebasada con el uso de más herramientas, estrategias e incorporación de otros

métodos<sup>44</sup> como el de Giovanni Levi, Carlevo Guinzburg o Diego Sempel por mencionar algunos ejemplos, que rechazan quedarse en una mera interpretación sin el uso de otras fuentes (orales y/o escritas) que respalden lo indagado; ellos buscan hacer una descripción más realista (no ficticia, con apoyo en diversas de fuentes) del comportamiento humano, a partir de evidencias, que permitan organizar estructuras teóricas aptas para seguir produciendo investigaciones.

La microhistoria mexicana, se ha tomado como sinónimo de historia de los pueblos o "terruños", es decir, de una historia local que se ajusta a una realidad muy distinta de la que vive, por ejemplo Italia o Europa. México al poseer una gran variedad de culturas y tradiciones necesita de una historia que le permita hablar a una parte de la población que ha sido abandonada por la historia oficial gracias a las diferencias que posee. Mismo caso ocurre con España.

No únicamente en la microhistoria mexicana, sino incluso en la misma microhistoria fotográfica, hablar de estas divergencias es hablar de la riqueza multifacética y cultural que se tiene, es encontrar un estímulo en la vida de sus pueblos para que les den un nombre dentro de la historia que revele ese México o España ocultas, ése que sólo puede ser apreciado cuando, por alguna razón podemos tener los recursos que nos permitan conocerlos personalmente o cuando galerías o catálogos fotográficos ayudan a hacer este viaje de manera virtual.

¿Bajo qué corriente de microhistoria cobijo la microhistoria fotográfica? Puedo decir que busco una hibridación.<sup>45</sup> Escoger solo una, me haría caer en un campo

---

<sup>44</sup> El mismo González y González relata que al estudiar en El Colegio de México fue premiado con un año sabático para realizar una investigación novedosa. Al llegar a su lugar de origen le llegó la idea de hacerle una historia; sin embargo, se veía inmerso en un problema: si su historia sería reconocida como científica, luego de que esa idea imperaba en el Colegio. Una de las temáticas recurrentes para ese tiempo (1967-68) era que al realizar una historia narrativa se caía necesariamente en un relato poco creíble e incluso ficticio. Esto a González y González no le impidió llevar como eje principal dentro de su obra la narrativa. En una entrevista efectuada en 1999 por canal 22 explicaba: “hasta hace algunos años en el medio académico todavía se consideraba que la historia narrativa, en el mejor de los casos, era un simple entretenimiento. Ya se le concede mayor aprecio. Por lo menos, los historiadores académicos consideran que las historias locales pueden servir de fuentes para hacer síntesis de una historia más amplia y más apegada a la realidad.”

<sup>45</sup> Entendiendo a la hibridación como una combinación de elementos. En las ciencias sociales la hibridación es tomada como un proceso de mestizaje cultural de acuerdo a los postulados de Néstor García Canclini, el cual habla de una hibridación cultural como una interpretación útil de las relaciones de significado que se han reconstruido a través de dicha mezcla (García; 1989:14). En el caso de la microhistoria, encontré que hay cosas de la microhistoria mexicana que me podrían servir sin caer en lo anecdótico, que bien pueden complementarse con algunos postulados de la microhistoria italiana.

cerrado sin muchas posibilidades de exploración y recursos variantes que se presentan de acuerdo a cada caso que se indague.

La microhistoria fotográfica que propongo, toma de la microhistoria mexicana la idea de tipicidad, para analizarla y ver que tanto se refleja en la fotografía, de modo que me ayude a encontrar semejanzas o diferencias con otras, no para generalizar pero si para conocer las razones que fomentan ciertas prácticas.

De la microhistoria Italiana, adquiero el paradigma indiciario como elemento analítico que ayuda a generar una teoría que guía, explica y justifica los pasos de la investigación, pero sobre todo las interpretaciones construidas y elecciones tomadas en ella; para a partir de este, centrar la atención en un tema particular con la posibilidad de descifrar problemas mayores en el transcurso del trabajo.

Me inclino más por la vertiente de Ginzburg y Chartier, no sólo por el tipo de temáticas (historia cultural) sino también por la forma de relatar retomando el contexto en el que se desarrolla lo estudiado, en este caso el grupo documental fotográfico. De Levi me apoyo cuando la imagen misma lo requiere (historia social). De algún modo ambas me ayudan a hallar en las fotografías esas cosas y datos importantes donde aparentemente no las había.

Tanto microhistoria mexicana como italiana toman como referencia temas de la vida cotidiana, personajes comunes de comunidades pequeñas, prestan atención a las realidades y fenómenos; usan diversas fuentes para su investigación, buscando estas en los lugares menos comunes y realizan una labor crítica de lo indagado.

De los diversos libros que he revisado desde mis estudios de maestría hasta ahora referentes a la Historia de la fotografía, he observado que siguen mucho la historiografía de Beaumont Newhall, aquí he encontrado dos vertientes principales:

1) Donde los libros contienen poco texto,<sup>46</sup> están repletos de imágenes reproducidas con calidad, generando obras estéticamente atractivas, lo cual hace

---

<sup>46</sup> El texto sigue una misma estructura, donde lo diferente es la extensión que tenga. Inicia con los mensajes de las autoridades o benefactores principales que ayudaron a realizar el mismo; su discurso va



agradable su contemplación y por ende lleva al convencimiento de quien empatiza con la cultura, para adquirirlo y colocarlo en su librero. Esta primera vertiente, se emplea básicamente para hacer historias gráficas, que varían considerablemente en términos de investigación (calidad de sus textos) y en cuanto a la reproducción de imágenes. Es común ver en este tipo de libros el empeño puesto por encontrar las imágenes, no así con información que pueda relatar sus historias, es decir, no es visible ninguna investigación significativa de las imágenes.

Las historias gráficas tienen la tendencia de utilizar las fotografías históricas para representar generalizaciones en vez de particularidades. Como dice John Mraz “son como líneas paralelas que aparentan unirse en el horizonte, pero que en realidad nunca se juntan” (Mraz, 2007:28).

2) Las temáticas o monográficas, que tienen más texto que imágenes, se puede apreciar mayor trabajo en la recopilación de información proveniente de diversas fuentes. Lo que pasa con estos trabajos, es que tiende a que las monografías superen a las temáticas, siendo las biografías las más realizadas. ¿Qué suele pasar con la fotografía? Está en un segundo término, impera saber sobre el autor o tema y poco a poco se incorporan las imágenes, donde en su mayoría ilustran el texto o sirven para ejemplificar o denotar dentro del discurso manejado. Estos libros resultan interesantes por la información que presentan aunque muy poco se hable o profundice con respecto a las fotografías en cuanto a la historia misma de ellas como aspectos técnicos o artísticos.

Yo me inserto en la segunda opción, buscando hacer variantes según sea el caso; empleando para ello, si la imagen e información lo permiten, efectuar de forma individual, grupal o en combinación: un método biográfico, una aproximación estética,

---

siempre a resaltar la importancia de la fotografía, del fotógrafo y/o sus fotografías, incluso de la exposición (si es que se generó a partir de ella), a manera de validarla y auto validarse como personas cultas e interesadas en el tema, aunque esto no siempre sea así o que efectúen el mismo como parte de un compromiso político o laboral. Así mismo agradecen a instituciones y demás participantes. Después se da paso al investigador o grupo de investigadores, para que expliquen la razón de ser del libro, de lo que se hallará, su trascendencia e importancia dentro de la historia, algunos aspectos biográficos del autor si se conoce, datos relevantes sobre la temática, etc.; la extensión no va más allá de diez hojas quizá quince la que más.

un planteamiento sociológico y/o un contexto histórico-cultural, a modo de profundizar lo más que pueda en ella. No olvidando que la fotografía es mi fuente primaria y de la cual parto para realizar otras investigaciones que enriquezcan su comprensión.

#### **2.4.3.1 ¿Fotohistoria o microhistoria?**

Peter Burke ha mostrado (Burke, 2003) como han existido varios prejuicios de la historiografía occidental, bajo los cuales la incorporación de la fotografía e imágenes en general han tenido que sucumbir en numerosas ocasiones, como documentos e ilustraciones para la investigación histórica.

La ya mencionada, primera exposición fotográfica en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1937, por parte de Newhall, inició la legitimación del quehacer tanto para los investigadores como de los profesionales de la fotografía, con ello se dio comienzo a las revisiones históricas tanto en archivos privados como públicos, tanto en América como en Europa.

Fotohistoria es el concepto que se emplea para describir los intentos por hacer historias rigurosas con fotografías (Mraz, 2007:12), es decir, así se le llama por lo menos en América Latina y España al hacer historia de la fotografía.

Para la fotohistoria, la fuente más rica es el fotoperiodismo y los archivos de los colectivos de fotoperiodistas, ello por tener un valor documental al mostrar las relaciones sociales (raza, género, clase, mentalidades, cultura material y vida cotidiana), es decir, por ofrecer mucho de la historia social del sitio o país al que se hace referencia. No por ello dejan a un lado, la labor de historiar la fotografía como objeto e imagen, heredada en gran parte por la escuela de Newhall y de Gernsheim.

Tanto en México como en España, particularmente en el ámbito académico, la investigación fotohistórica creció a partir de la década de los ochenta del siglo XX (Rodríguez; 2010). La labor de los investigadores e historiadores se centró tanto en rescatar la obra de algunos autores, como en comprender problemas relevantes de la historia política y cultural del país.

A partir de esos años, hubo una renovación en la academia, produciéndose importantes aportaciones como resultado de investigaciones de posgrado o de seminarios de tesis (Monroy; 2006). La fotografía fue adquiriendo su propio espacio e

identidad en la academia mexicana y española, originando cada vez más rescates de uso documental y crítico de las imágenes.

El caso de la ftohistoria en España es un caso muy particular y diferente al realizado en México, se avoca en su mayoría al estudio de la fotografía regional, Lee Fontanella aboga por que la ftohistoria que se realice deje esto, para convertirse en algo más global (lo cual profundizaré en el siguiente capítulo).

Si existe la ftohistoria ¿Para qué entonces la microhistoria fotográfica? ¿Qué diferencias hay o no entre ellas?

En mi primer año de formación durante la maestría en Historia del Arte, conocí a José Antonio Rodríguez, sin saber el personaje importante que era dentro de la fotografía en México,<sup>47</sup> él era mi compañero en la materia de fotografía y sujetos. Justo desde que lo conocí hablamos de la fotografía que hacía mi bisabuelo, la idea de hacer microhistoria fue a partir de una plática con él, donde despertó mi interés sobre ésta, incluso fue él quien me motivo a realizarla dentro de mi investigación de maestría ya que me decía que desde la academia no se estaba haciendo más que ftohistoria y que justo la fotografía regional era el mejor ejemplo para aplicarla.

No se trata de hacer una historia latinoamericana o mexicana al margen de las historias existentes –las eurocentristas- pero sí de recuperar las historias regionales, porque escribir historias es nuestro caso, es reconstruirnos constantemente como nación y cultura con nuestros propios códigos de ver y hacer imagen (Rodríguez, 2010).

Hacer microhistoria fotográfica tiene que ver con historiar aquellos sujetos y obras olvidados por la ftohistoria misma. Las diferencias básicas que encuentro entre ambas son:

1. La microhistoria fotográfica tiene como fuente a la fotografía regional, no importando que esta pertenezca o no al fotoperiodismo, mientras ayude a recuperar la historia regional donde fue realizada.

2. La ftohistoria tiende aún en día, a la herencia de Newhall, es decir, a estudiar fotógrafos más relacionados con la capital del país, sean estos extranjeros o no, que hayan tenido un estudio fotográfico, que se hayan regido por los cánones de la

---

<sup>47</sup> Maestro y Doctor en Historia del Arte por la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, quien es historiador, investigador, crítico, autor de libros y catálogos publicados sobre fotografía como: Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia, Nacho López, ideas y visualidad, Fotógrafas en México y Coautor de Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes; además de haber prologado diversos libros de investigación fotográfica, ser el editor de Alquimia (revista de fotografía del INAH) y escribir artículos en diarios y revistas nacionales.

época, etc. En cambio la microhistoria fotográfica busca que la historia dé entrada a las minorías, a los autores marginales, se opone a los centralismos y eurocentrismos.

3. El tipo de historia que interesa más en la microhistoria fotográfica es la historia cultural de lo social, combina las metodologías de la antropología e historia para enfocarse en hechos históricos que suceden entre los grupos que no conforman la elite de una sociedad, así como el desarrollo de elementos culturales vinculados a las relaciones humanas que lo hacen posible.<sup>48</sup>

4. La fotohistoria tiende aún a generalizar o globalizar, mientras la microhistoria fotográfica utiliza esa escala para particularizar y mostrar cómo pueden existir o no similitudes, para evidenciar que existen diversas formas de entender la foto como un complejo interrelacionado donde no existen recetas únicas para abordarlas.

No considero que una sea más importante que la otra. Ambas logran o no compartir algunos métodos o formas de abordaje; yo creo que estas pueden en algún momento ser complementarias para enriquecer la historia de la fotografía en cualquier ciudad o país, el uso depende de la orientación que queramos tener o el gusto por ciertas temáticas de investigación, géneros fotográficos o corrientes historiográficas.

#### **2.4.3.2 Microhistoria fotográfica en México.**

En México, hasta ahora se ha empleado la fotohistoria para historiar la fotografía, como tal no se utiliza el término microhistoria fotográfica, dicho término lo ocupo para ser más específica en relación al campo con el que trabajo la microhistoria.

A José Antonio Rodríguez, le cuestioné ¿Existen como tal, investigadores que lleven a cabo este tipo de microhistoria? Él respondió que existían fotohistoriadores que sin saberlo han hecho microhistoria en sus estudios sobre fotografía, pero que desde la academia no se hacía ni empleaba el término. Por ello me alentaba a que yo hiciera ello en mi investigación, que fuera una pionera desde la academia, ¡vaya tarea!

A partir de ese momento, me he dedicado a indagar sobre el tema y buscar referentes para ver quién más ha realizado microhistoria en la fotografía o cómo se

---

<sup>48</sup> Como lo son las ideas, el arte, la ciencia, la técnica. Estudiar cosas que han sido llamadas “populares”, expresiones culturales de movimientos sociales como el nacionalismo o patriotismo; conceptos históricos como lo son la cultura, ideología, poder, identidad, clase, raza, percepción o actitud.

entiende hacer esta en México. Por ahora no he hallado algo, tal cual yo lo concibo, pero si algunos trabajos donde aplican una hibridación de la microhistoria o realizan pequeñas historias como sinónimo de hacer microhistoria.

Un ejemplo de lo que algunos investigadores entienden por “microhistoria” lo podemos observar en el libro catálogo de la exposición *México a través de la fotografía*, presentada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) a mediados del 2013. Donde Gina Rodríguez e Isaura Oseguera redactaron “microhistorias” para cada una de las fotografías seleccionadas.



181. Fotografía no identificada  
*Colómbos, Américo. Jalisco 20, Ciudad Guzmán, Jalisco, ca. 1927*  
 Centro de Estudios de Historia de México CARMO, Fundación Carlos Slim, Ciudad de México

El padre Guernisindo Sedano fue capellán de la región de Tlaxpan y Tamazula, pedidos al sur de Jalisco. Se dice que su muerte se debió a la detención de “una mujer mexicana”, la que, por una equivocación, dejó su refugio a su paso por Ciudad Guzmán. Acompañado por cinco criaderos del grupo Amalia prestaba sus servicios sacerdotales, la mañana del 7 de septiembre de 1927, fueron hechos prisioneros y trasladados en un camión del ejército federal. Consciente de su destino, el padre recó su rosario y rezó en voz alta, afirmando con exclamaciones y cánticos piadosos: “Dirigiéndose a los transeúntos que se agolpaban al paso del transporte militar, decía: “Soy sacerdote y voy a morir por Cristo. ¡Viva Cristo Rey! ¡Vengan a ver cómo mueren los cristianos!”. Al llegar a la estación del ferrocarril, donde estaba instalado el cuartel del ejército, un capitán ordenado ya los esperaba. A sus acusaciones de cobardía, el sacerdote replicó la falta de armamento para su bando. El militar sacó su revólver y le disparó, sin que Sedano hubiera descendido del carrón. Al agonizar, continuó murmurando las a su cruz, mientras sus compañeros eran fusilados. Sus cuerpos, despojados de zapatos y cuenta de valor pesayeren, se colgaron de postes del telégrafo, junto con los cadáveres de unos militares despojados de sus uniformas y éste es el testimonio fotográfico de su muerte. Por si fuera poca esta evidencia, más tarde, unos soldados bajaron el cadáver de Sedano para colgarlo de un escabello y fotografiarlo individualmente.

I. Ejemplo de microhistoria en el Catálogo de “México a través de la fotografía 1839-2010”, pág. 187, Fundación Mapfre, México.

En una charla personal con Gina Rodríguez,<sup>49</sup> me aseveró que: la fotografía es uno de los documentos que permiten hacer microhistorias, en sentido “formal”, como una metodología razonada de lectura y reflexión, y en ese sentido se debería de escribir algún ensayo, sino es que ya existen. Ella desconoce sobre el material de esta índole, también me refirió que parte del proyecto en cuanto a sus funciones era la de

<sup>49</sup> En una conversación electrónica con Gina Rodríguez curadora e investigadora en el Centro de la Imagen, consultora y asesora en fotografía. En dicha charla hablamos en relación a dos cosas: la exposición *México a través de la fotografía* y sobre microhistoria, de esta última le cuestioné sobre lo que significaba para ella hacer o usar la microhistoria en la fotografía, si sabía de referentes teóricos e investigadores que la realizaran en México.

Además de lo referido en el texto, también me comento que hace un par de años participó en un proyecto dirigido por Michel Frizot, donde le pidieron hacer lo mismo que para esta exposición y catálogo, redactar un breve texto que le diera contexto histórico a una selección de fotografías mexicanas, en ese momento le llamaron “pies de foto extensos”, pero eran efectivamente microhistorias que contextualizaban las imágenes.

redactar pequeñas historias para cada fotografía con un determinado número de caracteres y de repente el término de referencia a esos textos fue el de microhistorias, como sinónimo a historias cortas que pueden tenerse para hablar sobre aspectos que la fotografía misma guarda en su historia, tanto por el hecho retratado como el para qué fue concebida. Que pese a haber leído a Ginzburg y a Geertz, quienes la han inspirado en varias ocasiones, confesó que el término lo utilizó de manera pragmática.

Otro mexicano, Erick Beltrán en *El Mundo Explicado. Enciclopedia Micro-histórica*, refuerza lo mencionado por Gina Rodríguez, en relación a entender la microhistoria como la creación de pequeñas historias. Para Beltrán, una perspectiva microhistórica, debe reorganizar una relación dinámica entre el individuo y la sociedad, sugiriendo una remodelación continua de la cultura en la vida cotidiana. Que la historia está llena de pequeñas historias, una cultura llena de diferentes usos de la cultura, y es exactamente esta diferencia y variedad que crean dinámica y transformación (Beltrán; 2012:9-10).

Beltrán crea esta enciclopedia como resultado de tres proyectos de exposición que tuvieron lugar en Sao Paulo, Barcelona y Ámsterdam. Durante ellos, entrevistó a un gran número de personas, lo que le permitió recopilar varias teorías personales alrededor de todo tipo de temas.

Por ejemplo, en relación a la fotografía (Beltrán; 2012:114) la persona entrevistada habla de su relación con ella. En el texto se puede leer el significado, el choque o relación que la persona ha tenido con dicha palabra, es decir, explicándonos como entiende en su mundo a la fotografía o lo que ha representado, al contar su historia se hacen presentes subtemas como reconocimiento, recuerdo, presencia y gesto, con los cuales relaciona a la fotografía.

El mismo Beltrán refiere en sus diversas portadas que, "contiene: Una colección de descripciones precisas; mapas detallados y diagramas, de cómo es el mundo y sus componentes. Funciona de acuerdo a una visión de no especialistas en cualquier campo de conocimiento humano... La Totalidad de la publicación se define como un curso de aprendizajes del comportamiento actual." (Beltrán; 2012:81).

### RECONOCIMIENTO / RECUERDO / FOTOGRAFÍA / PRESENCIA / GESTO

Aun habiéndose grabado y escuchado muchas veces, la grabación de la propia voz no gusta. Al ser reproducida el poseedor de la voz puede llegar a oírta como si no correspondiera a su persona. No ocurre lo mismo con la voz al natural, pero la voz grabada suele extrañar.



Con las fotografías, depende de cómo haya salido la persona aunque, generalmente puede preferir una foto a la imagen de sí misma ante al espejo porque frente al espejo hay movimiento y en cambio la fotografía congela, el sujeto termina el gesto y queda inmóvil.

Las fotografías muestran una parte de la realidad, no toda. La foto es un momento exacto, mientras la realidad es movimiento y en segundos puede cambiar totalmente eso es una instantánea no lo capta. Se puede observar en una fotografía a una persona desconocida, hacerse una idea sobre ella y después al conocerla, las ideas construidas en relación a su foto no tienen nada que ver con cómo es ella en realidad. Hay gente en algunos pueblos o tribus, que no se deja retratar porque piensa que la fotografía le roba el alma, esto puede no creerse, pero no deja de tener alguna lógica: la fotografía roba un instante de alguien, podría robarle el alma. Al tomar una foto de un día especial, la fotografía en arte roba cierto sentimiento y al no mirar la fotografía ese sentimiento no se experimenta pero, al mismo tiempo, por lo menos se puede tener una fotografía para recordar esos sentimientos o estados.

Las fotos antiguas se revisan cuando se siente melancolía, se toma el álbum, se miran las fotos y se termina sintiéndose aún más melancólico.

Es preferible fotografiar a la gente, los paisajes no. Al salir de viaje, si se fotografía una montaña, la montaña podría ser de cualquier lugar y no queda constancia de dónde se ha tomado. Al estar con gente y hacerte una foto, se tiene el recuerdo de con quién se ha andado en cada sitio. También es bueno tomarse fotos a uno mismo, solo. Salir en las fotos, toda la gente le gusta tener el recuerdo de la fotografía, aunque les dé apuro tener que poner buena cara.

Cuando se toma una fotografía, hay que tomarse la foto con conciencia, ponerse bien porque es un recuerdo para la posteridad y no se sabe quién lo va a ver después. La fotografía no siempre es un reflejo de la realidad, a veces lo es incluso capta más cosas de las que tiene que captar, pero nos da imágenes de una persona que no son realmente las que se ven al estar con ella en directo. Se puede hacer una impresión de alguien o de un paisaje pero al llegar al sitio o hablar con esa persona, no es lo mismo.

Las fotografías generalmente se hacen a gente conocida intencionalmente, no al aire: la gente se pone y se organiza para salir en la foto. La gente a la que no le gusta que la fotografien siempre hace muecas o sale con los ojos

Su fuente de inspiración fue la microhistoria, que para él es un género de historia cultural que se centra en historias personales y en hechos aparentemente insignificantes, para esbozar la imagen de la cultura o la mentalidad de un período particular. "Nuestra visión del mundo no está determinada sólo por lo que hemos aprendido sobre el mundo, ni tan siquiera por lo que hemos vivido. En gran medida está hecha de sospechas, conexiones provisionales e interpretaciones personales" (MACBA; 2015).<sup>50</sup>

Estos dos ejemplos referidos, me sirven para entender que en México, tanto dentro como fuera de los historiadores, la microhistoria se entiende como ya mencioné, en pequeños relatos. De igual manera se ha empleado para la fotografía, como un recurso para hacer breves relatos sobre algo relacionado con su imagen o con su parte como objeto.

Hasta ahora, dentro de mis búsquedas, solo he encontrado dos trabajos que se acercan a un trabajo

microhistorico en la fotografía regional: Samuel Villela con "Guerrero con los Salmerón" y Sara Castrejón con "Fotógrafa de la Revolución". De lo otro revisado, es clara la tendencia de seguir posturas eurocentristas en cuanto a qué y no investigar.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Texto consultado el día 29/04/2015 en el siguiente link <http://www.macba.cat/es/presentacion-del-libro-un-mundo-explicado/1/actividades-antiores/activ>

<sup>51</sup> Ejemplo de ello lo seguimos viendo en Luis González y González, ya que además durante ese año sabático ya referido, en el cual emprendió la investigación de Pueblo en Vilo; donde ya mencioné de las dudas por tener el aval científico.



En el círculo académico aún no es bien vista por la mayoría, debido a que no validan científicamente la metodología de la microhistoria.

#### **2.4.3.3 Metodología propuesta.**

Al igual que Kossoy, creo que toda fotografía tiene una historia detrás (Kossoy, 2001:58), algo que contar por mínima que ésta sea sobre por qué surgió, quién la efectuó, en que época se realizó, quienes aparecen en ella, entre otras más. He querido hallar un abordaje más cercano para la fotografía regional, que permita a las imágenes bajo un contexto y mi posicionamiento, contar sobre lo que es visible o no en ellas, así como de superar la dicotomía entre documento histórico u objeto de interés desde el punto de vista técnico formal.

...rescatar y promover el uso de la fotografía como documento histórico tratando de convencer a los escépticos que es posible utilizar la imagen como fuente de primera mano y que guarda valiosa información que hay que saber comprender... ha sido necesario encontrar formas de valoración y lectura de la imagen para que aporte datos significativos a la historia. (Monroy; 2005:388-389)

Como he referido en páginas anteriores, me identifiqué con el método de trabajo de la microhistoria. Ya que éste me ha permitido comprender mecanismos y eventos desde la perspectiva de los actores, una historia local donde he buscado indagar en los pueblos, rompiendo con ello antiguos esquemas de investigación que me han dado la oportunidad de colocarme como parte del relato.

Mi propuesta surge en buena parte, de las metodologías ya existentes (microhistoria, historia o fotohistoria), lo único que he intentado, es adaptarlas a mis necesidades de investigación conforme las imágenes me lo iban exigiendo, pues no existe una manera única de hacerlo, ya que el mismo tipo de fotografía va mostrando sus propias exigencias de abordaje haciendo que nos enfrentemos de acuerdo a la investigación a diseños únicos que marquen una sola manera de proceder.<sup>52</sup>

Sin fórmulas ni recetas, la parte creativa es sustancial en lo que respecta al corpus metodológico, que surge día con día en los aludes de los archivos fotográficos del país. (Monroy; 2005: 388).

---

<sup>52</sup> Rebeca Monroy Nasr, ha mencionado que hay investigaciones en las cuales para profundizar deben emplearse metodologías de diversas disciplinas sociales para combinar la historia y la crítica del arte, buscando los matices de la historia social, económica y política con la cultura, con la idea de entretejerlas con una gran variedad de vertientes de apreciación (Monroy; 2005:388).



Es una gran ventaja, que en la historia de la fotografía en cuanto a metodología, no exista una metodología única, lo cual permite mayor flexibilidad para incorporar otras, todo dependerá siempre del objeto de estudio o la línea de investigación que se siga, por lo cual ofrece una facilidad para la inter, multi o transdisciplina, según sea el caso, cuestión necesaria hoy en día para las investigaciones con o sobre fotografías.

Así que es una propuesta híbrida que puede estar en constante cambio según la indagación lo vaya requiriendo. Este camino iniciado desde la maestría, me ha permitido deambular por diversas propuestas que han llevado a encontrar mi propio camino de abordaje a este tipo de fotografía. Comparto con Monroy que “la práctica empírica al lado de un sustento teórico dan la posibilidad de llegar al encuentro de información subterránea, que de otra manera no se hubiera percibido” (Monroy; 2005: 391).

El método de trabajo para la microhistoria fotográfica a manera muy general es:

1. Elegir el material a trabajar (localización y selección previa). En este primer período, en cuanto a las fotografías, es necesario comprender y recuperar la procedencia de dichas imágenes, ya que aporta pistas para el análisis preliminar y la interpretación que le seguirán. En ocasiones no es posible determinar su origen, depende de diversos factores que pueden estar en nuestras manos o no. Suele pasar que quien resguarda éstas, puede no contar con tal información o que lo poco hallado sea erróneo e impreciso. Ante ello el cruce de información con otras fuentes puede darnos o sugerirnos respuestas.

2. Buscar referencias o datos con respecto al autor de las imágenes o en su caso al dueño de la serie para poder hallar la autoría de las mismas. Saber acerca del autor, puede ayudarnos a recuperar la trayectoria de la fotografía, comprender cuál fue el proceso que la generó o las mentalidades que pudieron generarla.

3. Establecer las fuentes<sup>53</sup> a utilizar para el trabajo de investigación, tales circunstancias son vitales para:

- a. Establecer una cronología (actividad fotográfica en diversas regiones y periodos),
- b. Tener contacto abarcador y familiar con los artefactos del pasado,
- c. Referenciar de forma precisa la documentación fotográfica existente (tanto pública como privada). Pues de ello dependerá la manera en que realicemos la interpretación de los datos encontrados.

4. Consulta de diversas fuentes para encontrar datos que nos lleven a:

- a. Conocer sobre la fotografía en el lugar (Llegada, desarrollo, tipo de fotografía realizada)
- b. Rastrear de coetáneos del autor en su región y período (esto aún si se desconoce el autor, pero se sabe la fecha aunque sea una manera aproximada).

5. Recopilación de información (creación de base de datos, fichas o transcripciones necesarias.

6. Análisis del objeto-imagen (fotografía)

- a. Técnico iconográfico (técnico-descriptivo)
- b. Apreciación artística-estética. Basada en cuatro líneas<sup>54</sup> que permiten conocer los discursos visuales propuestos de acuerdo al tipo de investigación a realizar:

- **La realidad fotografiada** –como objeto- tomando en cuenta los códigos de la imagen referente a lo que denota, connota y el contexto en el que se desarrolló.

---

<sup>53</sup> Para lograr este objetivo fue necesario consultar diversas fuentes (heurística):

a) Escritas, ya sea en su formato original o reproducción tanto a las *manuscritas* (licencias, obituarios, registros de impuestos, etc.) como a las *impresas* (de ámbito general –comprender la mentalidad de la época- y ámbito específico –referencias in situ sobre la actividad fotográfica-).

b) Orales, formadas por testimonios y entrevistas (descendientes, contemporáneos o expertos) familiarizados con los fotógrafos que aporten pistas para la identificación de los escenarios y personajes retratados en las imágenes.

c) Las iconográficas tanto originales como impresas (fotografías de época para conocer y hablar de la autoría, tecnología y temáticas; así como recopilar publicaciones o dibujos representativos de la actividad en la época).

d) Y los objetos, siendo estos los vestigios materiales que sobrevivieron a la acción del tiempo, que permiten tener más claridad en cuanto la creación del objeto-imagen.

<sup>54</sup> Líneas que maneja Rebeca Monroy Nasr y que a mi parecer son apropiadas e interesantes al abordar estudios foto históricos.

- **El fotógrafo** –como sujeto- quien realiza la toma, producto de su tiempo y espacio, tomando en cuenta todo lo referente para la construcción de la imagen hasta su puesta en circulación bajo una intención, así como la correspondencia del discurso del fotógrafo con otros referentes de su época.

- **La tecnología que permite la toma fotográfica** –como medio- referente a la técnica, conocer lo que se ha denominado como “sintaxis de la cámara”, es decir, el tipo de aparato empleado en determinado tiempo, el encuadre, su impresión o reproducción en un soporte.

- **La recepción y circulación de esa imagen** –la función social- conocer la forma en que la imagen socializó, es decir, cuál fue su intención primaria, cómo se difundió o la manera en que circularon en su momento, cómo fue su recepción social, qué significado tuvieron para su cultura visual, cómo se consumieron socialmente en determinado contexto. En este último punto considerar si tuvo alguna edición y conocer el icono-texto o textos que acompañaban a estas.

7. Interpretación y relato: la narrativa como herramienta para la creación del discurso. Narrar es compartir parte de una experiencia. La investigación es una práctica social, donde se hayan experiencias en sus diversas etapas, las cuales buscan transformar el sentido común en conocimiento. Por tanto, narramos desde la experiencia de narrar e investigamos desde la experiencia. El enfoque narrativo en la investigación, tiene interés por la dimensión subjetiva de la existencia, captura significados y cómo se producen estos, busca aspectos singulares para comprender la vida social. Trabaja con evidencias que representan la dimensión narrativa del mundo. “Los métodos narrativos son un medio importante para dar voz a los sujetos de una investigación” (Gergen; 2011:90).

Esta propuesta se enriquece aún más, apoyándose según sea el caso de otras metodologías para lograr un trabajo inter, multi o transdisciplinar, si así se desea; con el fin de lograr la transversalidad que aporte a crear un amplio discurso sobre la imagen, se pueden tomar en cuenta otros aspectos de metodologías afines a la investigación como:

- Propias de la historia – historia cultural: historia de las mentalidades, la historia socioeconómica y política e historia de vida cotidiana como principales posibilidades referenciales.
- Etnográfica – en cuanto a las fuentes orales y la autoetnografía en cuanto a parte de la escritura como otro método de investigación.
- Antropología Visual – ciertas herramientas de ver, entender y estudiar a la imagen.
- Sociología – para entender los fenómenos colectivos producidos por la actividad social de los seres humanos, dentro del contexto histórico-cultural en el que se encuentran inmersos

#### **2.4.4 Conclusiones**

La fotografía como objeto-imagen, ofrece un sin límite de posibilidades para desarrollar microhistorias fotográficas, porque puede provenir de una amplia variedad de fuentes, lo que a su vez genera una diversidad de líneas de investigación por la cual abordarla, ayudándonos con ello a entenderla en dicha totalidad. Es importante no olvidar que la fotografía es capaz de ofrecer “indicios” sobre la historia de donde procede, de quien la toma, de lo que represento o de la imagen en sí como objeto, entre otras más. Es necesario contextualizarla a ella, su relato y la recepción para obtener mayor información al respecto de la imagen. Hay igualmente una necesidad de establecer el uso social primigenio de esa fotografía, para comprender a fondo la intención primaria del creador y del que la usa, encarga o trabaja.

Su valor depende de que encontremos identificaciones confiables que nos permitan realizar una investigación de gran alcance, trascendiendo los datos encontrados. Importante es saber interrogarlas para aprovechar lo que nos ofrece dicha imagen en lo individual o grupal. Para ello, es necesario desarrollar conocimientos sobre los contextos en los cuales fueron tomadas, así éstas nos hablarán más fehacientemente tanto de su propia existencia como de las transformaciones que representan (como imagen y objeto).

No hay que olvidar que la fotografía por su naturaleza, es un documento visual de un momento específico, una fracción particular de un segundo, una historia única. Testimonia la actuación de quien la creó como un filtro cultural, ya que tiene el poder de captar y documentar diversos tipos de relaciones culturales y/o sociales; recabando información que permite hablar de historias sobre el pasado.

Es trascendente darse a la tarea de no únicamente conocer, sino comprender los saberes, creencias y pautas de conducta de un grupo social; aunque realizar esto lleve a examinar los aspectos más mundanos de la existencia humana o las expresiones de la cultura popular, quizá como así lo ve la academia, pero que pese a ello aporta conocimiento que ayuda a entendernos como sociedad o cultura.

Las diversas lecturas que, como investigadores, podemos realizar, no ofrecen **la verdad absoluta**, ya que una fotografía puede contener múltiples significaciones; uno como investigador, se avoca a dar una de las tantas interpretaciones que dicha imagen puede tener al intentar reconstruir parte de la vida cotidiana de la gente en el pasado, es lo que en la Historia del Arte se llama polisemia de la imagen.

Considero que la microhistoria fotográfica es una buena oportunidad de un acercamiento a estudios con y sobre fotografías, cuando la parte cultural (historia cultural) es un aspecto importante en la investigación de ciertas imágenes, aunque sin duda no busca excluir aspectos sociales o de otra índole; incluso puede intervenir, auxiliar o incluirse dentro de una investigación fotohistórica.

Como bien lo menciona Bernardo Riego:

La Historia también cumple funciones de identidad cultural, ubica los fenómenos y, sobre todo, permite entender el punto en el que nos encontramos, que siempre es una de las opciones posibles entre las que se pudieron producir. La historia fotográfica debe responder ahora a nuevos retos, en un momento en el que el propio espectador ha cambiado sustancialmente de posición, la cultura está rearticulando sus funciones y entramos en una nueva realidad que ya no tiene la naturaleza lineal y cartesiana que tuvo en el pasado. En este escenario, una mera interpretación canónica de autores e imágenes no parece responder a nuestras necesidades actuales. (Riego; 2003:57).

## **2.5 Construccinismo Social vs Microhistoria Fotográfica**

En los primeros apartados de este capítulo, contextualicé de forma muy general los hechos ocurridos durante las décadas de los 60's y 70's, que dieron paso a un cambio eminente en la mentalidad de los individuos y sus sociedades.

Las nuevas generaciones buscaron romper con antiguas ataduras epistemológicas y metodológicas en diversas áreas del conocimiento, empezaron a cuestionar mucho los preceptos heredados creando nuevos paradigmas bajo los cuales, entender y explicar "su realidad" así como el mundo en el que vivían.

Ya hablé de los propósitos tanto del construccionismo social como de la microhistoria, de forma separada e individualizada. En este apartado, retomo aspectos importantes de lo ya escrito para mostrar las semejanzas existentes entre ellas, así como mi posicionamiento ante ambos paradigmas como los aportes que pueden brindarme en conjunto.

### **2.5.1 Posicionamiento y aportes: Construccinismo vs Microhistoria.**

Como ya lo relaté en un apartado del capítulo anterior, fue para mí complejo entender el paradigma construccionista, en particular pensar cómo aplicarlo o encontrarle una relación o uso con la microhistoria; sobre todo cuando los referentes hasta ese momento leídos, hablaban más sobre temas relacionados con la Psicología Social y el lenguaje, cuestiones que no hallaba relevantes para mi investigación.

Mi director de tesis desde un inicio me planteó que mi proyecto debía ser construccionista y hablar de ello en esta. ¿Qué es el construccionismo social? ¿Para qué me servirá? ¿Cómo es ser construccionista? Eran preguntas que constantemente yo me hacía. Entre más se aferraba mi director a que hiciera una investigación construccionista, sin especificarme bien como era hacer algo así, más me negaba y bloqueaba a dicha idea.

Durante mis estudios de maestría en Historia del Arte, jamás oí sobre construccionismo social y menos aún su relación en la fotografía; ¿Cómo emprender una investigación bajo un paradigma que en mi área se desconoce? Hablarme de

construccionismo era como conversarme otro idioma, algo totalmente desconocido e inentendible para mí. En los libros recomendados por mi director, no hallaba las respuestas a mis dudas, por ende no entendía de que iba dicho modelo ni sus relaciones.

Yo a mi director, no le comprendía con respecto a este tema, ni él a mí, referente a lo que deseaba hacer con la microhistoria. Mis resistencias duraron un año, hasta que llegó mi momento de cierta conciliación con el construccionismo social, al tomar un seminario del doctorado concerniente a ello, pero sobre todo al leer algunos artículos del *Handbook of Constructionist Research*, donde logré comprender muchos mensajes entre líneas que antes, para mí, no habían tenido sentido y que ahora podían mostrarme su relación con la microhistoria.

El *Handbook of Constructionist Research* (Holstein, 2008), es un libro de referencia académica destinado precisamente a académicos, investigadores y estudiantes de posgrado que están interesados en el paradigma construccionista. Este manual advierte incluso que resuelve el problema a su audiencia de, buscar parámetros generales del construccionismo sobre un tema o área en particular, ofreciendo un compendio de información sustantiva que normalmente se hallarían en diversos textos interminables e innumerables revistas.

En esa generalidad, se pueden encontrar datos históricos, definiciones para entender el construccionismo; una variedad de posturas conceptuales dentro del paradigma, sus relaciones con las opciones metodológicas, así como aplicaciones estratégicas y técnicas en diversas disciplinas como lo son la Antropología, Psicología, Educación, Sociología, entre otras más. También hace alusión a los alcances que tiene emprender una investigación construccionista y a los desafíos continuos por los que atraviesa.

Una parte de su prefacio dice lo siguiente “Sin duda, no hay escasez de trabajos construccionistas en las ciencias sociales. De hecho, a veces parece que todo el mundo es construccionista social” (Holstein, 2008, p.5). Me sorprendió mucho tal

afirmación, ¿En verdad no hay escasez de trabajos en las ciencias sociales? ¿De qué continente o país refiere tal afirmación? ¿No se supone que el construccionismo no generaliza? ¿Quiénes conforman para ellos “todo el mundo”?

“Cada forma de construir el mundo se apoya en una cierta tradición – que conlleva determinados valores- y a la vez descarta todo aquello que no está incluido en su propia cultura“ (Gergen; 2011:30)

Hasta el día de hoy, entre lo mucho o poco indagado en relación al construccionismo en México; no he encontrado trabajos que refieran pertenecer exactamente al construccionismo social, pero en cambio sí al constructivismo dialéctico o social, de estos en su mayoría tratan aspectos educativos.

Tal vez en Europa no haya dicha escasez, pero no puedo decir lo mismo de América, particularizando, al parecer en mi país el paradigma aún no está de moda o no ha tenido muchos adeptos, por lo menos en mi área (Historia del Arte).

Parece no haber difusión de trabajos y temas bajo esta corriente; quizá ignoro mucho de ello o no he sabido indagar bien, no lo sé; pero el hecho es que si veo una penuria en relación a publicaciones y trabajos en Latinoamérica, así que pienso que no todo el mundo es construccionista social.

Bo Strath, en su texto “Construyendo temas en la historiografía de la nación”,<sup>55</sup> hace una comparación del construccionismo y del no construccionismo en la Historia, en particular en la historiografía contemporánea. No plantea algún método en específico, sólo analiza y discute el concepto de construcción en el contexto de la historia, pero no va más allá.

Tanto la microhistoria como el enfoque construccionista, ven a la Historia como un proceso continuo que reconsidera el pasado, que a la vez es recuerdo y olvido, una traducción o representación del hecho pasado en el presente. Por lo cual debe emplear nuevos procesos de análisis y narrativa que conecten el presente con el pasado.

---

<sup>55</sup> Este texto se halla en el Handbook of Constructionist Research, en la parte V, titulada ¿La construcción social de qué? En este apartado se observan artículos que hablan de su incursión en otras áreas o por lo menos como debiera ser esta al aplicarse en ellas.



Strath refiere que los conceptos de *cultura*, *memoria colectiva* y *mito*, son fundamentales para el enfoque construccionista histórico. Por ejemplo, la cultura es un proceso de construcción, que a menudo es utilizado para explicar la cohesión y homogeneidad, estableciendo límites y esencializando las diferencias. En el construccionismo debe ser sinónimo de apertura y permanente interacción, una invitación a transgredir las fronteras (Strath; 2008:627).

La microhistoria, entiende también, que la cultura está en constante construcción, no persigue la homogeneidad, sino particularizar a través de sus semejanzas y diferencias buscando una interacción con mayor apertura. Para la microhistoria fotográfica, es además, vista como un proceso productivo<sup>56</sup>; por eso existe cierto rechazo a libros de historia de la fotografía. concebidos como catálogos o colecciones de historias gráficas que son producidas sin ninguna investigación significativa de las imágenes.

Una fotografía adquiere diversos significados de acuerdo al medio de difusión o circulación que se le haya asignado.

Una buena historia de la fotografía será aquella que no hable sólo de fotos y fotógrafos, sino también de los usos sociales de las imágenes: una historia de los fotógrafos, las fotos, los intermediarios y el público, de las relaciones entre ellos, las transformaciones de una clase social a otra, de una época a la siguiente (García, 1981:19)

En 1925, Maurice Halbwachs, en su libro *Les cadres sociaux de la mémoire*, acuñó el término memoria colectiva, para referirse a los recuerdos y memorias que atesora y destaca la sociedad en su conjunto, ya que es compartida, transmitida y construida por esta o por un grupo.

La memoria colectiva es un concepto que se utiliza con frecuencia en los análisis construccionistas de la comunidad, determina formas sociales a través de su preexistencia.

---

<sup>56</sup> Este proceso implica considerar los pasos de producción, circulación y recepción.

La interpretación de las experiencias y su traducción a la conmemoración pública está en el enfoque constructorista, siempre desde un presente cambiante, constantemente provocado por nuevos puntos de vista sobre el pasado y nuevos esquemas de horizontes futuros [...] (Strath; 2008:629).

En la microhistoria, se busca rescatar la memoria colectiva de las comunidades, esa memoria compartida que se convierte en una propiedad intrínseca de una población. Concientiza que no todos los individuos tienen recuerdos colectivos generalizados, es decir, son tanto particulares como universales y que además está enmarcada, siempre, entre la magnitud de tiempo y espacios definidos, pero con una visión al futuro (Pasek; 2006:3).

Una memoria puede invocar una representación particular del pasado para algunos, mientras que asume un significado general para los otros: Ayotzinapa, tiene un cierto significado para los familiares y jóvenes normalistas sobrevivientes al ataque en Iguala, en septiembre de 2014, que no es necesariamente reconocido por los académicos contemporáneos.

Esto se produce por el hecho básico de que todo el mundo participa en la producción de memoria, aunque no de la misma forma. Eso es lo que busca la microhistoria, conocer lo que esas otras voces tienen que contar, para ello rasca del pasado recuerdos que emergen en el presente, para dar a conocer ciertas particularidades, entrelazarlas haciendo que dialoguen con lo divulgado y asuman un nuevo significado.

La historia está marcada por cánones, métodos y vertientes analíticas definidas, y pertenece a la esfera del orden administrado, en tanto que la memoria tiene su principal eje en el impacto sensible derivado de las experiencias vívidas: su efecto puede ser personal o colectivo, pero siempre guarda una relación directa con la percepción, la intuición y las emociones.(Arroyo; 2013:18)

La memoria colectiva de hoy, difiere en mucho de la cultura oral, donde no existe una técnica de impresión. Es justo con las fotografías que se contribuye a la manufactura de imágenes que sustentan, a través de una producción continua formas de representación, de narración, de sentido, de herencia y puntos en común con muchos otros seres humanos que pudieron estar o no reunidos, pero que de cierta

manera pueden crear un sentir de parentesco con otras personas de su propia ciudad, región o nación.

Esto es lo que le interesa a la microhistoria fotográfica, las imágenes como testimonios, los cuales no sólo funcionan de forma referencial, sino como elementos simbólicos en su forma más amplia. Entender el alcance y magnitud de éstas, resulta igualmente importante para reconocer sus elementos individuales, donde las narrativas particulares como las imágenes se reproducen, reformulando y reflexionando desde este presente hechos del pasado.

Tanto microhistoria como construccionismo, hacen revisiones de las conexiones entre el pasado, presente y futuro en la historia preliminar y permanente, desde nuevos puntos de partida, donde nuevas experiencias, requieren de nuevas interpretaciones del pasado (Koselleck, 2004:240).

Mito y memoria ,dan a la comunidad una narrativa a través del cual se puede continuar forjando su identidad. El acto de recordar se relaciona con el repositorio de imágenes e ideales que constituyen lazos sociales de una comunidad [...] (Strath; 2008:630)

En una formulación construccionista, el mito no surge como una característica preexistente, sino que se desarrolla en un recuerdo público, creando estereotipos, brindándoles un significado histórico donde se busca confirmar o enfatizar ciertos valores. Su resonancia, deriva de su pretensión de universalidad, que a su vez, proporciona legitimidad. (Strath; 2008:638)

La microhistoria, está en contra de estos mitos que la macrohistoria ha creado para legitimar su discurso e incluso connotar manipulación de ciertos grupos de élite. Por ello, a una menor escala, reúne información de diversos enfoques para colocarla en un contexto donde se pueda enfrentar de manera comparativa y constructiva, así ir desmontando ciertos mitos para dar voz y presencia a las minorías. Analiza y devela, en cierto modo, de acuerdo a la temática, algunos aspectos que intervienen en la creación de la identidad.

Es importante reconocer que las palabras y las acciones en que nos apoyamos para generar significados uniéndolas las tomamos prestadas en gran parte de

otros tiempos y otros lugares... nuestra capacidad para crear significados juntos se apoya en una historia que a menudo data de muchos siglos... Sin embargo, no estamos determinados por el pasado. (Gergen; 2011:39)

Por ejemplo, en la microhistoria fotográfica, renunciar a esos mitos, sería abandonar cada vez más el modelo de Newhall y aperturar hacia otras vías que admitan una relación entre la contextualización de la fotografía con los fenómenos culturales, económicos, sociales y políticos, que nos permitan ir más allá de una visión formal y estética, que permitan adentrarse en interrelación con otras ciencias para hallar otras formas de escritura en diferentes niveles.

No podemos pensar ya en una sola historia basada en autores célebres como referentes canónicos a los que hay que imitar o admirar, sino en la coexistencia de diversas formas entender la cultura fotográfica, y subsumir sus resultados en la tradición cultural, en la que la fotografía no es sino una manifestación más de un complejo interrelacionado (Riego; 2003:56).

¿Construccionismo Social vs Microhistoria fotográfica? En su mayoría, cuando vemos escrito entre dos palabras VS (versus), lo primero que suele venirnos a la cabeza es “confrontación, oposición a, o frente a”, ya que este es el significado que en cualquier diccionario podemos encontrar en relación a la palabra versus.

La realidad es que, proveniente del latín, su significado etimológico es: “hacia a” “ir hacia” “orientado hacia”, es decir, versus, indica hacia dónde nos dirigimos, hacia dónde nos desplazamos. En el castellano esta palabra se incorporó al lenguaje a través del inglés con el uso (barbarismo) que le dieron en dicho idioma: mostrar enfrentamiento entre dos entidades, personas, cosas o conceptos; es empleada frecuentemente con tal significado tanto en el deporte como en el ámbito jurídico.<sup>57</sup>

Mi estudio doctoral me sitúa en el paradigma construccionista, mientras que mi trayecto indagatorio desde maestría, me lleva por el camino de la microhistoria. ¿Cómo conjuntarlos y no enfrentarlos? ¿Cómo desplazarnos de uno al otro?

Lo escrito por Bo Strath (tres conceptos manejados en la construcción histórica), me ha dado la pauta para darme cuenta que, hay más puntos de encuentro

---

<sup>57</sup> Véase los siguientes links consultados en marzo de 2015 <http://etimologias.dechile.net/?versus> y <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/223063.versus-no-significa-exactamente-contra-fende.html>

y conexiones entre construccionismo y microhistoria de las que yo imaginaba. Ambos paradigmas comparten la idea de dar un giro lingüístico a su investigación, donde nuevas técnicas narrativas coloquen el punto de vista del investigador como una parte intrínseca de ella, además, de que buscan emplear una metodología cualitativa para desarrollarla.

Siguiendo el ejemplo del *Handbook*, creo que el construccionismo social puede dirigirse al área de la microhistoria fotográfica, agregando a ésta dos de sus ideas principales: la no universalidad y la no verdad absoluta, en las que suelen caer algunos estudios históricos.

Existen tres proposiciones que hace Gergen con respecto al construccionismo social, que en la microhistoria fotográfica pueden ayudar a reafirmar estas dos ideas principales al momento de realizar estudios con y sobre fotografías. Dichas proposiciones (Gergen, 2010) son:

1. *“Sea lo que fuere, no hay requerimientos para hablar del objeto, para cómo hablar de ello, para cómo lo caracterizamos o cómo lo representamos”*

No hay algo que nos demande usar un lenguaje específico, se puede llamar de muchas maneras, más que centrarnos en el que es o en lo que tiene de cierto, debe encausarse el rango de lo que podríamos decir de eso.

Por ejemplo, para reconstruir a partir de una fotografía, sea cual sea ésta, no debemos crear tantos límites en el lenguaje, no debe ser forzoso seguir las mismas formas del pasado (en términos y posicionamiento) para la construcción de la realidad, la interpretación o la construcción de nuestros discursos; hay que adquirir más libertad para expresarse, rompiendo con el encasillamiento tradicional al usar exclusivamente ciertos términos para un tipo de fotografía y para contar historias.

En la microhistoria fotográfica, esto se fortalece con el giro lingüístico hacia la narrativa, que en ocasiones en la academia es vista con poco rigor científico. El empleo de la narrativa, enriquece la escritura de la historia, la cual debe ser una cuestión del descubrimiento, más allá de una problemática de un pasado desvanecido.

2. *“Cómo sea que se llame al objeto, como sea que se caracterice, no será demandado por la cosa en sí”*

La fotografía no es importante simplemente por el hecho de ser una fotografía, sino por el uso, los significados, las connotaciones y valor que nosotros le damos a ella.

Sea cual sea el género al que pertenece, debe analizarse como objeto-imagen, entender que su(s) significados crecerán a partir de un grupo de relaciones del cual es parte -de acuerdo a la comunidad o tradición a la que pertenece o fue concebida-, lo que lleva a llamar de un mismo modo las cosas sin ningún problema.

Los símbolos o representaciones empleadas, dependerán de la comunidad de la cual son parte, los términos para hablar de ello irán en función de su contexto y momento histórico, lo que lleva a referirnos al objeto de cierto modo.

Es importante no olvidar, que existe una diversidad de perspectivas para su enfoque; en las imágenes, lo que es real para nosotros, es lo que proviene y es parte de una relación comunitaria, es decir, lo que construimos socialmente.

3. *“Cualquier construcción que se haga a partir de esto, cualquier perspectiva que tome, va a cargar consigo algo que llamamos valores”*

No existe ninguna construcción con un valor neutral, ni una descripción del mundo que tenga dicho valor. Cuando analizamos e interpretamos las fotografías, empleamos términos que acarrearán algo que queremos hacer o decir con ellas, algo en tanto a lo que vale o no, desde nuestro punto de vista.

El valor que demos, es el que nos guiará a describirlas de una forma y no de otras, a nombrarlas e incluso problematizarlas. Así que todas las descripciones que de éstas hagamos, traerán consigo distintas posiciones, de acuerdo a ciertas cosas que nos atraen o con las cuales empatizamos a diferencia de otras.

La descripción y valoración de los hechos, depende de la cultura desde la que se describe y valora. Cada tradición cultural tiene sus propios valores, cualquier relato que se haga de las imágenes, se sustenta en algún tipo de perspectiva cultural.

## 2.5.2 Conclusiones.

Thomas Kuhn, refiere que las comunidades desarrollan paradigmas, los cuales están constituidos por conjuntos compartidos (supuestos, métodos, formas de escribir, hallazgos y demás); la microhistoria y el construccionismo social son paradigmas que están formados así, tendiendo a colaborar entre ellos, a participar en un diálogo y no a enfrentarse.

Ambos, abanderados con la idea de cuestionar los posicionamientos tradicionales en sus respectivas áreas; buscan dar un giro distinto, no únicamente lingüístico, sino metodológico a éstas, para generar nuevos tratamientos o abordajes en sus investigaciones.

En común tienen, el deseo por alterar las fronteras de las disciplinas, no quedarse aislados, sino recurrir a otras áreas con el fin de intercambiar, dialogar e interactuar desde diversas realidades múltiples. De igual modo, el fomentar métodos múltiples para evitar la exclusividad; crear nuevas perspectivas, es decir, nuevas miradas y el empleo de métodos narrativos para dar voz a los sujetos de una investigación.

La construcción presupone una deconstrucción de algo más, una fragmentación de una estructura (Strath; 2008:633), estos fragmentos pueden ser usados para construir otros, algo similar es lo realizado por la microhistoria, sólo que a escala.

Con un fragmento de la película *Blow Up*,<sup>58</sup> Diego Sempol (2002), explica como comprender a la microhistoria:

...un fotógrafo londinense, presencia una escena en un parque que no logra entender hasta que descubre mediante la ampliación continua de una de sus fotos un detalle que lo pone en la pista de una nueva lectura sobre lo sucedido, completamente diferente a la que tenía hasta ese entonces.

Es con este ejemplo, que deseo expresar, que la microhistoria fotográfica debe dar nuevas lecturas a las imágenes que han servido como mera ilustración, para con ellas contar sucesos o historias ya sea en ellas, detrás<sup>59</sup> o a partir de las mismas.

---

<sup>58</sup> Película itálico-británica de 1966, dirigida por Michelangelo Antonini, conocida en España e Hispanoamérica como "Deseo de una mañana de verano"

<sup>59</sup> Aunque cierto es que, quienes damos sentido y ponemos cosas 'detrás' de ellas, somos nosotros con nuestras construcciones discursivas de significados que le dan sentido a las imágenes con las que trabajamos. Me refiero al hablar de "detrás", a las razones o motivos que intervienen en la creación de las mismas que se pueden hallar muchas veces en este tipo de fotografía por medio de documentos u otras

Partir de ideas preconcebidas, ayuda a tomar ciertas ideas como base para innovarlas; no necesariamente lo socialmente construido es del todo malo. Aunque si hay que tomar en cuenta que son cuestiones de valores, donde la subjetividad de un historiador suele ser imperante. “Los historiadores se encargan de decirnos de quién, en que época y con qué propósito relata la historia” (Gergen; 2011: 82).

La propuesta para la microhistoria empleada en la fotografía como metodología, tiene como fin entender todo lo que una imagen puede proporcionar en cuanto a información se refiere. Asumir que lo presentado es desde la subjetividad e interpretación de quien lo investiga, haciéndose responsable de ello, no significando la inexistencia de objetividad en el estudio.

El construccionismo social le aporta esos cuestionamientos constantes a los criterios absolutos y universales acerca de la verdad, el ampliar las formas de expresión (uso de la voz personal para presentar la investigación) guía y libera a la microhistoria fotográfica de antiguas ataduras que presentaban los discursos históricos.

Construccionismo Social vs Microhistoria Fotográfica, dirige, una acción directa contra aquello dado por sentado, invita a la reflexividad como característica de la producción de conocimiento, abriendo la posibilidad de construir el mundo de los significados compartidos y la intersubjetividad.

Al final, al vencer mis resistencias con el construccionismo social, comprendo que es una forma de orientarse en la vida, de mirar las cosas, de hablar, de escribir, de acercarse a todas las declaraciones o personas insertas en relaciones que tienen algún tipo de valores compartidos; que no es un sistema de creencias, sino una herramienta que puede o no ser usada. Y que no es cuestión de decir que se es o no construccionista, sino de poder aplicar este recurso adecuadamente a nuestras investigaciones con el fin de enriquecerlas y potencializarlas, pero sobre todo, invitando al que las lee, a una reflexión constante.

---

fuentes con respecto a la creación de un retrato por parte del autor o involucrados con ello. Ese sentido discursivo que le damos es visible en la interpretación final que le damos.



### **CAPÍTULO 3**

#### **FOTOGRAFÍA REGIONAL**

En este capítulo se pretende hacer un acercamiento a lo que es la fotografía regional. Antes de hablar sobre ella en particular, inicio explicando de forma muy general lo que es o significa la fotografía, esto lo hago a partir de mí, desde mis cuatro facetas: como fotógrafa, investigadora, encargada de conservación de un archivo fotográfico y coleccionista amateur.

Con base en estas ideas, planteo ciertos puntos de vista que me conectan para hablar sobre la fotografía, desde diversas aristas mismas que intervienen al momento de efectuar mis análisis e investigaciones con y sobre imágenes, en particular relacionadas con la fotografía regional.

Con referencia a ésta última, parto desde lo que se entiende por región y regional, relato lo que concibo como este tipo de fotografía y lo que engloba; la diferencia o no con la fotografía popular, así como mis razones para no llamarla de tal manera. Menciono los referentes en cuanto a investigación y el alcance de esta tipología tanto en México como en España, entre otras más que nos harán percibir de qué va dicho término.

### 3.1 La fotografía: bajo mi propio lente

Antes de que incursionara en la fotografía, ésta representaba para mí algo muy común sin tanta ciencia detrás. Desde niña, había comprado la idea de que era fácil hacer fotografías sin haber conocido el eslogan creado por Kodak en 1888 (de pulsar el botón y ellos hacían el resto). Yo creía que lo único que necesitaba era ver por una ventanita de la cámara, pulsar el botón y ¡voilà!, la foto se hizo.

También pensaba que era sencillo y común que las personas pudieran tener acceso a una cámara fotográfica, puesto que generalmente en mi vida social nunca faltaba alguien en mi familia o en el círculo de amistades que estuviera retratando todo lo que acontecía en algún evento importante, llámese cumpleaños, fiestas o viajes. Igualmente me parecía muy habitual, encontrar en las casas de familiares y amigos fotos colgadas, otras en álbumes o repisas; ninguno de estos hechos me llevaron a cuestionarme sobre la fotografía, mucho menos conocer su historia y desarrollo.

¿Por qué realizamos muchas cosas de manera tan mecanizada y no nos damos tiempo para cuestionar sobre ellas? ¿Qué tanto sabemos sobre todo lo que paso para poder contar con esta tecnología? ¿Qué temáticas retratamos con mayor frecuencia y por qué? ¿Qué nos lleva a tomar una fotografía? ¿Es inercia, imitación o gusto?

En particular, no sé en realidad qué pasaba por mi mente, eran otros mis intereses y prioridades, hasta antes de mi adultez, mi visión fue cerrada y desinteresada por en relación a temas fotográficos. Lo único importante en su momento era tener una cámara, saber usarla y tomar fotos “lindas”.

Mi incursión a la fotografía tuvo que ver con querer hacer “buenas” fotos, conseguir hacerlas, lo menos movidas posibles y con temas interesantes, deseaba tanto realizarlas como las que veía en exposiciones, para ser admiradas e incluso expuestas y con ello alejarme de las clásicas que veía en casa.

Aprender fotografía representaba para mí alcanzarlo, además de saber el uso correcto de una cámara. Era tal mi ignorancia, que creía que para mis clases con una cámara de 110mm podía lograr tal hazaña, cuestión que se rectificó en el mismo instante cuando el profesor dijo “Recuerden traer su cámara análoga, que sea réflex eh! y comprar suficientes rollos y papel para impresión” ¿Cámara análoga réflex? ¿Cómo es una cámara así o es el nombre de una marca? ¿Qué de diferente tiene a mi 110mm? Ya en mis clases puede comprender todo lo que englobaba hacer una fotografía (desde tener el equipo necesario, saberlo usar, crear una fotografía, revelar e imprimir y montarla).

Lo más elemental para crear y entender una fotografía, es que ésta nace de una idea -intención consciente lograda- o de la instantaneidad –intuición-, la cual lleva un proceso de decisiones que cada uno como fotógrafo determina y plasma de una manera única (Zuzunaga; 2008:25) de acuerdo a su propia mirada.

La vista es la que nos ayuda a hallar nuestro lugar en el mundo; lo que sabemos o lo que creemos conocer de éste es afectado invariablemente por el modo en que vemos las cosas, siempre miramos en relación de las cosas con nosotros mismos (Berger; 2001:13-14).

Una imagen es una visión que hemos recreado o reproducido, que encarna un modo de ver aprendido. Las imágenes se hicieron desde su origen con un fin evocador hacia la apariencia de algo ausente (Berger; 2001:16); han sido, a través de la historia de la humanidad, el intermediario por el cual accedemos al mundo de una manera inmediata, lo cual nos permite imaginarlo (Flusser; 2009:13).

Para generar una “buena imagen”,<sup>1</sup> los fotógrafos solemos generalmente pasar por un proceso de tres etapas durante nuestro aprendizaje (Zuzunaga; 2008:48-49):

---

<sup>1</sup> Nelly Schnaith menciona que una buena foto es aquella “reproducción de algo visible y obra de ficción de la mirada al mismo tiempo. Obra creada porque despliega un espacio imaginario habitado por las fantasías del fotógrafo y propone un espacio virtual a habitar por el espectador”(Schnaith; 2011:29). Generalmente en las escuelas de fotografía (sin incluir a las universidades), se tiende aún a la enseñanza de la fotografía artística,

a) Una primera, donde nuestras primeras fotografías son producto de nuestro encuentro con la realidad, con esa realidad visual que parte de como vemos el mundo (Zuzunaga; 2008:27). Reflejamos en la fotografía, nuestra elección del tema o punto de vista de entre una infinidad de posibilidades existentes.

b) La segunda etapa, tiene que ver con la experiencia de nuevos encuentros. Ya no únicamente capturamos nuestra visión del mundo sino que concientizamos con respecto a éste e interpretamos las realidades. Dicho de otro modo, aprendemos a visualizar por adelantado y a predeterminedar el procedimiento a efectuar, de acuerdo al tipo de resultado final que deseamos obtener (Weston; 2004:202)

c) En una tercera etapa, nos hacemos conscientes de que no siempre fotografiamos lo que queremos o como se quiere, sino aquello que se ha aprendido a fotografiar (Zuzunaga; 2008:17). Nos formamos criterios visuales, influenciados por trabajos propios y de otros para continuar desarrollándonos y expresar a través del medio. “Lo que expresa una fotografía no se debe tanto a aquello que transmite a nuestros sentidos como a aquello que en éstos logra despertar” (Zuzunaga; 2008:28).

Hoy en día, es mucho mayor la accesibilidad a una cámara fotográfica. El uso de equipo fotográfico sencillo o sofisticado ya no es tan necesario para lograr capturar imágenes, debido a que ésta puede estar integrada en una cámara de video, en una computadora a través de una webcam, en un simple celular o en una tableta electrónica.

La era digital ofrece muchas ventajas. No necesitas de rollo ni revelado, así que la cantidad de tomas está limitada únicamente por la capacidad que tenga la tarjeta de memoria del dispositivo a ocupar. Las imágenes se visualizan cada vez más en pantallas que en papel. “El proceso democratizador de las experiencias traducidas en imágenes se ha logrado” (Sontag; 2006:21).

En mí día a día, es inevitable ver muchas imágenes fotográficas formando parte de: revistas, periódicos, espectaculares, propagandas, televisión, cine o en los restaurantes, cafés o bares, escaparates comerciales, en el metro o en el autobús. Como dice Mierzoeff

---

basada en los criterios heredados de las bellas artes del siglo XIX, que dictaminan que es bueno, bello y artístico. Pocas buscan ser influenciadas por las vanguardias y atreverse a romper paradigmas.

“Ahora la experiencia es más visual y está más visualizada que antes”(Mierzoeff; 2003:17).

A esto hay que sumarle todo lo que se puede hallar en las redes sociales como: 500px, Flickr, Facebook, Instagram, Twitter, Foursquare, Tumblr, Picasa o Pinterest, donde se pueden compartir infinidad de fotografías con otras personas en línea, sean estas conocidas o no; vivan o no en tu ciudad, estado o país, cuestión antes inimaginable. “La cultura visual, no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia” (Mierzoeff; 2003:23).

Esta expedita evolución, ¿Qué tanto ha cambiado nuestra manera de pensar y hacer fotografías? ¿Qué tan banales o redundantes son actualmente las fotografías? Hoy por hoy ¿Qué buscamos cuando retratamos?

Sin duda, la invención de la cámara fotográfica cambió el modo de ver de la humanidad, haciendo que lo visible llegara a tener un significado distinto al que se tenía antes de su surgimiento. La publicidad pagada por las empresas que las crean, han provocado desde sus inicios, una programación a la mayoría de las personas y consumidores, la cual de algún modo crea la necesidad de comprar cámaras no importando lo sencillas o complejas que sean. Ante esta aceleración tecnología, ya no interesa tanto si son aparatos individuales o ya incorporadas en algún dispositivo telefónico o computadora portable, lo que interesa es tener una.

No importa si son las más baratas o las más caras, lo que importa hoy por hoy, es tener la accesibilidad de contar con un medio que permita registrar desde los eventos más célebres hasta los más triviales la gama de temas a fotografiar es ilimitable. Ahora cualquiera puede hacer o adquirir fotografías sin mayor problema, en cualquier momento con el hecho de tener una cámara o manera de fotografiar, nos convertimos en fotógrafos. A comparación de cuando inicio la fotografía, ya que en aquellos años era limitable porque la técnica no permitía muchas cosas por los largos tiempos de

exposición, por lo inaccesible para la mayoría de las personas a comprarse un equipo fotográfico el cual era de dimensiones grandes y pesadas entre otras cosas más.

De alguna manera, ya sea consciente o inconsciente, las personas saben que al fotografiar, establecen una relación con el mundo (Sontag; 2006:16). Quizá para unos sea más evidente y significativa que para otros. Pienso que ese enfoque depende o se influye en gran parte, por el tipo de generación al que se pertenece, ya que de una generación a otra, la visión y/o relación con el mundo cambia y por ende el valor o tipo de valía que le demos a las imágenes.

Yo por ejemplo, según mi fecha de nacimiento formo parte de los remanentes de la Generación X, en la que curiosamente el fotógrafo Robert Capa acuñó ese término.<sup>2</sup> Aunque soy un tanto híbrida entre esta y la Generación Y<sup>3</sup>, con la cual comparto algunas características, tendencias y gustos. La influencia de ambas, me hace tener una particular relación con las imágenes fotográficas y lo que estas significan para mí.

Soy parte de esa generación que transitó entre el empleo de herramientas tradicionales (con una tecnología menor) a las nuevas (donde la tecnología avanza renovando muchas cosas de las que usamos constantemente),<sup>4</sup> es decir, de utilizar la máquina de escribir a emplear la computadora para entregar trabajos escolares, de

---

<sup>2</sup> A principios de los años cincuenta, Robert Capa lo utilizó para un ensayo fotográfico sobre jóvenes y mujeres que crecieron después de la segunda guerra mundial, dicho término fue utilizado por varias subculturas o contraculturas después de aquella década. Logrando popularizarse en los años noventa gracias a la novela lanzada por Douglas Coupland llamada "Generation X: Tales for an Accelerated Culture", acerca de los jóvenes adultos y sus estilos de vida a finales de los ochenta. Otros nombres alternativos a la Generación X son: Generación perdida, generación de la apatía, generación Peter Pan o generación H, en sí, dicho término es empleado para referirse a las personas nacidas en un rango aproximado de 1960 a 1980, aunque no hay una fecha precisa entre su surgimiento y finalización. Una de nuestras características es tener el hábito de la investigación y de no creer fácilmente todo lo que se encuentra en la red, somos marcados como escépticos o desconfiados, usamos la tecnología como una forma de socializar pero preferimos más las amistades reales que las virtuales. [https://es.wikipedia.org/wiki/Generaci%C3%B3n\\_X](https://es.wikipedia.org/wiki/Generaci%C3%B3n_X)

<sup>3</sup> O también llamada Generación Milenio o Millennials, tampoco hay una fecha exacta en su inicio y término, hay quienes manejan que los pertenecientes a esta son los nacidos entre 1980/1984 y 2000/2004. El término fue utilizado por la revista Ad Age en 1993, para describir a los adolescentes de aquella época y diferenciarlos de la X. Según las investigaciones de Pew Research Center, el 50% de miembros de esta generación se describen como políticamente independientes.

<sup>4</sup> Se habla de que en México la generación X forma parte de las últimas personas en usar equipos tradicionales, para convertirse en las primeras en estudiar utilizando herramientas informáticas, lo cual provee de habilidades para usar la computadora e internet. Toda la información referida a las Generaciones X, Y y Z, fueron obtenidas de Wikipedia y otros datos rescatados de otras páginas de internet. Aunque soy un tanto escéptica a lo encontrado en la red. Para lo que requería, me resultaron datos oportunos para la explicación que requería dar en cuanto al tema y comentarios para entender cómo cambia entre generaciones nuestra visión de la realidad y por ende de fotografiar.

consultar libros en la biblioteca a hallarlos y bajarlos de internet, de usar su cámara con rollo a tener una digital. A su vez, de tener una cámara que podría durar años a tener una que debo renovar cada 2 o tres años porque la tecnología rebasó lo que esa me ofrecía.

En este último punto, aprender lo tradicional me ayudó a facilitar mi transición entre la fotografía análoga y la digital, puedo emplear ambas sin mayor problema. Actualmente saco provecho de las ventajas que la digital me ofrece en cuanto a versatilidad, economía y rapidez,<sup>5</sup> aunque tiendo más a preferir y atesorar la fotografía análoga, por todo el proceso que detrás de ella implica.<sup>6</sup>

Llevar fotografías en la cartera, colocarlas en repisas o cómodas, hacer álbumes; considero que son cosas comunes y casi infaltables, hechas en algún momento de la vida de quienes somos miembros de la Generación X. Como dice John Tagg “retratos cuyo significado y valor reside en innumerables intercambios y rituales sociales que ahora parecerían incompletos sin la fotografía” (Tagg; 2005:51), sin esa foto que lo evidencie, ya que ha sido de algún modo la manera de retener fragmentos de nuestro mundo, de nuestro pasado, de conocernos, de recordarnos en este presente e incluso inmortalizarnos.

---

<sup>5</sup> Las grandes ventajas de la fotografía digital que yo encuentro son:

1. No requiere de mucha inversión. El equivalente en compra de rollos, es superior a lo invertido en memorias donde se almacenan, una tarjeta de memoria puede ser reutilizable muchas veces, rebajando los costos invariablemente.
2. No habrá imágenes veladas como ocurría en el rollo, aunque si la memoria se daña o formatea sin querer se pierde todo lo capturado.
3. Brinda una disponibilidad al instante de las imágenes grabadas sin necesidad de llevar la película al laboratorio para ser revelada.
4. Permite ver en una pantalla ya sea de la cámara misma, de una computadora o de un monitor las fotografías que se acaban de tomar.
5. Podemos hacer cambios en el momento y/o realizar correcciones de tomas, que se consideren prudentes de una forma inmediata, facilitando la creación o repetición de imágenes.
6. El formato digital hace que podamos compartir muy fácilmente las imágenes ya sea por correo electrónico o publicaciones en la web y redes sociales.
7. Mediante programas de tratamiento fotográfico, se vuelve más eficiente el trabajo de post-edición (reencuadres, rectificación de colores, brillo y contraste, entre otras modificaciones más.)
8. Crea archivos de metadatos donde la fotografía guarda toda la información relevante de la captura de la imagen, como lo es la fecha, hora, apertura de diafragma, velocidad ISO, velocidad de obturación, histograma de brillo y de RGB e incluso las coordenadas GPS del lugar de la toma.

<sup>6</sup> En la fotografía análoga, uno tiene que pensar muy bien la toma para no gastar o arruinar tantos negativos, no es sólo poner en práctica los conocimientos técnicos aprendidos sino estar seguro de ellos a la hora de ejecutarlos, equipo y luz escogida. La fotografía digital no nos dará ese mismo nerviosismo que la análoga a la hora de disparar, ni tampoco nos dejará intrigados en espera de poder ver el resultado en el negativo. En particular con la fotografía blanco y negro, la digital no provocará la ansiedad que se siente durante el revelado e impresión del negativo, los cuales deben efectuarse con mucha precisión para no echar a perderlo ni desperdiciar el papel a la hora de imprimir. No brindará el disfrute y tranquilidad que muchos fotógrafos tenemos en el laboratorio al materializar nuestra imagen en el papel, mientras la luz roja, las ampliadoras y el olor de los químicos nos acompañan en tal tarea.

Yo llegué a cargar en mi cartera la foto de mi familia y de mis mejores amigos en su momento, como una manera de sentirlos presentes, acompañándome en mi día a día. También tengo álbumes fotográficos desde que nací, los que tratan de mí, están clasificados en: familiares (contienen fotos de mi niñez en el ámbito escolar y personal, cumpleaños, reuniones en familia), personales (a partir de la adolescencia registro mis viajes en excursión, amigos, eventos de la escuela en donde participé, fiestas, cumpleaños) y de fotografía (imágenes realizadas a partir de mis cursos en fotografía). Al final, todos ellos hablan de mí y los momentos significativos en mi vida, los guardo como si fueran mi tesoro y gusto, a la vieja usanza, de compartirlos con personas cercanas a las cuales suelo narrar ciertos los acontecimientos que las originaron. Son ese vínculo con el pasado, con mi pasado.

Se habla que la mayoría, de los pertenecientes a la Generación Y, son nativos digitales, debido a que para ellos el empleo de dispositivos tecnológicos ha formado parte del desarrollo de su vida. Esto es compartido e incluso superado por gran parte de personas que pertenecen a la Generación Z<sup>7</sup>, para quienes las cuestiones analógicas son sinónimo muchas veces de arcaico, pues no conciben el mundo sin sistemas tecnológicos, atrayéndoles poco los sistemas tradicionales (no es una regla general pero sucede mucho en la mayoría de los jóvenes que pertenecen a ésta).

En la Generación Y, quizá en menor grado, se comparte esta idea y significado de tener materializada la fotografía, sus preferencias han cambiado en cuanto al formato de poseerlas y producirlas.

A partir de los eventos ocurridos en la década de 1990 y 2003,<sup>8</sup> en su mayoría dicha generación, ha adquirido la preferencia por la cámara fotográfica digital o el celular y

---

<sup>7</sup> Al igual que las otras dos generaciones, aún no está muy clara la fecha de origen ni tampoco cuando deberá terminar, algunos sitúan sus inicios a mediados de la década del dos mil hasta el día de hoy. La tecnología los ha acompañado desde sus primeros años e incluso se ha generado una dependencia a ello, están más inclinados al mundo virtual, tienen una escasez de habilidades interpersonales y una no valoración a la importancia de los valores de la familia. Su sociedad existe en Internet, que es el espacio donde abren su mente y expresan sus propias opiniones. Son malos oyentes y tienen menos en cuenta lo que otros tienen que decir.

<sup>8</sup> Los avances tecnológicos en cuanto a comunicación y fotografía fueron mayores la década de 1990. En la década de los ochenta, se dio el surgimiento de cámaras portátiles digitales, pero para los noventa, éstas alcanzaban su desarrollo, de igual manera lo hacía el Internet y después buscadores como Google. Para 2003, se creaban las primeras redes sociales en internet como lo fue MySpace o Hi5, con nuevas formas de



álbumes digitales más que por la fotografía análoga y álbumes físicos (Barba; 2015). La tableta, celular o computadora, permiten esa accesibilidad de realizarlas y almacenarlas, sin olvidar todo lo que comparten en las redes sociales dentro de internet. El uso de medios digitales y tecnológicos les dota de otro tipo de significados para con la fotografía (concepción y usos).

Cabe mencionar que, algunas personas de la Generación X, en particular los más cercanos a la Y, compartimos estos gustos e influenciamos del uso de ellas, aunque ello sea en menor proporción. Nuevamente si pienso en mí como ejemplo: mis fotos de la cartera han cambiado de lugar, ya que el celular y las mencionadas redes sociales, suplen igualmente esa idea.

A partir de lo digital no tengo álbumes físicos, aunque en menor grado, he perdido un poco de conciencia y selectividad al momento de tomar fotografías, es decir, antes observaba más detenidamente, asegurándome de realizar las imágenes pensadas, deseadas o necesitadas para no desperdiciar el rollo; por lo cual no excedía de cinco tomas del mismo tema. Ahora disparo cuanto puedo, si es cierto que tengo más oportunidad de captura, pero a la vez me vuelvo más acumuladora de imágenes (muchas tantas desechables al final), me sirvan o no para los fines que las efectué.

Las Generaciones Y y Z, parecen ser en su mayoría, las que más han sido envueltas por la publicidad antes mencionada. Es más usual que ambas busquen registrar con la cámara de sus celulares o tabletas su día a día, para reflejar como viven, como aprenden o como juzgan su propio mundo en función de la fotografía misma.

Tantas son las imágenes que suelen rodear a la gente comúnmente, que poco suelen percibir o descifrar sus significados... el desciframiento de las fotos es cada vez más difícil cuanta más gente acostumbra tomarlas: todo el mundo cree inútil descifrar fotos, ya que todo el mundo cree que sabe cómo se toman fotos y qué significan (Flusser; 2009: 57).

El voyerismo que ha existido desde que el hombre hace uso de la cámara, se acrecienta cada vez más, de forma crónica y masiva, uniformando la significación de

---

interactuar o interrelacionarse con otras personas por medio del internet, compartiendo además de aspectos personales, fotografías. En conjunto, éstas cambiaron de algún modo la forma de ver y conocer el mundo, nos presentan nuevas imágenes de una forma mucho más fácil y rápida.

todos los acontecimientos (Sontag; 2006:26) sin olvidarnos de un progresivo narcisismo en auge con las selfies, ahora tan de moda y tan empleadas por estas generaciones.

La individualidad que rige a estas generaciones muestra otra forma de entender la realidad y su mundo. Las fotografías son concebidas como un instrumento de comunicación que da acceso a sociabilizar rápidamente en redes sociales por internet (evitando el contacto personal); donde casi todo es compartido, exponiéndose en diversos grados y de igual modo ello puede ser poseído. Lugares donde ese ser individual se relaciona continuamente con otras comunidades y miembros de su mundo cibernético. **“Una imagen del mundo... no consiste en una fotografía del mundo, sino en el mundo concebido y captado como una imagen”** (Heiddegger; 1977:130).

Los mensajes se cifran de otro modo creando su propio lenguaje, entendible en los círculos donde se exhiben y cuya trascendencia es relativa, en función del uso que se les den. El hecho de que cualquiera sea capaz de producir y utilizar libremente las fotos como se quiera, convierten cada vez más a éstas en objetos sin valor (Flusser; 2009:61) o por lo menos, alejadas de la valía que según las convenciones y costumbres les otorgaban.

Aunque la conciencia del fenómeno fotográfico varía de una sociedad a otra, e incluso dentro de la misma sociedad, es evidente que la imagen fotográfica invade un territorio que es propio del lenguaje... La imagen viene dada del encuentro de la realidad particular con la realidad común que es el marco de las mutuas referencias y dentro del cual la vida está presente (Zuzunaga; 2008:65)

La conciencia crítica de las fotografías, tanto de su confección como de su recepción son reprimidas (Flusser; 2009:61), pese a que estamos rodeados de más imágenes. Las fotografías se han habituado tanto al entorno en que se vive, que ya poco significado nos adquieren.

...lo habitual es redundante. Las fotos que nos rodean son, sobre todo, fotos redundantes, y eso a pesar de que diariamente tenemos nuevos periódicos ilustrados en la mesa del desayuno, y cada semana aparecen nuevos carteles en los muros de las calles y nuevas fotos de publicidad en los escaparates. Este continuo cambio es precisamente a lo que nos hemos acostumbrado: una foto redundante es reemplazada por otra igual de redundante. El cambio como tal se ha hecho banal, redundante, y el “progreso”, no informativo y ordinario... (Flusser; 2009:63)

A partir de la democratización de la fotografía a finales del siglo XIX y con su apogeo en el siglo XX, se ha tenido por acumular y almacenar este mundo retratado, actualmente esto se ha potencializado. Cuestión evidente no únicamente en las dos generaciones de las que he hablado, sino también en la mía, en la Generación X.

Colocándome nuevamente en estos ejemplos, yo también uso las redes sociales, de hecho tengo dos cuentas en Facebook; en una de ellas difundo mi fotografía con clientes actuales y/o potenciales. La otra, la uso de forma más privada con un círculo limitado de amistades, donde comparto parte de mi fotografía personal y de que aquella que hago por simple gusto en mi faceta de aficionada. También utilizó tres redes sociales más, las cuales empleo como un instrumento de comunicación de índole comercial principalmente. Entiendo que estas plataformas son una manera de encuentro y sociabilización, pero no las únicas, por ello selecciono lo que comparto, le doy valor a ello, esperando que este sea compartido por quien lo ve.

La fotografía no es simplemente la posibilidad de hacer fotos. La fotografía es un medio a través del cual pasa la vida misma, y a través del cual la realidad se filtra y puede verse. Es justamente este espacio el que varía de una sociedad a otra, como también sus aplicaciones en una determinada realidad. (Zuzunaga; 2008:69)

Inevitablemente me he convertido en una almacenadora de imágenes. En lo que se refiere a la fotografía análoga (analógica), soy más selectiva, me tomo mi tiempo para examinar los negativos (los cuales son bastantes) y de ellos solo elijo las imágenes más especiales o significativas para mí, estas son las que he impreso y guardado en álbumes.

Me resistía un poco a dejar la análoga, pero a partir del 2010, adquirí mi primera cámara réflex digital, debido a circunstancias laborales y económicas que me crearon la necesidad de entrar en este ámbito. Desde aquel momento me he contagiado de esa acumulación compulsiva que esta tecnología ofrece y que he desarrollado más fervientemente desde mi estancia en Barcelona. Son mínimas las imágenes impresas que he realizado, ninguna de ellas está guardada en algún álbum, sino en discos externos, esperando que yo abandone mi desidia a revisarlas, para elegir e imprimir y con ello tener de forma material esos recuerdos como en antaño lo hacía.

Esta tabla es una muestra de mi propia acumulación de imágenes digitales:<sup>9</sup>

PERIODOS	TOTAL DE GB	TOTAL DE ARCHIVOS	TOTAL DE CARPETAS
2010 – a septiembre de 2011	25	10,216	232
Octubre de 2011 – Julio de 2014	73	24,413	483
Agosto de 2014 a la actualidad	120	28,454	595

Esta vorágine de inmediatez tecnológica, en la fotografía está diluyendo cada vez más el rol tradicional del fotógrafo, la función social de la fotografía y los significados que nos generan, sin hablar de las barreras de la privacidad, entre otras más. Provocando con ello que repensemos y nos replanteemos lo que es la fotografía, lo que entendemos y buscamos en ella.

¿Banales o no banales? Estriba del cristal con que las miremos (en su concepción, realización, uso o función que se pretenda de ella) para clasificarlas de dicho modo, yo creo que no serán banales mientras nos hagan detenernos en ellas para llevarnos a una reflexión, sea cual sea esta.

### **3.1.1 La Fotografía, mi visión como Amateur, Semiprofesional, Investigadora y Encargada de Conservación**

La fotografía, ¿qué significa o qué refiere? Depende desde que punto de vista nos ubiquemos para hablar de su significado o referencia. En mi caso, si lo hago como fotógrafa, tengo dos posturas: la personal (amateur) y la semiprofesional.

---

<sup>9</sup> A comparación de otros colegas, podrían resultar insignificantes o no estas cantidades, de acuerdo al tiempo en que inicié con este tipo de fotografía. Aunque si es importante especificar que del 2010 al 2011 reduje mi labor fotográfica, la mayor parte de las tomas eran de índole personal; incrementándose estas justo en el periodo en el que estuve viviendo en Barcelona y viajando por algunos países europeos. Fue hasta el 2014 que retome la parte profesional, aunque no a tiempo completo. La idea de incorporar esta tabla es para, poder vislumbrar como la fotografía digital nos lleva a un aumento exorbitante en la toma de imágenes en tampoco tiempo, las cantidad de fotografías que se pueden llevar actualmente serían totalmente imaginables para los fotógrafos del siglo XIX y XX hasta antes de esta invención. Si comparo la cantidad de imágenes realizadas en mi estancia en Europa (48GB=14,197imágenes) con las que resguarda el archivo fotográfico de mi bisabuelo (que abarca imágenes desde 1910 hasta 1980 aproximadamente), puedo apreciar que las tomas realizadas en poco más de dos años y medio, son equivalentes a la producción efectuada durante 70 años.

En lo amateur, puedo decir que, desde que inicié con la fotografía ha significado:

- Una curiosidad continúa, un hobby que se fue transformando en trabajo.
- Es un medio de expresión dónde mi ojo y cámara capturan bajo mi visión, la

interpretación que hago del mundo o de lo que ocurre en él.

- Es ese instante preciso y fugitivo (con tendencia a esfumarse continuamente) que me incita de algún modo a *capturarlo*.

- Es eso del mundo de afuera, que atrapa mi atención o mirada, siendo ello tan cercano o lejano a mi vida, cultura o identidad.

- Es mi manera de eternizar todo aquello que me ha inquietado, no únicamente por lo visible en él, sino por lo que ha provocado en mi sentir y mi ser.

- Es memoria visual, ya sea en mi individualidad o compartida en grupo, que refiera a mi paso por esta vida, donde momentos y

vivencias son registrados para contar mi propia historia y/o de la de aquellos que en algún momento han compartido parte de ella.

En cuanto a lo semiprofesional, me dedico a la fotografía social y a la turística o de promoción. En este ámbito, la fotografía es para mí:



I. Collage I, 2015, Lunadelf, Puebla, México.





La expresión nace de un impulso afirmativo... El tiempo desaparece confundido en el espacio y da lugar al “momento visual”. Lo que vemos en este “momento”, no son los objetos que fotografiamos, sino justamente lo que materializa en dichos objetos: nuestra visión... La visión es algo que se produce en nuestro interior. Se ve con la mente a través de los sentidos (Zuzunaga; 2008: 40-41)

Mi incursión a la investigación con y sobre imágenes fotográficas, está relacionada con mis primeros *pininos*<sup>10</sup> como fotógrafa. Recuerdo la sorpresa que me llevé el día que tuve en mis manos por vez primera un negativo en vidrio, no entendía si eso era una foto o un negativo; en ese instante comprendí que ignoraba aún mucho de la fotografía, en particular de su historia y evolución.

Desde aquel momento, he puesto empeño por adquirir más conocimientos históricos sobre este objeto-imagen, referente a los autores que las concibieron; así como tratar de entender los significados e interpretaciones probables que las fotografías pudieron tener en su momento e incluso las que pueden darse actualmente.

En mi papel de investigadora, la fotografía representa:

- Un gran *avance tecnológico*, que ha permitido a la humanidad pensarse de otra manera y conocer el mundo de afuera.
- Un *objeto-imagen*, que me brinda un amplio abanico de posibilidades por donde indagar, entender y reconstruir parte de lo que ella y en ella se encierra o representa (concepción, usos y recepción).
- *Documento histórico*, que refiere no sólo a los hechos reflejados en la imagen (mentalidades responsables de su



III. Fotografía (objeto-imagen). 2015. Lunadelf. Puebla. México.

creación y representación) sino a los procesos que llevaron a su evolución técnica y

<sup>10</sup> La voz *pininos* es un mexicanismo, es decir, una palabra propia del español de México. Se refiere a los primeros pasos que da un niño o un convaleciente; también a los primeros pasos que se dan en alguna actividad, arte o ciencia. Véase <http://www.academia.org.mx/espín/Detalle?id=215>

diversas funciones que cumplieron en su transcurrir histórico. A través de éste que intento recuperar y dilucidar desde del pasado, con el fin de entender parte del presente.

- Un *mensaje codificado*, que me intriga y genera múltiples cuestionamientos con respecto al sujeto y objeto retratado; a las elecciones técnicas y compositivas empleadas para crear dicha imagen. En él busco desentrañar la operación conjunta que efectúa el fotógrafo (idea, mirada y corazón) para crear o comunicar una impresión. De igual forma, analizar si la impresión que se siente ante la presencia de un tema se transmite a los demás, es decir, si esta es compartida con el receptor (espectador).

- Un *documento visual*, donde el mundo, fragmentado y reduccionista, ha pasado por el filtro cultural del fotógrafo, para materializarse, brindando testimonios sobre las relaciones que como individuo o sociedad se tuvieron o tienen con respecto a ese mundo. Abre una lectura a diferentes interpretaciones haciéndola más plural.

- Un *medio artístico*, por el cual se expresan los deseos y las necesidades, ya sea de quien lo ejecuta, de quien lo solicita o de ambos. Este permite conocer como ellos interpretan a su manera, los acontecimientos de la vida social en el cual están inmersos.

Los vestigios de la vida cristalizados en la imagen fotográfica pasarán a tener sentido en el momento en que se conozca y se comprendan los eslabones de la cadena de hechos ausentes en la imagen (Kossoy; 2001:92)

A partir del hallazgo del archivo fotográfico de mi bisabuelo, empecé simultáneamente mi faceta de investigadora y de conservadora. Ambas se complementan junto con mi parte de fotógrafa para entender de una manera más amplia a la fotografía.

La investigación es esencial para el trabajo de conservación ya que ofrece, a través de sus estudios (en particular históricos), respuestas que ayudan a su labor, para esclarecer los cuestionamientos que podamos tener con respecto a ¿Qué es la fotografía y qué es una fotografía?

Como encargada de la conservación de dicho acervo, mediante su tratamiento, he adquirido mayor conocimiento de la fotografía y sus procesos, mismo que no podría obtenerse de otra manera, sino observándola continuamente de manera meticulosa, la



observación detallada lleva a entender la evolución que ésta ha tenido desde su surgimiento.

La conservación me ha acercado, no únicamente a la historia de sus procesos o a los avances tecnológicos que se han dado a la par de ella, sino a mejorar mi apreciación de los métodos individuales y valores estéticos creados por los fotógrafos, visibles en cada tipo imagen que llega a mis manos.

La fotografía, en mi estatus de conservadora, me significa:

- Tecnología, historia y técnica materializadas.
- Un proceso fotoquímico en el que la luz incide sobre una emulsión fotosensible, provocando que los haluros de plata tengan una reacción de ennegrecimiento, creando con ello una imagen.

- Un testimonio material, que permite conocer lo que hemos sido y somos, como individuos o como sociedad.

- Un bien material, que en conjunto, forma parte de la memoria histórica tanto personal como colectiva. Los conservadores, somos custodios de dicha memoria, interesados por hacer que éstos sigan perdurando por generaciones.

- Investigación, dirigida a las características propias de ésta, lo que implica no sólo analizarlas sino documentarlas, generando bases de datos que ayuden a comprender lo que significa una fotografía y su trascendencia en la historia.

- Paciencia y fragilidad. Cada imagen desde su creación (en particular aquella hecha con un proceso antiguo), ha estado expuesta a diferentes condiciones ambientales y problemas de preservación. Un conservador funge primero, como un médico internista, para después convertirse en todo un cirujano; como tal, debe de entender a ésta en todas sus partes -como objeto físico-, saber qué mejoras requiere para su integridad física y



IV. Collage III, 2015, Lunadelf, Puebla, México.

recuperación, de igual manera, aprender los procesos tanto de resguardarla como de utilizarla, de modo que no contribuyan a su destrucción.

Debo confesar que antes de iniciar en la fotografía e incluso durante esos primeros años ya inmiscuida en ella, las únicas fotos que pensaba acumular, eran las personales, en ningún momento llegué a creer que tendría un gusto por coleccionar fotografías ajenas a mi vida y menos pagar por ello. Recuerdo que yo me preguntaba ¿quién compra cosas viejas y para qué fin?

Ahora yo soy parte de esas personas que compran el pasado, eso que perteneció a otro. Creo sin duda, que estar inmiscuida en el área de investigación y conservación fotográfica, cambió mi forma de pensar, me volvió más sensible, más empática por los objetos del pasado y por ende, a iniciar una nueva faceta, la de coleccionista de fotografías antiguas.<sup>11</sup>

En esta faceta, veo a la fotografía como:

- *Un objeto antiguo.* Un objeto, donde en ocasiones impera más su valía material por su antigüedad que por la imagen misma representada en ella.
- *Historia.* En dos sentidos, por la temática que se halla en ella o refiere (historia que encierra o puede contar) y por la época en que fue creada (pasado histórico). Para mí, toda fotografía cuenta una o varias historias que intento conocer dejando echar a volar mi imaginación, creo una especie de película en mi cabeza con respecto a ella.

---

<sup>11</sup> Existe en mi ciudad un mercadillo de objetos viejos llamado “Los Sapos”, aunque desde hace mucho tiempo había pasado por ahí e incluso detenido a observar objetos, nunca llegué a pensar que adquiriría alguno. En 2010, la visita mi amigo Pau Maynés provocó que esta afición surgiera. Al acompañarlo a dicho mercadillo, ver su atracción por ello y conocer las razones por las cuales lo hacía; se despertó en mí esa curiosidad e interés por iniciar mi propia colección. Aunque he de confesar que soy una coleccionista amateur, sin pretensiones mayores, con poco presupuesto, de compra casi oportuna y espontánea. Mi colección comprenderá a lo mucho 70 fotografías de procesos diferentes (compradas realmente 46 piezas fotográficas el resto obsequiadas) donde abunda el retrato de estudio, en particular el infantil y 7 documentos de índole fotográfico, en valor económico, he invertido el equivalente a 197€. La mayor parte de las imágenes las obtuve en Europa (80% en Barcelona y 10% en Francia), ya que es mucho más fácil encontrar ejemplos de procesos antiguos en buenas condiciones a un buen costo. Mi criterio fundamental para comprar una foto es: que me guste o que me diga algo, después viene a colación ciertos gustos o preferencias por alguna temática en particular. A veces ocurre que, lo que me gusta tiene que ver algo personal, aunque la foto no es mía o represente a alguien conocido.

- *Objeto de deseo y contemplación.*

Hablo en el sentido de desear conservar y admirar lo hecho en el pasado.

- *Estatus de conocimiento.* Al momento de seleccionar una o varias fotografías, ya sea por gusto o por algún fin en particular, llevo a cabo una autoevaluación de los conocimientos que a través del trabajo de conservación fotográfica he alcanzado. Estos se ponen en juego al momento de elegir o discriminar -bajo criterios propios- aquellas que por su estética, factura o temática prefiero.



V. Collage IV, 2015, Lunadelf, Puebla, México.

- *Muestra de diversos procesos.* La fotografía como un ejemplo de diferentes maneras de concebirla, usarla y consumirla.

- *Recuerdo desechado y olvidado.* Es un objeto-imagen cuyo valor intrínseco por la memoria que resguarda, por el sentido que tuve entre otras, se ha perdido, ha dejado de significar para quien lo custodiaba, convirtiéndose únicamente en un objeto más de venta.

Coleccionar fotografías antiguas es, admirar y comprar el pasado, un pasado que no me pertenece pero que al contemplarlo me llena de recuerdos que me hace sentirlo como algo cercano; permitiéndome vivir, por momentos, un poco de ese pasado que a veces me parece carente en este presente en el que vivo; es decir, coleccionar fotografías es imaginar otro tiempo y momentos que no fueron nuestros, pero que de algún modo nos reflejamos en ellos. **La fotografía se convierte así en un disparador de la memoria.**

**“Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo”** (Sontag; 2006:15).

### 3.1.2 Conclusiones

Accedemos al mundo a través de las imágenes que permiten imaginarlo, a partir de complejos símbolos connotativos que permiten efectuar diversas interpretaciones de él. La mirada explora ese mundo de afuera y establece relaciones significativas temporales con las imágenes que en ella existen.

El espacio-tiempo propio de la imagen, es un mundo en el que todo se repite y todo participa de un contexto, que permite que un antes se convierta en un después (Flusser; 2009:12), donde las imágenes son las intermediarias para entender el mundo existente.

La fotografía nos presenta algo que no está aquí ni está presente ahora, pero nos señala, no solamente el dónde y el cuándo de aquella realidad que se nos presenta, sino además el lugar que aquello ocupa en nuestra conciencia de la realidad. La fotografía se ha convertido así en un medio de conocimiento... (Zuzunaga; 2008:18)

No existe fotografía ingenua, carente de conceptos, ya que los criterios que empleamos como fotógrafos están contenidos de ellos. Con ayuda de la cámara, fabricamos situaciones, metacódigos que buscan cifrarlas en las imágenes, con el fin de:

1. Que sean recodificadas y descifradas por otros, con la ayuda de su imaginación,
2. Informar a los demás,
3. Fabricar modelos para uno mismo o para ser imitados, pero sobre todo,
4. Para que queden inmortalizados en la memoria de alguien más.

La fotografía, es más que darle un clic al disparador de una cámara, es más que el instante mágico en el cual, la luz queda presa tras la cortinilla del diafragma impresionando (química o eléctricamente) la película fotosensible o la memoria de almacenamiento.

Una fotografía (objeto-imagen) es el resultado de variados factores que intervienen en su realización, donde se involucran, entre otras, las capacidades operativas y las decisiones. El conocimiento que se tenga del medio y la articulación que de este se haga. Lograran materializar el objeto-sujeto fotografiado pretendiendo permanecer inalterable al paso del tiempo.

La fotografía no refiere lo que ya no es, sino solamente lo que ha sido. Por tanto, al momento de efectuarla, ratifica lo que representa, el presente se convierte automáticamente en pasado y la espera del revelado de la imagen en la experiencia de un futuro. “En una foto, nada puede ser precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero” (Zunzunegui; 2010:135).

La industria tradicional fotográfica basada en haluros de plata se ha transformado desarrollando actualmente insólitas fabricaciones que combinan imágenes y tecnología de la información. Estas industrias están fomentando que tanto el consumidor común como el fotógrafo aficionado o el fotógrafo profesional, consideren estos cambios no como la terminación de la tecnología de las imágenes químicas, sino como una evolución eminentemente progresiva y continúa de la fotografía.

Hoy por hoy, las imágenes electrónicas han ganado dominio ante las analógicas en el ámbito comercial y profesional, pero aún así son llamadas y pensadas como fotografías. Esto lleva a que las definiciones de fotografía o imagen fotográfica hayan sido replanteadas desde el instante en que se conciben nuevas formas de captura y dotamos de nuevas significaciones a estas en el momento de su creación. Nos convertimos en acumuladores de experiencias (imágenes), donde también conferimos de forma diversa su relevancia o trascendencia.

### **3.2 Fotografía regional**

¿Qué entendemos cuando hablamos de región o regional?

Si consultamos un diccionario cualquiera, encontraremos que las definiciones del concepto (alejándonos del significado que puede tener en la zoología, medicina y geometría) llevan a entenderla como una porción de territorio, determinada por ciertas características comunes o circunstanciales que la hacen especial. Dentro de dichas características o circunstancias podemos hablar de cuestiones étnicas, históricas,

sociales, culturales, lingüísticas, aspectos geográficos, económicos, de administración o gobierno.

Territorialmente una región es una extensión de tierra más grande que cuenta con varias subdivisiones o subregiones que la constituyen, de manera abstracta suelen definirse las áreas espaciales de una región donde comparten una o más características comunes, entre más se reduzca la escala, serán más cercanas las particularidades usuales.

Cada una de estas regiones puede ser, a su vez, subdividida hasta llegar a las provincias, departamentos o municipios. Es como imaginarnos una matrioska, cada muñeca alberga en su interior a una nueva, ésta a su vez a otra y esa a su vez a otra, hasta llegar a la más pequeña. Algo similar ocurre con una región, puede ser comprendida como un conjunto continuo de unidades pequeñas o como la sección de un todo más grande.<sup>12</sup>

En cuanto a lo regional, el término es relativo a una región. Si lo seguimos relacionando con lo territorial, regional es lo que se asocia a algo que abarca diferentes provincias, ciudades o países. En lo regional, de acuerdo a las características compartidas, pueden tratarse temas de transportación, salud, política, cultura, historia, fotografía, etc.

### **3.2.1 Historia Regional y Microhistoria: prácticas para estudiar lo regional.**

La Escuela de Annales (escuela francesa), con el objetivo de renovar los métodos históricos, desarrolló a mediados del siglo XX la rama de la Historia Regional, destinada a interpretar todos los fenómenos históricos en función de una región específica, tomando un determinado punto de vista sobre el que se efectúan los análisis, para dar cuenta de

---

<sup>12</sup> Un ejemplo para entender que tan grandes o pequeñas pueden ser las regiones es el siguiente: América como continente es una región dentro del mundo. Geográficamente se divide en cuatro regiones, América del Norte o Norteamérica, América Central o Centroamérica, América del Caribe y América del Sur o Sudamérica. Políticamente en tres: América del Norte, América Central y del Caribe, y América del Sur. Administrativamente en 35 países. Gubernamentalmente en dos: estados independientes y los estados dependientes (Islas Caimán que pertenecen a Inglaterra, la Polinesia Francesa a Francia, Groenlandia a Dinamarca y las Antillas a Holanda). Culturalmente son dos: América anglosajona (el idioma es francés e inglés, compuesto por Estados Unidos, Canadá e islas que hablen dichos idiomas) y América Latina o Latinoamérica (idioma es el español y portugués). Y así podríamos encontrar más regiones que en ella, tomando en cuenta otros factores como lo es la religión, lo étnico o lo económico.

las distintas circunstancias que fueron sucediéndose en el pasado y que de alguna manera pueden dar una explicación del presente.

La historia regional busca enfocar de otra manera, el sentido de los estudios que han privilegiado análisis centristas, brindándole voz a las historias que han sido enmudecidas por el centralismo, con el fin de hallar respuestas a lo no contado (Martínez; 2001:18).

La comprensión de un país y su sociedad, es entender la complejidad que esta nación tiene desde sus regiones, lo que explica sus diferencias, con ello ayuda a romper la homogeneidad y concepción unitaria que ha creado la historia oficial (Martínez; 2001:11).

Microhistoria e Historia Regional son resultado de esa transformación metodológica de Annales, ambas comparten la idea de escala, de dar voz a las historias que han pasado inadvertidas por la macrohistoria en pro de ofrecer reseñas más diversas; así como alejarse de lógicas centralistas, sin dejar de vincularse a ese otro universo nacional. El método que aplican a sus estudios es otra cosa que tienen en común, al igual que la búsqueda de nuevas formas de narrar para contar la historia.

¿Cuál es entonces la diferencia entre ellas? ¿Hablar de una es sinónimo de la otra? ¿Hay alguna de ellas que se contemple dentro de la otra? ¿Puede la microhistoria estudiar aspectos en lo regional?

Aunque en otros lugares, como en el caso de países con lengua alemana puedan entenderse como sinónimos (Gonzalez; 1997:14), la historia regional y microhistoria son distintas aunque compartan algunos tópicos.

La diferencia mayor estriba en la graduación de escala que ambas emplean para realizar sus investigaciones. Para la microhistoria, es importante estudiar los pueblos, lo que lleva a emplear una escala pequeña con un interés más por lo particular que permita conocer aspectos íntimos de lo investigado y gusta de inclinarse por lo cotidiano; mientras

para la historia regional, lo relevante es estudiar lo que esta más allá del pueblo a una escala mayor con planteamientos más amplios.

Carlos Martínez Assad, refiere que “el planteamiento amplio es en el sentido que incluye el conocimiento de la economía, la demografía, de las relaciones sociales, de los conflictos, de la cultura, de las ideas, de la organización política hasta el impacto internacional. Una historia regional no puede dejar de ser tal porque abarca un universo con una limitación espacial y temporal, pero engloba todos y cada uno de sus componentes” (Martínez; 2001: 68).

La microhistoria, por regla general, no suele contar con tantas pruebas como lo hace la historia regional, aunque las busque, ocurre que no siempre los pueblos cuentan con todos esos datos registrados ni con bibliografías que puedan dar testimonio de ello. “Casi siempre los actores o personajes abordados por la microhistoria son iletrados y no generan escritos probatorios de su vida y virtudes. A veces su pensamiento y su conducta sólo son recuperables por lo que recuerda la genta y por la tradición oral” (González; 1997:33).

Únicamente a lo dicho por González, agregaría que, en la fotografía, ese casi siempre, con respecto a que los sujetos sean iletrados poco se da, en lo que puedo coincidir con tal afirmación es que no todos generan escritos probatorios y que, en efecto, la tradición oral es de las mejores fuentes para recuperar sus historias personales.

Microhistoria e historia regional, tratan de conocer el pasado para orientarse en el presente, solo que la segunda lo hace pensando también en el futuro próximo; mientras la microhistoria, reflexiona sobre las remembranzas nos crea (González; 1997:197).

Sobre las indagaciones, dependera de la línea que se escoja para realizar estudios microhistóricos, si es bajo la tutela de Ginzburg, la microhistoria procurará inquirir más sobre aspectos de la historia cultural, sin olvidarse de lo social aunque de ella se ocupe en segundo término. La historia regional contrariamente a ello, busca primordialmente



entender las relaciones sociales que mediante lo político se ubican de forma más precisa (Martínez; 2001:34).

Otras divergencias entre ambas son que la historia regional se presta más que la microhistoria a la realización de historias objetivas; mantiene una mejor relación con la academia quien la valida y consume, cuestión que poco pasa con la microhistoria. Los políticos y promotores de desarrollo social, son los principales clientes y difusores de las historias regionales, a comparación de la microhistoria cuyo único público suele ser a lo mucho, los ciudadanos de la población a investigar, quienes de boca en boca propagarán su existencia (González; 1997: 194-199).

Tanto la historia regional como la microhistoria pueden estudiar una región, solo que la segunda lo hará en las subdivisiones más pequeñas de ésta. La historia regional se presenta como la historia intermedia entre lo general y lo particular, entre lo macro y microhistórico, es decir, como un punto de enlace entre ambas (Hernández; 2005:200).

### **3.2.2 Fotografía regional.**

Una definición del término fotografía regional como tal parece no existir, no hallé resultado alguno de su significado buscando en diversos libros y fuentes para esta investigación. Parece ser un tópico que se entiende, pero de la que se desconoce su acepción exacta.

En internet, como en otros medios, es común leer fotografía e historia regional, fotografías de región, fotografía de la región o fotografía de especialidad regional. En la web encontré un sitio donde como tal se leía fotografía regional, esta es una página de Facebook sobre un Museo virtual de la Fotografía Regional donde se especifica que exponen fotografías antiguas de la Villa San José (Entre Ríos, Argentina); pero no dan mayor explicación en cuanto al término. Otras páginas más, invitan a concursos regionales de fotografía, pero sin especificar lo que se entiende de ella.

Si no existe como tal una descripción del concepto, asumo que las personas identifican a esta como fotografía de región o de la región y que la entienden como la fotografía hecha en una región determinada. Si es así ¿Por qué no llamarla entonces fotografía regional, si lo regional se comprende como lo relativo a la región? ¿Dónde y quién me hizo saber de ella si no es común encontrar ese término como tal? ¿Cómo definirla o entenderla? ¿Es un nuevo género fotográfico?

Adaptando la definición generalizada de lo que es la región, podríamos concebir a la fotografía regional de manera muy genérica, como la fotografía que se efectúa en un territorio determinado en donde se comparten ciertas tipologías, particularidades o contextos en su concepción, representación, uso y difusión.

La fotografía regional se puede entender cómo, el documento visual efectuado en una región que atestigua la cultura e historia de los pueblos, registrando con ello, sus costumbres, tradiciones, paisajes, arquitectura, monumentos, sus mitos, religiones, los hechos sociales, económicos y políticos, entre otras más; enfatizando en ellos de forma particular, elementos y características propias que han forjado la idiosincrasia del lugar y de su gente; todo ello paralelo a los cambios y/o modernizaciones que iban sufriendo a la par de otras las ciudades no únicamente en su país sino en el mundo entero.

Haciendo memoria sobre cuándo fue la primera vez que oí hablar de la fotografía regional, recordé que fue justo en la maestría, gracias a José Antonio Rodríguez -quien me introdujo a la microhistoria- él desde 1991 ha empleado el término, en aquel momento lo hizo para referirse a la fotografía de mi bisabuelo, la cual pertenece al municipio de Tlatlauquitepec, Puebla.

El uso que él le da a este tipo de fotografía, tiene que ver un tanto con la definición que he dado, pero sobre todo como una manera de referirse a la fotografía que se hace

fuera de la capital del país.<sup>13</sup> A partir de ello, yo también he adoptado ese término y buscado relacionarlo con la microhistoria.

Dentro del área académica, fuera de Rodríguez, existen dos investigadores que refieren e invitan al estudio de la fotografía en las regiones; por un lado Boris Kossoy, quien además de ser un académico y artista que promueve el estudio de la fotografía hecha fuera de Europa y Estados Unidos, que desde su punto de vista ha estado marginada en la historia de la fotografía. Él respalda la idea de apostar por lo regional como una manera de ir contra de la historia generalista hecha desde los centros hegemónicos (Rodríguez; 2010).

Samuel Villela es otro investigador que ha impulsado el estudio de la historia regional a partir de las fotografías realizadas en dicha zona, “elaborar una historia local y regional a partir de ese testimonio gráfico, y señalar los varios temas, motivos históricos y culturales que pueden ser descritos y analizados a partir de las imágenes... De tal manera que la fotografía no sea un mero recurso ilustrativo, sino que entable un diálogo con otro tipo de fuentes y testimonios” (Villela; 2005:446).

Como ya he referido, la región puede tratar conjuntos continuos de entidades de mayor o menor tamaño y por lo mismo se pueden contemplar en ella varias temáticas, por tanto, en la fotografía regional puede hacerse igualmente esto. Lo necesario es establecer la escala a estudiar, lo que dependerá tanto de los deseos como las necesidades mismas que se pretendan conocer con respecto al objeto de estudio, pudiendo abarcar desde lo ocurrido en un pueblo (como ejemplo muestra) hasta agrupar más poblaciones que conforman la región como lo es una provincia o municipio (para un estudio más completo).

Considero que la microhistoria fotográfica es un método apropiado para abordar trabajos de investigación con respecto a este tipo de fotografía, con ella se pueden establecer escalas más precisas que permiten profundizar más sobre ciertas imágenes

---

<sup>13</sup> Obviamente la ciudad capital forma parte de una región, así que bajo esa circunstancia sería tomada en cuenta como fotografía regional. La razón de separarla de este tópico es porque la fotografía realizada en la capital ha sido más centralizada por parte de los investigadores para estudiarla y difundirla a comparación de la regional. Así que la fotografía regional puede entenderse también como la fotografía que se lleva a cabo en la provincia.

con respecto a su tema, autoría u otra, a modo de mostrar ciertas características propias en el retratar, concebir, usar o difundir entre otras más, dentro de la subdivisión elegida en una región.

A diferencia de la fotohistoria, la microhistoria fotográfica procura no tomar como principal lo producido por fotoperiodistas, sino que amplía su campo (Rodríguez, 2010), por lo que puede abarcar otro tipo de trabajos para ello, como lo hecho por aficionados, autores tanto conocidos como anónimos, los trashumantes, los fotógrafos de estudio, la fotografía artística, etc.

Con respecto a que si este tipo de retratística es o no un género, hay que precisar que cuando hablamos de géneros en la fotografía, nos referimos a las distintas y más frecuentes categorizaciones bajo las cuales nos situamos en dicho ámbito y en donde hallamos diversos discursos que suelen clasificar a las imágenes según ciertos criterios esenciales pero insuficientes. Lo que me cuestiono es ¿Quiénes son esas organizaciones que disponen ello? ¿Esas ordenaciones en base a que se crearon? ¿Siguen siendo actuales y útiles en la construcción de realidades?

**El género es a la vez un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes (Schaeffer; 2004:17,22-23).**

Jean –Marie Schaeffer menciona que hay tres grandes grupos bajo las cuales se forman dichos géneros: *Funcionales*, cuyos usos principales no son estéticos (fotografía documental, de arte, científica, publicitaria, etc.); *Referenciales*, ligados al estatuto específico de la imagen fotográfica, es decir, la realización mimética de lo representado (fotografía de retrato, paisaje, arquitectura, desnudo, naturaleza muerta, etc.) o la *combinación de ambas* (fotografía familiar, de reportaje, erótica o pornográfica, instantánea, de boda, comercial, etc.); que dependen de sus prácticas intencionales y perspectivas abordadas (lo que pretende representar) para identificar a la fotografía en una u otra distinción (Schaeffer; 2004:17).

Si entendemos la palabra género como sinónimo de conjunto o agrupación, se puede decir que la fotografía regional es un género; en tanto que ésta congrega las

imágenes realizadas en un territorio delimitado de acuerdo a ciertas exigencias o afanes de investigación, que a su vez, concentra en ella diversos grupos de géneros, como los señalados por Schaeffer.

Cabe precisar que, no puedo afirmar que lo nombrado y entendido por mí como fotografía regional sea tomado de igual manera en otros sitios o países, quizá sí empleen un término o una acepción semejante; aunque puede ser más común que se refieran a ella como fotografía de provincia o de pueblo. En España, suelen etiquetarla como fotografía popular.

### **3.2.2.1 ¿Fotografía regional o fotografía popular?**

Cuando inicié mis estudios con la fotografía regional, pude percibir que algunos miembros de la academia y colegas que estudiaban a fotógrafos y archivos de la capital, se referían a la fotografía de pueblo o provincia con cierto menosprecio, como si el hecho de pertenecer a este ámbito dotara a la fotografía de menos valor documental y/o estético.

En diversos foros y espacios a los que he asistido dentro de la República Mexicana y donde acuden algunos investigadores provenientes de la capital del país; recuerdo que unos se referían a ella como una fotografía “muy curiosa, graciosa, simpática o folclórica” un claro ejemplo de lo vernáculo de nuestro país, emitiendo con ello cierta resistencia a este tipo de fotografías. Incluso no faltó quien me dijera que para entretenimiento está bien pero que si quería trascender como investigadora debería elegir fotógrafos más serios y profesionales.

Entonces ¿la fotografía de provincia o de pueblo es entendido como algo mediocre y la capitalina como competente? ¿Qué determina ello, el lugar en el que se hace o el simple hecho de nombrarla así? ¿Tiene que ver ello con consideraciones antiguas respecto a la fotografía para definir lo que es arte o no?

Antes de contestar a dichos cuestionamientos, quiero especificar que es la fotografía *vernácula* para no confundir los términos con lo regional. Según la RAE, vernáculo proviene etimológicamente del latín *vernaculus* que significa: propio del lugar o

país de nacimiento de uno, nativo, especialmente cuando se refiere al lenguaje o idioma; pero también designa a lo “nacido o creado en la casa de uno” (Chéroux; 2014:12).

Según Clément Chéroux, la fotografía vernácula posee tres rasgos característicos: ser utilitaria (está al servicio de otras áreas o ciencias), doméstica (por su zona de intervención o circulación dentro de un ámbito particular) y heterotópica (cuando se sitúa en un uso diferente por el cual fue producida originalmente) (Chéroux; 2014:12-16). Es de consumo familiar o local, no tiene que ver con un espacio geográfico específico, pues se puede hallar desde los barrios, provincias o campiñas, hasta en las grandes ciudades (Mendoza; 2012:12).

La fotografía vernácula es un género de la fotografía, que puede formar parte de la regional sin ser lo mismo, ya que la primera refiere a un tipo de imágenes de uso y consumo privado en el sentido doméstico; mientras que la fotografía regional puede abarcar una mayor diversidad de retratos que impliquen tanto lo privado como público.

Respecto a los modos de percibir de algunos investigadores con lo hecho en provincia, considero que su relación está influenciada con las viejas ideas centralistas - Porfiristas en el caso de México- que heredan pensamientos eurocentristas; donde se entendía que todo lo que se hacía en la capital del país era único, importante y trascendente, y en el cual habitaba la mayor parte de la población instruida y culta.

Con esa forma de pensar, es probable que una buena parte de la academia considere, bajo ciertos parámetros ancestrales respecto al arte y estética, lo que es o no fotografía, lo que es importante o no de estudiar de ella y bajo esa lupa se ve a la fotografía regional.

Como historiadora del arte, he pasado por conflictos personales en cuanto a lo que se supone que *debo considerar* como “Arte” –concepciones antiguas e impuestas en la apreciación de obras que buscan una legitimación continua para tener permanencia en lo que denominamos las Bellas Artes. Mismas que debo respetar al dirigirme con respecto a las obras en cualquier investigación, ya que la academia a la que pertenezco así lo exige

estemos o no de acuerdo-; que choca hasta cierto punto con lo que *yo creo que es* - parámetros personales-.

Gombrich nos refiere como esta palabra puede significar muchas cosas distintas que dependen invariablemente de, donde nos coloquemos, las relaciones que entablemos con ella, el concepto de belleza que manejemos, nuestros gustos o preferencias, los sentimientos que genera o la influencia teórica bajo la cual observamos (Gombrich; 2009:15-37).

Ver el arte con A mayúscula nos hace ver a las obras con ciertos miramientos, cerrando nuestra mente a lo que viejas y heredadas directrices vuelven dogmático, provocando el rechazo en automático si algo se encuentra fuera de esos lineamientos.

Poco cuestionamos al respecto de ¿Quién o quiénes marcaron dicha normatividad y bajo qué fines? ¿Cuáles son sus parámetros para que algo fuera o no “Arte”? ¿Tienen que ser forzosamente universales? ¿Por qué debemos hacernos al gusto de otros y apreciar de acuerdo a su mirada? Pero sobre todo ¿Debemos basarnos en estos dictámenes impuestos sobre lo que es arte para estudiar y entender una fotografía?

Para mí el arte es algo subjetivo y discutible, no podemos generalizar su significado y hacer que se vuelva algo dogmático. Definir que es arte o no, depende de nuestros gustos, de las necesidades que me genera, de la experiencia que se tiene cuando uno se enfrenta ante ella; así como también del conocimiento que se tenga en cuanto a la obra, su historia y autor o de las hipótesis aprendidas o condicionadas que hayamos tenido de ésta (Gombrich, 2009; Berger, 2001 y Tolstoi, 2007).

A través de las diferentes maneras de entender y practicar el arte, es como enriquecemos no solo nuestros estudios sino nuestra propia mirada. Hay que darse la oportunidad de conocer más allá de nuestras fronteras y ver que dichos parámetros, han sido rebasados actualmente. “Ya sería hora de aceptar la evidencia de que, para entender

la fotografía en toda su complejidad, seguir preguntándose si es o no es un arte no es siempre la cuestión principal” (Chéroux; 2014:14).

Ahora, con respecto a la fotografía popular hay que preguntarse ¿Qué entiendo primero por popular y qué significado se le da en el ámbito fotográfico? ¿Qué forma parte de este tipo de fotografía? ¿Es equivalente a lo que llamo fotografía regional? Si ese fuera el caso ¿Cuál sería la denominación adecuada: fotografía regional o popular?

Raymond Williams sugiere cuatro significados sobre el término popular, que gusta a muchas personas, obra de tipo inferior, obra que intenta deliberadamente ganarse el favor de la gente y cultura hecha por la gente para ellos mismos (Williams; 1963:11).

Sobre el término fotografía popular –usado en España-, no queda tampoco clara su definición en algún libro, pese a que varios investigadores de la fotografía, entre ellos Publio López o Marie-Loup Sougez, la emplean para referirse a un tipo de fotografía ambulante, amateur, anónima, de eventos públicos o privados, etc., hecha por personas de las provincias (Sougez y López; 2001). Sougez menciona en su libro de Historia de la Fotografía que “existen ejemplos de fotografía popular, incluso anónima, que pueden ilustrar una corriente expresiva vernácula que sí es digna de consideración, como ejemplo de un arte primitivo dentro de la fotografía” (Sougez; 2001:246).

Retomando algunas ideas construccionistas, hay que recordar que la construcción social responde a una creación compartida socialmente y que son las relaciones sociales las que han construido lo que conocemos, en consecuencia lo que denominamos o significamos. Por tanto, la descripción que hacemos de cosas, hechos, términos, etc., dependen de los valores y punto de vista cultural desde donde se escribe (Gergen; 2011:9, 13,22).

Si hablamos desde una academia elitista, puede deducirse que el empleo del término popular en la fotografía, es una forma –un tanto peyorativa a mi parecer- para hacer una distinción y contraste en el campo de la producción e investigación fotográfica,



en relación a lo que se debe considerar una obra de alta cultura y una de tipo inferior. Así que las obras que pertenecen a la primera, darán una respuesta creativa a lo moral y estético -generalmente hechas por y para la clase de poder en la sociedad-; mientras que las segundas, serán inspecciones sociológicas de eventos –producidas por y para la clase trabajadora o común- (Storey; 2012:21-26).

**Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía (Bourdieu; 2003:44).**

Que las fotografías no fueran producidas con voluntad artística, haciéndolas ver como “primitivas”, no significa que estén desprovistas por completo de cualidades estéticas (Chéroux; 2014:16). La fotografía considerada más modesta, es un reflejo del modo en que una sociedad entiende su realidad, de cómo la simboliza, expresando la estética propia de los diferentes grupos o clases que la conforman donde los “cánones” impuestos son modificados de acuerdo a sus necesidades y gustos (Bourdieu; 2003:44-45).

En cuanto a, si la fotografía popular es equivalente a lo que llamo fotografía regional, la respuesta es sí, puesto que refiere a la fotografía hecha en la provincia, la cual tiene un enfoque regional que busca destacarse igualmente, de lo hecho en la capital del país<sup>14</sup> y que se apertura a diversos temas de índole tanto privado como público. Ambas incluyen obras de fotógrafos amateurs, anónimos y profesionales; aunque en España sea más referida por los dos primeros tipos de retratistas.

---

<sup>14</sup> La organización territorial de España es, por medio de estados autonómicos, que tienen garantizado su derecho de autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre ellas. Es decir, se organiza territorialmente en provincias y estas a su vez en municipios (La Constitución Española de 1978, Art. 2). Por tanto, España se concibe en regiones y estas regiones buscan continuamente realizar estudios de su historia en diferentes ámbitos entre los cuales entra la fotografía. Más adelante abordaré este tema en cuanto a estudios de historia de la fotografía en dicho país.

En relación a la forma de denominarla, puedo decir que depende de los significados que representen ambos términos para uno o de cómo nos referimos a ellos (entendemos) o de la finalidad que tengamos en su uso dentro las investigaciones. Desde la perspectiva constructorista, las dos formas son válidas y abiertas, pueden nombrarse de ambos modos (Gergen; 2011:25) de acuerdo a lo que, para cada comunidad –ya sea mexicana o española- signifiquen.<sup>15</sup>

Por ejemplo, en mi caso prefiero llamarla fotografía regional puesto que considero que el término regional se presta a menos perspectivas despectivas con respecto a otro tipo de imágenes que la misma academia respalda y avala. Además como ya he referido antes, lo regional puede comprender la fotografía hecha por los diferentes estratos sociales dados en un espacio geográfico (hasta llegar a su mínima expresión que es un pueblo), donde se reflejan en cierta forma sus usos, mentalidades, representaciones de identidad, etc., haciendo que la variedad de temas enriquezca las investigaciones.

Para mí, la fotografía regional, sobre todo aquella efectuada entre finales del siglo XIX y principios del XX, está más abierta a comparación de la popular hecha en el mismo período. Quizá la fotografía popular realizada desde mediados del siglo XX, ya esté superada actualmente tanto en sociología y antropología (dentro de la academia) y en algunas áreas de Bellas Artes que trabajen dentro de los estudios de cultura visual. Pero considero que no se ha logrado del todo con aquella perteneciente a los periodos que antes menciono.

---

<sup>15</sup> Recuerdo cuando nombré por primera vez el término de fotografía regional a mi director de tesis, él decía que este término le chirriaba por las referencias que a su mente le traía lo regional con relación al sistema de regiones impuesto por Franco y que prefería que yo le nombrase popular. Mi significado de lo regional obviamente difería de lo que para él representaba, para mí no tiene vínculo alguno con lo autoritario, con algo que marcara a mi país en cuanto a diferencias. Más que separador lo he visto como integrador, como el reconocimiento de la variedad cultural, geográfica, histórica, lingüística, etc., que enriquece y conforma a un país. Pese a las diferencias propias que puedan tener las regiones, habrá un común denominador que las una, identifique y creé empatía entre ellas; por lo menos así pasa en México. Para mí en todo caso me chirriaba lo de popular por la analogía con lo peyorativo, que había yo percibido por parte de estudiosos de la fotografía dentro de la academia.

Mi percepción, es que se encuentra aún ligeramente más encasillada por los mismos investigadores, con respecto a cierto tipo de fotógrafos y temas, además del uso que en la academia he visto le dan algunos colegas (como algo desdeñoso), para marcar lo que consideran o no profesional, trabajo pensado o azaroso en la fotografía.

### **3.2.2.2 Fotógrafo regional.**

El fotógrafo regional es aquel que siendo profesional, *amateur*, fotoperiodista, ambulante o anónimo realizó el registro de imágenes utilitarias y/o estrictamente estéticas que convierten su obra en un útil testimonio gráfico de la vida íntima y pública de la región, provincia o poblado en que habitó.

Al igual que a la fotografía regional, este tipo de fotógrafos han tenido una tendencia a ser poco abordados por parte de la academia, parece que no despierta tanto interés como para emprender estudios sobre retratistas que no procedan o hayan efectuado su labor en la capital del país.

Los que sí han tenido a bien voltear a verlos, se interesan por aquellos que fueron profesionales y hayan tenido su estudio fotográfico. Con el resto de fotógrafos, pareciera que su mirada los viera con cierta curiosidad, como la de aquellos etnólogos del siglo XIX que estudiaban a culturas supuestamente “exóticas” en los territorios neo imperiales.

Publio López se refiere a lo producido por fotógrafos populares como: “algo “cándido”... cuya pomposidad sólo era comparable a su estomagante vulgaridad... - aunque reconoce que- de los mejores retratos de la época, de los más conmovedores, sorprendentes y dignos de perpetuación y de memoria, fueron obra de aquellos modestos artistas populares que, de un modo profesional o compartiendo este trabajo con otros menesteres y oficios, supieron plasmar la imagen de las gentes en aquellos años memorables cuya pomposidad sólo era comparable a su estomagante vulgaridad” (López; 1997:126).

Para mí todos los tipos de fotógrafos resultan interesantes de estudiar, mi preferencia por los regionales está más con aquellos profesionales que no necesariamente tenían su estudio fotográfico, que a la par de la fotografía ejercían otro oficio. Aquellos que de alguna manera fungían como reporteros en su región sin ser necesariamente fotoperiodistas, sus imágenes registran desde eventos familiares, culturales, políticos, sociales hasta hacer fotografía comercial, de estudio u otras, es decir, efectuaban una crónica visual de su acontecer.

Las fotografías que ellos produjeron, están determinados tanto por su propia mirada sobre lo retratado, así como por las demandas de sus clientes; la importancia de estas fotografías reside en cómo, a través de ellas, se moldearon las ideas e influyeron el comportamiento (Freund; 1993: 8).

Como menciona López **“No todos fueron, obviamente, grandes fotógrafos... pero si hubo algunos con un verdadero instinto fotográfico, con un conmovedor amor por su trabajo, y dotados de una extraordinaria capacidad para acercarse a las gentes que retrataran”** (López; 1997: 127).

Los fotógrafos regionales suelen experimentar con su toma fotográfica, rompiendo con estéticas canónicas impuestas; su estética depende de las funciones sociales que se le atribuyen a su práctica, sin excluir expresiones de belleza (Bourdieu; 2003:142) de ese ideal buscado e imitado por su sociedad. En ocasiones, pareciera que crean una estética propia como lo es la frontal, donde tratan de reflejar (más bien interpretan) ciertas particularidades del objeto o sujeto retratado. Algo que suele ser muy repetido en ellos es que su práctica fotográfica continuamente la realizan en exteriores.

Cierto es que han existido fotógrafos regionales que encontraron en esta tecnología una nueva forma de vida, un medio donde plasmar su inclinación, afecto o testimonio por su terruño y lo que acontecía en él. Como una manera de expresar su percepción de la vida cotidiana, con un corte instantáneo de su realidad que se vuelve

temporal, donde aquello que la rutina ha vuelto imperceptible, puede mostrarse y apreciarse (Bourdieu; 2003:138).

Los registros de este tipo de fotografías pueden o no, marcar diferencias y contrastes entre las ciudades capitales, los poblados o regiones, o copiar cierto tipo de tendencias existentes, pero finalmente, estas imágenes responden a los gustos que su sociedad les impuso; lo cual permite conocer sus historias, mentalidades, etc., sino reconstruirlas.

### **3.2.3 Representaciones e imágenes icónicas en las poblaciones a partir de modelos capitalinos.**

Las imágenes referentes más próximas de donde los fotografías regionales se basaron para efectuar sus retratos, eran aquellas hechas en los estudios de afamados retratistas pertenecientes a la capital de su país, donde éstas reproducían, cánones usados antes en la pintura .

En el caso de México, se buscaban aquellas que provenían de estudios de la ciudad de México u otras traídas de Europa e incluso de Estados Unidos; en el caso de España, las producidas en Barcelona, Madrid o París. La mayor parte de estas imágenes que se consumían eran llevadas a las poblaciones por fotografías ambulantes, en su mayoría extranjeros o solicitados directamente a las doraduras u ópticas que las vendían (Debroise, López y Carretero).

Tras alcanzar la seguridad material, las sociedades de provincia al igual que las de la capital, demandaron fotografías que mostraran lo mejor de ellas –tanto las élites como el resto de las clases sociales-, por ello encontramos fotografías en las cuales pretendían afirmarse (tanto grupal como individual) mediante diversos signos externos. En donde la tarea principal del fotógrafo debería ser la interpretación perfecta de los deseos y exigencias de su clientela (Freund; 1993:55), esto se lograba a partir de compartir un mismo código cultural y social con los sujetos fotografiados, para así satisfacer dicho afán de representación de sus clientes.

Es por ello que encontramos imágenes que no solo trasladaron los hábitos estéticos que imperaban, sino que copiaron posturas, escenografías, vestuario, etc., plasmadas en los más prestigiados estudios de las ciudades capitales,<sup>16</sup> sino que también se reproducen signos y códigos de trascendencia social, de la realidad e imaginario cultural y visual concebidos por la élite capitalina, con el fin de construir una identidad y realidad visual (Negrete; 2006:91-92),<sup>17</sup> pero adaptadas a las posibilidades y medios de la provincia. **“Se crean estereotipadas imágenes haciendo desaparecer las personalidades, el arquetipo de una capa social borra el ser individual... los accesorios en el retrato distraen al espectador de la persona representada”** (Freund; 1993:61)

Los gabinetes fotográficos de provincia buscaron contar con elementos escenográficos iguales o lo más semejante a lo usado en la capital de su país. Entre ellos estaban los fondos o telones pintados al óleo o acuarela, empleados para situar el espacio fotográfico de la representación, por ello existía una gran variedad de fondos de acuerdo a las necesidades que requería el cliente –al entorno social al que pertenecía o deseaba pertenecer-.<sup>18</sup>

Es probable que los estudios de provincia contaran con un número de fondos que no rebasaría la cantidad de cinco, buscando aquellos que pudieran ser los más *ad hoc* al tipo de clientela al que generalmente prestaban sus servicios, que estuvieran a la moda

---

<sup>16</sup> En el caso de la ciudad de México, a partir de 1865 y hasta principios del siglo XX algunos de los estudios mexicanos más famosos en la capital eran el de Valletto Hermanos, Cruces y Campa y el de Francisco Montes de Oca. En Madrid encontramos a Valentín Gómez, Antonio Barcia y Viet, Manuel Compañy y M.Alviach. En Barcelona, Pau Audouard, A. y E. dits Napoleón, Joan Martí y Antoni Esplugas.

<sup>17</sup> La identidad que se buscaba construir era la del tipo burgués capitalino quien compartía los cánones visuales del burgués europeo, este hecho era también buscado por las élites de los poblados del interior del país por lo cual los fotógrafos regionales debían conocer dichas normativas, aunque en ocasiones los mismos retratados eran quienes imponían al fotógrafo sus actitudes, poses, chistes y disfraces, intentando muchas veces hacerse pasar por otro exagerando su personalidad, donde más que una representación de sí mismo, se vuelve una alusión de lo que no es o de lo que quisiera ser (Debroise; 2005: 37).

<sup>18</sup> A finales del siglo XIX se extendió el uso de fondos o telones, los cuales representaban los diferentes espacios frecuentados o usados por las sociedades de élite como lo son interiores de elegantes mansiones ciudadinas, parques, casas de campo, bosques, salones para recibir visitas, bibliotecas, etc. Dependiendo de la toma era el número de fondos que se usaba, esto para darle mayor amplitud al espacio fotográfico supuesto (Negrete; 2006:92-96).

de la época, fueran los más accesibles a su economía y que pudieran por sus materiales o diseño perdurar más tiempo (Negrete, 2006). Es probable también que estos telones los hayan adquirido en los establecimientos que en las ciudades capitales solían vender o distribuir material fotográfico e incluso podían ser pedidos a pintores especializados en escenografías teatrales.<sup>19</sup>

Los fondos más repetidos en diversos retratos regionales son los de exteriores de casas de campo o palacetes, donde se observan de manera frecuente algunas columnas, escalones, ventanas, follajes o plantas y macetas.<sup>20</sup>

El otro elemento escenográfico que junto con los telones copiaban de los fotógrafos capitalinos, era el *atrezzo*, es decir, todos los objetos de utilería empleados para la fotografía a realizar (llámese sillones, sillas, cojines, columnas, consolas, mesas, relojes, balaustradas, esculturas, cómodas, flores, reclinatorios, lámparas, etc.), los cuales debían cambiar según las modas decorativas de la época. Dichos objetos tenían que corresponder tanto con el fondo a emplear como con el sujeto a retratar (en cuanto a su vestimenta<sup>21</sup> y actitud) para así integrarlos de una manera armónica en la representación fotográfica.

La elección del *atrezzo* y fondo para una fotografía correspondía tanto a la temática que tendría el retrato como a la edad y sexo del sujeto. En las ciudades capitales de provincia se buscó seguir tal cual este tipo de patrón, en los poblados alejados de estas

---

<sup>19</sup> En la ciudad de México existían estudios como el de los hermanos Valletto que contaban a principios del siglo XX con más de cien fondos, lo que hablaba de la gran actividad y éxito comercial con el cual contaban. Con referencia al origen de manufactura de los telones, puede mencionarse que algunos de ellos fueron importados de Estados Unidos y Europa, mientras que otros eran mandados hacer con pintores mexicanos o en la misma Academia de San Carlos (Negrete; 2006:92-100).

<sup>20</sup> Algo que es importantes señalar es que no todos los fotógrafos regionales contaban con gabinetes fotográficos establecidos, por lo cual al realizar retratos solían improvisar espacios dentro de sus hogares que asemejaran a un estudio, el equipo escenográfico era en ocasiones menor al de los gabinetes establecidos.

<sup>21</sup> Generalmente el responsable del vestuario en un retrato era el sujeto que se retrataba (en el caso de los infantes la decisión recaía en los padres o el tutor del mismo) y esto determinaba la puesta en escena del fotógrafo. La vestimenta era otro objeto a copiar de los modelos capitalinos, pues las élites retratadas vestían de acuerdo a las modas imperantes, lo que a su vez remite a un estatus social, el cual en la fotografía se pretendía confirmar y en otras como algo a lo que se aspiraba llegar. En México se copiaba gran parte de la moda en Europa, especialmente la parisina, para España París era también su referente. Las clases de menor estrato social, buscaron retratarse con el mejor vestuario que pudieran tener o conseguir, a diferencia de la Ciudad de México donde algunos estudios como el de los Hermanos Valletto contaba con un salón especial de vestuario donde se les ofrecía una variedad de vestimentas a las personas que desearan retratarse.

ciudades, el *atrezzo* podría resultar en ocasiones más pobre en cuanto a cantidad, forma y estilo.<sup>22</sup>

El libro *Pictorial Effect in Photography* de Henry P. Robinson, fue de gran influencia para todos los fotógrafos de finales del siglo XIX, fueran estos capitalinos o regionales, que tenían un afán por practicar una fotografía “artística”.

En base a lo dictaminado por Robinson, se montaban las poses para los retratados al igual que se procuraba atender a cuestiones de orden formal, simbólico, compositivo, proporcional e iluminación.<sup>23</sup> Según ello, los sujetos en el retrato deberían casi estar ubicados en el primer o segundo plano, se puede apreciar un seguimiento puntual a los códigos de valores culturales y sociales de representación prevalecientes en su sociedad y época (como lo es, adoptar poses de decoro o pudor en las mujeres, de gallardía y opulencia en los hombres).

La pose que adoptan los fotografiados está en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe, bajo las normas y formas convenientes en relación con otros, se siguen modelos culturales, la idea sigue siendo ese “natural” que se quiere lograr y que debe aparecer (Freund; 1993:142-143)

El lograr esto dependía de la práctica, experiencia y conocimientos que los fotógrafos regionales iban adquiriendo durante el tiempo que ejercieron su oficio, muchas de estas veces alcanzada de manera autodidáctica a través de libros o manuales de fotografía.

---

<sup>22</sup> El cual podía consistir generalmente en sillas (podían usar de 3 a 5 modelos de sillas), una banca, una mesa (usualmente pequeñas y circulares) macetas o floreros, 5 modelos de tapetes o manteles, lámparas, en ocasiones una escultura pequeña, un crucifijo, pedestales, abanicos, por mencionar los más comunes, observados en algunas imágenes de fotógrafos regionales. El tipo de *atrezzo* y cantidad respondió también a los gustos y necesidades de la sociedad del lugar, así como de la situación económica del fotógrafo.

<sup>23</sup> Este libro fue fundamental para la teoría y estética fotográfica, la cual marca las reglas de composición en el retrato, que constaba de dos tipos fundamentales: la composición angular (el sujeto y los accesorios de la imagen se colocaban en líneas diagonales buscando siempre estar equilibradas) y la composición piramidal (cumplía el principio de la angular pero colocando a los objetos según un orden triangular, utilizada para retratos individuales y grupales). En cuanto a la iluminación no debería dar contrastes violentos, sino buscar una graduación discreta que proporcionara al sujeto fotográfico relieve, profundidad y volumen necesarios. La pose debía atender siempre a factores compositivos de equilibrio entre líneas, sombras y luces. La iluminación de la cabeza era primordial, recibiendo la luz más alta, dándole el mejor foco pues se consideraba la parte principal, para lo cual debía colocarse la cabeza en posición de tres cuartos y nunca frontalmente. La posición de la cabeza con respecto a la de su cuerpo debería ser en otro sentido cuidando que variara ligeramente. El sujeto debía ser colocado de tal forma que su cabeza quedara con la proporción adecuada con referencia a las orillas del cuadro. En relación a los fondos se recomendaban degradados y el *atrezzo* marcaba que debían ser reales para contribuir a la verosimilitud de la representación (Negrete; 2006:116-117). Ejemplos de fotógrafos capitalinos en los cuales es evidente la influencia de Robinson son: en México los Hermanos Valletto o Romualdo García, en España Napoleón, Esplugas y Audouard, por mencionar algunos nombres.



VI. Sin título, ca. 1880. Martí Fotógrafo. Barcelona



La imagen VI es un ejemplo de retrato donde una mujer burguesa aspiraba mostrar la autoconfirmación de su status. Esta foto fue realizada en Barcelona (una ciudad capital) probablemente imágenes como esta pudieron servir de referente tanto a los integrantes de sociedades en la provincia que demandarían fotografías, como para los fotógrafos regionales que debían ejecutarlas.

Esta práctica de buscar referentes en otras imágenes se sigue practicando, yo lo hago, solo que en lugar de comprarlas las

busco en línea; tratando de hallar imágenes que me brinden más ideas para ofrecer diversas opciones en cuanto a atmósferas, poses o *atrezos* de acuerdo a los gustos que mis clientes pueden tener o contraten para su sesión. A partir de ellas yo busco hacer mi propia reinterpretación.

Regresando a la imagen, a primera vista vemos a una mujer sentada sobre una silla recargándose en una mesa para leer un libro. El fotógrafo ha creado un ambiente íntimo de la mujer -semejando a un salón de lectura- donde a través de su mirada irrumpimos parte de este momento cotidiano de ella. ¿Qué lee para estar concentrada en ello?

Quizá este libro encuadernado contenga textos de los llamados piadosos, los cuales eran permitidos a las mujeres en aquella época, pues a comparación de los hombres no era considerado apropiado que leyeran mucho.<sup>24</sup> Tan sólo habría que recordar que para 1887 existían casi 20 millones de mujeres alfabetas en España y entre ellas se encontraban gente de cierto nivel económico (González; 2011).

Por tanto, la mujer bien podría estar leyendo un libro de horas, un misal, devocionario o flores sanctorum, que era lo más común, aunque algunas mujeres podían tener acceso a las novelas literarias. El libro se vincula al uso simbólico y al prestigio propio de su clase social, por los elementos culturales que le rodean, se puede asociar a esta mujer como perteneciente de la clase burguesa. Lo cual resulta más evidente al observar su vestimenta elegante estilo miriñaque<sup>25</sup>, ya que no era común ver a una mujer de menor clase social, portando un vestido negro al parecer de chiffon, con brocados o encajes bordados en la enagua y en los brazos. Su atuendo de acuerdo a su clase es de uso cotidiano propio de la moda de la década de 1880 con accesorios discretos (un brazalete, anillo de matrimonio, aretes, un camafeo y un colgante) y peinada de chongo.

En cuanto al seguimiento de los lineamientos sugeridos por Robinson para esta toma, podemos observar dos planos bien definidos, contrastes balanceados que proporcionan el relieve, profundidad y volumen necesarios a la figura principal. Este contraste se logró gracias a la iluminación cenital frontal con luz continua y dura, que hace que la luz sea pareja en toda la escena, que su rostro esté bien definido y no se vean sombras debajo del mantel de la mesa.

---

<sup>24</sup> Desde el Renacimiento, seguía prevaleciendo la idea de que las mujeres no debían leer y si lo hacían debía ser con lecturas que los padres o esposo consideraran propio para ellas. En el siglo XIX, sobre todo a finales, la lectura femenina tomó más fuerza al encontrar las condiciones propicias para expandirse en un entorno donde la alfabetización y educación se convirtieron en derechos. (Ramírez y Bernárdez)

<sup>25</sup> Estilo donde los diseños eran sencillos, caracterizados principalmente por la anchura y largo de la falda <http://www.culturatradicionalgc.org/Vestimenta-Tradicional/Contexto-Historico/Moda-burguesa-de-los-siglos-XIX-y-XX.html>

En relación a la composición, ésta es clásica, se eligió un formato vertical donde su esquema compositivo es piramidal agrupando elementos formales y simbólicos que atienden al estatus de la retratada. La dama se ubica en el primer plano (visible la forma y el fondo), sentada sobre la silla en posición de tres cuartos (la colocación de lo largo del vestido la hace ver ligeramente contorsionada a la izquierda) y con la mirada fija en el libro que tiene en sus manos, la postura no la encuentro forzada sino más natural.

En ese primer plano se ubica el *atrezzo*<sup>26</sup> y detrás de ella el telón simple. Estos elementos hacen que la imagen tenga un peso por posición a la izquierda, mientras que su vestido y el fondo oscuro generan otro peso por color, el fotógrafo logro un equilibrio por compensación de masas. Los criterios de composición y representación logran referenciar su estatus y distinción.

A partir de esta imagen los fotógrafos regionales buscaban imitar o adaptar, de acuerdo a su clientela (gustos, pretensiones, etc.), sus posibilidades (para adquirir cierta variedad de artículos para *atrezzo*) y su conocimiento (técnico y operativa). Ello lo veremos en los siguientes dos ejemplos, el primero corresponde a un fotógrafo de Sabadell llamado Antonio Soldevila que contaba con un estudio montado y el segundo a un fotógrafo de Tlatlauquitepec quien no contaba con tal, esta segunda imagen es atribuida a Ismael Guerrero Bravo.

La imagen VII, es de un hombre que se encuentra de pie, porta un traje con chaleco, corbata y pañuelo; él recarga su brazo sobre un libro, que a su vez está encima de un banco largo, en su mano lleva unos guantes, detrás de él se ven una silla y una mesa, al fondo un telón difuminado.

A comparación de la imagen anterior, no me queda claro que tipo de espacio quiso ambientar el fotógrafo, si es parte de una terraza o el interior de un salón, quizá me confunde un poco el telón empleado donde se alcanza a ver elementos de un jardín. Aquí lo que llama mi atención es la vestimenta y porte del hombre retratado, es quizá lo que aquí interesaba.

---

<sup>26</sup> El *atrezzo* consiste en la alfombra de tipo floral, una mesa redonda cubierta por un mantel estampado visto de frente está colocado a la izquierda de la dama, el sillón individual o silla parece que ambas se han puesto de manera diagonal a la postura de la dama.

Los cambios en la forma de vestir durante la Gran Guerra fueron dictados más por la necesidad que por la moda. La ropa se adapta a sus nuevas actividades, así la moda masculina del nuevo hombre del siglo XX, se derivaba en trajes hechos a medida, mucho más prácticos y no tan vistosos que los del siglo pasado. Dichos trajes consistían de tres piezas en combinación mutua o contrastante: chaleco, una capa de saco y pantalón hasta los tobillos con la vuelta-ups. La brecha entre los pantalones cortos y los zapatos era rellenada con polainas o botines.<sup>27</sup>



VII. Sin título, ca. 1915. Antonio Soldevila. Sabadell, Lunadelf

En cuanto a los aspectos formales que Soldevila efectuó, se aprecian dos planos, los contrastes están un tanto balanceados, permitiendo apreciar algo de relieve, profundidad y volumen. La iluminación es dura, continúa y cenital lateral (izquierda), lo que provoca ciertas sombras en su rostro y manos, además se percibe que es así por las sombras que se observan en el suelo.

La composición es clásica, con un formato vertical y esquema compositivo piramidal, lo que no queda claro es el uso de los elementos simbólicos ¿Qué tienen que

<sup>27</sup> [http://mariaseradulce.blogspot.mx/2011/01/1910-1920\\_27.html](http://mariaseradulce.blogspot.mx/2011/01/1910-1920_27.html)

ver con el estatus del caballero? Para mí, nada tienen que ver, quizá sólo fueron empleados para enmarcar al sujeto, que buscaría reflejar en este retrato su estatus por medio de su vestimenta y porte o no, el hecho es que eso llama la atención en la fotografía. Soldevila usa el banco blanco para contrastar el género de su traje, el cual parece ser fino.

El hombre está en el primer plano junto con el banco alto, su postura es un poco forzada para que salga erguido y pueda apreciarse el porte de su cuerpo y rostro, en posición de tres cuartos, su mirada está en esa misma dirección observando algún punto fuera del encuadre, sus manos están más sueltas y relajadas.

De acuerdo a mis parámetros estéticos en un retrato, veo un problema en cuanto a la composición, este tiene que ver con el *atrezzo*. Entiendo el uso del libro (símbolo de intelectualidad), sobre todo la del banco alto junto al hombre, como medio para que su cuerpo tuviera donde apoyarse y así lograr una pose recta que no cansara tanto al sujeto durante la toma. Para mí con ese banco hubiera sido suficiente, no encuentro razón para la mesa ni para la silla detrás suyo, a mi gusto quitando esos elementos se vería una imagen mejor lograda.

En cambio lo que ocurre es que ambos distraen un poco mi mirada sobre el sujeto. Lo que me hace más ruido es la silla detrás, se sobrepone al banco, parece que se fusionan; a primera vista no encuentro un orden lógico para ponerlo de esa manera. Si no se usa ni se aprecia adecuadamente en la toma ¿Por qué aparece entonces? ¿Es un error o una puesta a propósito? ¿Qué fin tenía para el fotógrafo?

No creo que haya sido un error. Para hacer esta toma el fotógrafo tuvo que haber hecho pruebas, durante las cuales ensayaría con los elementos solos y sobrepuestos junto a su sujeto para corroborar si se lograba o no un contraste.

Si por un momento imaginamos la imagen sin la silla, veríamos que el banco por su delgadez se pierde un poco y no logra el contraste. Ante la pregunta de ¿Por qué mejor no usó la silla para eliminar el banco y lograr esto? Creo por dos razones, la silla es

igualmente delgada lo que podía ocasionar el mismo problema que con el banco; pero además de acuerdo a modelos de representación un hombre generalmente se apoya de una columna o de un sillón (símbolos de fortaleza y virilidad) y no en una silla que tiende a lo femenino. En cambio el banco hace la función de la columna.

Creo que la idea de fusionarlos fue la solución que encontró para equilibrar y contrastar la escena e insinuar esta idea de distinción, moda, estatus social y económico del sujeto.

El peso es por color más que por posición, el traje oscuro gana en peso, así que habría que buscar elementos que logran ese equilibrio contrastando colores y dotando de mayor luz a la escena. El banco es muy delgado, si lo colocamos solo se apreciaría el poco volumen que tiene, por lo cual no podría contrastar ni con el sujeto ni con las figuras

VIII. . Las hermanas del Villar y amigas, ca.1906, Atribuیدا a Ismael Guerrero Bravo.



oscuras del telón; así que la silla al ponerla detrás hace que veamos una superposición creando una masa blanca uniforme, que ayuda a lograr ese equilibrio por compensación.

Algunos fotografías regionales tardaron un poco más en perfeccionar la manera de reproducir fielmente los modelos capitalinos. Aunque las poses, vestimenta y fondo correspondían a lo que dictaban las normativas decimonónicas, las imágenes

y los retratados parecían estar en un proceso de desarrollo, como se puede apreciar en la imagen VIII.

Para las mujeres que formaban parte de la sociedad burguesa de las ciudades en provincia, era igualmente importante demostrar su estatus, aunque se habitara geográficamente lejos con respecto las ciudades importantes (en este caso Puebla y México), a veces podía ser imperante demostrar que pese a las distancias, estaban al corriente en cuanto a moda, progreso, etc. Esta es la idea que posiblemente hayan querido dar de estas mujeres retratadas por Bravo, quienes pertenecieron a una de las familias más importantes de Tlatlauquitepec.

En cuanto a aspectos formales, hay una falta de cuidado en el encuadre al dejar que en la toma aparezca colgando un pedazo del telón y mostrar una parcialidad del suelo de madera en el estudio o espacio de la toma, así como dejar ver lo rabón del tapete. ¿Fue hecho consciente o inconscientemente? Considero que fue consciente, quizá Bravo no tenía muchos lentes o con los que contaba no tenían una buena distancia focal que le permitiera realizar un retrato de grupo, en el que además de salir completo el fondo no se modificara la proporción de los sujetos a retratar.

Así que la solución fue alejarse para obtener una toma abierta y ya en el laboratorio al momento de imprimirla, efectuar un reencuadre que lograra el objetivo planteado de la toma. Yo creo que esta foto fue una de tantas pruebas previas a la fotografía que entregaría.

Se observa una composición clásica, con formato vertical y esquema compositivo piramidal. Al ser de grupo se marcan definidamente dos planos existentes (primero- las retratadas y segundo- el fondo). Se proporcionan los espacios y se coloca a dos de ellas sentadas, mientras que distribuidas quedan detrás de ellas tres mujeres paradas. Únicamente la de en medio está totalmente de frente a la toma, el resto tiene una posición de tres cuartos. La mirada de dos de ellas es hacia la cámara, mientras que las otras ven hacia puntos distintos fuera de la toma.

En cuanto a la luz hay ciertos problemas. Bravo no contaba con un estudio fijo, la mayoría de las veces solía realizar retratos de estudio en espacios improvisados ya fuera

en su casa o en el domicilio de los retratados (Ramírez; 2010:32); por lo tanto, dependía mucho de la luz natural para iluminar a sus sujetos como en este caso, donde la iluminación es cenital lateral con una intensidad obviamente no contralada, provocando que la luz quemara su lado izquierdo. Los contrastes no están bien logrados, aunque sus rostros si se definen y en ellos hay un juego de sombras que ayuda a darles volumen.

En cuanto al *atrezzo*, se ve algo pobre a comparación de los usados en los estudios de la capital, se ve un tanto deslavado en sus tonalidades, en la parte que cuelga parece estar algo desgastado; coloca un tapete muy sencillo en lugar de una alfombra, además es evidente la carencia de mobiliario que mejore la escenografía y por ende su compasión. En ocasiones los estudios ubicados en la capital, solían vender sus fondos o telones que ya no usarían, por lo cual algunos fotógrafos regionales solían comprarlos de segunda mano a estos, puede que esto haya o no pasado con Ismael.

#### **3.2.4 Investigaciones sobre la fotografía regional y sus alcances.**

En este apartado, doy cuenta de la situación de la fotografía regional tanto en México como España, con el fin de conocer cómo surge el interés por ella, cómo ha sido vista, cómo se entiende, los intereses que hay para emprender investigaciones, qué tipo de estudios se han efectuado, los alcances que han tenido y cómo están actualmente.

##### **3.2.4.1 En México.**

En México, hasta ahora parecen ser escasos los textos y estudios que tratan realmente sobre la fotografía regional; el poco material existente tiene poca difusión tanto en la academia como fuera de ella. Pienso que aún son insuficientes los espacios para compartir este tipo de investigaciones tanto fuera como dentro de la academia, los pocos que hay resultan ser muy cerrados o carecen de mayor divulgación.

Repitiendo la fórmula de la fotografía opulenta, se ha buscado en la regional, tener un pretexto para crear libros con pequeños textos como preámbulos o acompañamientos a las fotografías, que terminan convirtiéndose mayoritariamente en catálogos de



imágenes<sup>28</sup> o en caso contrario, usan a éstas sólo como parte ilustrativa de textos amplísimos que se refieren a la historia de un lugar.

Aunque obviamente este tipo de libros persigue un fin, a veces más de índole político, se han llegado a usar como ejemplos sobre fragmentos de la historia de la fotografía en ciertos lugares. Si el fin es el de historiar, no logran una interacción entre texto e imágenes, tal vez por no contar con una metodología propia para poder abordarlo (puede ser una ventaja o desventaja), por falta de fuentes de investigación o de tiempo para realizarla. Esto suele repetirse también en algunos textos de ftohistoriadores.

José Antonio Rodríguez comenta que los primeros libros que ayudaron a conocer fotógrafos de distintas partes de la República fueron *La gracia de los retratos antiguos e Imagen histórica de la fotografía en México*<sup>29</sup> (Rodríguez; 2010), con lo anterior se darían las primeras pautas que llevarían posteriormente a investigar la fotografía regional en el país.

Por el valor documental que tiene este tipo de fotografías para ser investigadas por diferentes áreas, se ha recurrido a la microhistoria como una posibilidad para rescatar la memoria visual de estos lugares. Un libro pionero en la investigación de fotografía regional fue *La fotografía en Tabasco* de José Antonio Rodríguez, al que siguieron otros más,<sup>30</sup> en los cuales mediante la creación de biografías y crónicas, se ha intentado hablar de la fotografía regional y sus fotógrafos.

---

<sup>28</sup> El caso del libro *Foto Estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán* por mencionar uno de tantos otros, en el cual se hace patente ya sea la falta de fuentes de información, un arrebato gubernamental, personal o el resultado de concursos de fotografías crean este tipo de libros sin mayor reserva. A mí parecer estos aparentes arrebatos que gestan este tipo de libros no aportan conocimientos reales a la historia de la fotografía regional.

<sup>29</sup> En este último libro Rodríguez menciona unos cuantos nombres de fotógrafos que se daban a conocer por vez primera, entre ellos: Celestino Álvarez en Veracruz y Pachuca; Lorenzo Becerril y Manuel Rizo en Puebla; Agustín Barraza en Zacatecas; Vicente Contreras en Guanajuato y Querétaro; Juan Cornelis en Oaxaca; Martín Duhalde, Juan Wenzin y Emilio G. Lobato en San Luis Potosí; Vicente Fernández en Guanajuato; Manuel de la Flor en Tabasco; Ibarra y Contreras y Octaviano de la Mora en Guadalajara; o Desiderio Lagrange en Monterrey, entre otros más.

<sup>30</sup> Véase *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930 y Monterrey en 400 fotografías*, de José Antonio Rodríguez, Miguel Ángel Berumen en Chihuahua con *1911. La batalla de Ciudad Juárez o Pancho Villa la construcción del mito*, Ariel Arnal con *Juan C. Méndez. La curiosidad en la mirada*, Luis Ramírez Sevilla con *Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza*. José Antonio Bustamante Martínez con *El Gran Lente: fotografías del estudio fotográfico, 1930 a 1973*; otras publicaciones son: *Córdoba y sus fantasmas*, Joaquín Santa María: *sol de*

Ante esta imperante necesidad de entretrejer historias con imágenes, tenemos buenos ejemplos como lo son los tres tomos de *Nuevo León, Imágenes de nuestra memoria*, donde se aprovecha la capacidad evocadora que tiene la fotografía antigua para identificarnos como sociedad, pese a no encontrar nuestra imagen ahí, ni ser de nuestros tiempos, ni ser nuestra región como bien dice Alfonso Rangel Guerra “porque las personas y circunstancias pasan, pero la sociedad permanece” (Garza; 2005:15)

El otro buen intento por incorporar estudios de fotografías por regiones empleando algo de microhistoria para ello, es la serie de ocho volúmenes de *Veracruz: imágenes de su historia* (El Puerto, Los Tuxtlas, Coatepec, Xalapa, Papantla, etc.) que nos da cuenta de los eventos e historias de los lugares de manera general, pues no se especializa en un tema y/o período en particular; además hacer la labor de difundir los archivos fotográficos de estas regiones tanto públicos como privados.

Los que son temáticos y generan también microhistoria son: *Veracruz. La elevación de un puerto* de Horacio Guadarrama Olivera que nos refiere sobre la modernidad del puerto, *Imagen e historia Minera. Charcas siglos XIX-XX* de Moisés Gámez que entremezcla la vida de los mineros, la vida cotidiana de la población de Charcas en San Luis Potosí, con la de dos fotógrafos. *Polvo de aquellos lodos* de Ricardo Elizondo quien trata de darle mayor información a la imagen; aunque pocos sean estos datos se busca describir lo que hay en ella. *Luces de una memoria compartida. Historia gráfica de Ameca (1895 – 1968)* de Enrique Martínez Curiel quien recurre a la iconografía para narrar la historia de Ameca, haciendo énfasis en que las representaciones son íconos que forman parte de la identidad de los pobladores.

El primer trabajo monográfico en relación a un fotógrafo de provincia, fue el efectuado por Claudia Canales en 1980, sobre Romualdo García, fotógrafo guanajuatense que mostraba en sus imágenes el sistema de representaciones dadas en su sociedad a

---

*plata; Leopoldo Varela, La ciudad revelada. Imágenes de Aguascaliente, Puebla de los Ángeles 1858-1993; Eugenio Espino Barros. Fotógrafo moderno; Fotografía Guerra; Foto Estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitá; Guillermo de Alba; No halle cosa en qué poner los ojos que no fuese recuerdo. Recuento fotográfico de Saltillo; Los Lupercio. Fotógrafos jaliscienses; Sara Castrejón fotógrafa de la revolución por mencionar algunos ejemplos*

finales del Porfiriato; dando una lectura formal pero sin adentrarse a conocer más de aquellas fotografías. Canales muestra aspectos de esa microsociedad y los relatos sociestéticos que se dejaban asomar en ellas. Convirtiéndose así en “la carta de mayor exportación” en el país (Rodríguez; 2010) y el primer gran representante de la fotografía regional.

A este monográfico le seguirían los trabajos de Samuel Villela sobre *Los fotógrafos Salmerón* en Guerrero y *Sara Castrejón, fotógrafa de la revolución* en Michoacán, el primero refiere a una generación familiar de retratistas de su región, mientras el segunda a una fotógrafa que registro todos los hechos ocurridos en Michoacán durante la Revolución. Waldemaro Concha y Jimmy Montañez sobre *Pedro Guerra* en Yucatán, cuyo archivo comprende una cantidad extensa de imágenes desde 1877 hasta 1979, mostrando toda una crónica de la vida peninsular.

Quizá para realizar una correcta microhistoria fotográfica falte encontrar ese puente que una a las imágenes con textos, existen a mi consideración buenos intentos como el de Rebeca Monroy en su libro *Historias para ver. Enrique Díaz fotorreportero*, aunque este sea un trabajo más foto histórico.

Algunas fallas que en libros de fotografía regional encuentro son la falta de contextualización del momento histórico del sujeto u objeto de investigación; marcar una periodización más cerrada pero concisa con respecto a la temática deseada; apoyarse en la iconografía de las imágenes para intentar interpretarlas de una forma más correcta y ampliar el campo de consulta de fuentes tanto escritas como orales. Pienso que esto en conjunto puede bien entremezclarse para crear ensayos que logren esta relación y que al final puedan contar historias a través de lo que vemos en las imágenes, donde nada queda aislado, sino integrado.

Sobre los libros existentes con fotografía regional, cabe señalar que en su mayoría son logrados gracias a apoyos bipartidos, donde generalmente se involucra a una entidad educativa universitaria y a alguna secretaria cultural o de gobierno, a nivel estatal o municipal; o en remplazo de estas puede entrar el apoyo económico de algún programa

de subvención a nivel federal. Otras suelen ser el resultado de exposiciones, creando así catálogos gráficos.

No necesariamente académicos son los que escriben los textos o reseñas, pueden encontrarse investigadores fuera de ella, así como cronistas. El mercado que lo consume suele ser más local, poco encontramos en las librerías sobre ellas. Algunas cuantas se pueden encontrar en las bibliotecas de universidades, me atrevo a decir que la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM) es quien tiene diversos ejemplares en relación a la fotografía regional en México.

Actualmente vamos por buen camino y como menciona Rebeca Monroy, “Tal vez llegamos más tarde a la investigación fotohistórica (o microhistórica) de regiones, pero lo hemos hecho con profundidad, profesionalismo y, me atrevo a decir que más avanzados que en otros países de Latinoamérica como Colombia, Venezuela o Chile, no así en el caso de Brasil” (Monroy; 2006).<sup>31</sup>

#### **3.2.4.2 En España.**

En España, tras la caída del régimen franquista a mediados de los años setenta, se empezó a realizar investigación con respecto a la fotografía, uno de esos pioneros fue Lee Fontanella quien en el año de 1978, viajo a diversas provincias para conocer los trabajos fotográficos que ahí se habían realizado.<sup>32</sup> Tres años más tarde Marie-Loup Sougez preparaba su libro *Historia de la Fotografía*, trabajo de ftohistoria “mundial” donde incluía datos sobre la historia de la fotografía en España.

En ese mismo año, la revista Photo Vision comenzaba a tratar la fotografía tanto antigua como actual de España. Los gobiernos de las provincias mostraban estar interesados en conocer su propia cultura fotográfica tras el final del franquismo, por lo cual iniciaban los apoyos económicos por parte de los gobiernos de las regiones para efectuar estudios fotohistoricos en ellas. (Fontanella; 2007:15).

---

<sup>31</sup> En éste hace una mención y reconocimiento a algunos de los especialistas sociales o artistas visuales que se dedican actualmente a recopilar la historia de la fotografía en México; asimismo de las instituciones públicas y privadas, como también de los diversos eventos que en su conjunto han sido también partícipes de esto.

<sup>32</sup> El investigador estadounidense Lee Fontanella, menciona haber visitado Barcelona, Bilbao, Córdoba, Sevilla, Granada, La Coruña, Santander, San Sebastián, Pamplona, Cuenca, Valencia, Cádiz, Santiago de Compostela, Tarrasa, Lérida, Zaragoza, Alicante, Murcia, Málaga, Elche, Ávila, Salamanca y Lugo (Fontanella; 2007:13)

En 1986, la Sociedad de Historia de Fotografía Española de Sevilla, organizó un primer congreso en relación a estudios fotohistóricos, entre los cuales había muchos con enfoque regional y hasta local <sup>33</sup> (Fontanella; 2007:16).

Para entender la razón por la cual existía un interés por las fotohistorias regionales, es importante tener en cuenta que tras la muerte de Franco, España sufrió varias reestructuras entre ellas la dictaminada en la Constitución española de 1978 en relación con las comunidades autónomas. En su artículo 2º “reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las regiones y nacionalidades que componen la Nación”. <sup>34</sup> Esto supuso un cambio total respecto al régimen gubernamental anterior, que se basaba en planes centralizados tradicionales que buscaban la unificación de esas diferentes identidades para crear una España de unidad.

Con el nacionalismo esencialista y centralista, el gobierno de Franco buscaba acabar con nacionalismos que afectaran la unión de la nación española, por ello no apoyaba los autogobiernos regionales, de tal modo que durante las primeras décadas de su dictadura persiguió y prohibió el uso de otras lenguas, de banderas y símbolos nacionalistas ajenos al estado español.

Por tanto, en la década de los ochenta tras este nuevo resurgimiento que representaban las comunidades autónomas, es que los gobiernos de estas, dieron impulso a investigaciones sobre su historia en diversos campos. La fotografía no sería la excepción, a partir de ese momento los estudios sobre esta se basarían según Fontanella en análisis particularistas (Fontanella; 2007:21).

La Fotohistoria de España, como género, de hecho vino a ser una forma de expresión del nuevo ser español recién hallado a través de descubrimientos parciales; partículas que iban saliendo a la superficie (Fontanella; 2007:20).

Publio López en su libro la *Historia de la Fotografía en España*, hace un recuento de algunos fotógrafos populares entre los que se encuentran Benito Pons de Cuenca; Jaime

---

<sup>33</sup> Fontanella menciona una lista de foto-historiadores, entre los que yo destacaría a Carmelo Vega, Bernardo Riego, pues de los nombrados ahí, son éstos dos quienes han contribuido más en efectuar estudios de fotografía regional.

<sup>34</sup> Es una entidad territorial administrativa española que, dentro del ordenamiento jurídico constitucional nacional, está dotada de cierta autonomía legislativa con representantes propios, y de determinadas competencias ejecutivas y administrativas. Cfr. Constitución Española de 1978, art. 2.

Pacheco, Joaquín Pintos, Ramón Caamaño de Galicia; Francisco Fernández de Cádiz; José Nogales de Córdoba; Eugenio y Pablo Rodríguez de Toledo; Julián Collado, Luis Escobar y Nicanor Cañas de La Mancha; Felipe Manterola de Vizcaya; Tomás Montserrat de Mallorca; Juan José Serrano en Sevilla; Carlos Pérez de Rozas, los Branguli y Agustín Centelles en Barcelona; Ángel Blanco en la Coruña; Miguel Martín-Chivite en Zaragoza; Pascual Marín en San Sebastián; la familia Vidal en Valencia. (López; 1997:128-132). Lista que ha seguido aumentando con las investigaciones que hasta hoy se han hecho.

Fontanella menciona que las informaciones en las provincias aparecen en forma de monografía, otras como historias locales donde refieren sobre su fotografía antigua. Entre estas ciudades tenemos a: Alava, Albacete, Alicante, Alcoy, Astorga, Barcelona, Granada, La Granja y Valsain, Guadalajara, Huelva, León, Lorca, Lugo, Lleida, Madrid, Málaga, Murcia, Pamplona, Pontevedra, Oviedo, Salamanca, San Sebastián, Santander, Segovia, Sevilla, Toldeso, Trujillo, Valencia, Valladolid y Zaragoza; o de pueblos aragoneses, de Castilla y León y de Castilla-La Mancha (Fontanella; 2007:21).

En comparación con México, encuentro que en España hay más investigaciones fotohistóricas y por ende mayor número de libros que tratan diversas temáticas dentro y sobre la historia de la fotografía ocurrida en su país. Estos textos tienden más a realizar historias generales, algunos siguiendo la línea de Newhall, además estos son lo que cuentan con mayor difusión que los regionales, ya que es fácil encontrarlos en librerías.

En un principio cuando llegue a España, pensé que ocurría lo mismo con la fotografía regional que en mi país con respecto a no tener bibliografía que tratara de ella; puesto que durante el primer año en la misma universidad preguntando a algunos profesores sobre textos que se relacionaran a este tipo de fotografía, no sabían darme daban razón de ello.

En las bibliotecas de la Universitat de Barcelona (UB), solo hallé dos libros referente a fotografía regional y en las del ayuntamiento tres por mucho. Lo que más encontraba eran los clásicos libros de la Editorial Gustavo Gili tratando sobre diversos temas en la fotografía, algunos ejemplares españoles con temáticas relacionadas a la historia de la

fotografía (fotohistoria) en su país como el de Sougez, López, Carrero y Riego,<sup>35</sup> pero hasta ahí.

Con el tiempo pude conocer y darme cuenta que la situación en España, superaba en cuanto apoyos e investigación de fotografía regional a mi país. De lo que también me percaté, fue que al ser mayormente patrocinada por el gobierno autónomo o al ser productos de exposiciones, su consumo y difusión se daban casi exclusivamente en esa región o localidad, que poco llegan a encontrarse estos textos en otras regiones, por lo cual fue difícil para mi tener acceso a esos materiales tanto físicamente como en línea a través de bibliotecas virtuales o páginas de internet –un poco lo que pasa en México–.

Las bibliotecas del Arxiu fotogràfic de Barcelona y la de Pau Maynés Tolosa, fueron los sitios donde pude tener acceso en gran parte al material que buscaba. En el Arxiu, gran parte de sus libros eran publicaciones propias resultado de exposiciones, algunos otros relacionados con teoría e historia y otros menos con ejemplos de trabajos de fotógrafos catalanes, aunque mayormente radicados en la ciudad de Barcelona. En la biblioteca personal de Maynés, fue donde realmente encontré una basta bibliografía en relación a fotografía regional española, así como ejemplares de la catalana fuera de la capital.

Como en México, ocurre que muchos libros relacionados con la fotografía regional o fotógrafos de esta, son resultado de exposiciones, así que más que encontrar libros donde se profundice sobre ciertos aspectos de las fotografías, su autor y contexto - relacionando texto e imágenes-; se hallan lujosos catálogos ilustrativos con textos breves donde se habla de forma general sobre el autor y su obra, o sobre la temática que trató la exposición en cuestión, lo que hay más son monográficos dedicados a la biografía de los fotógrafos. Pocos son los libros que intentan ahondar más en estos temas, como hacía

---

<sup>35</sup> *Historia de la fotografía* de Marie-Loup Sougez; *Historia de la fotografía en España*, Formatos de cartas de visita, Madrid. *Laberinto de memorias (Cien años de fotografía, 1839-1936, Las fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX (vol.I al III), 150 Años de fotografía en España*, de Publio López Mondéjar; *Historia de la industria de la fotografía española* de Manuel Carrero de Dios; *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y Cultural, Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos)* de Bernardo Riego. No todos estos títulos los encontré en bibliotecas públicas incluyendo la universidad.

referencia, son de indole fotohistorica que poco buscan particularizar en algún tema en especial.<sup>36</sup>

Encontrar esta bibliografía me abrió un panorama más grande con respecto a lo hecho en España a la vez que me provocaba cuestionamientos en relación a: Si hay mucha producción de este tipo de investigaciones ¿Por qué no se difundían tanto o por qué son menos accesibles en sitios donde no se produjo? ¿Esa misma rivalidad entre autonomías se infiltra a nivel investigación y divulgación de las mismas para no compartir estas o apoyar a su difusión de ajenas?

Ya ha sido visto que en España a nivel gubernamental se pondera mucho los estudios de las regiones y por ende de su fotografía, cuestión que en México es a la inversa. También he comentado que en México sigue habiendo mucha influencia en cuanto el modelo de Newhall para estudiar o historiar la fotografía (hacerla más universal), asunto no tan tratado en España lo cual ha permitido la producción de este tipo de estudios, pero que a su vez es muy criticado por Lee Fontanella.

Para Fontanella, las fotohistorias de España deberían mostrar una visión e identidad nacional española sin divisiones en regiones o municipios, según él eso es lo que “el mundo no-español” espera (Fontanella; 2007:21); ya que desde fuera se busca una “perspectiva nacional, no la regional”

Los de afuera tienen hambre de saber qué es lo que ha sido la imagen fotográfica en España; qué es lo que ha significado: por qué se hacía; cuál ha sido su motivación en el pasado; etc. El no-español desea saber de la fotografía española a fin de poder completar una definición de la fotografía mundial; de completar esa definición para que la perspectiva de la fotografía acabe siendo más rellena, más

---

<sup>36</sup> Aquí algunos ejemplos de libros relacionados a estudios regionales en la fotografía son: *Historia de la Fotografía de la Ciutat de Vic* de Francesc Farrés; *Fotografía a Mallorca 1839-1936* de Maria Josep Mulet, *Introducción a la Fotografía en Catalunya* de Juan Naranjo et al; *Fotógrafas pioneras de Catalunya* de Colita y Mary Nash, *Historia de la Fotografía en Málaga durante el siglo XIX* de Juan Antonio Fernández, *Barcelona & Fotografía* de García y Terré; *José Alemany. Memoria y olvido 1895-1951* de Adelina Moya et al; *Amadeu i Audouard. Fotografies d'escena* de Jordi Calafell y Silvia Domènech; *Federic Ballell, fotoperiodista* de Rafael Torrella et al; *El nu femení. Fotografía d'Antoni Esplugas* de Merche Fernández e Imma Navarro; *Imatges d'una època. Fotografies de Joan Foxá* de Jordi Frigola; *Uda Donostian, Paco Gómez, Veranos en San Sebastián* de Pepe Font; *Paco Gómez. Orden y desorden y Paco Gómez fotografías* de Laura Terré; *La Andalucía del Siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cia* de R.Garófano; *acques Léonard. Barcelona gitana 1954-1974* de Jordi Calafell et al; *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX* de Rafel Torella y D. Iglesias; *Masana, fotògraf. Granollers 1894. Barcelona 1979* de Iolanda González et al; *Albert Rifà* del Museu d'art de Sabadell; *Els Moragas de Valls passió per la fotografia* del Museu de Valls; *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo* de Publio López.



rica. A la inversa, el beneficio para el español sería el de saber mejor situar y valorar su propio legado fotográfico, dentro de un contexto mundial cada vez más completo (Fontanella; 2007:22).

Refiere que la financiación de los gobiernos autónomos, solo los beneficia a ellos en cuanto a investigación pues “refleja cultura local y regional”, donde los enfoques refieren a códigos y cosas que sólo son de la importancia y entendimiento del público local con ello únicamente se hace avanzar a la fotohistoria española; él atañe este problema a las metodologías empleadas para estas investigaciones, las cuales no permiten trascender a lo nacional e internacional y provoca que algunos investigadores sigan con la idea de tomar en cuenta más el contenido, lo cual lleva a que el “fotohistoriador historicize o romantice las imágenes” (Fontanella; 2007:22-23).

¿A quién se refiere cuando habla de un mundo no español? ¿A los Estados Unidos de donde proviene el modelo de Newhall y de dónde es él? ¿Por qué generaliza afirmando que desde afuera se busca esa perspectiva? ¿Por qué no es correcto hacer estudios que vayan primero de lo particular hacia lo general, quién marca tal regla? ¿Por qué es intrascendente que en la investigación busquemos por conocer la historia del contenido de la fotografía, cuando la fotografía puede estudiarse de diversas formas y corrientes?

Aunque respeto mucho el trabajo de Fontanella, no estoy de acuerdo en todo con respecto a estos puntos de opinión en relación a los estudios regionales. Es evidente su idea de universalizar y estandarizar de acuerdo a ciertos parámetros (Newhall) tanto a la fotografía como a los estudios sobre ella. No comparto esta idea, considero que aunque existan puntos de encuentro con otras culturas y formas de actuar, siempre imperará una forma muy particular de ser y hacer; un todo “global” se entiende gracias a esa diversidad de partes que lo conforman, no se da por si solo, no surge por generación espontánea.

Así como América no es sólo Estados Unidos de América, ni los únicos americanos son estadounidenses; no puede él decir que todos los investigadores que no somos españoles estemos poco interesados en conocer sus estudios regionales, como si existiera una forma unilateral de pensar y entender el mundo, como si todos tuvieramos

que concebir las cosas y tener los gustos como los estadounidenses. Quizá como ellos como nación no tienen historias culturales tan arraigadas tienden a querer generalizar todo.

Habemos países multiculturales, mostrar ello e historiarlo a través de la fotografía es un buen punto para conocernos como nación. Además estamos viviendo momentos con mayor apertura, este se ha vuelto un mundo cada vez más plural donde nuestros intereses, necesidades y deseos varían constantemente, todas las maneras para hallar respuestas sin pretender una estandarización sino más bien su correspondencia con otras realidades son válidas.

**No podemos pensar ya en una sola historia basada en autores célebres como referentes canónicos a los que hay que imitar o admirar, sino en la coexistencia de diversas formas de entender la cultura fotográfica, y subsistir sus resultados en la tradición cultural, en la que la fotografía no es sino una manifestación más de un complejo interrelacionado (Riego; 2003:56).**

### **3.2.5 Conclusiones.**

La sociedad occidentalizada en el mundo tuvo la posibilidad desde fines del siglo XIX de verse ante la democratización de la fotografía (acceso de índole monetario a que cualquier bolsillo para adquirirla), aunado a la aspiración de la gente por tener una imagen verosímil para conocerse pero también para promoverse, propició un deseo de autoconocimiento y recuerdo, de documentación y denuncia, de creación artística (Kossoy; 2001:22).

La fotografía regional no puede contarnos una historia por sí misma de su región, necesita ser integrada en un análisis y discurso inter, multi o transdisciplinar que nos permita articular coherentemente los elementos que la conforman (auxiliándose también de información oral y escrita), contextualizarla, entender su momento histórico, social, político y cultural, con ello nos permite no sólo comprender el contexto en el cual las imágenes fueron producidas sino acercarnos a éste, al fotógrafo que las creó y a las mentalidades que las concibieron y consumieron tanto nacional como localmente, con el fin de que las sociedades actuales de las regiones puedan entender mejor a su sociedad a través de su pasado; debido a que el binomio imagen-mentalidad, ayudó a forjar la

identidad no únicamente de un individuo sino de toda una sociedad que buscaba auto afirmación en ella.

Por ello es importante que dejemos de ver a este tipo de fotografías como meros recursos ilustrativos y algo “cándidas”, no existen fotografías ingenuas desprovistas de conceptos (Flusser; 2009:36) o bien de elementos documentales pues fueron pensadas y creadas bajo un fin, por un uso social determinado sea profesional o de aficionado, por mínimo o insignificante que pueda parecer (Abbott; 2003: 226).

Es necesario evitar programaciones que alteren nuestro punto de vista, que hagan desdeñable otro tipo de fotografías y fotógrafos fuera de lo que las supuestas normas indican como resultado de una vana emisión de juicios y falta de un análisis más profundo bajo la cual parte esa inferida idea de verdad.

La fotografía regional nos invita a conocer la historia desde la faceta de fotógrafos y zonas no permitidas o abordadas por las macrohistorias, donde los reflectores han sido por mucho tiempo para los considerados “celebres y vencedores”, es hora que los “anónimos, vencidos y enmudecidos” tengan un lugar dentro de esas historias.

Es necesario entablar un diálogo con otro tipo de testimonios y fuentes (conocerlas lo más que se pueda desde sus entrañas) para enriquecer las investigaciones. Uno se esos caminos por los cuales transitar es la microhistoria fotográfica, donde podemos desarrollar diversas metodologías que nos ayuden a contar las historias dentro y fuera de las imágenes.

Es importante tener presente que la microhistoria fotográfica aspira más que al saber, al conocer, sirve para señalar las lagunas en los territorios que la macrohistoria desdeña. La retroalimentación entre esas dos y la historia regional, llevan a efectuar trabajos cada vez más argumentados para entender la articulación en esos tres niveles (Martínez; 2011:76). Tener presente que pueden existir varias vías para conocer los hechos y aumentar nuestros conocimientos, hará que nuestra mirada sea más plural.

Cada uno tiene derecho a tener sus propios valores y denominar a las cosas de acuerdo a ello, lo que no es válido creo yo, es abrazar e imponer postulados como si se tratasen de verdades universales sin antes haber cuestionado o reflexionado respecto a

ellos, sin dar cabida a otros medios y modos para ello; bajo el paradigma construccionista no puedo abrazar dicho supuesto (Gergen; 2011; 23-24).

El uso común de la fotografía excluye casi totalmente la inquietud por la universalidad de la imagen que se produce o contempla, cuyo interés está no tanto en lo que es en sí y por sí misma, como en lo que es para alguien o para otros (Bourdieu; 2003:152).

No hay diseños únicos para efectuar investigaciones con fotografía (Monroy; 2005: 388) ni fórmulas que especifiquen métodos y vertientes a estudiar, ni que es lo correcto o no, hay muchos métodos y formas que pueden ser válidos; al igual que los diversos enfoques bajo los cuales nos planteemos las investigaciones. El campo en los estudios de y sobre fotografía es muy fértil aún, por qué agotarnos a conocerlo bajo una sola vía. Si es probable que sigamos encontrándonos con varias lagunas en el camino, hay que verlas como áreas de mejora. El mundo se renueva constantemente, requiere de nuevas propuestas para abordar diversos temas; así que por qué no ampliamos nuestras miras.

Debemos reconsiderar lo que pensamos del mundo, sobre todo cuando nos son impuestas teorías que más que un equilibrio de consenso entre lo llamado y no como popular, crea conflictos de clase que busca un contraste continuo “Si uno permanece exclusivamente en el seno de una tradición determinada, entonces las otras tradiciones o valores son simplemente irrelevantes o se suprimen” (Gergen; 2011:23).

En los países donde florecieron sociedades industriales hubo un destino totalmente diferente (en función de sus hegemonías económicas) de aquel que se dio en otros países... Cada comunidad en las más recónditas regiones de un país, puede tener material en informaciones en espera de futuros investigadores” Boris Kosoy (Rodríguez; 2010).

## **CAPÍTULO 4**

### **FOTOGRAFOS REGIONALES**

En el apartado anterior, se ha hecho referencia a que es la fotografía regional o lo que debe entenderse por ella. Este capítulo da continuidad al anterior presentando las situaciones generales que presentan tanto los dos fotógrafos a estudiados como sus archivos fotográficos, así como el contexto bajo el cual desarrollaron sus actividades.

Ello con el fin de tener un conocimiento previo de estas circunstancias que permitirá comprender mejor aún la aplicación de la microhistoria fotográfica en ciertas obras y periodo elegidos para esta investigación; mismas que se podrán apreciar en el capítulo 5.

#### **4.1 REGIONES: REFERENTES GENERALES SOBRE ASPECTOS GEOGRÁFICOS E HISTÓRICOS DE SUS LUGARES DE ORIGEN.**

##### **4.1.1 TLATLAUQUI: “EL CERRO QUE COLOREA”**

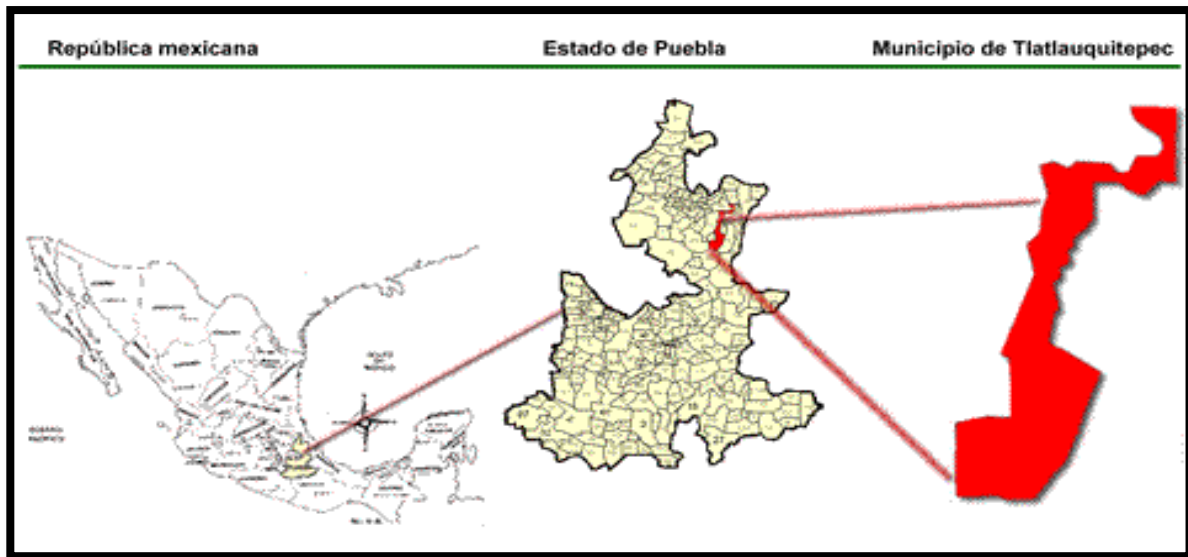
###### **4.1.1.1 Localización y geografía**

Tlatlauquitepec conocido también como el Jardín de la sierra poblana. Se encuentra enclavado en la sierra nororiental del Estado de Puebla,<sup>1</sup> México; con una altitud variante

---

<sup>1</sup> El estado de Puebla se encuentra al oriente de la ciudad de México, es un paso importante entre Veracruz (puerto ubicado en el Golfo de México [Océano Atlántico] y la ciudad de México. Geográficamente el estado de Puebla cuenta con una Sierra Norte (al norte del mismo), dos sierras al sur la Sierra Negra y Sierra Mixteca, una zona volcánica importante con cinco volcanes que ayudan a limitarlo con los estados vecinos, una zona de llanos y la zona del valle. Es en el valle donde se ubica la capital del estado, la ciudad de Puebla la cual fue la primera ciudad de la Nueva España en ser planeada como tal, pensada para ser una ciudad de españoles fundada en 1531 con una lista de 33 españoles y una viuda. Desde que surgió Puebla compitió en lo cultural, económico, social y político con la ciudad de México (Carrion; 1970:19-22).

de entre 900 a 3000 msnm y a 141km de la ciudad de Puebla. El clima templado-húmedo con lluvias en verano<sup>2</sup> predomina sobre la mayor parte de su territorio, limita al norte con Cuetzalan del Progreso, al Este con Chignautla, Atempan, Teteles de Ávila Castillo y Yaonahuac, al Sur con Cuyoaco y al Oeste con Zautla, Zaragoza y Zacapoaxtla, quienes se ubican en la sierra norte del estado.



#### I. Mapa de ubicación del Estado de Puebla y del Municipio de Tlatlauquitepec dentro de la República Mexicana

Cuenta con una superficie de 246.22 km<sup>2</sup> y es el número cuarenta de los 217 municipios que forman el estado. Se conforma por setenta y siete comunidades y cuatro juntas auxiliares, su cabecera municipal es la ciudad de Tlatlauquitepec, con una altitud de 1930 msnm, aquí vive el 27% de la población del municipio mientras el 73% se encuentra disperso en sus localidades. Los grupos étnicos y dialectos que predominan en la región son el náhuatl y totonaco. La población que lo conforma es mayoritariamente católica (un 80% de su población), siguiendo la religión evangélica y protestante.

Esta parte de la sierra norte que va hacia la llanura costera del Golfo de México, se caracteriza por sus lomas aisladas y numerosas chimeneas volcánicas; mientras que al sur su descenso hacia los llanos de San Juan, es bastante irregular. Todo ello provoca que el

---

<sup>2</sup> En los paralelos 19° 36'24'' y 20° 03'18'' latitud Norte y los meridianos 97° 14'42'' y 97° 28'06'' de longitud occidental Son cuatro los climas que se identifican: semifrío subhúmedo con lluvias en verano en la parte de las montañas, Templado subhúmedo con lluvias en verano en la parte sur, templado húmedo con abundantes lluvias en verano en un área de la parte central y templado húmedo con lluvias todo el año, en una amplia franja de la parte central (Segob; 1998:110).

relieve de este municipio sea accidentado, con un declive de más de 25 km de largo que se inicia en las formaciones montañosas de Los Oyameles con una altitud de 3000 msnm culminando éste en la ribera del río Apulco a menos de 800 m. Cuenta con varias cumbres,<sup>3</sup> lo que provoca que la mayor parte de sus recursos naturales se compongan por bosques, minas de arena, piedra de cal, barro, arcilla roja y variedad de madera. Con respecto a su hidrografía, cabe señalar que tiene gran cantidad de ríos,<sup>4</sup> son pocos los arroyos que tiene al contrario del número de manantiales que existen y cuenta con un complejo sistema de acueductos.<sup>5</sup>

Actualmente el municipio ha perdido buena parte de su vegetación original, debido al uso de las tierras para la agricultura temporal y ganadería, sobre todo en la parte central. Los bosques abundantes se encuentran en su parte norte, donde se puede encontrar pino-encino, roble y oyamel, aunque predomina el pino colorado. Los pastizales los podemos encontrar a las orillas de los bosques. Las ardillas, conejos, tuzas, armadillos, gran variedad de aves y reptiles conforman su fauna, habiéndose extinguido en la zona gracias a la cacería y por los desmontes, especies como los venados temazates, pumillas y tigrillos.

#### **4.1.1.2 Aspectos históricos generales.**

Teniendo como guardián al gran cerro Tlatlauquitepec conocido como “Cabezón”, existe una ciudad de igual nombre que desde antes de la conquista se llamaba primitivamente Tlatlahuitepetl proveniente del náhuatl que significa “cerro que colorea” cambiando a Tlatlauquitepec.<sup>6</sup> En sus orígenes, hace aproximadamente más de dos mil años, fue un poblado de pequeños grupos nómadas de cazadores y recolectores.

---

<sup>3</sup> Las cumbres más importantes de esta parte de la sierra son: Las Animas, El Cabezón, Acamolotla, Coatetzin, Punta la Bandera, la Cumbre del Mirador y el cerro Tepequez, sin olvidar los cerros de Hueytepec y el Jilotépetl. *Ibidem*.

<sup>4</sup> Los ríos se originan al sur del mismo y lo recorren hasta llegar al norte para desembocar en el río Apulco, mismo que es represado para formar la presa hidroeléctrica de la Soledad (en Mazatepec); los que se desvían hacia el oriente forman el Xucayucan (estos ríos que lo forman son el Ateameza, Xochihuatzaloyan, Atemochicha, Jardín, Acongo, Balestrera, Tochimpa, Ajocotzingo, Comalco y Santiago) ya fuera del municipio. (Segob; 1998-110).

<sup>5</sup> Que van de Zaragoza a Tlatlauquitepec, de Gómez Poniente a Tzinacatepec, de Tepeteno a Yaonahuac y terminan en la presa de Mazatepec, *Ibidem*.

<sup>6</sup> Se dice que el nombre lo recibe por el Cerro Cabezón que se llamaba Tlatlauquitepec, aunque se cuenta que antes provenía de las palabras Tlatlahui que significa “colorear” y Tépetl “cerro”. No existe un dato seguro de cuándo se cambió a Tlatlahuitepec que significa “En el pueblo del rojo” o “Cerro de color bermejo”

A principios del siglo XIV se encontraban algunos olmecas, tras de ellos se asentaron grupos toltecas y totonacas (pertenecientes al Totonacapan), tiempo después de la expansión del imperio azteca llegaron los chichimecas, estos últimos se escondieron en estas tierras para no ser sometidos por el reino de México-Tenochtitlán. En ese entonces el territorio abarcaba lo que es ahora el municipio, más el territorio de Cuetzalan, Zacapoaxtla, Yaonahuac, Hueyapan, Atempan, Teteles de Ávila Castillo, Zaragoza y pagándole tributo Teciuhtlan (Teziutlán) y Ayotoxco. Aunque al parecer el centro político, religioso y cultural no fue siempre el actual (Mendoza; 2005:18y65); sino que antes de 1496 fecha de la conquista de Moctecuhzoma Xocoyotzin, se encontraba en lo que hoy es Teteles, esto por los vestigios arqueológicos ahí existentes, lo cual da una idea de que estos dominios eran importantes en aquellas épocas.<sup>7</sup> Tras la conquista española, los misioneros decidieron fundar a las faldas del Tlatlauquitepec, un poblado que se llamaría de igual manera.<sup>8</sup>

En 1524, después de la conquista española, este señorío fue sometido al régimen de la encomienda a Hernando de Salazar y a Pedro de Cintos de Portillo.<sup>9</sup> Durante el gobierno de la Segunda Audiencia ésta cambió por el corregimiento, adquiriendo el territorio más expansión.<sup>10</sup> En 1546,<sup>11</sup> se fundó el convento y la iglesia de Santa María Tlatlauquitepec,

---

(Tlatlahqui –rojo- y Tépetl cerro) El rojo es el dios de fuego Huehetéotl cuyo culto fue alguna vez importante en Tlatlahqui. *Ibidem*.

<sup>7</sup> En la Matricula de Tributos, se nombra a Tlatlauquitepec como un centro de recaudación de tributos y de igual forma aparece en la segunda parte del Códice Mendoza destinada también a los tributos, se nombran a los señores de pueblos que debían pagar éstos. Entre los impuestos a pagar estaban las mantas o tllilpatlauatilmatli, xoxhocotzotl, rodela, ontlauiz, plumas, liquidámbar, entre otras.

<sup>8</sup> En el libro del Profr. Alejandro Mendoza se habla de que los españoles se referían a Tlatlahqui como *Castil-blanco* de Portugal, ya que sus casas eran de piedra, nuevas, blancas, de las mejores hasta entonces, vistas por sus templos y palacios (Mendoza; 2005:67-69).

<sup>9</sup> Cintos renuncia a la encomienda cuando toma los hábitos franciscanos, fue conocido como “Fray Cintos” muriendo en Zacatecas. Esta encomienda comprendía además de Tlatlauquitepec a Teziutlán, Zacapoaxtla y Hueytlalpan (Segob; 1998:1008).

<sup>10</sup> En 1543, extendía su jurisdicción sobre Atempan, Teziutlán, Xalacingo, Mexicalcingo, Quetzalcóatl, Xonotla, Tetela, Hueytlalpan, Tenampulco, Tonicato, Ixcamaxtitlan y Zautla.

<sup>11</sup> Para sus pobladores y autores como Ramón Sánchez Flores y el Profr. Alejandro Mendoza, en 1531 fue erigido el convento. El primero argumenta que existen documentos de misioneros que demuestran éstos por la posibilidad de que la evangelización correspondió a los frailes de Zacatlán quienes llevaron tal labor con los zacapoaxtlas. Mientras el Profr. Mendoza supone que al establecer un corregimiento la segunda audiencia en 1535, debió ya existir una casa conventual con su iglesia, por ello cree que esta fecha es aceptable, pero sí marca que hasta el momento hace falta comprobarlo (Mendoza; 2005:95). Por otro lado ni en el archivo parroquial o municipal existe algún documento del siglo XVI que pueda corroborar que 1531 ya existía tal convento.



de la orden Franciscana, terminándose finalmente en 1548 (ahora casa cural). Ambos fueron abandonados y secularizados al Obispado de Puebla en 1567 por falta de frailes que lo atendieran, contando con varias visitas.<sup>12</sup> Dos años después, se levantó el primer censo, el cual consignó 20 estancias, 583 casas y 1,500 personas (Segob; 1998:110).

En 1580 tuvo su primer pérdida territorial con Zacapoaxtla, aunque seguía comisionado al corregimiento tlatlauquense. Para 1609, en el poblado había más de sesenta españoles con haciendas, que gustaban de estas tierras fértiles por su temple frío, de grandes montañas y neblinas, semejantes a las existentes en Vizcaya. Al año siguiente, el alcalde mayor de Tlatlauquitepec, decidió cambiar su residencia a San Juan de los Llanos, lo que provocaría que con el tiempo fuera tomado Tlatlauqui como un partido del distrito de San Juan de los Llanos en 1826 (Juan; 1982:307-308), esto cuando el Estado de Puebla únicamente se conformaba de siete distritos administrativos.

En el movimiento de Independencia, los tlatlauquenses y sacerdotes de este curato se aliaron como efectivos al general José Ma. Morelos y Pavón, entre ellos el presbítero Don José Ma. Fernández del Campo, quien llegó a ser diputado al Congreso de Chilpancingo (Segob; 1998:1008). En 1849, el poblado forma parte de uno de los veintitrés partidos del Estado, perteneciente en aquel entonces a San Juan de los Llanos.<sup>13</sup>

En 1853, se le designó como Villa de Tornel en honor del General José María Tornel Mendivil, su cabecera con el mismo nombre cambió al poco tiempo a Villa de Tlatlauqui. El Coronel Miramón en diciembre de 1855 se pronunció aquí con el grito de “Religión y Fueros”; ya durante la Guerra de Reforma, este lugar se convirtió en centro de operaciones del General Juan N. Álvarez (Juan; 1982:317-318).

Es importante señalar que los diputados Manuel María Vargas y Juan N. Parra, oriundos de estas tierras fueron dos de los nueve personajes poblanos que firmaron la Constitución de 1857. Para 1861, la administración por mandato de la Constitución Política del estado de Puebla, dividió al estado en 21 distritos, ocupando el lugar 19º

---

<sup>12</sup> San Juan de los Llanos, San Francisco Atempán, Xonacatlán, San Pedro Zacapoaxtla (Martínez; 1988:59, 60 y 251).

<sup>13</sup> En 1824 La Constitución del Estado crea 25 distritos adjudicando a Tlatlauquitepec comprendido en Zacapoaxtla, para 1833 se invierte esto, pues lo designa cabecera de partido y anexado al otro, quien se separa en 1835. Tlatlauqui vuelve a sufrir un despojo del rango de cabecera para dárselo a Teziutlán y anexándolo a este (Mendoza; 2005:188).

Tlatlauquitepec, conformándose de los territorios de Yaonahuac, Hueyapan y del mismo Tlatlauqui (Atempan, Zaragoza y Teteles eran parte de sus pueblos).

Esta villa en el momento de la intervención francesa tuvo dos momentos, el primero en 1862, donde algunos grupos se pronunciaron por ésta, al levantarse en armas Cenobio “el Cantero” y Vicente Nochebuena quienes fueron apaciguados totalmente por el Coronel José María Maldonado hasta 1863, esta fracción brindó apoyo alimenticio y de caminos a costos muy altos a los franceses. Un segundo momento, con otros grupos de personas al mando de Maldonado formaron parte del Mixto de la Sierra bajo las órdenes de Juan Francisco Lucas (Carrión; 1970:439-466).

En 1865 Tlatlauqui reconoció al Imperio, pero en 1867 apoyaron a Porfirio Díaz y a su gente para que pudieran entrar en la ciudad de Puebla. De esta misma fecha existe un mapa de la República Mexicana, señalando en particular el Estado de Puebla donde se puede apreciar en él que aparece Tlatlauquitepec.<sup>14</sup>

Durante el Porfiriato, esta población recibió buenos beneficios del gobierno: hacia 1882, la villa contaba con línea telegráfica para mayor comunicación con la capital del estado y del país, ésta mejoró cuando en 1894 se inauguró la línea telefónica.

En este mismo año en el libro de “Geografía Elemental de América y especialmente de la República Mexicana”, dentro del apartado de Puebla se hace referencia a la villa.<sup>15</sup> Cuatro años antes llegó el Ferrocarril Interoceánico a Zaragoza y en 1900, el ferrocarril mexicano corría de Zaragoza a Teziutlán (Tirado; 1991:16).

Para este mismo año el municipio tenía 21,792 habitantes y parte de su territorio lo comprendían los ahora municipios de Atempan, Hueyapan, Teteles, Yaonahuac y el mismo Tlatlauqui; siendo una villa con cinco pueblos, treinta y dos rancherías, cuatro haciendas, treinta y nueve ranchos, cuatro fábricas y diecinueve trapiches (Juan; 1982:318). Por ahora no hay mucha información que nos referencié acerca de la situación y eventos que Tlatlauqui vivió durante la Revolución.

---

<sup>14</sup> Además de incluir cercano a este municipio al de Zacapoaxtla y Cuetzalan, mapa elaborado por A. Zambrado e hijos. Banqueros / Monterrey N.L, Sn. Luis Potosí, México D.F, Saltillo, Coahuila. Editada por The George F. Cram Company, New York, USA 1867.

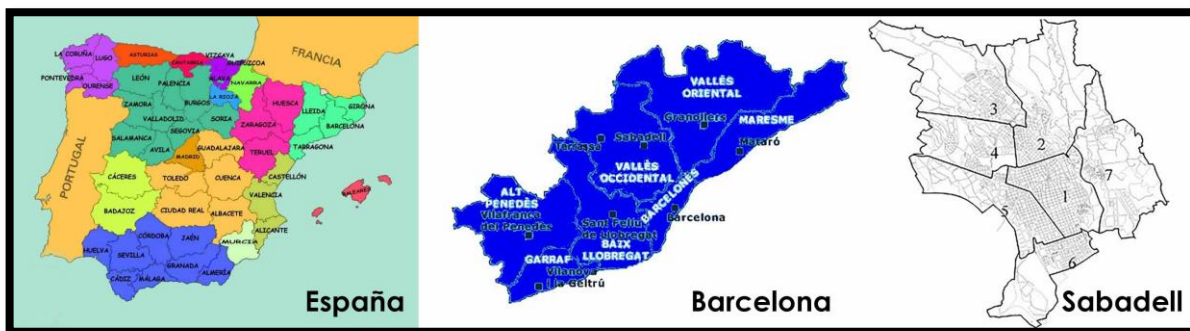
<sup>15</sup> En particular, se dan datos del número de habitantes. Véase (Gutiérrez; 1894:129).

## 4.1.2 SABADELL: LA ANTIGUA ARRAONA.

### 4.1.2.1 Su localización y geografía

Sabadell se halla en el centro de la comarca del Vallés Occidental perteneciente a la provincia de Barcelona, España, junto al río Ripoll. Tiene una superficie de 37.79 km<sup>2</sup> y una altitud que va de los 140 a los 190 msnm; el municipio está formado por cinco entidades de población: Berard, La Salut, Sabadell, Sant Nicolau y Togores.<sup>16</sup>

Sus límites son: al norte con el municipio de Castellar del Vallés y Senmanat; al oriente con Polinyá y Santa Perpetua de Moguda; al occidente con Tarrasa y San Quirico de Tarrasa, y al sur Barberá del Vallés, Badia del Vallés y Sardañola del Vallés. Si clima es cálido y templado con precipitaciones durante todo el año.



II. Mapa de ubicación geográfica de Sabadell en la Provincia de Barcelona y en España

La entidad de Sabadell es la segunda ciudad más grande de la comarca ubicada al sur de ésta. Se compone de siete distritos que a su vez están formados uno o más barrios, se ubica a 20 km de Barcelona, a unos 190 msnm.

### 4.1.2.2 Aspectos destacables de su historia

Al parecer los primeros habitantes de la comarca eran agricultores y ganaderos estableciéndose en la zona unos 7,000 a.C. En Sabadell el asentamiento de campesinos y pastores se cree fue entre 3,800 y 2,700 a.C. Celtas venidos del norte de Europa llegaron a la comarca en el 500 a.C los cuales se fusionaron con la gente que habitaba en esas, haciendo que con ello surgiera la cultura ibérica, no se conoce el tipo de lengua que hablaban (Torrella; 1981:11).

<sup>16</sup> Tiene una Latitud de 41°33'00" norte y una longitud de 20°06'00" este <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=925&lang=es> (consultado en agosto de 2015).

De los primeros lugares poblados en Sabadell por parte de los ibéricos fue la sierra conocida como La Salut, es así como va a nacer Arraona. Por el 218 a.C., los romanos llegarían a esta zona y conquistan las tierras sin expulsar a los ibéricos. Siguieron llamando al sitio Arraona, impusieron su forma de gobernar y su lengua, viviendo ahí por 600 años.

El conjunto de construcciones edificadas por los romanos en La Salut es lo que ellos llamaban Villa, había una explotación del señor de la Villa a los colonos o esclavos, tendría casas rurales con dependencias para los trabajos, corrales para las bestias, graneros, etc.

La Vía Aurelia que era la ruta general de Roma para Cádiz atravesaba la sierra de Arraona descendiendo al fin del río y subiendo a lo que es ahora Sabadell. En este camino había paradores u hostales para el recambio de caballos de los mensajeros y para descansar o comer hasta a los mismos soldados. Se dice que había una mansión de Arraona además de la villa campesina, alejadas una de la otra. De las excavaciones arqueológicas efectuadas aquí, la cosa más vistosa fue descubrir un mosaico que representa a Neptuno Dios de las aguas.

Los Godos ocuparon Catalunya en el año 414 hasta el 711 d.C. Durante estos tres siglos, nada se sabe de Arraona, únicamente que el nombre persistió porque, a pesar de estas invasiones, las personas seguían manteniendo sus la tradiciones e historias de padres a hijos. Es el tiempo cuando Terrasa con el nombre de Ègara va hacer la capital del obispado y a su diócesis pertenecía Arraona.

Los moros van a dominar desde 711 al 801; en este último año los franceses van a vencerlos y obtendrán con ello a Barcelona, tras dicho evento todos los moros y sarracenos fueron sacados del territorio. Arraona dejará de ser sarracena para ser parte de lo que se nombrará como la Marca hispánica. Durante tres siglos Arraona sería una tierra de frontera y a veces campo de batalla como en el año 985 cuando los sarracenos regresaron para recuperar Barcelona.

En un documento del 1039 se menciona a la primera iglesia parroquial de Sant Feliu de Arraona, que estaba situada entre el actual cementerio de Sabadell y el barrio de Torre

Romeu, que es conocida por capilla de San Nicolás, en la terraza del templo en tiempos de los romanos aparece inscrito el nombre de Félix.

La gente que no vivía en aquel lugar, sino en la parte baja de la sierra encontraba lejos la iglesia de Arraona, así que procuraran tener una iglesia propia, para 1076 consagraban la capilla de san Salvador de Arraona con un cementerio (donde actualmente se encuentra la Iglesia de San Félix).

Después de la creación de la capilla vendría la del mercado al que asistían vecinos de todo el Valle, que iban a comprar sobre todo bestias o intercambiaban unos productos por otros. En 1111 hay una cita documentada que dice en latín "Forum Sabatelli" (lo que ahora es la plaza Mayor). La plaza mayor fue por 800 años el mercado, que tendría gran importancia en la comarca. Este mercado fue mucho más grande que el de Terrassa y Granollers.

La existencia del mercado género la extensión y la creación de redes de caminos, no únicamente la antigua Vía romana, sino el camino de Berga a Barcelona, el de Granollers a Terrassa, el de Mataró a Igualada, el de Caldes a Sant Cugat, una bifurcación del de Bracelona a Castellar que pasaba por la Salut, así como otros caminos de menor importancia.

Lo que motivó a la creación del actual poblado de Sabadell, no fue la iglesia sino la creación del mercado y con ello el primer hostel. Tras ello, se empezaron a construir casas alrededor de estos dos. Y el nombre cambiará de Arraona a Sabadell, no se sabe aún de donde proviene el topónimo Sabadell.<sup>17</sup>

En 1054 un tal Bernat Amat llega al castillo de Arraona con los esposos Guillermo Bernat y Ermengarda, Guillermo compra Arraona, los terrenos de la Horta Mayor al río Ripoll y los de Taulí, los que donará a los benedictinos de San Lorenzo del Monte. Más tarde el señor de Arraona donara la iglesia de San Salvador y terrenos anexos a los canónigos de Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelona.

---

<sup>17</sup> En Galicia, Asturias y territorios occidentales de Francia existen pueblos con nombres semejantes al de Sabadell. Existen varias teorías sobre el nombre, de las cuales las que tienen más aceptación son: 1) Que proviene de la palabra "ceba" (cebolla) ya que en el siglo XVI aparece ésta en el escudo de la ciudad y 2) Por la creación del hostel en estas tierras por un hombre proveniente de Collsabadell (Vallés Oriental). Otras dos refieren a que el mercado se realizaba en sábado y en latín a este se decía en diminutivo Sabbatellum; también dicen que antiguamente habitaban en Sabadell muchos zapateros al ser un lugar de zapateros le nombrarían sabatel (de sabata que es como en catalán se dice zapato) cambiándose con el tiempo en Sabadell.

El señor mayor de Arraona fue Guillermo Bernat y cada uno de sus sucesores, luego a poseer otros castillos, el más notable era el de Òdena, que va a encargarse de un castillo para poder gobernar en Arraona, por una centuria los Òdena gobernarían hasta ser sucedidos por los Montcada en 1163. Los vestigios del castillo ya no existen, ya que este se encontraba en confluencia con los ríos Ripoll y Riutort (entre el siglo XII al XIV) comenzó a estar en ruinas y para 1831 van a desaparecer sus vestigios de manera definitiva.

Sabadell tenía murallas y torres de defensa, pero actualmente no queda ningún recuerdo de ello. En 1374, el rey mandó a reforzar sus murallas porque se temía la invasión de la dinastía de Mallorca en una expedición de guerra.

En 1474 el rey Fernando de Aragón le va a donar a su esposa Isabel I de Castilla, la ciudad bajo lo cual será nombrada "Señora y tutora de Sabadell", tras la muerte de ella y al casarse en segundas nupcias con Germana de Foix, dará ese título a esta nueva esposa (Torrella; 1981:28-29). Sabadell vivía del comercio, en particular de productos agrícolas y artesanales, desde el siglo XV se establecen al lado del río Ripoll los primeros molinos de traperos, con ello dará inicio a la industria textil, que junto con las anteriores serán los ingresos que sostendrán a la ciudad. Es en este siglo cuando aparece en un documento oficial la cebolla pero sería hasta 1560 cuando este se adaptaría de forma definitiva como un emblema de la ciudad (Torrella; 1981:40).

La ciudad crecerá más allá de sus murallas creciendo a partir del siglo XVI con una superficie de 37,900 m<sup>2</sup> a 78,272 m<sup>2</sup> en el siglo XVIII. En este siglo iniciarían en Sabadell la industria de papel -para fumar y para ilustrar- y la alfarera, ambas consolidadas para el siglo XVIII, también sería un periodo de epidemias en particular de la peste o morbo. En 1559, se creará el famoso Gremi de Paraires (después se llamaría Gremi de Fabricants), quienes a su vez crearían las diversas cofradías. Durante esos años, en Sabadell la industria textil lanera será la más importante seguida por la del tisaje de lino.

A mediados del siglo XVII se iniciará la devoción a la Virgen de la Salud, serán años de bandolerismo (robos como asesinatos) debido a las constantes guerras que atravesaba Catalunya y España misma, estos actos de bandolerismo serían combatidos por la Santa Unión. Para el XVIII, con el gobierno del primer rey Borbón: Felipe V, habría conflictos bélicos con Catalunya donde éste ganaría el 11 de septiembre de 1714, con ello el poder de España

se centralizaría, desaparecerían las instituciones catalanas de gobierno y la lengua no sería usada en eventos oficiales. La figura de Antoni Bosch i Cardellach sería trascendente pues se preocuparía por la creación de un Archivo Histórico (en su puesto como secretario del ayuntamiento) donde además escribiría los Anales de la ciudad (Torrella; 1981:50).

Al iniciar el siglo XIX, vivían en la ciudad 2,000 habitantes, se instalará en la ciudad la orden escolapia quienes abrirían un colegio en 1814. Por 1809, los sabadellenses enfrentarían un conflicto bélico con las tropas francesas de Napoleón quienes causarían muchas bajas en la ciudad. Se opondrían como ciudad a la creación de la Primera Constitución del régimen absolutista que prevalecía en España, para ello capturaban personajes notables y pedían dinero para su rescate (Torrella; 1981:51). Para 1817 se pondrá en marcha la primera máquina hiladora manual en Sabadell.

Sabadell para 1833, tenía en su mayoría una población liberal, muerto el rey Fernando VII y heredándole el poder a su hija, iniciaría la primera guerra carlista (promovida por el hermano del rey Carlos), donde la sociedad apoyaría en su mayoría a la reina Isabel II.

En 1838, Sabadell será la primera ciudad industrial en usar una máquina de vapor en una fábrica textil (la primera caldera estuvo en la calle de San Quirico), con ello se abrirían más en diversos puntos de la ciudad, lo que llevaría a que Sabadell tuviera el sobrenombre de "La Manchester Catalana" (Torrella; 1981:61). A mediados de siglo la ciudad crecerá enormemente, se construye la línea del tren que conectaría a Barcelona y Terrasa. Se instala en las calles del centro tanto el alumbrado público como el de gas y agua potable. En 1847, se daría la segunda guerra civil (Carlista) que duraría dos años, para lo cual, la ciudad formaría parte de la Milicia Nacional, capturando y fusilando a personas juzgadas o no en el "Campo de Sangre".

En 1857 comienzan a darse las primeras migraciones a la ciudad, gente del Levante (Alicante, Valencia, Murcia y Alcoi) son las que se mudaban a la ciudad, provocando que la población aumentará a 14,000 habitantes. Para 1859 se creará la Caixa d'Estalvis de Sabadell, siete años después se construirá el Teatro Principal, se crearía el Círculo

Sabadelles quienes instaurarían el primer Casino de la ciudad. Al año se intentaría implantar la República sin lograrlo; en 1868 habría otra revolución donde destronarían a la reina. También otro hecho importante es que el movimiento catalanista en la ciudad se cristalizaría con el Centro Català.

Para 1871, el doctor Feliu Sardá i Salvany fundará en el municipio la Academia Católica; al año siguiente el gobierno crearía la Escuela Industrial y Mercantil. En 1873 se proclamaría la primera República, para lo cual Sabadell crearía un Batallón de voluntarios de la República y una Junta de Armamento y Defensa; ya que se daría una tercera guerra carlista. Durante este tiempo, los republicanos sabadellenses proclamarían el Cantó Federal de Sabadell haciéndolo un pequeño Estado Autónomo (Torrella; 1981:54-55).

El rey Alfonso XII, por decreto real da a Sabadell el título de ciudad en 1877, la ciudad ya contaba con 18,000 habitantes para ese entonces y comenzarán las inmigraciones a Sabadell de personas que provenían del resto de Cataluña, de Alicante, Murcia y Valencia principalmente.

Se constituye en 1881 el Banco Sabadell. Un año antes de esta última se funda la Academia de Bellas Artes de la ciudad. Para 1886, surgirá la Cámara de Comercio e Industria. A finales de mediados del siglo XIX se fundará en Sabadell el Ateneo Sabadellés que adoptaría el nombre de “Academia de Bellas Artes” la cual formaría artistas plásticos.

En la última década, la ciudad tendrá problemas aún para delimitar su territorio con Terrassa, de hecho Sabadell seguía dependiendo del juez de primera estancia de Terrassa y del registro de la propiedad, sobre todo porque aquella ciudad había logrado ser más importante. Aunque se considerada a Sabadell como el primer centro textil lanero del Estado. Al terminar este siglo el número de habitantes llegaría a más de las 23,300 viviendo en dicha ciudad.



## 4.2 EL CASO DE GILBERTO APARICIO Y FRANCESC CASAÑAS

Si recordamos, esta investigación es un estudio de caso entre un fotógrafo español y uno mexicano, lo cual dota de cierta complejidad a este “estudiamos un caso cuando tiene un interés muy especial en sí mismo” (Stake; 2007:11).

Mi interés por efectuar ello, no persigue un afán generalizador y menos crear una tipicidad para hablar del fotógrafo regional o fotografías regionales; al contrario, a través de éste, busco conocer las particularidades existentes (Stake; 2007:20) entre las obras, forma de trabajo de este tipo de fotógrafos en lo individual para a partir de ello encontrar esos puntos o no de encuentro (semejanzas o diferencias) entre ambos que les llevan a realizar ciertas temáticas, así como también ver que tanto influyen o no sus contextos para sus representaciones.

La región de los historiadores, aparte de límites geográficos y económicos, tiene límites temporales. Para el historiador, en cada paisaje natural se han dado sucesivamente varias regiones. Ningún clíonotuta puede decir que es la misma región la que en el siglo XIX se llamó “granero de la república”, y en el siglo XVI, tierra de chichimecas. (González; 1997:192)

Efectuar un estudio de caso ayuda a reducir la escala de indagación, que bajo la metodología microhistórica es algo vital, por ende útil en mi aplicación de la microhistoria fotográfica. Ya he mencionado anteriormente que no existen reglas, ni recetas o métodos únicos para abordar ciertas investigaciones, por tanto las propuestas que surgen son tan válidas mientras el propio objeto de estudio vaya mostrando sus requerimientos de abordaje.

En mi situación, el empleo de un estudio de caso, me facilita ese abordaje más aún cuando hago de este una investigación que busca comparar a dos fotógrafos con sus obras y contextos como ya referí; mediante este estudio puedo darles voz (Stake; 2007:15) para conocer las historias respecto a ellos y sus imágenes e incluso conocer las influencias de contemporáneos nacionales o extranjeros que pudieron tener o que de algún modo influyeron en su manera de mirar y registrar todo aquello que se presentara ante su cámara fotográfica.

El caso es uno entre muchos. En cualquier estudio dado, nos concentramos en ese uno. Podemos pasar un día o un año analizando el caso, pero mientras estamos concentrados en él estamos realizando estudio de casos. (Stake; 2007:15).

Solo recordar que el empleo o no de un estudio de casos dentro de la microhistórica fotográfica, responderá siempre a las necesidades de investigación de la propia fotografía, serie fotográfica o archivo fotográfico que deseemos indagar; así como a las fuentes de información con las cuales se cuente.

#### **4.2.1 BIOGRAFÍAS CONTEXTUALIZADAS**

##### **4.2.1.1 Gilberto Aparicio Guerrero “El Calandrio”.**

Descendientes de los primeros españoles que llegaron a la villa de Tlatlauquitepec, fueron Antonio Guerrero y Margarita Tapia, él fue dueño de recuas, carretas y bestias de carga, mientras ella se dedicó al hogar, tuvieron hijos, entre ellos uno llamado Bruno quien de joven decidió marchar a la ciudad de México para trabajar; ahí se desempeñó como sastre, montando su propio negocio que estaría en la céntrica Calle de Plateros. Ahí no sólo confeccionó trajes sino que además vendía buenos casimires, contando con ocho empleados a su cargo. Al poco tiempo logró obtener una posición y capital importante, ya que su sastrería le permitió adquirir ocho casas. Se casó con María Bravo oriunda de San Juan del Río, Querétaro y de este matrimonio nacieron: Ismael, Antonio, Alfonso, Elena, Margarita, Rodolfo, Rebeca y María.

En 1897, durante pleno esplendor porfirista en la capital del país, donde reinaba el gusto y moda francesa; Bruno Guerrero moriría víctima de peritonitis, provocada por un accidente que tuvo al chocar con su bicicleta contra un árbol situado en la Alameda Central de la Av. Reforma en la ciudad de México.<sup>18</sup> A partir de esto su hijo mayor<sup>19</sup> se hizo cargo de la sastrería convirtiéndose de cierto modo junto con su madre en la cabeza de familia.

---

<sup>18</sup> Lo referente a su muerte se encontró en la publicación del Periódico *La Patria* del Distrito Federal con fecha 19-nov-1897, y la información sobre la actividad que realizó, propiedades y actividades durante su juventud se obtuvieron de una plática entablada entre Rebeca Guerrero y Gilberto Aparicio, grabada en casete el 16 de abril de 1976.

<sup>19</sup> Ismael Guerrero Bravo, aprendió el oficio de sastre y trabajo un tiempo en el negocio familiar, disfruto de ciertas comodidades que resultado de la situación económica que tenía su padre. Se presume que pudo aprender

La vida de la familia Guerrero Bravo cambio drásticamente al morir su madre en 1902, debido a problemas con la herencia ya que pues se murió intestada, lo cual repercutía en el otorgamiento de las propiedades a sus hijos; por ende su economía se desplomó. Tres de los hijos menores tuvieron que irse a vivir con sus tías paternas a Tlatlauqui, en lo que se arreglaban esos problemas sustanciales.

Ismael,<sup>20</sup> Alfonso y Margarita, fueron los hermanos que se quedaron en la ciudad de México, el primero derrocho gran parte de su herencia.<sup>21</sup> Antonio se iría también a trabajar en las minas de Tlatlauqui y después a las de Zacatecas. Elena quien había junto con sus otros hermanos, estado bajo custodia de su padrino el Lic. Martínez, fue enviada a Tlatlauqui en junio de 1907, ya que se encontraba desmejorada de salud y pensaban que ello ayudaría a su mejoría.<sup>22</sup>

Al llegar ella a Tlatlauqui se encontró con un lugar próspero, que pese a lo lejano de la capital contaba con actividades culturales y sociales semejantes a las que ella vivía en la Ciudad de México. El único gran problema que se presentaba en esta época en Tlatlauqui era el alcoholismo, para el cual se estaba llevando a cabo una campaña en contra ello.

Elena comienza a convivir con jóvenes de su edad, entre ellos estuvo Manuel Aparicio Martagón,<sup>23</sup> un joven comerciante a quien conoció en agosto de 1907. Como historia de novela romántica, parece haberse dado un amor a primera vista pues tan sólo a dos meses

---

fotografía en los estudios fotográficos que estaban cercanos al comercio de su padre como lo eran el de los Hermanos Valletto, el de Francisco Montes de Oca, estudio Daguerre entre otros más, oficio que al parecer practicó por aquella época a la par de la sastrería.

<sup>20</sup> Con respecto a Ismael, no se conoce con precisión qué hizo y a qué se dedicó desde el fallecimiento de su madre y de la resolución testamentaria definitiva; posiblemente se empleó como sastre, aprendió enfermería con el Dr. Joaquín Manuel Lara Aparicio, Padre de Agustín Lara y quien era paisano de su padre. Ismael conoció al Dr. Lara cuando éste era aún estudiante de Medicina y él se encargaba de llevarle su ropa, posiblemente de esos encuentros surgió una amistad entre ellos y con el cual al parecer trabajó como su ayudante.

<sup>21</sup> En una carta fechada en 1908, escrita por el Lic. Francisco Martínez López albacea y dirigida a Ambrosia Guerrero tía de él y encargada de dos de sus hermanos. El albacea refiere que ya se había gastado más de lo que le pertenecía, le aclara de igual modo que de arreglarse el asunto testamentario, no tendría ya nada que reclamar, pues al contrario quedaba debiendo.

<sup>22</sup> Existe una carta fechada en julio de 1907 donde su padrino el Lic. Francisco Martínez vuelve a escribirle a Ambrosia Guerrero para pedirle en esta ocasión que reciba a Elena, explicándole la razón de ello.

<sup>23</sup> Hijo de Don Antonino Aparicio Huerta también de oficio comerciante, dueño de una tienda de surtido con venta de aguardiente de caña, de una panadería y de un mesón, estaba casado con la Sra. Carlota Martagón, ama de casa. El padre era hijo de un español proveniente de la Coruña llamado Ambrosio Aparicio quien se había avecindado en Tlatlauqui, esto se deduce por algunas cartas encontradas de esta zona a él tratando diversos temas en ellas.

de conocerse, decidieron casarse el 5 de octubre de ese mismo año, yéndose a vivir a la casa de sus padres justo arriba de la panadería. El 3 de diciembre de 1908<sup>24</sup> nace el primogénito de seis hijos<sup>25</sup> que tendría la familia Aparicio Guerrero, el niño Francisco<sup>26</sup> a quien después cambiarían su nombre a Gilberto.<sup>27</sup>

Tras las elecciones fraudulentas de 1910 donde volvía a ganar Porfirio Díaz, esta vez ante Francisco I. Madero, quien tras haberse fugado de la prisión donde permaneció durante las elecciones, convocaría al llamado Plan de San Luis,<sup>28</sup> el gobierno de Díaz se enteraría de dicha conspiración, por lo cual se adelantarían los movimientos armados el día 18 de noviembre en la ciudad de Puebla. México vivió durante finales de ese año e inicios del otro, sobre todo de las principales capitales del país ciertos momentos que alteraban el orden sociopolítico y generaba cierta inestabilidad socioeconómica. Tlatlauqui parecía no verse muy afectado por las luchas, la gente vivía su vida normalmente, manteniéndose un tanto al margen de dichos problemas.

Es probable que al tener noticia de la situación que reinaba en esta villa, Ismael Guerrero decidió en 1911 alcanzar a sus hermanos, quienes desde tiempo atrás y por la premura económica que vivieron, radicaban en Tlatlauqui. Al igual que Elena su hermana, él decidió instalarse ahí de manera definitiva.

No se sabe con certeza si desde que llegó Ismael a Tlatlauqui empezó a ejercer el oficio de fotógrafo,<sup>29</sup> aunque es posible por lo que sugiere una carta fechada en ese mismo

---

<sup>24</sup> El mismo año en que nació él, lo harían también personajes como: Simone de Beauvoir (escritora francesa), Henri Cartier-Bresson (fotógrafo francés), Claude Lévi-Strauss (antropólogo francés), Abraham Maslow (psicólogo estadounidense), Pablo Serrano y Juan González moreno (escultores españoles); Estrellita Castro (actriz española), Mercè Rodoreda (escritora en lengua catalana), Carlos Arias Navarro (político y presidente del gobierno español), Ian Fleming (novelista británico), Salvador Allende (presidente de Chile) y Tito Guizar (actor y cantante mexicano) por mencionar algunos contemporáneos.

<sup>25</sup> Después de él nacerían Guadalupe, María de los Ángeles, Ricardo, Leobardo y Austreberto.

<sup>26</sup> El primer nombre con el que fue registrado es Francisco y no Gilberto como hace constar el Acta de Nacimiento No. 428 Libro 2 Año 1908 del registro civil de Tlatlauquitepec, Puebla. En su fe de bautismo perteneciente al libro de bautismos número 108 de la Cabecera años 1908 – 1909, hoja 16, no. 91 aparece con los nombres de José Adalfonso Gilberto. Aún no se ha encontrado algún documento que indique el año exacto del cambio de su nombre a sólo Gilberto, pero se sabe que ya para 1928 en sus documentos oficiales aparece como Gilberto Aparicio Guerrero.

<sup>27</sup> En charla con las tres hijas mayores de Gilberto (Guadalupe, Socorro y Ma.Elena) contaban que su padre les había comentado que al parecer el nombre de Gilberto era el de un personaje de una obra de teatro que les gustó mucho a sus padres de él. Gilberto nunca les comentó a partir de qué fecha se le hizo el cambio de nombre.

<sup>28</sup> Este plan convocaba a levantarse en armas el 20 de noviembre para derrocar a Porfirio Díaz además de tratar otros temas relacionados con las reparticiones de tierras a los agricultores (Delgado; 1996:16).

<sup>29</sup> Ismael Guerrero Bravo retrató a mucha de la sociedad de su tiempo, los eventos, paisajes, sitios principales, alegrías y duelos. Sería el primer fotógrafo hasta ahora documentado del poblado, esto no significa que antes

año, donde se hace alusión a su oficio. Sin embargo, por lo difícil que resultaba conseguir el material fotográfico durante los conflictos revolucionarios, es probable que a la par se empleara como sastre, peluquero o práctico en el hospital civil.<sup>30</sup> (aunque para confirmar esto último, aún no se encuentra un documento que así lo señale sin lugar a dudas).

La nueva familia Aparicio Guerrero dejó la casa de los padres de Manuel para irse a vivir a otra casa, Gilberto se quedaría por breves lapsos con los abuelos para que los acompañase y no se sintieran tan solos. Manuel ya contaba con su propio negocio que era un tendejón con venta de diferentes productos y aguardiente.<sup>31</sup> Los hijos que podían ya ir a la escuela, acudían al colegio mixto parroquial “Guadalupano” que era una escuela particular, donde junto con Elena participaban en diferentes actividades de índole literario, recitales y puestas teatrales.

México atravesaba tras la muerte de Francisco I. Madero en 1913, varios conflictos bélicos efectuados por guerrillas de otros revolucionarios que deseaban quitar del poder a Adolfo Huerta, a quién acusaban de traidor por haberse volteado en contra del Presidente Madero, haber efectuado el golpe de estado y ejecutado al presidente y al vicepresidente José María Pino Suárez el 22 de febrero de 1913. Por ello personajes como Emiliano Zapata, Pascual Orozco y Francisco Villa; iniciarían levantamientos armados que le dieron continuidad a la contienda armada. En 1914 se dio cierta calma política dado que otro de los líderes revolucionarios llamado Venustiano Carranza, asumió el gobierno (Delgado; 1996: 28-42). En ese mismo año en Tlatlauqui se instalaba la primera planta generadora de electricidad en la barranca de Guadalupe, el ambiente no solía ser tan hostil en esta época, pese a que hubo revolucionarios serranos participando en los conflictos bélicos.

---

no existieran otros, o que incluso los hubiera habido ambulantes. Lo que parece ser cierto es que Ismael, Como hombre bohemio y ciudadano de esta población, portador de uno de los apellidos importantes del lugar, disfrutó también de amistades y eventos de los que seguramente participó fueran de índole político o social. De esta última sí se encontraron algunos anuncios de funciones de teatro donde aparece su nombre. Él sería una figura importante con el tiempo para Gilberto Aparicio. Es hasta ahora considerado el primer fotógrafo oficial de esa región hasta por los años treinta del siglo XX (Ramírez; 2010:26-27).

<sup>30</sup> En el archivo municipal, en el apartado de censos aparece registrado como práctico del hospital civil en 1912, antes de ello no aparece en algún registro. En el archivo el Calandrió se encontraron dichas cartas mencionadas en el párrafo. En entrevista a Guadalupe y Ma. de la Paz hijas de Gilberto, comentaron de los posibles oficios que su tío debió haber tenido por ese tiempo, resultado de la tradición oral en la familia.

<sup>31</sup> En su texto Judith E. Salgado menciona esto además de relatos del mismo Gilberto recordando vivencias con su padre y abuelos (Salgado; 2011:12).

En 1917, se promulgaba una nueva Constitución Mexicana, aun así los conflictos armados seguían entre el gobierno con los revolucionarios al mando de Emiliano Zapata y Francisco Villa. En este año Enrique Juan Palacios publica una de las obras históriogeográficas más completas de su tiempo a la que llamó "Puebla y su Territorio" en la cual dedica varias páginas para hablar de Tlatlauqui (Mendoza; 2005:196-197).

En noviembre de 1918 llegó a esta población una enfermedad que asoló no sólo a la región, sino al país y al mundo entero: la Influenza Española. Esta hizo su aparición en el mundo al poco tiempo de haberse terminado la Primera Guerra Mundial, el primer lugar que tocó en América esta enfermedad fue Estados Unidos de América (E.U.A) de ahí llegó a México creando muerte y desolación, los informes publicados en diarios destacaban la mortalidad altísima que se estaba dando en los estados de Chihuahua, Guanajuato, Querétaro y Puebla.<sup>32</sup>

Producto de ella quedaron varios hogares con bajas familiares e incluso en la miseria para muchos de los sobrevivientes (Cano; 2003:161). En el caso de la familia Aparicio Guerrero, sufrió lo primero, pues tanto el padre como dos hermanos de Gilberto perecieron.<sup>33</sup> La madre de Gilberto quedó viuda a los treinta años, ante ello y debido a las diferencias con sus suegros, ella decidió no quedarse a vivir con ellos sino mudarse con sus hijos más pequeños haciéndose responsable del tendejón y pulquería de su esposo, dejando a Gilberto bajo la tutela de su abuelo quien le enseñó el oficio tanto de panadero como de comerciante; esto por las tardes después de la escuela.

Entre finales de 1918 e inicios de 1919, el cura Mendoza junto con su Vicario el padre Lino Meneses empezaron a enseñar música a los niños del colegio, entre ellos se encontraba inscrito Gilberto. El cura daba clases de solfeo y armonio, mientras que el padre Meneses solfeo y violín, siendo en este lugar donde tuvo su primer encuentro con una de

---

<sup>32</sup> Los primeros casos de esta enfermedad en E.U.A fuer durante el mes de septiembre, para octubre la plaga había llegado a México. Según datos esta pandemia provocó en todo el mundo veintiún millones de personas. En el caso de México quedaron numerosos testimonios en la prensa, informes oficiales, canciones, relatos orales, exvotos y los dibujos (Cano; 2003: 155-158).

<sup>33</sup> El primero en morir fue su padre el día lunes 11-nov a las 13hrs, el miércoles moría su hermana Guadalupe a las 5:30hrs a los ocho años y el viernes de esa semana muere Austreberto, el hijo menor con tan solo un año ocho meses de edad a las 11hrs. Quedando vivos además de él, su mamá y sus otros hermanos.

sus grandes pasiones: la música. Además de estas clases, tenía de manera particular lecciones de piano con Doña Rosario Luna de Guzmán.

Gran parte de su niñez, Gilberto se la paso entre la escuela y ayudando a su abuelo con labores en los negocios. Él fue educado por su abuelo de una manera muy estricta y al llegar sus hermanos a vivir con ellos,<sup>34</sup> Don Antonino hacía que él trabajara más para mantenerlos; dedicándose en ese tiempo a la panadería, a limpiar el mesón, ayudar en el tendejón del abuelo.<sup>35</sup>

En 1924, una nueva epidemia azotaría a la región a la que pertenecía Tlatlauqui, la llamada matlazahuatl además del cocoliztli,<sup>36</sup> la mayor parte de los decesos se dieron fuera de la cabecera municipal. Justo ese año subiría al poder Plutarco Elías Calles, con quién México entraría en una nueva faceta gubernamental donde los revolucionarios se agruparían en un partido político para así gobernar por varios años el país.

No hay una fecha exacta, pero al parecer Gilberto durante en su adolescencia trabajó además de con su abuelo, como empleado de la botica Cruz Blanca y después por un tiempo en la mina La Aurora, ubicada en Hueyapan, un pueblo perteneciente en ese entonces al Municipio de Tlatlauquitepec. Al parecer entró aquí con ayuda de su Tío Antonio, otro hermano de su madre que por este tiempo trabajaba en dicha mina.

Un pequeño accidente con un vagón le lastimó el pie derecho haciendo que perdiera algunos de sus dedos y lastimase los otros, esto provocó que abandonara la mina y que cojeara ligeramente el resto de su vida. Debido a ello deja su incursión en la minería y regresó a trabajar con su abuelo y nuevamente a la botica. A la par de ello retoma a la música que desde niño aprendió, la cual se convertiría en el nuevo medio para ayudarse económicamente.

---

<sup>34</sup> En el año de 1919, Elena conoció al Sr. Adolfo Cortés con quien dos años más tarde decidió casarse tras haber tenido una hija, los tres se irían a vivir a la Ciudad de México; por ello dejó a sus hijos pequeños a cargo de los abuelos paternos.

<sup>35</sup> En una entrevista grabada donde plática con su tía, Gilberto refiere como se tenía que levantar a las 5am para barrer desde la entrada hasta el fondo donde se encontraban los burros, mulas o caballos de los que se quedaban en el mesón. Dicho mesón funcionaría hasta 1929. Referente a la panadería, relata que él tenía que hacer el pan temprano y dárselo a sus hermanos para que salieran a venderlo. Entrevista efectuada el 16 de abril de 1976 entre Rebeca Guerrero y Gilberto Aparicio G, AP GAG del EFR.

<sup>36</sup> El matlazáhuatl tenía entre sus síntomas escalofríos, dolores de cabeza y estómago entre otras más. El cocoliztli prácticamente presentaba hemorragias de la nariz y los ojos (Mendoza; 2005:199).

Algunas referencias dejan ver que por este tiempo comenzó a dar clases de música a personas en la población con la mira de crear grupos musicales lo cual tardó unos años en concretarse aunque llegó a realizar algunas presentaciones en eventos de la población; entre los integrantes estuvieron sus dos hermanos. Al retomar la música comenzó a componer y hacer arreglos musicales.<sup>37</sup>

No se conoce con exactitud, pues no hay evidencia documental que nos refiera el año en que incursionó por primera vez en la fotografía, posiblemente debió haber sido a mediados de los años veinte, como ayudante y aprendiz de su tío Ismael quién ese tiempo era el fotógrafo del pueblo, al parecer en sus pocos ratos libres efectuaría dicha asistencia hasta que con el tiempo se convertiría en un oficio más. En 1927 inicia sus primeros trabajos y encargos fotográficos, aunque no se inscribe ni registra como fotógrafo, quizá dándole el lugar a su tío en ello.

Por esas fechas, el cura Mendoza realizó trabajos de remodelación en el Templo del Sagrado Corazón de Jesús, para ello decidió crear una banda de música con señores que en su juventud habían pertenecido al grupo musical que Don Hilario González creó durante su curato, así como con nuevos integrantes, entre ellos Ismael Guerrero Bravo. Este conjunto funcionó por varios años junto con el de Don Manuelito López y la banda de Jazz de Gilberto Aparicio, para amenizar las veladas que se hacían para las personas del pueblo, todo ello con el fin de recaudar fondos para dicho templo.



III. Gilberto Aparicio, 1928, Tlatlauqui. IGB. ECAF.

En 1928, Gilberto ocupó el puesto que dejó vacante

Alberto Mendoza Zarate (sobrino del Sr. Cura) como Maestro de Capilla de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (puesto que dejó hasta 1952).

---

<sup>37</sup> Las composiciones de su autoría de las cuales se tiene razón están: Noche de Luna en Texcoco, Sin Testigos, Palabras de amor (Románticas); Judith, Dulce María, Así es Tlatlauqui, El Carbonero, Noches de estudiantina (Vals), Señor de Huaxtla, mañanitas a la Virgen de Asunción, a la de Ocotlán y a la de Guadalupe. También efectuó acompañamientos musicales para presentaciones teatrales, pastorelas, veladas literarias, fiestas patrias, bodas entre otras. Además de escribir también poemas, parodias, canciones y rimas a sus amistades. Cuando se inspiraba solía escribir en cualquier papel que encontraría a la mano, esto porque muchos de sus composiciones están escritas en servilletas u otros papeles antes de ponerlos en hojas pautadas. Archivo Particular Profr. Gilberto Aparicio Guerrero (en adelante AP GAG) perteneciente al Estudios Fotográficos Regionales (EFR).



Al año siguiente, en este nuevo empleo es donde conoció a Susana Márquez Aguilar quien sería su esposa. Ella llegó a Tlatlauqui acompañando a su hermano el nuevo vicario, el Padre Arturo Márquez (cuya estancia sería de 1929 a 1931). Es también en 1929, cuando se funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR), quien tendría en el estado de Puebla gran respaldo en los municipios de la serranía poblana.

El 13 de junio de 1931, se casó con Susana y su matrimonio duraría 52 años, juntos procrearían ocho hijos, la primera de ellas nacería al poco tiempo de casados y se llamaría Teresa.<sup>38</sup> Gilberto por su voz al momento de cantar fue apodado como el “Calandrio” por sus amigos y conocidos. También es en este año donde sus fotos empiezan a publicarse en la revista mensual “Tlahuicpetl”.

Gilberto incursionó en la vida política de su poblado en 1932 como Primer Oficial de la Secretaría del Ayuntamiento, quedando después a cargo de la Secretaría<sup>39</sup> en el gobierno del Sr. Nicolás Manilla.

En 1934 fungió como Regidor de Higiene y Salubridad en el gobierno del Sr. Edmundo Salgado García pero al poco tiempo renunció debido a que recibió una encomienda por parte del PNR para efectuar una serie de trabajos fotográficos que le impedirían seguir con sus funciones públicas *sic.* [...] Que teniendo a desempeñar una comisión fuera de esta localidad, en hacer una cantidad grande de fotografías para el P.N.R [...] <sup>40</sup> Dentro de este trabajo tenía que sacar fotografías a las personas mayores de edad del municipio para dicho partido, pues formaría parte del Programa Nacional de Registros.<sup>41</sup>



IV. Boda de Susana Márquez y Gilberto Aparicio, 1931, Tlatlauqui, IGB, ECAF.

<sup>38</sup> Ellos se casaron por lo civil el 20 de mayo de 1931 y el 15 de junio de ese mismo año por la Iglesia, esto según documentos y fotos encontradas en su archivo personal. Los hijos del matrimonio fueron: Teresita (nacida el 8/10 y muerta al cumplir un año de nacida), dos años después nacería Guadalupe (05/10/1933), Ma. del Socorro (27/06/1936), Ma. Elena (23/12/1938), Ma. de la Paz (09/06/1941), Gilberto Manuel (04/02/1943), Susana (18/01/1945) y Guillermo Manuel (10/02/1950).

<sup>39</sup> Esta información se encuentra en el libro de actas del Archivo Municipal de Tlatlauquitepec (en adelante AMT) como hoja suelta con Folio 130 Registro 4, en la Caja 16 de Presidencia, Años: 1927 – 1932, correspondiente a Educación, circulares, Correspondencia.

<sup>40</sup> Documento dirigido al Presidente Municipal y Regidores del H. Ayuntamiento con fecha 17 de marzo de 1934, este oficio pertenece al AP GAG del EFR.

<sup>41</sup> Estos datos se obtuvieron de oficios dentro del AP GAG del EFR.

La cercanía de él y su tío con importantes personajes políticos de Tlatlauqui, así como su afiliación y militancia al PNR, les permitió realizar en diferentes momentos, varios trabajos fotográficos en los cuales plasmaron una visión de lo que tenía que creerse o verse como modernidad en el poblado bajo una propuesta oficialista.

En los registros de población entre finales de los años veinte e inicios de los treinta, Gilberto aparece inscrito de manera oficial como comerciante y su tío como fotógrafo. En 1933, muere su abuelo Don Antonino, tras ello se encargó por completo de los negocios que le había heredado; su abuelo fue hasta su muerte el mayordomo de la Virgen María en su advocación del Sagrado Corazón de María, parte del legado de su abuelo a Gilberto fue también la mayordomía,<sup>42</sup> la cual tuvo a cargo desde diciembre de ese año hasta 1969.

Tras dicha muerte, Gilberto decidió dedicarse más ampliamente a la fotografía,<sup>43</sup> ya con mayor libertad y ahora con la figura paterna del tío, comenzaba otra etapa en su vida: la bohemia. Participó activamente en obras teatrales e incluso las dirigía, escribía poesía y componía melodías.

Su mentor en la fotografía, años antes ya había empezado a dejar poco a poco el oficio en las manos de su sobrino. Gilberto iba experimentando en sus tomas y escenografías, volviéndose el nuevo fotógrafo del pueblo. Mientras su tío siguió trabajando como práctico del hospital hasta 1934, después se dedicaría a otros oficios, la fotografía la haría de forma ya más esporádica.

En 1935 se formó oficialmente el grupo llamado Jazz Band Tlahuitepec con sus hermanos y gente de la población con la cual ya venía trabajando años atrás; haciendo un total de diez integrantes a quienes enseñó a tocar la guitarra, el violín, el saxofón, la

---

<sup>42</sup> La mayordomía católica es una administración pastoral así como un estilo de vida en una congregación local, en la cual se elige a una persona con ciertas habilidades de liderazgo y administración para manejar la organización y finanzas recibidas a la Iglesia o a una imagen en particular para el propio mantenimiento y fiestas del Templo o capilla donde se encuentre la imagen venerada. Entre otras de las funciones está el demostrar que se tomar decisiones en grupo, en desarrollar equipos de trabajo, reclutar voluntarios e intervenir en los problemas para que el conflicto sea un paso positivo en el crecimiento de la Iglesia. Cfr. <http://mayordomiatododemi.blogspot.mx/p/que-es-mayordomia.html>

<sup>43</sup> Ya tenía tiempo que participaba como aprendiz, pero con las limitantes del abuelo no podía desarrollar por completo este oficio, esto lo refiere en una charla que el grabó. El tío le sirvió de inspiración, aprendió lo más que puedo de él, se dedica a comprar libros de fotografía como *La Fotografía* (manual para aficionados) en 1925, *El retoque en fotografía* de 1936, algunas revistas como Blanco y Negro, Revista Ilustrada (Madrid) y Fotografía (Cuba). También tenía muchas publicaciones con ilustraciones, folletos y publicidad de productos Kodak y Afga.



V. Jazz Band Tlahuitepec, c.a 1935, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, ECAF

trompeta, el armonio entre otros, en la imagen V podemos observar a los integrantes de dicho grupo, donde observamos los tipos de instrumentos que mayormente tocaban (viento y cuerdas).

La Jazz Band solía tocar en eventos privados



VI. Programa de obra de teatro “El detective chispeante”, Tlatlauqui, EFR.

como algunos públicos dentro de la población. Además de éste Gilberto, creó el Grupo musical de los Cinco y fue director de una banda de instrumentos de viento (tuba, trompetas y trombón) todo ello hasta finales de los años sesenta.

Durante los años treinta combino su oficio de músico con el de fotógrafo y el de artista teatral *amateur* (actor y dirección teatral). Hay documentos que dan referencia que además de trabajar como Maestro de Capilla en la Parroquia, seguía con su orquesta dando conciertos en eventos tanto en su propia población como en lugares circunvecinos; así llevaba a cabo actuaciones en veladas literarias, cómicas y musicales de Tlatlauqui e incluso llevaron a cabo algunas giras de índole regional.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Se encontró publicidad de conciertos en el Club Esparta, en Zaragoza entre los años 1935 a 1962. Además de actuaciones junto a su tío, al parecer sus dos primeras actuaciones fueron en 1926 en las obras “La canastilla de Boda” y “Fin de pleito”. A estas le siguieron a partir de 1930 algunos sainetes como “Las Mantecadas”, “La Carcajada”, “¡Maruja!” o zarzuelas como “El detective chispeante”, “Para mentir las mujeres”, “La tragedia de dos rotos” “Arminda enamorada” (representada cada año desde 1939 hasta 1961, mismas fechas en las cuales empezó a dirigir sin dejar de actuar), “El perdón de una madre”, “Caridad y Redención”, “Los hijos de Bato y Bras”, estas obras se efectuaron tanto en Tlatlauqui como en Atempan, Libres, Teteles, Cuetzalan, Zaragoza, Zacapoaxtla. Cfr. AP GAG del EFR.

A partir de 1939 hasta 1964, se empiezan a emplear fotografías de Gilberto en las revistas de aniversario de la Escuela Secundaria, así como en otras publicaciones de la población. Sus fotos también fueron usadas a partir de esa fecha para acompañar comentarios, reportajes o crónicas de Tlatlaqui. Pocas de ellas alcanzaron el nivel nacional, entre ellas en el periódico Sucesos en 1961.

En 1944 Gilberto se compró un rancho y se registró como pequeño agricultor. Un año más tarde aparece en el calendario y directorio Nieto como fotógrafo junto al nombre de Ismael.

En 1950 es invitado a trabajar como primer vocal del patronato del Internado de Segunda Enseñanza No.1 como profesor de canto; dos años después se suscitaron en el poblado algunos problemas laborales educativos, por lo que fue transferido para impartir clases en las ciudades de Texcoco, Apan y Chapingo. Al trasladarse a otra ciudad deja de ser el Maestro de Capilla de la Parroquia de la Asunción.

En Texcoco trabajó en la escuela Secundaria Divina Nocturna No.XXVI, en Apan y Chapingo llegó a dar clases de cinco horas a la semana; en todas estas escuelas enseñó música, a tocar la guitarra, el violín, la mandolina, el contrabajo, el acordeón, melódica, flautas y la marimba. Los fines de semana se regresaba a Tlatlaqui para ver a su familia además de terminar con trabajos fotográficos que tenía pendientes.<sup>45</sup>

En 1953, Gilberto emprendería una excursión con algunos amigos en el Cerro Cabezón donde encontrarían la Cueva de Olinteutli con sus grutas, en el interior hallarían piezas prehispánicas. A partir de ese año sería uno de los cronistas de Tlatlaqui.

Durante su estancia en el estado de México, tomó cursos de música en el Instituto Nacional de Bellas Artes y fue hasta julio de 1955 cuando regresó a su tierra natal para continuar con su labor educativa musical en la Secundaria Federal No.1 de

---

<sup>45</sup> Al parecer hasta 1950 siguió realizando trabajos fotográficos para el PNR, con el cambio de trabajo, tuvo que dejar ello y simplemente efectuar algunos trabajos menores en la comunidad, por ello sus viajes los fines de semana a Tlatlaqui. En entrevista con sus hijos, ellos refirieron que les enseñó como tomar fotografías, revelar e imprimir, ya que se les acumulaba el trabajo y cuando llegaba ponía a todos a trabajar. Su esposa y una de sus hijas se encargaban de tomar fotografías de eventos que llegaran a ocurrir entre semana durante ese tiempo. Entrevistas grabada en video a diversos hijos, 2014 perteneciente al EFR.

Tlatlauquitepec<sup>46</sup> como profesor de música y modelado. Al poco tiempo esta escuela cambiaría de nombre a Escuela Secundaria Federal No.7 “Rafael Molina Betancourt”, donde formó varias estudiantinas con instrumentos de viento, cuerdas y percusiones, llegando a tener cerca de 200 alumnos.

Su tío Ismael, murió el 2 de agosto de 1955 a la edad de 74 años. Desgraciadamente al morir, su segunda esposa tiró, rompió y quemó muchos de sus documentos personales y fotográficos de él, pero afortunadamente Gilberto logró rescatar una pequeña parte.

A finales de los años sesenta dejó el oficio de fotógrafo, siguió con su práctica fotográfica pero a nivel personal, sólo raras ocasiones regreso a efectuar trabajos solicitados expresamente por los presidentes municipales de la época.

Desde 1973 comenzó a padecer malestares físicos que fueron mermando su salud. En el año de 1980 recibió la medalla “Belisario Domínguez” con motivo de sus treinta años de servicio. Dos años después se jubilaría de la actividad docente y con ello se agudizarían sus malestares físicos.

El 9 de agosto de 1983 Gilberto fue intervenido quirúrgicamente en la ciudad de Puebla. El día 18 del mismo mes, sufrió un infarto cardiovascular, repitiéndosele al día siguiente sin ninguna esperanza de mejorar; ese mismo día fue trasladado a su tierra natal y horas más tarde expiró en su casa a los 74 años.<sup>47</sup>

En honor a su memoria, una sala de exhibición de la Casa de Cultura “Dr. Ernesto de la Torre Villar”, ubicada en la cabecera municipal, lleva su nombre, así como un Jardín de Niños en el barrio de Atalpa, también cabe destacar que algunas de las generaciones de egresados de la secundaria llevaron el nombre de Gilberto Aparicio Guerrero.

---

<sup>46</sup> Conocido antes de esta fecha como el IMESHT No.1 de Tlatlauquitepec (Internado Mixto de Enseñanza Secundaria para Hijos de Trabajadores) el cual fue inaugurado por el entonces Presidente de la República Gral. Lázaro Cárdenas del Río el 17 de abril de 1939.

<sup>47</sup> La intervención quirúrgica fue por problemas de próstata, además de padecer enfisema pulmonar. Tuvo complicaciones y un primer infarto, luego un segundo, pero el reporte médico indicó que un año antes había sufrido ya uno. Al no verle grandes esperanzas de vida, pidió ser llevado a su pueblo natal. Fue despedido de manera muy sentida por sus familiares, amigos y gente del pueblo y tras dos días de velación fue enterrado en el Panteón Municipal de Contla. Durante los dos días de velación asistieron aproximadamente 500 personas, no sólo de la población sino, también, de lugares circunvecinos. Alumnos y ex alumnos de música y coro; así como cantantes de la región le rindieron una serie de homenajes tanto en su casa, como en la iglesia y el panteón.

#### 4.2.1.2 Francesc Casañas Riera

Sabadell en 1880 tenía una población de 18,248 habitantes. La creciente prosperidad que esta ciudad alcanzó provocó que tanto españoles principalmente del sur, catalanes de otras provincias, así como franceses, italianos y alemanes, se desplacen a probar mejor suerte en esta ciudad industrial. Ya que desde 1869 junto con Terrassa, se convertirían en los núcleos emergentes de la industria lanera moderna catalana.<sup>48</sup>

Por estos años, en gran parte de España se abren algunas fábricas de tejidos e hilados de yute para hacer sandalias y alpargatas.<sup>49</sup> Estas últimas llamadas también esparteñas o espardeñas (en catalán espardenyà), eran una prenda infaltable tanto para hombres como mujeres que se dedicaban a trabajos rurales o que, por sus jornadas largas necesitaban de un calzado cómodo, como en el caso de obreros urbanos o soldados. En España su uso se extendió por la antigua corona Catalano-Aragonesa, región de Murcia, Almería, Granada y el País Vasco.<sup>50</sup>

La fabricación de dicho calzado se presentaba para algunos, como una oportunidad de negocio y cierta prosperidad, en particular si se establecían en ciudades urbano-industriales como lo era Sabadell. Quizá compartiendo esa idea fue que Felipe Casañas Tapias y Teresa Riera Monras llegan a esta ciudad durante los primeros meses del año, provenientes de Granollers, capital de la comarca del Vallés Oriental. Felipe era alpargatero y decidió junto con su esposa, con quien compartía el oficio, abrir su pequeño negocio familiar en la Plaza Mayor, al año siguiente trasladaría éste a su domicilio en la calle San Quirico 26.<sup>51</sup>

El primer fotógrafo de la ciudad que aparece en registros de población con ese oficio en Sabadell es Pedro Fábregas Sánchez, quien vivía en la calle Rambla 116. En este año, Joan Vilatobá Fíguls tendría dos años, Albert Rifà Planas un año y un año después nacería

---

<sup>48</sup> En el texto de la maquinaria textil, se hace una semblanza de la importancia de esta industria en Sabadell (Deu y Llonch; 2008: 17-20) y referente a la población Cfr. (Deu et al; 2000:95).

<sup>49</sup> Aparecen registradas las nuevas fábricas que se abren desde 1876 y como aumentaron para 1880, incorporándose a la Tarifa 3º, información obtenida de Contribución Industrial, Matrículas 1876-1882, AMH912) del Archivo Histórico de Sabadell (AHS).

<sup>50</sup> Esto consultado en agosto de 2015 en <https://es.wikipedia.org/wiki/Alpargata>, ahí mismo puede leerse más sobre su historia.

<sup>51</sup> Información que aparece en el censo de población de 1880, con el no.1672; en el de 1881 con el no.3868 donde se hace el cambio de dirección a San Quirico (Sant Quirze en catalán), para el censo de 1886 únicamente cambia el número de la casa, siendo ahora 28. Obtenido del registro de Población, Hoja de padrón de vivienda Sn. Quirico, 1880 (AMH890 -891 y AMH1229) del AHS.

Joaquim Deu Papell, todos ellos se convertirían años más adelante en fotógrafos de su ciudad.<sup>52</sup>

A los pocos meses de su llegada a la ciudad, Felipe de treinta años y Teresa de veintitrés, iniciaron su etapa como padres, aunque en un principio fue desoladora; la primogénita fue Teresa, siguió Esteban, Miguel, Antonia y Francisco, estos dos últimos serían los hijos que finalmente les sobrevivieron.<sup>53</sup>

La mortalidad de menores de cinco años en Cataluña era intermedia, las principales causas eran: la alimentación, factores climáticos y condiciones sanitarias. En las ciudades industriales que iban desarrollándose y creciendo de manera urbana, como Sabadell, supondrían un incremento en las expectativas de vida, cuestión contraria, lo que surgían eran focos de morbilidad y con ello de mortalidad.<sup>54</sup>

Así la muerte infantil formaba parte de la vida cotidiana por aquel tiempo hasta mediados del siglo XX; el nacimiento de un hijo solía ser un momento de emociones encontradas: alegría, tristeza, esperanza y miedo eran las constantes con las cuales se vivía. Causa por el cual, algunos matrimonios solían procrear muchos hijos, aguardando que pudieran vivir en su mayoría si no todos, un par o al menos uno y así tener quien los procurase en su vejez y/o siguiera en algunos casos los negocios familiares.

Con ese anhelo y tras la pérdida de tres hijos entre los cuales estaban dos varones, fue acogido el 31 de mayo de 1890<sup>55</sup> Francisco de Paula Casañas Riera.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> De hecho desde 1879 aparecerá registrado en el censo de población con dicho oficio hasta 1900. Fábregas oriundo de Murcia, vivía en la calle Rambla 116 y después se cambiará al número 104. En el periódico Los Ecos de Valles. Diario de Sabadell por el mes de marzo estaría sacando publicidad de su estudio en el apartado de anuncios, su propaganda duró un mes. En esos mismos registros en donde aparecen los datos de los fotógrafos mencionados. Información obtenida de los registros de Población, Hojas de padrón de viviendas y Censos de Población. Registro de hombres alfabético: 1878-1879 AMH 1288/6, 1880 a 1900 (AMH 890, 891, 892, 1251/3, 1231, 1310/5, 1232, 12333, 1235) del AHS. Algo importante de mencionar es que el primer fotógrafo de que se tiene noticias en Sabadell era el Sr. Devicce (o Avicce) quien como fotógrafo ambulante visitó la ciudad desde mediados de noviembre de 1866 hasta abril de 1867, anuncios de él que referían sus servicios en la calle Montserrat No.4; aparecen en el diario Eco del Vallés de 1866 y 1867 (D760/6 al 9) del AHS.

<sup>53</sup> Teresa murió a los nueve meses de nacida el 11/jul/1881, Esteban con dos años el 31/dic/1884 y Miguel con un año el 22/oct/1887. Información obtenida del AHS correspondiente al Censo de población de 1886 (AMH 1229) y de las matrículas de entierro (AMH 485 pág.281 y AMH487 pág.649). Boletín de la A.G.E No.40, 2005, págs.269-310

<sup>54</sup> Francisco Muñoz en su estudio Geografía de la mortalidad española del siglo XIX: una exploración de sus factores da cuenta de este tipo de información y estadísticas interesantes (Muñoz, 2005:286-303).

<sup>55</sup> En este año nacerían también Man Ray (artista E.U.A.), Charles de Gaulle (político y militar francés), Ho Chi Minh (político y revolucionario vietnamita) y Carlos Gardel (compositor y cantante de tangos).

<sup>56</sup> Este nombre aparece en el acta de matrimonio religioso con Carmen Guri, en el libro de matrimonios de Sant Julia d'Alta, 1916-1930, SJA 9, del AHS.

Cinco años antes de nacer Francisco, en noviembre de 1885, moría prematuramente Alfonso XII dando paso al reinado póstumo de su hijo Alfonso XIII, quien nacería en mayo del año siguiente, teniendo la regencia María Cristina de Habsburgo-Lorena.

En 1889, aparecería registrado en Sabadell ya de manera oficial como fotógrafo Pedro Fábregas quien tendría su estudio en la Calle Rambla 104,<sup>57</sup> en aquel tiempo destacaban dos periódicos no políticos en la ciudad: Revista de Sabadell y el Sabadelles, aunque existían más en la ciudad.

De igual manera cabe señalar que en los últimos diez años del siglo XIX, había en los registros de matrículas un grupo un tanto numeroso de pintores entre los que destacaban Luis Martí Mestres, Joaquim Padrós, Antoni Soldevila, Palá y Caixach, dos viudas la de Ribera y la de A. Martí.

En 1892, la Academia de Bellas Artes de Sabadell daría la asignatura de fotografía, el especialista en grandes ampliaciones fotográficas imitando a los dibujos al carbón era Josep Maria Ballester, quien sería el instructor; quien junto con Narcis Giralt como presidente de dicha academia instituirá las clases teórico-prácticas semanalmente (Castelles; 1961:525).

Un año después aparecerán dos fotógrafos en Sabadell de origen italiano, Iginio y Emilio Bressanini Bressanini quienes vivirían poco tiempo en dicha ciudad en la calle Calderón 14.<sup>58</sup> Además de éstos y Fábregas, los fotógrafos profesionales de aquel tiempo eran: Joan Vilatobá, Antoni Soldevila, Josep Maria Balleste y el estudio E. Vial Schoopp. Un retrato de busto (medida natural) solía costar 15 pesetas, uno de media tarjeta con precio de 2 pesetas (Castelles; 1961:525-526).

Durante este tiempo, en el colegio de la Escuela Pía, Francisco<sup>59</sup> realizó sus estudios escolares. Él y su hermana Antonia aprenden el oficio artesanal de los padres, trabajan

---

<sup>57</sup> Pedro Fábregas aparece en las matrículas desde esta fecha hasta 1901, no habrá otro estudio ni fotógrafo registrado, se inscribe con la tarifa clase 7º, pagando anualmente 117 pesetas (Contribución Industrial, Matrículas, 1893-1892 AMH913, 1892-1897 AMH914 y 1898-1903 AMH915) del AHS.

<sup>58</sup> Ambos procedentes de Verona, el primero de 52 años y el segundo de 59, no pagan impuesto por ejercer su oficio, su residencia anterior era Blanes. En el censo de 1895 aparecen como ciudadanos para el siguiente censo de 1900, dejan de aparecer (Población, Registro de extranjeros 1894, AMH 1310/5 y 6, 1905-1939, D1 00129) del AHS.

<sup>59</sup> Quiero señalar he usado el nombre de Francisco ya que en registros oficiales de la época hasta antes del fin de la dictadura Franquista, el idioma bajo el cual se maneja todo era el castellano. Francesc es el equivalente en



desde muy jóvenes en la empresa familiar. En este colegio Francesc conoció a Lluís Mas Gomis quien fue para él no sólo su mejor amigo sino un hermano, con el cual compartiría muchas aficiones, actividades e intereses.

En el año de 1900, la ciudad de Sabadell como su población crecería de una manera importante a partir de este año, no tanto por el número de nacimientos, sino debido a las grandes olas de inmigrantes que llegarían a ésta, justo en dicho año el número de habitantes ascendía a 23,375.<sup>60</sup>

A sus 15 años de edad Francesc probó suerte en la industria textil trabajando como técnico, justo en ese tiempo es cuando recibe un obsequio del joven Alfonso Altayó Ubach, su primera cámara fotográfica,<sup>61</sup> iniciando con ello una nueva afición y dándole un giro nuevo a su vida.

Él y su amigo Lluís, toman unos cursos incrementando en ambos el interés por la fotografía. No se sabe con exactitud si asistió a clases de fotografía en la Academia de Bellas Artes, en la Escuela de Oficios o si de alguna manera aprendió de forma autodidacta. Fue tanto su interés por ésta que para 1907 ya había montado un laboratorio fotográfico sencillo en su casa,<sup>62</sup> de manera oficial como fotoperiodista entre finales de 1909 e inicios de 1910. Muchas de sus primeras obras tienen cierta influencia compositiva de Albert Rifà y Joan Vilatobà.<sup>63</sup>

---

catalán de Francisco, por lo cual de aquí en adelante con el fin de respetar el nombre en su lengua original, me referiré a él como Francesc.

<sup>60</sup> La tasa de nacimientos era incluso rebasada por las defunciones, éstas últimas provocadas por congestiones y hemorragias cerebrales, males del corazón, bronquitis, neumonía, tuberculosis, enfermedades estomacales, del intestino e hígado, diarreas (estas últimas en menores de dos años), seguidas por la tífus, sarampión y meningitis. Estos datos más lo de población pueden consultarse en el libro *Sabadell al segle XX* (Deu et al, 2000; 95-97).

<sup>61</sup> Simo Bach menciona en su biográfica como Casañas incurrió en ello sin especificar el nombre de la fábrica en la cual trabajó. En la Revista Alba (año 1958-1959) hace mención de ello sin especificar la marca de ésta. Refiere que la cámara era sencilla, para 1905 algunas cámaras fotográficas existentes en el mercado eran: Le Meritoire, Lancaster Empire Instantograph (J.Lancaster & Son, Birmingham, Inglaterra); las Kodak (Kodak Folding Pocket, The Brownie I, No. 1ª Folding Pocket Modelo B, Kodak No.2 Brownie, No.3A Folding Pocket Kodak, No.3A Folding Pocket Kodak modelo B-2, Brownie Stereo No.2, hechas todas por George Eastman, Rochester, E.U.A); Sanderson Hand Camera y Sanderson Tropical Hand Camera (Houghton & Son's Ltd. Londres), Korona Petit (Gundlach-Manhattan Optical Company, Rochester, E.U.A).

<sup>62</sup> En entrevista con su hijo Tomás, cree que el aprendizaje de su padre fue autodidacta ya que no contaban con muchos recursos económicos para haberse pagado estudios, este hecho puede ser certero al haber encontrado una dispensa para el servicio militar que más adelante se comentará. según Ricard Simo Bach, en este año iniciaría su oficio de manera oficial aunque no hay hasta ahora alguna fotografía o publicación hallada en esa fecha. Dato encontrado en el dossier biográfico de Francesc Casañas Riera del Fondo SIMO BACH (AP 26/16). En un diario de 1967, se refieren al aniversario 50 de la creación del archivo, por tanto iniciaría ya formalmente con la fotografía en 1907.

<sup>63</sup> Haciendo revisiones entre los materiales de Vilatobà en el AHS, fue hallada una fotografía firmada por Casañas donde decía “A mi profesor de fotografía Juan Vilatobà”

Sabadell en 1910, iniciaba planes de urbanización debido a que la ciudad seguía creciendo, para este año vivían en ella 29,300 personas. La industria era su mayor fuente de ingreso, principalmente la textil. Un total de trescientas diez empresas que ahí se ubicaban generaban en esta época 134,950 pesetas anuales.<sup>64</sup> En ese mismo año, la salud de Felipe Casañas parece decaer lo que provoca que Francesc tenga que asumir de manera oficial la labor de alpargatero y las riendas del negocio familiar, para procurar el sostén a su familia<sup>65</sup> y de la alpargatería<sup>66</sup>. Por estas fechas su hermana se casaría con Salvador Sabater Oliver.



VII. Publicación en el diario La Hormiga de Oro, 1912.

publicación en el *diario la Hormiga de Oro* con fecha 20 de enero de 1912 (imagen VII).

Publicaría a partir de ahí y con los años en: *El Día Gráfico*, *La Tribuna*, *el diario ABC*, *Diario Sabadell*, *Diario de Barcelona*, *La Ilustración Catalana*, *La Vanguardia*. En Madrid en *el Mundo Gráfico*, *Blanco y Negro* y en Málaga en *La Ilustración*, así como en algún otra revista de índole local o religiosa.<sup>67</sup> Sus reportajes los solía firmar con el acrónimo Francari (Francesc Casañas Riera).

<sup>64</sup> Las empresas existentes eran en orden de importancia, número e ingresos: textil lanera, textil algodónera, la metalúrgica y otras industrias (Deu et al; 2000:31, 95).

<sup>65</sup> Desde 1905 su hermana ya no vivía con ellos, en 1910 se casa con Salvador Sabater Oliver con el que procrea dos hijos: José María y Teresa. Por lo que la familia Casañas Riera estaba compuesta por Felipe, Teresa, Francesc y su prima Rosa Riera, quien en 1885, a la edad de 10 años llega a vivir con los Casañas, aprendió el oficio trabajando en el mismo negocio familiar. Seguían viviendo en San Quirico, ahora con el número 28.

<sup>66</sup> En las matriculas de 1910 (AMH917), Casañas aparece registrado como alpargatero con dirección calla Pi Margall, al año siguiente la dirección cambia a San Quirico 28. En el libro de Actas de 1911 de Reemplazo y Revisión de Excepciones, con el registro 166, aparece Francesc Casañas pidiendo una dispensa para el servicio militar “Alego ser hijo de padre pobre y sexagenario al que mantengo con producto de mi trabajo”, en mismo documento hay información de su estatura 1.57m.

<sup>67</sup> Dato encontrado en el dossier biográfico de Francesc Casañas Riera del Fondo SIMO BACH (AP 26/16). Durante mis investigaciones pude encontrar publicaciones de él teniendo lo siguiente: En la *Ilustración Catalana* publicaría aproximadamente cada semana del 21/06/1916 al 23/12/1917; en la *Hormiga de Oro* de forma casual pero continua desde el 20/01/12 al 30/10/20 habrá después dos publicaciones más una en 1928 y otra en 1932; en el *ABC* publicaría ocasionalmente desde el 18/06/15 hasta el 12/08/33; en *Blanco y Negro* también de manera esporádica desde el 08/08/15 hasta el 16/08/25; en el *Mundo Gráfico* publica también no tan frecuentemente desde 13/08/13 hasta 22/10/19 y de ahí una más en 1924; *La Vanguardia* inicio el 16/03/30 teniendo tres

Francesc en 1913, forma parte de la Asociación de Prensa de Sabadell, por lo cual es seguro a partir de este año se iniciará como reportero gráfico de su ciudad; así su vida profesional tomaba un rumbo a la par de su oficio, la fotografía cambiaría de ser una afición para convertirse en un medio para obtener más recursos y sacar adelante a su familia, sobre todo tras la muerte de su padre en ese mismo año.



VIII. Credencial de Francesc como parte de la Asociación de Prensa, Sabadell. Col. Privada.

Mientras en Europa iniciaba la Gran Guerra (Primera Guerra Mundial) y donde España se pronunciaría neutral, en Sabadell se publicaba por estos años una revista quincenal dedicada a la literatura y las artes editada por la Casa Comas donde participan con fotografías Joan Vilatobà, Albert Rifá, E. Bracons, P. Bedós, Miguel Renom y Lluís Gomis.

A la par de estas actividades, Francesc Casañas y su amigo Lluís Mas, iniciaron como miembros de la Academia Católica, en particular de la Congregación Mariana; un inventario iconográfico del Vallès, que fue conformándose de fotografías relacionadas con temas religiosos: iglesias, templos, parroquias o ermitas (arquitectura), imágenes e instrumentos de culto (esculturas, cruces, eucaristías, etc.), masías y arqueológico.

Junto con Lluís Mas, crearon y participaron en concursos en la Congregación Mariana, con temáticas referentes a las casas de campo, castillos, imágenes religiosas, entre otras. En una entrevista a una revista el propio Francesc refería “Para asegurar el éxito del concurso, había que empezar por animar a los participantes, señalar los temas a fotografiar si era necesario, en algún caso, hacer las fotografías y todo”.<sup>68</sup>

---

publicaciones ese año y teniendo 2 más en 1933; en la Unión Ilustrada hasta ahora solo hallé tres publicaciones (1924, 1925 y 1928). Francesc Casañas creo un libro de recortes de periódicos llamado ACORDS con publicaciones suyas, en éste pega sus fotos publicadas mayormente en el Día Gráfico y en La Tribuna. El año con las cuales inician estos recortes es el 10 de agosto de 1915, quizá a partir de esa fecha inició sus publicaciones en dicho diario.

<sup>68</sup> Entrevista realizada a Francesc Casañas en 1950, refiere mucho de ello así como parte de sus inicios en la fotografía. Cfr. Alba: Revista de la Parroquia de la Purísima Concepción.

El premio que establecían para las colecciones fotográficas consistía en que éstas engrosarían el archivo de la catalogación de Monumentos de Cataluña, como documentos de arqueología en Cataluña.<sup>69</sup>

De poco a poco [...] Mas y yo fuimos recorriendo la comarca, fotografiando por las masías, capillas y parroquias todo lo que tenía un valor artístico y arqueológico: portales, ventanas, imágenes, cruces parroquiales, altares, objetos de culto diversos [...] Nuestra comarca demostraba haber sido piadosa y rica al mismo tiempo, porque de objetos de valor no había muchos, procedentes de las generaciones pasadas. Así, de poco a poco, se fue formando un archivo que era una especie de inventario del tesoro artístico de una parte de nuestro Vallès. Muchas veces sucedía que el hecho de ir nosotros a fotografiar estas cosas, los hacía valorar ante sus ojos de quienes, de tenerlos enfrente cada día, ya no sabían conceder ningún mérito.<sup>70</sup>

Con este hecho se inauguraba la sección de Arte y Arqueología de dicha Academia, en estos recorridos por el Vallès fueron muchas las anécdotas que Mas y Casañas vivieron juntos:

“Otra anécdota, está la he repetido varias veces, está en las dificultades que nos ponían la buena gente que custodiaba ermitas y capillas, cuando Mas y yo intentábamos sacar los trajes postizos de las imágenes de la Madre de Dios, para poder fotografiar tal como eran. A los ojos de sus guardadores, esto parecía como un sacrilegio, porque no podían comprender que la imagen llevara a bajo otros vestidos de la misma talla. Muchas veces hacía que mi mujer hiciera conversación con la buena gente y los distrajera, mientras levantábamos los vestidos de ropa en la imagen y hacíamos la fotografía sin que se hiciera mención”.<sup>71</sup>

IX. Francesc Casañas, c.a. 1915, Joan Vilatóbà, Sabadell, Col. Privada



Por estos años, un grupo de extranjeros lo contrato para fotografiar las pinturas murales de la iglesia románica de Santa Marí de Barbará, quienes admiraron tal arquitectura y querían tener esas imágenes.

El 21 de diciembre de 1914, Casañas se casaba con Ma. del Rosario Utesá Costajussá,<sup>72</sup> con quien había tenido justo meses antes a su primera hija llamada Ma. Mercedes.

<sup>69</sup> Esto referenciado por el mismo Francesc en una Entrevista al periódico Sabadell del 16 de febrero de 1967.

<sup>70</sup> Cfr. Alba: Revista de la Parroquia de la Purísima Concepción.

<sup>71</sup> Cfr. Ibíd.

<sup>72</sup> Rosario era costurera, un año mayor en edad que Francesc (Hoja 2F, Registro de matrimonios, 1914-1915, AMH 1310/2). Aparece en ocasiones como Hutesá o Utesá así como Costa o Costajussá.

En febrero de 1918, nace la segunda hija de Francesc llamada Lourdes, pero un problema de enterocolitis aguda provoca que la pequeña muera a los cuatro meses de nacida.<sup>73</sup> Un mes antes de muerta su hija, llegaría a España una pandemia de gripe proveniente de Estados Unidos cuyo virus había mutado al llegar a Europa; por la atención que la prensa en España le dio a esta pandemia mientras seguían las batallas en la Primera Guerra Mundial, fue llamada gripe española, ya que al ser neutral este país no censuró la información sobre la enfermedad y sus consecuencias.<sup>74</sup>

En la tarde del 5 de enero de 1920, Rosario Utesá moría a consecuencia de pneumotomía (problema pulmonar).<sup>75</sup> Algo que solía pasar en este tiempo, es que los hombres o mujeres tras quedar en viudez y con hijos párvulos, se casaban de nuevo para contar con el apoyo de una pareja que le ayudará a la formación y manutención de ellos. Para la mujer la elección del matrimonio representaba una única salida de su hogar (San Felipe; 2009:66). En el caso de Francesc, a sus treinta años quedaba viudo, con una hija pequeña a quien educar, a cargo del negocio familiar, además de su madre y prima que vivían con él; claro sin contar con su trabajo de reportero. Todo ello debió haber influido para que buscara contraer nupcias nuevamente.

En el número 23 de la misma calle de San Quirico (Sant Quirze) donde vivía Francesc, se encontraba la casa y negocio de los Guri Tort, una de las dos hijas era Carmen con 29 años edad y cuyo oficio era ser zapatera como su progenitor. Sus padres habían llegado por las mismas fechas a Sabadell que los Casañas,<sup>76</sup> quizá compartiendo esa idea de prosperidad que los padres de Casañas. En aquella época eran pocas las mujeres

---

<sup>73</sup> Murió a las 6:30am, aparece en el Registro del Cementerio con no.401 (AMH504/01) clase párvulo y en la hoja de defunción del libro 73 con fecha 26 de junio de 1918, fue inhumada en el nicho económico no.165 propiedad de Teresa Riera, el domicilio registrado en su acta fue calle Garcilaso, propiedad de la familia de su madre.

<sup>74</sup> Esta mutación del virus se dio en las tropas estadounidenses que se encontraban varadas en el puerto francés en Brest, en España esta epidemia provocó la muerte de 200,000 habitantes (1% de la población) Cfr. [https://es.wikipedia.org/wiki/Pandemia\\_de\\_gripe\\_de\\_1918](https://es.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_gripe_de_1918).

<sup>75</sup> Con el registro no.9 clase adulto del registro de cementerio y con la acta de defunción del libro 76 núm.121, muere en la calle Cucufate #13. El domicilio en el cual se registra su fallecimiento es el de la señora Teresa Costajussá quien era su hermana, al parecer permaneció con ella durante su convalecencia para no contagiar a su pequeña hija de cinco años.

<sup>76</sup> Su padre Juan Guri Llosas originario de Mahón (Mallorca) llegó a los 22 años a Sabadell junto con su padre y hermanos, de oficio zapatero y en sus últimos años trabajo como carpintero, conoció a Raymunda Tort oriunda de Centelles, tuvieron dos hijas: Carmen y Ángeles, ésta última cinco años mayor que la primera. Tras la muerte de su madre, llegó la hermana de su padre a vivir con ellos. Información hallada en el censo de población, calle Sant Quirze (AML198-3[2]), del AHS.

ajenas a las clases aristócratas que sabían leer y escribir, para ser exactos sólo 4.46 millones de mujeres en España sabían ambas cosas. Cataluña tenía un porcentaje de 21.4% de alfabetos siendo una de las provincias con niveles (Liébana; 2009:10-11). Carmen junto con su hermana y tía eran de esas pocas mujeres que leían y escribían.

Vecinos desde siempre, Carmen y él debieron conocerse cuando fueron pequeños, pero tal vez las circunstancias hicieron que coincidieran en más cosas en aquel momento de duelo. Donde probablemente Francesc viera en ella a la mujer que necesitaba como compañera de vida, “Parece que a la mamá le dijeron, oye mira que el Paco está enamorado de ti... tuvieron que hacerle como que ver que era una cosa buena que se casará, porque he oído incluso que ella quería ser monja...”<sup>77</sup>

En ese mismo año, Francesc se convertía en miembro de la Asociación de Pesebristas de Sabadell junto con sus amigos Lluís Mas y Ramon Clapés.

Francesc y Carmen contraían matrimonio el 31 de enero de 1921 en la Iglesia de San Julián de Altura.<sup>78</sup> En noviembre de ese mismo año tendrían la recién creada familia Casañas Guri tendría a su primer hija llamada Teresa.

La imagen X, es del día de su boda, en ella podemos apreciar a los novios rodeados de sus invitados: (izquierda a derecha) Juan Guri y su hermana, Ángeles Guri, Salvador Sabater y Antonia Casañas; Rosa Riera, (hombre desconocido), Teresa Riera y la niña es Mercedes Casañas.

En aquellos años en España, las mujeres de clase acomodada o aristócrata eran las que solían casarse vestidas de



X. Boda de Francesc Casañas y Carmen Guri, 1921, Sant Julia d'Altura. AHS.

blanco, las que no pertenecían a dicha clase lo solían hacer con ropa oscura o negra, la

<sup>77</sup> Obtenido en la entrevista a Joan Casañas Guri, en 2013.

<sup>78</sup> Sus testigos fueron: Luis Mas Gomis (industrial), José Mir Marcet (médico), José Salas Falguera (industrial) y Tomás Salas Falguera (comercio), información del Libro de matrimonios, Sant Julia d'Altura, 1916-1930 (SJA 9)

cual podían volver a usar de manera cotidiana e incluso para el luto,<sup>79</sup> quizá por esto Carmen estaría vestida así, aunque también existe la posibilidad que haya sido por guardar el luto de su esposo (apenas tenía un año de viudo) o porque siguiera respetando el luto de la muerte de su madre. Generalmente después de la celebración de la misa se solía ir a una pequeña comida o merienda con los familiares cercanos.

El 16 de febrero de 1922, con motivo de los cincuenta años de la Academia Católica de Sabadell, se promueve una exposición fotográfica con formada por tres temáticas: Arte Rural, Arte Civil y Arte y Arqueología. Las fotografías participantes fueron obra correspondientemente de Miguel Agulló, Josep Ribatallada, en la última Francesc Casañas y Lluís Mas. En este mismo mes, el alcalde Dr. Esteve Ma. Relat y Corominas, nombró a estos últimos como miembros de la Junta Municipal de Museos y Excavaciones, que llevaría en años posteriores a la creación del Museo de Historia de Sabadell.

Por estos años, mantenía Casañas muy buena relación de amistad con los otros fotógrafos de Sabadell, en especial con Joan Vilatobá y Albert Rifà, con la imprenta Figuerola inició un trabajo colaborativo en donde se venderían sus fotografías hechas



XI. Tienda de Casañas en San Quirico 28, c.a. 1924, Sabadell, Francesc Casañas, AHS.

postales. También tenía una gran amistad con el pintor Ramón Clavé.

Meses antes del golpe de estado del General Miguel Primo de Rivera, en julio de 1923; el matrimonio Casañas Guri vuelven a ser padres pero ahora de un varón llamado Felipe, a los pocos años vinieron más hijos<sup>80</sup>. Con el incremento familiar, fueron también aumentando las

<sup>79</sup> Ello era común en gran parte de Europa y América, el uso del vestido blanco para la moda lo impuso sin querer la Reina Victoria de Inglaterra en 1840, a partir de ese momento varias mujeres empezaron a imitar el ello, tanto en España como en México las novias lo empezaron a adaptar en las primeras décadas del siglo XX y ya para mediados era un uso general en las bodas el que las mujeres vistieran de blanco. Crf <http://www.nosotras.com/bodas/evolucion-de-las-bodas-362287> y <http://www.webnovias.com/blog/historia-del-vestido-de-novia/>

<sup>80</sup> Los nacimientos del resto de sus hijos fueron: Antonia (27/feb/1925), Tomás (01/oct/1926), Lluís (10/ene/1928), Montserrat (10/ene/1930), Ramón (21/feb/1931), Rosario (27/sep/1932), Mercé (08/ago/1934) y Joan (17/jul/1936).



responsabilidades y necesidades propias de mantener una familia numerosa. Francesc siguió combinando su actividad comercial junto con la de fotorreportero. Con el tiempo fue realizando también trabajos particulares para empresarios e industriales de la ciudad, para el mismo ayuntamiento y poco de índole privado.

En relación a su empresa, hubo varios cambios relacionados al giro y a los productos que vendían; en 1924 desaparece del ramo alpargatero para incorporarse al del cordonero, crea una máquina que le permite fabricar hilos, cuerdas y cordeles de manera mecánica, pero también hay algunos que los efectúa a mano. Junto con su esposa, incorporan nuevos modelos de zapatos y alpargatas.



XII. Anuncios del negocio de Casañas, c.a 1925, Sabadell, Col. Privada.



XIII. La visita del Rey Alfonso XIII a Sabadell, 1924, Sabadell, Francari, Mundo Gráfico.

No se sabe con exactitud en que momento compraría dos terrenos, uno sobre lo que es actualmente la Plaza Gas y otro sobre la calle Dr. Crehueras, en este último estaría montada su fábrica con este nuevo giro que llegó a dar la empresa.

Justo en este año, aparecen publicadas fotografías de Casañas en el Mundo Gráfico, una de ellas es la visita del Rey Alfonso XIII a Sabadell, la cual el propio Casañas referenciará en una entrevista una anécdota sobre la toma de esta:

Mira: una vez, que tenía que ir hacer unas fotografías en ocasión que el rey Alfonso XIII visitaba la fábrica Rocamora, ya tenía previsto el lugar bueno para hacerlas y estaba de acuerdo con el señor Rocamora que se detendría delante de una máquina



para enseñar al rey cómo funcionaba, y eso me permitiría colocar mi máquina fotográfica disimuladamente con el encuadre estudiado y puesto a punto en la avanzada. Sucedió, sin embargo, el rey se detuvo unos pasos antes del lugar previsto: y como con las señales disimuladas que yo hacía, no hubo manera de que el señor Rocamora consiguiera hacer poner el rey en el lugar que convenía, me sucedió que obsesionado por la idea de hacer la fotografía tal cual como la había previsto, salí de mi escondite y diciendo al rey Alfonso XIII ¿Me permite vuestra majestad? Lo cogí por el brazo y lo hice dar los pasos que había que, para ponerlo en el lugar adecuado. Él me miró sorprendido (era mucho más alto que yo). Pero se hizo cargo de la situación de inmediato, y se puso a reír. Yo, turbado y confuso, me escurrí hacia la máquina e hice la fotografía.

En el periódico la fotografía (imagen XIII) abarca media página y se titula el reportaje como “La visita de los Reyes a Sabadell”, esta fotografía tiene como pie de página lo siguiente: “S.M el Rey con el jefe de Gobierno y autoridades en la importante casa “Juan Gorima e hijos, Sucesores”, visitando la interesantísima Exposición de artículos de tejidos de lana que presentó a S.M con motivo de su visita a la industrial ciudad. Fot. Francari”.

El reportaje aparecían dos fotos más tomadas por otro fotógrafo y donde un pequeño texto acompaña a éstas explicaba sobre la visita de los Reyes a dicha ciudad.

Del 21 al 24 de septiembre de dicho año, tuvo lugar en el Salón Dronel Cassino de Sabadell, una exposición de treinta fotografías sobre paisajes, naturaleza y parajes de Sant Feliu del Recó, el mismo Casañas haría sus invitaciones y pondría “Esta exposición no tiene un carácter netamente artístico sino una manifestación de fieles reproducciones de la belleza directa e indirectamente relacionados con estas bellezas encontradas”.<sup>81</sup>

El 6 de agosto de 1925, saldría publicada su foto de la Iglesia románica de Santa María de Barberá, en la revista Joventut Catalana, no.34. A principios de marzo de 1927, con objeto de ampliar la reorganización de la Junta de Excavaciones y Museos de Sabadell, se creó una comisión especial para realizar un inventario de todos los objetos pertenecientes al Museo así como conseguir un local donde instalarlos. Francesc era arte de esa comisión como experto en arqueología y fotografía.

Su madre Teresa Riera muere en abril de 1928. Al siguiente año Francesc Casañas seguiría como miembro de la junta de Museos y Excavaciones, siendo uno de los vocales,

---

<sup>81</sup> La familia de Casañas cuenta con un ejemplar de la invitación original de este evento.

también forma parte de la comisión ejecutiva. Su negocio es anunciado como Fábrica de Cuerdas junto con la de Joaquim Arimon (eran dos las existentes, al menos anunciadas) en el *Anuari Sabadellenc* donde incluso suelen aparecer fotografías de él. Ahí aparecen como fotógrafos Ricard Carreras, Joaquim Deu Papell, Joan Gusi, Josep Soldevila Moragas, Albert Rifà Planas y Joan Vilatobà Fíguls,<sup>82</sup> para este tiempo de impuestos según las matrículas de contribución, los fotógrafos pagaban 540.90 pesetas anuales.

El 16 de febrero de 1931 a las seis de la mañana muere por tuberculosis pulmonar su hija Ma. Mercedes Casañas Hutesá a los quince años de edad,<sup>83</sup> a los pocos días de este evento nacería su hijo Ramón. Dos meses después de ello se proclamaría en España la Segunda República, teniendo como primer paso el exilio del Rey, disputas entre los altos mandos militares y las clases medias urbanas con los partidos populares (Frente Popular), lo que traería constantes conflictos que llevarían a dar inicio a la Guerra Civil Española, años más adelante.

Entre 1934 y 1936, los fotógrafos de la ciudad registrados eran: Rafael Molins, Mercedes Masagué y su esposo Albert Rifà (aunque este para el años treinta y seis dejará de serlo), José Soldevila, Juan Guri y en el último año se incorporaría Rosa Deu Alaise (hija de Joaquim Deu).

En 1936, todo iba bien en la vida de Casañas, su fábrica marcha bien, contaba para este entonces con cinco oficiales, un mozo y un aprendiz, sus hijos con excepción de Mercé Casañas Guri que era muy pequeña, iban a la escuela, los niños al colegio escolapio y las niñas en el colegio de las Teresas.

El mismo día que estalla la Guerra Civil nacerá su último hijo, Joan. A raíz de la guerra y de eventos que sucederían con allegados a Francesc,<sup>84</sup> éste tuvo que huir de casa y vivir escondido hasta que acabara la guerra.

---

<sup>82</sup> Este anuario era hecho por Joan Sallent, en éste se hallaba un directorio de actividades, oficios y cargos públicos con todo y el nombre de las personas que tenían ello, incluía tres o hasta cinco artículos relacionados con aspectos de la ciudad, donde algunos de ellos iban acompañados de imágenes; también había publicidad de algunas de las personas anunciadas.

<sup>83</sup> Según registro el acta de defunción en el Libro 86 No.101 del Registro Civil, del AHS.

<sup>84</sup> Su cuñado Salvador Sabater Oliver fue asesinado el 6 de septiembre y él hijo de éste José Ma. Sabater Casañas estaba como desaparecido desde la misma fecha de la muerte de su padre.

Existían dos bandos beligerantes: Bando Republicano y el Bando Sublevado,<sup>85</sup> al parecer todo aquello que fuera católico o tuviera relación con la iglesia católica, era perseguido por el Bando Republicano.

Me acuerdo que un día por la noche estábamos jugando todos los críos en la calle y oímos un pum, unos tiros y fueron a buscar al Doctor Zotorra que lo mataron y su mujer se cogió en el coche que no quería que se lo llevaran [...] Mi padre era un hombre muy de la Iglesia y aquí el que iba a misa, pues se lo sacudían cuando vino la guerra esta.<sup>86</sup>

Mi papá pertenecía a la Academia Católica, que había sido fundada por el doctor Sarda, el autor del libro *El liberalismo es pecado*, eran unos católicos clásicos [...] en ese entonces el director era el doctor Zotorra, un día lo mataron y entonces papá tuvo que esconderse.<sup>87</sup>

Al parecer, según las versiones de sus hijos Teresa, Tomás y Joan, Francesc se escondió en la casa del señor Paret ubicada en la calle Sant Cugat (a una calle de su casa). Su segundo escondite fue en el poblado de Sant Cugat del Vallès, en la casa de su amigo Ramón Clapés, pero duró poco tiempo allí debido a que un trabajador de la casa lo vio. Lo tuvieron que trasladar a su tercer y último escondite, en la casa de unos familiares de apellido Ferrer.

Se fue, no sabíamos nada, los hijos ya sabíamos que estaba escondido porque venían a casa a pasar registro, tiraban los cajones al suelo y los críos ahí llorando [...] cuando se terminó, un día, eso sí me acuerdo, estaba escondido el hombre en una casa de un pariente, fuimos a jugar con los hijos de la casa, jugamos a eso que le llamamos aguaitar amagar (asechar y esconder), que te escondías, yo entre a una habitación y me encontré a mi padre ahí, no me espante, pero no lo dije a nadie.<sup>88</sup>

En este período se destruyó parte importante de su archivo fotográfico. Pese a que este fue trasladado a la casa de su suegro al fin de estar más seguro, gran parte de los negativos fueron destruidos en los registros del bando republicano y otro por parte de la propia esposa que veía peligrar su vida al guardar imágenes de índole religiosa; sus cámaras fotográficas fueron incautadas en dichos cateos. No paso mucho después de este acto, para que una Comisión de Cultura del Ayuntamiento a cargo del señor Centellas, se

---

<sup>85</sup> El Bando Republicano “Rojos” estaba conformado por el ejército popular de la Segunda República (llamados rojos separatistas) las Milicias Confederales, Brigadas Internacionales, Euzko Gudarostea. Eran de izquierda cuyos integrantes provenían de partidos progresistas y demócratas, estos eran apoyados por la Unión Soviética y por México. Mientras el Bando Sublevado “Nacional” se conformaba por el ejército sublevado, ejército de África, los Falangistas, Carlistas, Legión Cóndor, Corpo Truppe Volontaire, Viriatos, además de estar apoyados por Alemania, Portugal e Italia. Este último era el bando de la derecha, de los conservadores, católicos tradicionalistas (Aróstegui; 1997).

<sup>86</sup> Entrevista a Tomás Casañas Guri realizada por Adriana Ramírez Salgado, 2012 en Sabadell.

<sup>87</sup> Entrevista a Joan Casañas Guri. realizada por Adriana Ramírez Salgado, 2012 en Sabadell.

<sup>88</sup> Entrevista a Tomás, ibíd.

hiciera cargo de lo que quedaba para ponerlo a salvo y depositarlo bajo custodia en el Museo de la Ciudad.

Un día empezó mi madre, se espantó porque venían a pasar registro y tal, dijo, vamos todos hijos, todos los que veáis que hay una virgen o algo de la Iglesia a romperlo, y empezamos a destrozarlo todo [...] se quemó mucho papel, es decir, fotografías. No sé quién le dijo a un tal Centellas, que era un buen hombre, aunque republicano, vino y enseguida se lo llevo todo al museo, sino no dejábamos nada.<sup>89</sup>

Acabada la Guerra Civil, cambiarían las cosas para muchos españoles. Francesc Casañas dejaría la fotografía profesionalmente para solo efectuar muy pocas de manera personal ya en su vejez, existen varias hipótesis con respecto a no retornar a la fotografía.<sup>90</sup> Se dedicaría de lleno a su fábrica y a actividades de índole religiosa, así como culturales. Fue franquista e incluso sería invitado para ser regidor pero él no aceptaría “Franquista fue siempre [...] estaba en la sala una fotografía de Pío XII y al otro lado una de Franco sacada de un diario que Francesc consiguió, hacíamos broma por ello cuando nos veía, hay varias anécdotas con mi madre y con algunos que nos visitaban”<sup>91</sup>

Para mí las razones que llevarían a dejar la fotografía a Francesc son:

---

<sup>89</sup> Ídem.

<sup>90</sup> Esta situación de dejar tan tajantemente la fotografía, ha sido una incógnita muy grande tanto para los familiares como para Isabel Pardo (encargada de la sección de imagen y sonido del AHS) y para mí. De ello surgen diversas hipótesis:

1) Tomas Casañas dice recordar haber oído a su padre -una vez que éste regreso después de haber estado escondido- decir “A partir de ahora ya que Dios me ha salvado voy a trabajar para Dios bastante” que en manda a ello dejaría la fotografía.

2) Joan Casañas, cree también que pudiera haber sido por razones religiosas como una promesa por haberse salvado “Tan solo estar tres años encerrado en golfas de muchas casas, subterráneos, pueden pasar muchas posibilidades, yo me pregunto qué va a pasar en su interior, el que era tan religioso durante estos tres años”.

3) Joan Torruella Casañas, nieto de Francesc, menciona que él si recuerda a su abuelo seguir prestando interés aunque poco por la fotografía, recuerda que en 1962 algún desperfecto paso en la calle que su madre le informó al abuelo y éste salió con su cámara a tomar fotos para tener el testimonio “Ya no como fotógrafo profesional, ahora lo hacía puramente para tener testimonios, esas fotos no sé dónde anden o terminaron parando. Recuerdo que en sus últimos años retrato muchas cosas y paisajes de su casa de campo en Rocafort, pero de índole familiar, ya que aquí tenía una cámara de 35mm”. Joan piensa que quizá un poco el que la tecnología fotográfica haya cambiado tanto hizo que de alguna manera su abuelo ya no se sintiera a gusto con ello, además de que los tiempos cambiaron y debía procurar más a su familia.

4) Isabel Pardo, considera que al haber estado en riesgo su vida por la fotografía, tras salvarse tomaría una decisión determinantal “Un hombre recto, esta actividad que al principio lo hacía para comer, después con su empresa le ayudaría a tener más ingresos con estos dos trabajos. Yo pienso que decidió amparar su propia vida y la subsistencia de su propia familia, tomará una decisión muy determinante, que sería no hacer más propaganda para salvar la vida de él y su familia”.

<sup>91</sup> Entrevista a Joan Casañas Guri. realizada por Adriana Ramírez Salgado, 2012 en Sabadell.

1) Regresaba a un Sabadell un tanto devastado. Seguramente durante su ausencia el negocio habría bajado mucho o incluso habría cerrado (es algo que no se sabe a ciencia cierta) y tenía que volverlo a poner en marcha, sobre todo para poder mantener a sus diez hijos, esposa y prima. Así que esa sería su prioridad pues éste le generaba un ingreso más fuerte, estable e importante que el de la fotografía misma.

2) Recordar que cuando fue liberado él tendría 49 años de edad, ya no tenía la misma fuerza ni habilidad que requerían los foto reporteros en ese tiempo (para estar en el campo de acción), sobre todo cuando para ese entonces las agencias que requerían esos materiales como la EFE o la Europa Press buscaba a personas más jóvenes, para ese momento ya eran muchos ejerciendo ese oficio. Esto me lleva al siguiente punto,

3) El Fotoperiodismo mientras estuvo él escondido, cambió su línea editorial, por un lado había aquellos interesados en poder mostrar los horrores de la guerra tanto civil como la Segunda Guerra Mundial que se estaba efectuando por aquel tiempo, es decir, mostrar muertos, ciudades desoladas, pobreza, carencia, etc. (Pantoja; 2007).

Y otra de índole oficialista para exaltar a la patria y reforzar la presencia del régimen (escenarios de asistencia social vinculadas a congregaciones eclesiásticas, como son los comedores de Auxilio Social y los hospicios, ambientes que muestran la dureza represiva, como las cárceles y centros de reclutamiento de presos políticos, las despedidas de los emigrantes que iban a buscar su futuro en tierras extrañas, o aquellas otras estampas de la España rural), en realidad reflejan la miseria y las sombras del primer franquismo.<sup>92</sup>

La fotografía se usaría más como propaganda política, hubo un empobrecimiento de la vida cultural cuya información era controlada o censurada por los organismos oficiales, por tanto serán pocas las revistas ilustradas que sigan trabajando (Pantoja; 2007). Francesc había sido un fotoperiodista de la vida cotidiana de su ciudad, que buscaba registrar las tradiciones, cultura, modernidad, en símbolos religiosos, etc., y esto ya no tenía cabida en el régimen de Franco.

---

<sup>92</sup> El uso de ese tipo de fotografías se utilizaban para ofrecer una imagen hiperbólica de la Patria, pero cambian su significado en la actualidad tras conocer todo lo que el Franquismo representó en España. A este respecto se puede consultar (López; 2001:195-204).

Según cuenta Isabel Pardo,<sup>93</sup> los fotógrafos por antonomasia del momento (al acabar la Guerra Civil) en Sabadell eran de Peret de Rosas o de Pérez Molinos, la fotografía se usaba como un medio de propaganda, por los años cincuenta es cuando volvería a cambiar el uso de la fotografía en la ciudad.

4) Además del punto anterior, creo que como fotógrafo (quizá es algo que yo haría), tuvo que haber sido un impacto muy fuerte y doloroso, el saber que gran parte de su material al que le había dedicado la mayor parte de su vida estuviera destruido. Sobre todo porque gran parte de ello tenía que ver con cuestiones religiosas (parte de su gusto y pasión), que de alguna forma habían puesto en peligro a su familia. Quizá esto lo llevó a reflexionar y a pensar en relación a si seguía practicándola profesionalmente o no, sobre todo cuando hasta las circunstancias políticas y económicas habían cambiado tanto con el nuevo gobierno. Pudo también pensar en escenarios posibles donde si por alguna circunstancia Franco perdía y los republicanos regresarán, el hecho de retomarlos podría volver a exponer innecesariamente a su familia y él ya no tendría la fuerza necesaria para soportar ello de nuevo. Por tanto, creo yo pudo ser mejor para él dejar así las cosas y sólo tener el recuerdo de lo que un día fue e hizo. Como lo mencione, las prioridades eran ya otras.

5) También hay que pensar que en ese tiempo la fotografía había cambiado: los gustos, materiales, tecnología y los usos ya no eran los mismos. Para inicios de los cuarentas las cámaras que se usaban era: la panorámica-Rolleiflex y Leica de 35 mm. La fotografía como mencione era más documental con respecto a cuestiones bélicas o sobre problemas sociales, la artística copiaba muchas cosas del vanguardismo y lo nuevo del contemporáneo. Casañas ya no se identificaba con ello.

Aunque todas estas son especulaciones, es probable que algo de ello hubiera pasado para dejar a un lado la fotografía como práctica, finalmente sólo él supo sus razones. Pero no por ello dejó de estar en contacto con esta. Una vez terminada la Guerra Civil, el Museo de la Ciudad decidió restituírle todo lo que habían tenido bajo custodia; por tanto él se pondría a reorganizar todo su material fotográfico. Comentó en algún momento: “Luego de

---

<sup>93</sup> En entrevista con Isabel Pardo jefa del departamento de imagen y sonido del AHS.

la guerra dejé de fotografiar, pero yo había disfrutado mucho con mis fotografías y enseñado este arte” (Frances Casañas, 1967).<sup>94</sup>

Al parecer a mediados de los años cuarenta, Francesc se incorporó a la Obra de Ejercicios Parroquiales (O.E.P.) y seguía siendo parte de la Congregación Mariana de San Luis. Por 1947, él formaba parte del patronato del Museo de la Ciudad, como un vocal directo. Un año después se reconstruía la Academia Católica, Casañas sería miembro de la Junta Directiva y secciones junto a Lluís Mas y otras más personas.<sup>95</sup>

Según cuenta su hijo Joan, que después de terminada la guerra se mudarían a vivir a la calle Horta Novella, frente a la Plaza Gas que sería su última casa. En San Quirico Casañas había montado su laboratorio fotográfico donde había un pequeño espacio para retratar, en su nueva dirección lo único que hizo fue hacer un pequeño cuarto oscuro que también le servía como una bodega y cuarto de trabajo. Su antigua casa la vendería el 23 de febrero de 1940.

En el año de 1951 era el presidente de la Organización Interparroquial, el día 10 de junio, durante la celebración del 25 aniversario de la O.E.P., le fue concedido a Casañas la Insignia Jerárquica de la Obra, por su labor de iniciación de la misma a la ciudad y por todas las acciones que había realizado por esta. Fue propulsor de los Resguardos de San Salvador y de los “Hermanos de los Abuelos Desamparados”. Junto con su esposa, fueron padrinos de grupos de niños y niñas que se confirmaban o hacían su primera comunión.<sup>96</sup>

Entre finales de 1958 y principios de 1959, el sr. Ribalta amigo de Casañas, lo visitó para pedirle fotografías de la Caixa d’Estalvis de Sabadell con motivo del centenario de la misma, así como algunas que mostraran diversos aspectos de la vida sabadellence durante el primer tercio del siglo. Francesc cedería los derechos de reproducción, la Caixa apoyaría con la parte económica para después ceder este material al Museo de Sabadell.

El 15 de marzo de 1959 se efectuó la exposición fotográfica con un muy buen número de fotografías de Casañas.

---

<sup>94</sup> Revista Sabadell del 16 de febrero de 1967, entrevista a Francesc Casañas por Rosa Ten.

<sup>95</sup> Esto último publicado en el periódico Sabadell, con fecha 18 de marzo de 1948 lo referente al Museo y en relación a la Academia católica aparecería el 1º de mayo.

<sup>96</sup> En el periódico Sabadell, con fecha del 23 de mayo de 1957, aparecen ambos anunciados como padrinos de niños y niñas que harán su confirmación en la Parroquia de San Félix.

La reciente exposición de fotos sobre la ciudad y de su incomparable bosque de can Feu que se ha celebrado en el salón de actos de la Caja de Ahorros, ha tenido virtud de desvelar el interés de la mayoría de nuestros conciudadanos.

La obra como fotógrafo de don Francisco Casañas ha sido notable y única en su género. A través de su colección tenemos un reportaje que nos da idea gráfica del desarrollo urbano de la ciudad y da cuenta de aquellas efemérides de cincuenta años de vida en sus aspectos religiosos, político, social y deportivo. [...] con sus fotos nos ha evocado recuerdos imborrables de los tiempos de nuestra infancia: la Rambla, la plaza Mayor, can Feu, todo aquel Sabadell que hemos amado y vivido” José María Riu (Sabadell; 1959).

Para el almanaque de 1964 que realizaba la Caja de Ahorros de Sabadell, se utilizaron las fotos de Francesc acompañada de textos de Juan Maciá Mercadé. El 31 de julio de 1965, con motivo de la Festa Major, se efectuó en el Salón de Actos de la Academia Católica una exposición llamada “Exposición de 50 gozos dedicados a San Félix, africano, mártir” que era el patrón de la ciudad. Casañas participó en esta con unas cuantas imágenes además de otros pintores y fotógrafos.

El 23 de enero de 1966, en el mismo salón antes mencionado de la Academia Católica, se realizaría otra exposición donde igualmente participaría Francesc, en esta ocasión era para recordar el cincuentenario de la muerte del Dr. D. Feliu Sardá y Salvany, fundador de dicha academia.

El 28 de enero de 1967, Francesc Casañas fue homenajeado con la Medalla de Plata de la Caja de Ahorros de Sabadell por ser “el decano de los fotógrafos aficionados de nuestra ciudad don Francisco Casañas Riera” además de que se inauguró otra exposición con obra suya para festejar los cincuenta años de la existencia de su archivo y en donde destacaban las fotografías de gran formato del bosque de can Feu.

Yo tenía una ilusión: dar a conocer a Sabadell, que fue lo que me llevó a este arte [...] Y nuestro concepto, era sólo de documento de dar una sensación de realidad sobre un paisaje, sobre una obra, sobre cualquier símbolo [...] Ahora la fotografía busca la captación de los detalles, contrastes de luz, efectos entre el blanco y el negro, borrando completamente los grises. Nosotros como se trataba de una fotografía de documento, sólo buscábamos la realidad. Y en ello trabajamos afanosamente y propagábamos esta afición (Francesc Casañas, 1967).

En 1969, una enfermedad fue minando la salud de Casañas haciéndole permanecer más de dos meses en cama e incluso estuvo en coma hasta que el 6 de mayo a sus casi 77 años moría. Varios fueron los homenajes hechos tras su muerte efectuados por la Academia Católica, la Congregación Mariana, la O.E.P, el Museo de Historia de Sabadell y la Caja de Ahorros.



En abril de 1970, su esposa Carmen Guri donaba el archivo fotográfico de su difunto esposo así como otros objetos al Museo de Historia de Sabadell, ésta institución se comprometía a juntar el material que ellos tenía para anexarlo a dicha donación y llamarlo “Archivo Fotográfico Retrospectivo Francesc Casañas”.<sup>97</sup> Con el tiempo su archivo pasaría al Archivo Histórico de Sabadell.

En 1974 se le otorgaría un nombramiento “post mortem” como miembro honorario del Museo. El 30 de octubre de 1985 a la antigua calle Rey Pelayo del barrio Creu de Barberà se le cambiaría el nombre a Carrer de Francesc Casañas. Actualmente su fábrica sigue llevando su nombre y está a cargo de tres de sus hijos.

### 4.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SUS ACERVOS

#### 4.3.1 ARCHIVO FOTOGRÁFICO “EL CALANDRIO”

Tras la muerte de Gilberto Aparicio, todo su acervo fotográfico, bibliográfico y musical perteneciente, tanto a él como a su tío, se mantuvo resguardado en la casa ubicada en la calle Reforma # 52 (antes Francisco Guzmán) en la ciudad de Tlatlauquitepec, en dos habitaciones de la planta alta, donde se ubicó su último cuarto oscuro. Su material permaneció preservado ahí por veintidós años, gracias a que su hija María de la Paz Aparicio Márquez decidió no deshacerse de este. En 2005 inició el rescate de este acervo.

Entre polvo y objetos diversos, se hallaban los negativos y positivos tanto de Gilberto Aparicio como de Ismael Guerrero; unos guardados en cajas de papel Ilford, Agfa o Kodak tamaño postal. Otros más entre revistas, libros o cajones y algunos con menor suerte simplemente a la intemperie (ya sea tirados, encima de una mesa o de pequeños tabloncillos). La imagen XIV ilustra las condiciones en que se encontraron a estas cajas en una primera revisión. Ya que de manera posterior se



XIV. Hallazgo del material fotográfico de GAG, Tlatlauqui, Lunadelf.

<sup>97</sup> Esto según consta en una carta dirigida a Carme Guri, Vda. Casañas fechada el 29/04/1970 firmada por Joan Farell Sub-director del Museo, en dicha carta se le agradece e informa de los acuerdos; además de acompañarlo de un inventario de todo lo donado.

fue buscando en otros cuartos y espacios de la casa, donde fueron localizados más materiales haciendo que el acervo aumentara en número y objetos.

Pese a estas condiciones, más las propias del clima (templado-húmedo), se puede decir que los cristales, nitratos flexibles, acetatos y película de 35mm en blanco y negro, se había mantenido en buenas condiciones pues sólo un 20% del acervo necesitaba realmente un trabajo de limpieza y conservación inmediata.

En un primer momento, el archivo fotográfico se separó de acuerdo al tipo de material, para después clasificarse por temáticas tratadas en las imágenes. Se resguardó un 2% de los negativos en guardas especiales mientras el resto se mantuvo conservado en las cajas donde originalmente se encontraron, mientras se buscaban recursos necesarios para emprender proyectos de rescate del mismo.

De manera general todo el material fue llevado a la ciudad de Puebla en el 2006, año a partir del cual se inició un programa sencillo de estabilización y limpieza, así como de vigilancia de la temperatura, donde yo estuve a cargo de ello. A la par de ello, se seguía buscando más acervo en la casa de Tlatlauqui, los tiempos y recursos para esta faena fueron limitados lo cual hacía que el avance fuera lento. También tuve que efectuar varios cursos y talleres de conservación para poder tratar el material de manera adecuada.

En 2010, se solicitó una subvención al Programa de Fomento y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, para poder acelerar la estabilización y limpieza del material más antiguo (negativos en placa de vidrio, la película flexible tanto en nitrato como en acetato, fotografía al gelatinobromuro). Se obtuvo ésta en ese mismo año, con se puso en marcha un proyecto que abarcó ello, más su organización y creación de base de datos.

En marzo de 2011, se creó la Asociación Civil Estudios Fotográficos Regionales con el fin de resguardar, investigar y difundir aspectos sobre este archivo así como fomentar el estudio por la fotografía regional efectuada tanto en el estado de Puebla como en la República Mexicana.

Para finales de septiembre de ese año, se había cumplido cabalmente con el proyecto subvencionado, pudiendo estabilizar, limpiar y resguardar tanto en materiales como



XIII. Material en 3 niveles de guarda, EFR, Lunadelf.

condiciones adecuadas a 4,501 fotografías (entre negativos y positivos), las cuales cuentan con diferentes niveles de guardas para su conservación como se observa en la imagen XV. Se creó una base de datos con las características que marca el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) en México, se abrió un blog que refiriera al Archivo fotográfico para su difusión así como también pude publicar un artículo en la revista Alquimia perteneciente al SINAFO, refiriendo aspectos muy generales del acervo.

Respecto a la cantidad de material de ambos fotógrafos, entre negativos blanco y negro de los formatos antes mencionados, los de color y positivos, aproximadamente se puede hablar de un aproximado de 14,000 imágenes fotográficas.<sup>98</sup>

Las condiciones físicas del material son desiguales, existen placas de vidrio en buenas condiciones, otras que presentan oxidaciones, espejos de plata (ambos producidos por el medio ambiente y su antigüedad), pocas tienen problemas con la densidad y emulsión. Los positivos, también comparten lo ya mencionado con los negativos de vidrio, además de unos estar rotos o mutilados en sus orillas, unos pocos con rastros de residuos de artrópodos o con orificios producidos por polilla u otro insecto.

El material no se encuentra en un depósito propiamente de conservación, sino en un espacio donde se procura tenga los niveles de temperatura y humedad que marcan los parámetros de conservación.

Los temas del archivo son varios y los he clasificado como sigue:

- *Retrato* (individual, grupal, parejas, infantil, familiar, mortuorio).
- *Paisaje* (natural, arquitectónico y religioso, tomando en cuenta las panorámicas).

---

<sup>98</sup> No está aún bien definida la cantidad debido a que cada vez siguen apareciendo más, además de que este primer conteo se hizo para tener conocimiento del mismo con el fin de comenzar la planeación de la estabilización y limpieza de los mismos, para tenerlos ya en guardas que permitan su conservación.

- *Vida social o cotidiana* (desfiles del 16 de septiembre, reuniones sociales, reinas de belleza, convivencia en familia, ensayos y obras de teatro, días de campo, paseos y entretenimiento).
- *Educación* (escuelas, alumnos, estudiantina y eventos escolares).
- *Religión* (templos, reuniones de eclesiásticos, procesiones, imágenes devocionales, convivencia con la comunidad).
- *Política* (personajes, reuniones de esta índole, sitios importantes donde se llevaban a cabo).
- *Economía* (comercios).
- *Recursos naturales* (cascadas, ríos, cuevas, montañas, el Cerro Cabezón)
- *Arqueología* (ídolos prehispánicos, figuras y objetos encontradas en las cuevas)
- *Personal* (fotografías de índole personal y familiar de Gilberto Aparicio Guerrero)

Aunque algunos de los retratos son conocidos y se tienen expuestas algunas reproducciones en la Casa de Cultura de la población de Tlatlauquitepec, siguen considerándose un material inédito, pues fuera de mí, no se les han hecho estudios de ninguna índole ni se han difundido de manera académica.

Muchas son las líneas de investigación que se pueden seguir con estas fotografías (debido a la variedad de géneros). No hay que olvidar que la etapa de producción fotográfica de Ismael fue probablemente de 1911 a 1933 (aunque pudo ser años antes de estos y seguir hasta principios de los años cincuenta, pero no se ha encontrado hasta ahora alguna imagen que lo atestigüe) y de Gilberto se calcula desde 1927 a 1960 (la fecha de su inicio es tomada en cuenta a partir de este año, tras su cambio de vida y la vejez de su abuelo que le permitieron realizar diversas actividades ajenas a la música), después de los años sesentas siguió tomando fotografías en menor medida y con reducida variedad en temas, además se ser estas más de índole familiar.

Con respecto a las revistas que pudieron servirle como referentes para la toma y/o copia de algunos modelos e imágenes que efectuó Aparicio, puedo mencionar que encontré en su archivo: la revista *Sucesos*, revista del *Servicio Nacional Educativo de México en la Cultura*, *Colección de Novedades de México en la Cultura*, *Papel y Humo*, *Revista Flores*

de Mayo (Álbum ofrenda de Excélsior), *Almanach du rire*, *Bibliotecas del Maestro Rural*, *el Mundo Nuevo*, *Revistas de Kodak*, *Revista Blanco y Negro* de Madrid por mencionar las más importantes y conocidas. Igualmente existían varios catálogos sobre material fotográfico tanto mexicanos, estadounidenses como europeos.

Además de ello también hallé los siguientes libros: *Enciclopedia Fotográfica. Manual práctico y recetario de fotografía de Rodolfo Namias* (1919, Ed. Bailly-Bailliere en Madrid); *La Fotografía. Manual para aficionados de G. Muffone* (1926) y *El retoque en fotografía de Enrique Galindo* (1936, Ed. Rudolf Rüdiger, México).

Gilberto al igual que su tío, realizó a través de sus imágenes un mapeo no sólo de Tlatlauqui como lugar, sino de su sociedad y la forma en que ésta vivía entre 1910 y 1960, cuya época estuvo marcada por grandes cambios sociales, políticos, económicos y culturales propios de su contexto histórico.

Es importante señalar que Gilberto no contó con un estudio propio que fungiera como negocio, sino más bien era una actividad que realizaban en ocasiones como un segundo oficio que le aportará una remuneración extra a la ocupación que ejercía. En repetidas ocasiones, según cuentan sus hijos, si se requería improvisaba espacios dentro de su casa o en algunos exteriores de hogares de sus propios clientes para montar sus escenografías y realizar fotografías con una formalidad más próxima a la de un gabinete fotográfico.

Sobre las cámaras que empleó en su labor fotográfica, se conocen: una Pony Premo No.7 de 1910 (cuadrada formato de 21 x 21cm) lente EKC hecho por la Eastman Kodak Company.<sup>99</sup> Y su otra cámara era una 3A Autográfica Kodak Especial Modelo B<sup>100</sup> con lente Kodak Anastigmat, con una focal de 170mm del año de 1928, para fotografías en formato de 8 x 14cm. Otra más es una Schneider-Kreuznach con lente Reomar 1:2.2/45mm de la

---

<sup>99</sup> Este tipo de cámara fue diseñado como una gama alta a comparación de las otras Pony Premo entre sus características incluye un largo fuelle con triple extensión que trabajaba como teleobjetivo, con la extensión hecha de metal, con dispositivo de bloqueo automático y parada universal. La mejora incluida es la persiana automática Baush&Lomb con diafragma iris capaz de alcanzar velocidades de 1/100 con una buena precisión. Los formatos eran 4x5", 5x7" y 6½ x 8½" y 6 posibles aperturas de diafragmas que van desde f/4 a f/128; con tiempos de exposición en segundos de 1/25, 1/50 y 1/100 más las posiciones de disparo en modo Bulbo y Time

<sup>100</sup> Este tipo de cámara era idéntico a las de fuelle que Kodak había usado (como las Pony Premo), la diferencia es la tapa trasera que incorporaba la función autográfica, con la que los fotógrafos podían escribir datos en el negativo usando una especie de lápiz metálico, película A-122 que producían 10 imágenes tamaño postal de 3¼ x 5½" y 7 posibles aperturas de diafragma que van desde f/6.3 a f/4.5. El obturador asociado es un Kodamatic con tiempos de exposición en segundos de ½, 1/5, 1/10, 1/25, 1/50, 1/100 y 1/150 más las posiciones de disparo en modo Bulbo y Time. El modelo "Special" presentaba unos acabados de muy alta calidad, además de un sistema telemétrico de enfoque. Cfr. <https://www.flickr.com/photos/coleccionandocamaras/5569519676>.

marca Kodak pero hecha en Alemania y una cámara Polaroid. También se halló un retocador, una ampliadora (está en propiedad de uno de los nietos), equipo de revelado, mesa de trabajo, accesorios de cámaras como flashes, lentes, trípode; papel fotográfico y muestras para virar en diferentes colores. Gilberto se encargaba de revelar, hacer sus copias, ampliaciones y retoques.



Pony Premo No.7



3A Autográfica Kodak Especial



Schneider-Kreuznach

XVI. Cámaras fotográficas de Gilberto Aparicio Guerrero, dos de ellas propiedad de EFR, Lunadelf.

#### 4.3.1.1 Singularidades de sus fotografías

De todo el material con el que se cuenta de Gilberto Aparicio, aproximadamente un 2% del acervo en positivos trae inscrita una señal que nos ayuda a identificar la autoría. Estas señales pueden ser la firma, un sello impreso o contar con alguna leyenda.<sup>101</sup>

Se han encontrado también dos tipos de sellos entintados de color morado: “G. Aparicio G. Fotógrafo. Tlatlauqui, Pue” y “Foto G. Aparicio G.” aunque son muy pocas las que tiene selladas pues al parecer prefería firmarlas (en ambos casos, no se cuenta con el sellador, solo se conocen estos sellos por estar impresos en algunos positivos y libros), de él pueden encontrarse aproximadamente seis tipos de firmas con distinta caligrafía (manuscrita o de molde, mayúsculas o combinación de estas con minúsculas, en forma triangular, de manera vertical y horizontal) aunque repitiendo cualquiera de estas dos abreviaturas Fot. G.A.G o Fot. G. Aparicio G. (una variación de esta es Fot. G. Ap. G.), también solía poner alguna inscripción en las imágenes para referenciar de que se trataba (esta podía acompañarse por su firma o no).

---

<sup>101</sup> El total de positivos que hasta ahora se han contabilizado con firma o sello son 339, de los cuales 71 son de Ismael (la mayor parte de las firmadas son con temas escolares siguiéndole los retratos de grupo y panorámicas o lugares de Tlatlauqui). De Gilberto son 268 (la mayoría son panorámicas, siguiéndole las de familia y amigos y en tercer lugar temas relacionados con los sacerdotes). Aun no se cotejan firmas de positivos contra negativos.

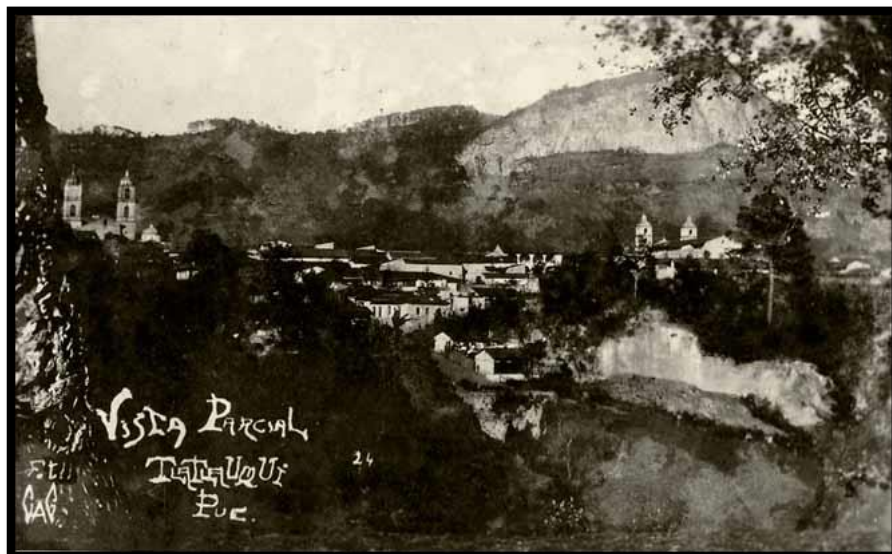
Al parecer únicamente firmo aquellos retratos que tendrían una difusión externa o publicación a su municipio, los cuales eran marcados desde los negativos para que al imprimirlas ya contaran con esta. Su colocación en la fotografía no tenía un orden específico, pues la ponían en donde mejor se pudiera observar (en la parte superior, inferior, en alguno de los costados, entre otras más).

En relación a sus fotografías, puede apreciarse que tenía mayor preferencia por las panorámicas y paisajes –tanto naturales como arquitectónicos-, en su acervo hay un gran número de imágenes de éstas hechas en diferentes años. En dichos retratos, muestra referentes de la vegetación y geografía serrana, los diferentes parajes del municipio, varias vistas que podían tenerse de Tlatlauqui desde diversos puntos de la región en las cuales se aprecia como buscaba que al fondo apareciera de algún modo el emblemático “Cerro Cabezón” icono natural de la población.

Otras panorámicas versan sobre los diferentes edificios, construcciones y sitios importantes en la vida de la población, documentó los cambios físicos que iba teniendo el poblado haciendo muchas veces varias tomas desde el mismo lugar, permitiéndonos con ello observar la evolución que iba sufriendo a través de los años.

Se aprecia que hay cierto estudio y curiosidad para realizar sus tomas (observación de la luz, del sitio más adecuado para lograr una buena composición –no importando que para ello tuviera que subirse a algún árbol, torre, etc.-), me atrevo a decir que es notaría una mirada paisajista en sus imágenes (siendo que él aprendió por enseñanza de Ismael y por lo que veía en algunas revistas, pero no tuvo estudios formales de pintura o fotografía de paisaje), también sea por ello que hiciera tantas practicas o sea mayor el número de imágenes en panorámicas y paisajes como lo mencione anteriormente.

Un ejemplo de ello se puede observar en a vista parcial de Tlatlauqui (imagen XVII) realizada por Gilberto, me refiere inmediatamente a una imagen de entrada de una película mexicana (*still* cinematográfico) permite tener referentes geográficos y físicos de la población abarcando la mayor parte del lugar. Aunque hay también que señalar que este



XVII. Vista Parcial Tlatlauqui, Pue. ca. 1928, Fot. GAG, Archivo Fotográfico El Calandrio  
tipo de imagen reproduce el tipo de vistas y/o paisajes realizadas en diferentes ciudades de nuestro país por Charles B. Waite, Alfred Briquet o Hugo Brehme por mencionar algunos fotógrafos extranjeros que llevaron a cabo este tipo de registros en formato de tarjeta postal que formaron muchas veces parte de álbumes que seguramente Gilberto como otros fotógrafos mexicanos e incluso europeos conocieron y reprodujeron a su modo ciertos elementos.

Los contrastes que logró en la toma llevan la mirada a la parte central donde un conjunto de casas se ubican, flanqueada a sus extremos por dos iglesias cuyas torres se observan, de ahí jala mi mirada a la parte más iluminada que es el “Cerro Cabezón” (parte superior derecha). Los dos elementos en primer plano (la parte del tronco de un árbol –lado izquierdo- y una rama –lado superior derecho) me provocan como espectadora una sensación de estar ahí descubriendo ese lugar, es decir, el fotógrafo logra con esos elementos llevarme al sitio, provocando que la imagen se vea y vuelva más para mí.

En la fotografía correspondiente a la arquitectura y espacios físicos de Tlatlauqui, parece que Gilberto buscó que estos mostrarán aspectos de “orden y progreso” que el poblado iba teniendo, es decir, tener reflejados algunos íconos de la modernización que se iban incorporando en su fisonomía (construcción de caminos, edificios, remodelación de espacios públicos, obras hidráulicas, etc.), muchas veces estos elementos representados obedecieron a los ideales políticos y oficiales a los cuales tanto él como Ismael



pertenecieron, donde a partir de una mirada individual fueron creando imaginarios de modernidad y modernización en sus retratos, que fueron compartidos, validados y difundidos por ciertas esferas del poder en la sociedad de Tlatlauqui, convirtiéndolas así en parte del imaginario colectivo de los Tlatlauquenses (Ramírez; 2010:37).



XVIII. Vista nocturna del parque, ca. 1951, GAG, AFEC.

Un ejemplo de esta presencia de elementos se observa en la imagen XVIII, donde más que mostrar una vista nocturna del parque, se pretendió enseñar que Tlatlauqui ya había dejado de usar las bombillas eléctricas cambiándolas por postes de electricidad de mayor intensidad, que ayudan a tener una vista armoniosa del parque junto con las bancas de metal y el nuevo piso de mosaico, prueba sin duda de que el poblado se estaba modernizando, que mejor manera de poder observar esto que en una imagen nocturna donde se aprecia el mismo cuidado y estudio de luz, composición, proporción, etc. Entre otros misma que realizaba en los paisajes naturales. Con estos cambios físicos, se fueron modificando también algunos usos y costumbres de la población, ya que los horarios se prolongaron y con ello podían realizar más actividades tanto económicas como sociales, así entonces fue como los negocios ampliaron sus horarios de atención y servicio, se incrementaron caminatas nocturnas -grupales, familiares o individuales - alrededor de la plazuela principal y de igual forma se aprovecharon estos espacios iluminados para realizar varias actividades de índole social.

Estas dos imágenes me sirven también de ejemplo para mostrar dos de los tipos de firma que tuvo Gilberto y la forma que tenía de colocarlos en sus retratos. Otra cosa que es importante mencionar, es que aunque no mucho, pero probó haciendo montajes en sus paisajes, las cuales utilizó para obsequiar a sus amistades y familiares como tarjetas postales navideñas. También llegó a intervenir algunas tarjetas de esta índole colocándole fotos en donde se hiciera visible parte de su identidad cultural tlatlauquense.



XIX. Postal navideña, 1963, GAG, AFEC.

La imagen XIX nos muestra esto último, una simple tarjeta navideña intervenida con una foto del Cerro Cabezón y el escudo de la ciudad (elementos de identidad cultural) de modo que personalizará más ella por parte del remitente. Dichos elementos han sido reproducidos en un tamaño particular y cuidadosamente colocados de modo que sean parte de la composición de la misma tarjeta.

Con referencia al tipo de retrato, puedo decir que en este género era más experimental y en ocasiones improvisaba, pues buscaba modificar las poses para que no se vieran tan rígidas, al parecer interactuaba más con su sujeto, logrando que éstas fotografías se vieran más dinámicas y reales, se observa un seguimiento de los cánones que la retratística misma marcaba (recordar las teorías de representación de H. Robinson) aunque no las llevara a cabo tan puntual. Algo que también lo caracteriza es que prefería hacer retratos de vida cotidiana y eventos religiosos, registrando hechos importantes (aunque también triviales) de su ciudad natal. Reproducía a su modo otras imágenes, le

gustaba hacer retrato en exteriores con la escenografía más natural donde muchas veces el azar o *punctum*<sup>102</sup> regía.



XX. Lupita, 1936, GAG, AFEC

Un ejemplo del tipo de retrato que hizo lo tenemos en la imagen XX, cuya composición de la escena está cuidadosamente preparada, la niña muy sonriente al centro de la toma, de cuerpo completo, vestida y peinada para la foto –atuendo un tanto sencillo pero acorde a la moda infantil que regía en ese momento-. Se hace acompañar de una escultura ecuestre a sus espaldas y una fotografía que si se mira con atención, resulta ser la imagen de otra pequeña. El escenario también ha sido preparado; un biombo de tela hace las veces de fondo, dejando ver por debajo de éste, el piso de una habitación que se extiende más allá de lo que se nos ha permitido observar. A sus pies, una alfombra sobrepuesta que contrasta con el piso (elementos escenográficos rudimentarios).

La niña resulta ser la hija mayor de Gilberto, su retrato fue capturado a la edad de tres años, en 1936. La actitud que refleja, a pesar de llevar las manos al cinto –como de seguro le fue indicado–, es más bien relajada, de alegría. Una desenfadada sonrisa nos hace

---

<sup>102</sup> Así llama Roland Barthes, al azar que una foto despunta y punza para crearla (algo que jala o inquieta al fotógrafo y al espectador). (Barthes; 1980:59)

suponer cierta comodidad de la niña tanto con el fotógrafo, como con el acto fotográfico que, para este caso le implicaba una pose, un atuendo, una escenografía y el enfrentarse con los instrumentos para la captura.

La fotografía que acompaña como parte de la escenografía a esta pequeña, es la imagen de la hija primogénita de Gilberto, quien falleció al año de nacida. Aquí conviene reflexionar que la materialización de un instante mediante la fotografía y la memoria, resulta ser “una lucha contra el tiempo y la muerte” (González; 2005:140). Por lo que este ejercicio de fotografiar a la niña con el retrato de la hermanita muerta, sugiere el afán, por parte del fotógrafo, de conservar en la memoria no sólo la imagen de la sonriente pequeña, sino de perpetuar el recuerdo de su primera hija al hacerle un segundo retrato. El uso de la fotografía se convierte, entonces, en la resistencia ante todo aquello que tiende a desintegrarse, fungiendo como remembranza que promete mantenerlo “vivo”. Además, de acuerdo con la composición de la toma, está sugerida una relación de convivencia entre ambas niñas, aún a pesar de no haberse conocido. Justamente el retrato de la hermana muerta sería el *punctum* de esta imagen.

#### **4.3.2 COLECCIÓN FOTOGRÁFICA “FRANCESC CASAÑAS RIERA”**

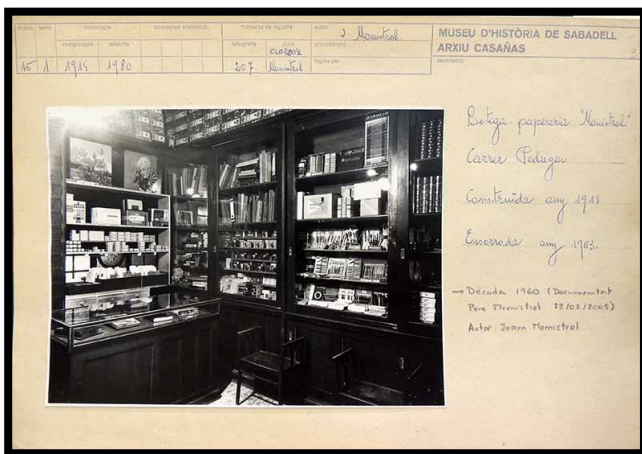
Hay que recordar que la señora Carme Guri viuda de Casañas, donó tras la muerte de éste su colección fotográfica al Museo de Historia de Sabadell. Justo por esos años sesenta y setenta del siglo pasado, otros ciudadanos donaban sus fotografías al museo de la misma manera, haciendo que las colecciones fotográficas que el museo resguardaba fueran incrementándose. A finales de los años setenta, ciudadanos de Sabadell hacían un tipo de voluntariado en el museo donde colaboraban con la organización del material fotográfico del museo, así como de ayudar a dar información sobre lo retratado.

En la segunda mitad de la década de los ochenta, dicha institución en conjunto con el Ayuntamiento efectuaron un estudio para ver la viabilidad de crear un archivo fotográfico de la ciudad. “Aquella idea maduro un poco más y entonces se consideró que mejor que un

archivo fotográfico de la ciudad estuviera integrado en el archivo que ya existía y a partir de ahí se plantaron las bases de lo que tendría que ser".<sup>103</sup>

Se decidió encontrar un lugar que fuera idóneo en condiciones para el material fotográfico, tomando la decisión que este formará parte del Archivo Histórico de Sabadell (AHS), así que los fondos fueron trasladados a éste en 1989. Ya desde el museo las imágenes tenían mucha demanda de copias, por parte de investigadores y ciudadanos, por tanto el traslado al AHS implicó afrontar los retos tecnológicos del momento.

Isabel Pardo menciona que las condiciones del Fondo Casañas antes de llegar al archivo estaban de manera desigual, es decir, estaba conformado por ampliaciones hechas en papel y negativos en soporte de cristal, básicamente en dos bloques. Por un lado el archivo en papel estaba muy bien cuidado y organizado, montados sobre cartones grandes y colocados en unos archivadores.



XXI. Fotografía montada, AHS, Sabadell, Lunadelf.

Esta fotografía montada estaba encolada en el cartón (imagen XXI), el cual tenía letras impresas de impresos de Archivo Fotográfico Francesc Casañas, el papel estaba organizado temáticamente. Había una parte de las placas de cristal de los negativos que se sacaron de sus

contenedores originales y se les dio una numeración correlativa del 1 al 3000 aproximadamente. El encargado de ello fue el fotógrafo Antoni Carbonell Busoms, fue vaciando cajas con negativos, traspasó toda la información, poniendo los datos de la caja de la cual había salido el negativo, las anotaciones de Casañas, si había alguna y las transcribía. Ponía el tamaño del cristal y alguna anotación suya personal sobre el estado de conservación y encima el número de la caja original con lo cual hizo un muy buen

<sup>103</sup> En entrevista con Isabel Pardo encargada de la sección de Imagen y Sonido del AHS.

inventario, pero esto solo lo hizo con una parte del fondo. Actualmente se tienen las bases de datos donde se va introduciendo información nueva, ello ayuda a que no sean tocados materiales originales como los positivos.

La parte de los negativos, fue organizada con numeración correlativa, desgraciadamente no estaban en sobres de conservación, sino en unos de correspondencia, el problema de ello fue la banda adhesiva que tocaba la emulsión dejando una marca. Había otra parte inmensa que fue sacada de los contenedores originales pero sin cuidado, quizá en este intento de ponerlos en condiciones mejores y tener una organización diferente. Isabel refiere que ello provocó que esa fuera la parte más caótica para ordenar, tanto así que está aún en proceso, esperando se realice un trabajo de reconstrucción importante.

Según Pardo, el núcleo interesante de la obra de Casañas está bien tratado, se puso énfasis en pasar todo ese material, en instalarlo correctamente bajo los criterios de conservación, utilizando papeles neutros, quitando plásticos.

Hasta ahora no se ha efectuado ninguna restauración en el material de Francesc Casañas, la intervención hecha ha sido la limpieza y estabilización de 1,300 placas, las cuales se ubican en los depósitos de conservación cuya temperatura oscila siempre entre los 16, 17 o 18° (imagen XX). El papel se encuentra



XXII. Material en 4 niveles de guarda, AHS, Sabadell, Lunadelf.

fuera de dicho depósito, este tipo de material presenta evidencias de espejeo de plata y oxidación, no se encuentran ni mutilados ni rotos.

Los procesos que se resguardan en el AHS son mayormente papel y negativo en vidrio, aunque existen en menor cantidad algunos negativos en película de seguridad (acetato). De ellos cabe mencionar que fueron usados para reprografiar positivos en papel

puesto con chinchetas de imágenes más antiguas de Casañas, quizá de aquellas cuyos negativos se perdieron durante la Guerra Civil.

El AHS, resguarda placas originales en buen estado así como copias hechas a partir de estos (duplicadas, triplicadas o en docena hay fotos repetidas), las que son consideradas por ellos con valor iconográfico (el cual el mismo Casañas llamaría Inventario iconográfico del Valles) son unas 12,000 positivos y unos 4,206 negativos en vidrio (sin incluir el material que está en proceso).

El fondo Casañas se divide en cuatro bloques:

- *Fotografía patrimonial* – todo lo que tiene que ver con la historia, la arquitectura (religiosa de la comarca), patrimonio cultural (de las iglesias como las esculturas de vírgenes, objetos, pinturas románicas, altares barrocos) y los objetos de museo (los encontrados en los yacimientos arqueológicos).
- *Fotografía social* – imágenes de las fiestas religiosas como las que no lo son, fotografías de calles o acontecimientos ocurridos en estas, obras públicas y construcciones.
- *Fotografía de familias* – en eventos privados mayormente o en salidas en familia, poco hay en intento de fotografía de estudio pues no tenía él como tal establecido este.
- *Fotografía industrial* – fotografías relacionadas a la industria textil, mecánica y siderúrgica de Sabadell.

Isabel Pardo menciona que Casañas fue el primer fotorreportero de la ciudad, pese a ello, el AHS conserva escasos ejemplos de lo producido por él en los años de 1915 a 1917. Gran parte de ello así como de sus primeros años en dicha labor se pueden hallar en el Archivo Fotográfico de Barcelona. En el AHS se encuentra un mayor número de fotografías producidas en los años veinte y principios de los treinta (los primeros cinco años).

Desde la década de los noventa se empezó a planear un proyecto de digitalización del material, el cual ha atravesado por diversas vicisitudes de índole tecnológico. Actualmente se trabaja con formatos estándares a nivel de archivos fotográficos, incluso la propia colección Casañas tiene su propia web donde se creó un álbum digital con cien

fotografías de éste, el fin de ello es que la gente pueda consultarlo en el internet y darse una idea del tipo de material que fue creado por Casañas.

Pardo refiere que la fotografía de Casañas se ha utilizado para casi todo: para trabajos escolares, estudios enfocados a monografías con temas concretos o investigaciones de histórica local, donde esta ha servido para ilustrar o referenciar de lo que se habla en el estudio, para tesis doctorales relacionados al patrimonio artístico religioso de las comarcas catalanas de los siglos XII al XVI. Hasta para ser usados como publicidad para establecimientos locales de Sabadell que él había retratado, recordatorios, calendarios, dípticos, como soporte documental para la creación de obras artísticas (cuadros, cerámicas, maquetas) o de paisajismo (cuestiones de urbanización, distribución de parques, avenidas entre otras) y urbanismo (cambios que ha sufrido la ciudad para con ello efectuar proyecciones).

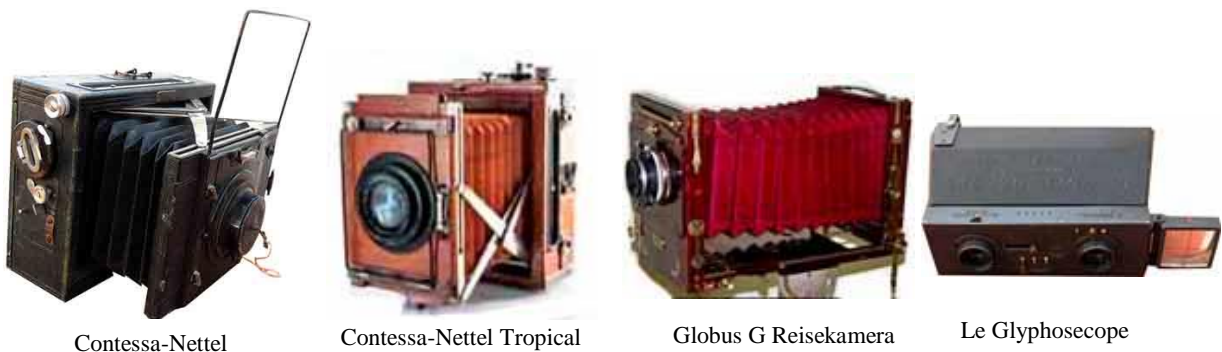
Tras la muerte de Casañas, se han hecho dos exposiciones; la primera en 1989 en el Museo de Historia de Sabadell con el fin de hacer publicidad a este cambio de sede y la otra titulada “Francesc Casañas i Riera. *El retrat d’una ciutat* (Sabadell, 1909-1936)” que fue inaugurada el 1º de septiembre de 2015 y terminará el 28 de febrero de 2016, organizada por el Museo de Historia y el Archivo Histórico de Sabadell con motivo de los festejos de la *Festa Major*.

Existe material escrito en libros locales de historia, algún artículo en alguna revista como Arraona donde se habla más de él (historia personal) o en diarios, en este último por ejemplo, durante la década de los noventa, en la página dos en la sección “Fotografía histórica” un periodista ponía por semana una foto antigua de la ciudad y explicaba el evento, se usaban las fotografías de Casañas. Pero hasta ahora no se ha hecho un libro sobre él ni hablado de forma particular sobre su fotografía y su labor.

En una entrevista a la revista *Alba* tras su exposición de 1959, Casañas refirió el tipo de material con el cual trabajo: Una Contessa-Nettel 9x12 con objetivo Tessar Zeiss 1:4’5F



150mm<sup>104</sup>, una Contessa-Nettel Tropical 10x15 con objetivo de recambio, gran angular Meyer 1:9F. 100mm. La tercera es una Globus G Reisekamera de 13x18 con fondo basculante y objetivo Goerz 1:6'8F. 180mm,<sup>105</sup> una máquina sin marca por formato 18x24; para las ampliaciones tiene un objetivo Busch 1:7'2 y dos más francesas, una de ellas una estereoscópica Le Glyphosecope de J. Richard.<sup>106</sup> Utilizó filtros muy similares a los actuales de color verde, amarillo y naranja. Casañas hacía el mismo el revelado, copias, ampliaciones y retoques.



XXIII. Tipos de cámaras usadas por Francesc Casañas, tres de ellas propiedad de la familia, Sabadell.

#### 4.3.2.1 Peculiaridades de sus imágenes

Pocos son los positivos que traen inscritas una señal que nos ayuda a identificar la autoría, en referencia a los negativos, hasta ahora no se ha encontrado nada firmado. Al igual que Aparicio las señales pueden ser la firma o un sello.

El sello entintados de color morado: “F. Casañas. Sabadell” y “Francisco Casañas Sabadell”, lo que suele aparecer con dicho sello son sobres de las placas, en algunos

<sup>104</sup> Es una cámara hecha entre 1919 a 1926 (conocida también como Deckrullo Nettel), resultado de la fusión entre las empresas Contessa Nettel (sede en Stuttgart) que fueron tomadas por la empresa Zeiss, tiene 7 posibles aperturas de diafragma que van desde f/ 4.5 a f/ 36. Los modelos estándar de la cámara tienen cuerpo de cuero negro que cubre y las juntas de lentes pintadas de negro, tiene un buscador de armazón de alambre. En el extremo de uno de los puntales aparece como el puntero en una escala de enfoque, en una ranura en la parte superior del cuerpo. Este era un tipo de cámara fue usada por los pioneros del fotoperiodismo pues eran más ligeras (The British Journal; 1924).

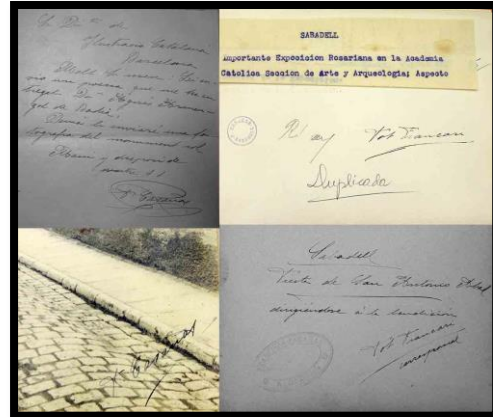
<sup>105</sup> Este tipo de marca de cámara es también alemana hecha en Dresden, las Globus se comenzaron a construir desde 1899 y se dejaron de hacer hasta 1920 en esta versión, luego aparecería otra de mano. El modelo G es una Reisekamera (cámara de viaje) de gran formato que se comercializó en Reino Unido y Francia, que se caracterizó por ser de madera mahogany, tener un bascular hacia atrás, y un frontal inclinable, con escalas de verificación perpendiculares, vidrio esmerilado y placa-frenado utilizable en horizontal o vertical, extensión de triple fuelle de cuero cuadrado rojo. Cfr. <http://camera-wiki.org/wiki/Globus>.

<sup>106</sup> El primer modelo fue hecha en 1904 por Jules Richard Glyphoscope, de tamaño 45x107mm con el obturador guillotina y casete de película de hoja, un segundo modelo de esta fue introducido en 1906 y se dejó de hacer hasta 1930. Cfr. [http://www.oldbike.eu/cyclecamera/?page\\_id=148](http://www.oldbike.eu/cyclecamera/?page_id=148)

cartones del inventario iconográfico, pequeños mensajes escritos por él donde habla sobre las fotografías que entrega (no se cuenta con el sellador) o en libretas de anotaciones. En cuanto a firma autógrafa, se hayan de dos tipos, ambas escritas con letra manuscrita estas son: “F Casañas o Fot. Francari (Francesc Casañas Riera)”

La colocación de firma en la fotografía solía ser inclinada en el extremo inferior derecho, en la imagen XXIV se observan los dos sellos y los tipos de firma que efectuó Casañas.

Gran número de sus fotografías, refieren a panorámicas y paisajes –tanto naturales como arquitectónicos del Vallès-; parte de ello es observable en los retratos que forman parte del



XXIV. Firmas y sellos de Francesc Casañas.

inventario iconográfico del Vallès conformado por ermitas, parroquias, templos (además de ello había imágenes de vírgenes, santos, objetos pequeños de liturgias, el ajuar litúrgico); también se encuentran retratadas las masías, paisajes rurales donde se aprecia de igual forma parte de la vegetación y geografía vallesana.



XXV. Sant Feliu del Racó, Gorja del Figueral, Francesc Casañas, AHS

Un ejemplo del tipo de paisajes vallesanos, es la imagen XXV, se trata de la Garganta del Higueral que forma parte del macizo *Sant Lorenc del Munt*, en *Sant Feliu de Racó*, el

cual es un municipio del Castellar del Vallès en la comarca del Vallès Occidental, perteneciente a la provincia de Barcelona.

Esta Garganta está cercana al Río Ripoll y uno de los afluentes pasa por ella, este sitio era visitado por gente del sitio así como excursionistas. Francesc nos deja ver cierto estudio para efectuar la toma, muestra la textura del propio macizo, los contrastes que se hacen con el agua y la luz natural.

Otras panorámicas comunes tienen que ver con diversos edificios, construcciones, fábricas y sitios importantes en la vida de la población, registró los cambios físicos (también de orden y progreso) que iba mostrando la modernidad que la ciudad alcanzaba de acuerdo a las políticas e ideologías del momento. Gracias a ello, en conjunto sus imágenes nos hacen visible la evolución que iba sufriendo ésta al pasar los años.



XXVI. Panorámica de la Plaza del Dr. Robert con sus palmeras y jardines y del inicio de la Rambla, ca. 1920 a 1930, Francesc Casañas, AHS.

Sus imágenes dan la sensación que él como fotógrafo era cuidadoso tanto al ser la toma como al revelar sus fotografías. Como mencione en la anterior imagen, en ésta (XXVI) sé ve que Casañas estudiaba sus tomas, en cuanto a encuadres e iluminación para poder realizar sus panorámicas adecuadamente. Es visible que no le importaba si para lograr una apropiada fotografía tuviera que subirse a algún árbol, torre, escalera, etc., incluso hay una caricatura que ilustra esto. Para esta fotografía debió estar en el campanario de la torre de la Iglesia de San Félix, se aprecia además de la Plaza del Dr. Robert y el inicio de la Rambla el convento de los padres del Sagrado Corazón de María (se ve en primer término) y el teatro Euterpe; más al fondo varias construcciones que muestran el crecimiento de la ciudad

y no pueden faltar las chimeneas de las fábricas que formaban parte del paisaje de Sabadell.

Al igual que Aparicio, noto en Casañas una mirada paisajista en sus imágenes, incluso mejor que él primero, ello quizá a que tenía más a la mano referentes visuales (más fotografías en su ciudad, provincia e incluso franceses de los cuales ver ejemplos) que le permitían ver diversas maneras para efectuar estas.

Como buen fotorreportero, Casañas estaba presente en cualquier evento trascendente de la ciudad fuese este cultural, social, económico o político. Llevó a cabo trabajos tanto para los empresarios, dueños de negocios, alcaldes de su ciudad como para instituciones educativas y religiosas.



XXVII. Actos contra la blasfemia. Representantes de las escuelas entregan unas peticiones al alcalde Esteve Relat Coromines, ca. 1927, Francesc Casañas, Sabadell,

En la imagen XXVII, Casañas dispone a los niños de modo que se puedan ver bien, seguramente les pidió que vieran todos como era leído el documento al alcalde, sólo tres de ellos ven hacia el fotógrafo llamada su atención quizá por el mismo retratista, por la fuerte iluminación que proviene de ese mismo lado. Este es un ejemplo de fotografías oficiales que eran común ver en cualquier periódico no sólo de España sino de México. El motivo era la semana anti blasfema de la ciudad, la cual era promovida por la Iglesia (Liga Espiritual) para que no se hablara mal orientando cristianamente a los niños a hablar correctamente meditando cada palabra dicha, buscando una transformación espiritual de acuerdo al dogma (LaVeú; 1927).

Poco retrato de estudio efectuó Casañas, al parecer lo hizo para retratar a su familia y amigos más allegados. Aunque no tuvo un estudio formalmente montado, es visible que también improvisó un espacio en alguna parte superior de su casa para poder tomar este tipo de imágenes. En dichas fotografías se puede ver que tenía también un conocimiento de los lineamientos que marcaban para efectuar un retrato ya fuera individual o grupal. El retrato grupal es el que más práctico pero en exteriores, como parte de los eventos sociales y culturales que se desarrollaban en Sabadell.



Eusebi Bosch Humet (fundador y director de la primera Banda Municipal y de la Escuela de Música) y Josep Masllovet Sanmiquel (director de la Banda Municipal y de la Escuela de Música)



Manel Ribot i Serra archivista y cronista municipal, ca.1926



Retrato de Francesc Casañas Riera, ca. Antes de 1936.



Retrato de familia no identificada, ca. 1920

XXVIII. Retratos de estudio realizados por Francesc Casañas, ca.1920 a 1936, Sabadell, AHS.

Los retratos de estudio hechos por Casañas, son más sencillos que los efectuados por Vilatobà, Rifà o Deu quienes eran en ese tiempo de los fotógrafos de estudio más reconocidos de la ciudad. El *atrezzo* que emplea es escaso conformado principalmente por sillas, dos tapetes y un mismo fondo. En los negativos e incluso en algunos positivos,

parecería que descuida un poco los detalles dejando ver las orillas del telón incluso parte del barandal que indican unas escaleras hacia la parte inferior de ese sitio así como parte de la pared, es decir, no verificó la proporción de los sujetos con respecto a las orillas, tal cual se aprecia en las fotografías de la imagen XXVIII.

En todos estos negativos puede observarse el mismo telón, podrán cambiar algunas sillas, el tapete varia visiblemente en dos de estas. La mayor parte de los sujetos se encuentran en una posición de tres cuartos, algunas fueron encuadradas desde el momento de hacerlas y otras como la de él y de Eusebi Bosch con Josep Masllovet, fueron quizá reencuadradas en el momento de imprimirlas, tal como se observa en las fotografías de la imagen XXIX.



XXIX. Retrato de su familia, (Felipe Casañas Guri, Mercè Casañas Utesà, Antonia Casañas Guri, Ángela Guri Tort y Teresa Casañas Guri), 1925, Francesc Casañas, Sabadell, Colección particular y AHS.

En estas imágenes se puede apreciar cómo Casañas conocía las convenciones de la retratística y de la iluminación, que serían aprendidos ya fuera a través de ver otras imágenes o de haber aprendido con alguno de los fotógrafos.

Juega con su mismo telón colocando a los sujetos de diferentes maneras, de modo que a primera vista no sea tan perceptible que se trata de un mismo fondo. En la imagen superior de este segmento (XXVIII), se aprecia el telón completo de forma horizontal, para el retrato de Ribot solo se alcanza a ver parte de la columna del lado izquierdo; en el mismo lado pero esta vez en su autorretrato Casañas apenas deja que salga el capitel de la columna y en el de la familia, al hacerlo vertical, la imagen se recorta de modo distinto a al primero, provocando que también se vea un tanto diferente.

#### 4.4 CONCLUSIONES.

Como menciona Zunzunegui (2010:131) “La fotografía se presenta como una cristalización del instante visual” algo que ya no es, sino solamente lo que ha sido, una representación de cierta realidad (2010:135) que se ha reducido, construyendo el mundo bajo la visión de quien la realizó. Por tanto la fotografía es ese fragmento del pasado conservado gracias a la intervención del fotógrafo quien funge como un filtro cultural responsable de materializar iconográficamente ello (DelasHeras; 2012:11) y compartirlo no solo con su sociedad, sino con aquellos que podemos contemplar sus imágenes.

A veces se tiene la oportunidad de conocer quién es el autor u otros aspectos de su vida y contexto, que sin duda suelen auxiliar de mucho al momento de historiar con sus fotografías, ya que como objeto una foto no tiene más valor que el de una hoja de papel (Flusser; 2009:49) a la cual hay que dotar de significados, hacer que de un modo nos cuente de ella, de los hechos que registro y de esa mirada que los capturó.

**“Una imagen fotográfica es un acto de intención”** (Rodríguez; 2003:307) la cual nos lleva a indagar sobre aspectos detrás de ella, relacionados con cualquier tipo de cuestiones que pueden aportar con respecto a los propósitos bajo los cuales se realizaron. Independientemente de los fundamentos que encontremos sobre la imagen, el saber datos sobre el autor y el lugar en el cual efectuó su labor, suele ayudar circunstancialmente a resolver dudas, entender su forma de mirar o registrar, sus influencias, estilos, etc. (Burke; 2001:26). Para esta investigación me auxilió a comprender su identificación con ciertas actividades, ideologías, posturas o razones bajo las cuales preferían retratar ciertas temáticas o porque eran frecuentes ver cierto tipo de representaciones en su obra o mejor aún, concebir el objetivo que con ella perseguía el autor.

En este estudio de casos, fue para mí importante rastrear datos de ambos fotógrafos, ubicarlos en su tiempo y espacio, saber de hechos personales que iban a la par de su labor fotográfica para conocer ello que tanto influyó en este oficio o no. El hecho de indagar sobre la importancia de sus mismas ciudades (históricamente) fue trascendente también para

comprender los aspectos que los identifican como tlatlauquenses o sabadellenses, entender porque ciertos espacios o eventos forjaron parte de su identidad cultural.

Esto me aportó elementos que me permitieron conocer las similitudes y diferencias tanto personales como profesionales creando puentes que serán más visibles en la ejecución de la microhistoria fotográfica donde serán empleadas sus imágenes.

En ambos fotógrafos pude percibir el empeño y dedicación que le dieron a su segundo oficio. Casañas lo veo como un retratista muy meticuloso, con mayores conocimientos y estudios de índole académico para las tomas, mientras Gilberto busca más la experimentación, conoce las convenciones pero juega más con ellas de acuerdo a las necesidades y deseos que les plantean sus comitentes.

Gilberto ocupa en esta su primera etapa fotográfica mucho la impresión en colores sepia dotándola de un aura serena de las “cosas pasadas” mientras que Francesc más en su carácter de fotorreportero usa el blanco y negro para “transmitir una sensación de realidad” (Burke; 2001:27)

La religiosidad es algo muy marcado en la obra de ambos (como en su vida personal), como lo también es el registro de eventos sociales y culturales. Los temas son tan semejantes entre sus fotografías que bien podrían pasar unas por otras, la diferencia que encuentro marcada es a través de los elementos de identidad cultural de cada uno que los hacen distanciarse, además de algunos aspectos técnicos que para mí son visibles y que muestran también diferencias en sus trabajos.

Tal vez las cuestiones compartidas de forma cultural con respecto a estos, provoca en mí cierta empatía, pese a que no pertenezco a su tiempo ni espacio geográfico, me hacen sentir parte de lo que retratan, es decir, en no siento una distancia con los hechos y tiempo ahí registrados.



## **CAPÍTULO 5**

### **REPRESENTACIONES DE IDENTIDAD CULTURAL EN LA FOTOGRAFÍA REGIONAL**

En este capítulo pongo en práctica, mi propuesta de microhistoria fotográfica influenciada por el paradigma construccionista al tratar las imágenes de los fotógrafos Gilberto Aparicio y Francesc Casañas, a quienes elegí en este estudio de caso por identificarme con sus representaciones, las cuales muestran aspectos de su identidad cultural.

Antes de ello, inicio hablando sobre lo que es cultura e identidad para después referirme brevemente sobre lo que suele entenderse por identidad cultural y lo que yo considero que se hace visible en la fotografía regional. De manera consciente o inconsciente este tipo de retratista a mi parecer, busca que existan ciertos elementos o símbolos que refieran a ella.

Las obras que me sirven de ejemplo en ambos autores, las trato por separado geográficamente hablando, es decir, Sabadell por un lado y por el otro Tlatlauquitepec. El fin es abordarlos desde sus propios contextos y así entender que sus imágenes se insertaron en un momento histórico y cómo en ellas hay reflejos de su identidad cultural.

Voy hablando de lo que estas representaciones muestran a primera instancia; de las historias detrás o a la par de las fotos; de lo que me llevan a pensar y como las interpreto o infiero; de los usos que tuvieron o pudieron tener; de lo que significarían en

su época y de lo que hoy pueden o no representar en las sociedades actuales de cada municipio al que pertenecen. También comento algunos aspectos en cuanto a su composición y conservación al haber conocido el material físicamente.

Todo ello está respaldado por las evidencias que durante la investigación y el trabajo de campo fui hallando a partir de las imágenes, mismas que me permiten observar, en los dos casos, las semejanzas o diferencias que existen en las obras de estos dos fotógrafos regionales al representar ciertos temas, esto es visible de manera implícita al momento de leerlo.

Mi idea no es universalizar los estilos y formas de trabajo entre fotógrafos regionales. Tengo claro que hay generalidades bajo las cuales uno puede partir o encauzar la investigación tras lo encontrado al momento de analizar su obra. El objetivo es establecer puentes y encontrar desconexiones entre el trabajo de ambos autores, sobre todo conocer cómo representan temas de identidades cultural.

Mi interés además de compartir los puntos de encuentro o desencuentro, está primordialmente en hablar de las particularidades propias para representar o no, ciertas temáticas que pueden ser retomadas entre este tipo de fotografía, donde se hallan visibles ciertas formas o elementos de significación, que sólo pueden cobrar sentido para quien los identifica y recodifica en cada una de las regiones.

### **5.1 Identidad Cultural.**

Para definir la noción de identidad cultural en la que sostengo mi trabajo, inicialmente voy a aproximarme brevemente a cada término por separado ya que permite comprenderlos tanto en lo individual como colectivo. Incluso ciertos aspectos manejados en esta teoría se ven ejemplificados en una viñeta más adelante donde problematicé y reflexioné sobre mi propia identidad (individual y cultural) estando en un espacio geográfico alejado al mío.

### 5.1.1 Cultura.

Etimológicamente proviene del latín cultura que a su vez proviene de *cultus*, que significa cultivo, M. Tullius Cicerón en su *Tusculanae Disputationes* se refiere a él empleando una metáfora agrícola (cultura animi) como el desarrollo de un alma filosófica, es decir, la cultivación del alma y de la mente (Molano; 2007:70).

El término cultura tiene muchos significados interrelacionados. Según Adam Kuper el origen de esta palabra se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII en Francia, Alemania y Gran Bretaña, quienes discutían sobre su significado junto con el de civilización,<sup>1</sup> así como su relación con el destino de las naciones (Kuper; 2001:43).

Para Jean Jacques Rosseau la cultura era lo que diferenciaba a los seres humanos de los animales, ya que se entendía como el conjunto de los conocimientos y saberes acumulados por la humanidad a los largo de su historia. De manera semejante era concebida dicha palabra por Immanuel Kant y con el tiempo se introducirían nuevos matices a ésta (Kuper; 2001:43-44).

Para el siglo XIX, la antropología asocia a la cultura con las artes, la religión y las costumbres, como muestra de las diferentes formas de ver y vivir la vida por parte de los diversos pueblos en el mundo. En la década de los ochenta del siglo XX, el concepto amplía su visión por algo más humanista, donde además del desarrollo intelectual se busca el espiritual, que se incluía en todas las actividades, características e intereses de una población (Molano; 2007:71).

Entre 1920 y 1950, antropólogos estadounidenses, como Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, compilaron más de 157 definiciones de cultura.

---

<sup>1</sup> La palabra civilización de acuerdo a las ideales Ilustrados, estaba relacionado con el progreso, donde un estado de la Humanidad había abatido la ignorancia, y las costumbres y relaciones sociales se hallaban en su más elevada expresión. La civilización es un proceso no terminado que está en un continuo perfeccionamiento de sus leyes, formas de gobierno y conocimiento (Kuper; 2001:45-46). Esta concepción de civilización llevaría a la creencia de que existe una cultura superior, ligada a este término con progreso, lo cual serviría para diferenciarse con otras culturas inferiores, surgiendo con ello, el uso de alta y baja cultura.

Raymond Williams (Williamns; 1983:90), sugiere tres definiciones del uso de la palabra cultura:

1. Proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético.
2. Modo de vida específico, ya sea de un pueblo, un período o de un grupo (Nos refiere a otras prácticas dentro de ella: sociales como las fiestas religiosas, vacaciones, deporte, alfabetización, etc. Y las culturales como lo son las subculturas)
3. Las obras y prácticas de la actividad intelectual y, especialmente, artística (Relaciona todos los textos y prácticas cuya función es tener un significado o producir e incluso proporcionar la ocasión para la producción de este).

La UNESCO, define a la cultura como “el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias... la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo”.

La cultura tiene mecanismos de adaptación (al responder a cambios) y también mecanismos acumulativos (aquellos que se heredan de generación en generación); los cuales suelen evolucionar influenciados por nuevas acepciones ideológicas (Giménez; 2002:43). Una evolución cultural se da a lo largo del tiempo de algunos de elementos culturales, dichos cambios pueden ser (Ander; 2008):

- 1) Enculturación, endoculturación – induce a formas tradicionales de aprendizaje e internaliza pautas culturales más o menos organizadas y persistentes (hábitos, ideas, actitudes, conductas y valores) que son transmitidas por su grupo, comunidad o sociedad. Es una manera de programar para replicar la conducta de la generación anterior y a castigar o no premiar la conducta de aquellos que se desvían. Un concepto antropológico, análogo al de sociabilización para la sociología.

2) Aculturación – resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas, adquiere una nueva cultura, generalmente a expensas de otra o impuesta (a través de conquistas) donde intervienen diversos niveles de destrucción, resistencia, supervivencia, dominación, modificación, soporte y adaptación de las culturas nativas tras el contacto cultural.

3) Transculturación – es cuando grupos sociales de formas de cultura ajenas entre ellas y que tienen contacto, se influyen mutuamente, sustituyendo de un modo más o menos completo a las propias. Es un concepto generado en la antropología, donde se entiende como un proceso gradual por el cual una cultura adopta rasgos de otra, que finalizan en una aculturación.

4) Inculturación – es el proceso de integración de un individuo o de un grupo, en la cultura y en la sociedad con las que entra en contacto.

Yo comparto la definición de cultura de Spradley & MacCurdy (1975) en la cual se entiende “como el conocimiento adquirido que las personas utilizan para interpretar su experiencia y generar comportamientos”, esta cultura personal es como una guía de comportamiento que uno dota de significado o interpreta para conducir las acciones, la cual se va amoldando conforme uno se relaciona con el otro u otros que forman parte de nuestra sociedad (Geertz; 1957).

Con respecto a las ideas de la ilustración sobre cultura que ya mencioné anteriormente, donde éstas buscaban universalizar el concepto, a la vez de hacer más visibles las diferencias en lo que sería una “alta cultura” y una “baja cultura”, se ponen un juego una gama de “juicios de valor sobre un texto o una práctica cultural” (Storey; 2012:20).

El concepto de “alta cultura” es utilizado de diferentes maneras dentro de círculos académicos e incluso sociales, que siguen heredando estas concepciones ilustradas que buscan ponderar de forma reducida en base a juicios propios (gustos) e incluso a categorías socioeconómicas, lo que es valioso y de calidad de lo que no, tras una función social de

legitimación de diferencias sociales o de clases (Storey; 2012:21). Donde al parecer, hablar de “alta cultura” es hablar de la cultura de las élites por oposición a la cultura de las masas, cultura popular o conceptos relacionados con culturas primitivas que sería lo que se entendería como “baja cultura” (Storey; 2012).

Para ser culturalmente valioso tiene que ser difícil. La dificultad asegura su estatus exclusivo como alta cultura. Su propia dificultad excluye literalmente; garantiza la exclusividad de su audiencia... El gusto es una categoría completamente ideológica: funciona como un distintivo de clase... Con frecuencia, tales distinciones se ven respaldadas por afirmaciones de que la cultura popular es la cultura comercial, producida en masa, mientras que la alta cultura es el resultado de un acto individual de creación. Por ello, esta última merece una respuesta moral y estética, mientras que la primera sólo precisa una ligera introspección sociológica para desvelar lo poco que puede ofrecer (Storey; 2012:21).

En la fotografía, sobre todo al historiarla, siguen siendo evidentes ambos conceptos de alta y baja cultura. En capítulos anteriores referí al modelo de Newhall, para historiar la fotografía que ya fuera voluntariamente o no, da parámetros de lo que sería considerado importante estudiar en la fotografía y lo que no, así como autores, géneros, etc.

De cierto modo, con ello se marcaría una diferencia entre lo que sería una alta cultura fotográfica donde entraría la tanto la “fotografía artística como los autores de esta” (escogidos de acuerdo a los gustos o juicios estéticos del mismo Newhall) donde estarían presentes mayormente los fotógrafos de las capitales de los estados y países, con el tiempo se incorporarían algunos fotoreporteros; de una baja cultura fotográfica, donde lo hecho en provincia y con otra utilidad que no fuera netamente artística, entraría en ella.

Académicamente, de acuerdo a lo que ya he referido en capítulos anteriores, se ha puesto mayor atención e interés a realizar estudios con o sobre fotografías que son consideradas de “alta cultura” que aquellas como la regional en México o la popular en España que han sido mayormente tratadas como de “baja cultura” ya que se encasilla a éstas como producto, en su mayoría de fotógrafos aficionados con poca preparación a comparación de los profesionales que viven en las ciudades capitales que tenían montado un estudio y una infraestructura completa para ejercer el oficio.

Es coherente utilizar a la microhistoria fotográfica para abordar este tipo de fotografía, ya que prioriza los estudios por aquello que académicamente ha sido etiquetado como “baja cultura”. La microhistoria busca darle voz a esas minorías que han sido invisibilizadas por la academia, como un medio para terminar con la enculturación que ha fomentado dichas diferencias en busca de una evolución en los medios y forma con los que se culturaliza.

### **5.1.2 Identidad.**

La palabra identidad proviene del latín *identitas* y este de *ídem*. Aquiles Chihu refiere que “la identidad es un proceso de construcción simbólica de identificación-diferenciación que se realiza sobre un marco de referencia: territorio, clase, etnia, cultura, sexo, edad” (Chihu; 2002:5).

Este término tiene una dualidad, ya que mientras puede referirnos a percibir las características que hacen a una persona única (diferente a los demás), puede también hablarnos de las particularidades que poseen con otras personas (grupo social) con quienes se comparte de manera común ciertos aspectos, lo que lleva a percibirse a sí mismos como miembros de un mismo grupo (sin diferencia).

La identidad queda entendida como el conjunto de rasgos propios de un individuo (que lo caracterizan frente a los demás) o de una comunidad (con la cual comparten), por tanto, podemos concebirnos tanto como individuos únicos como miembros de un grupo, estando, por lo general localizado en un espacio geográfico en común, aunque no de manera necesaria (pensemos en los que emigran a otros países, los refugiados, etc.). Hablar de identidad será casi siempre un tema controversial al momento de analizarlo y de definirlo, depende de donde nos situemos para iniciar dicho análisis, es decir, influye el punto de vista bajo el cual, como individuos centremos su valor. Al colocarnos de algún modo organizamos nuestra relación con el mundo y con los demás sujetos (Chihu, 2002; Giménez, 2002 y Bauman, 2010).

Podemos encontrar valores positivos en nuestra identidad que estimulan la creatividad, orgullo de pertenencia, solidaridad grupal, de autoestima, voluntad de autonomía y resistencia a una penetración externa excesiva. Pero también valías negativas

cuando la identidad proporciona mínimas gratificaciones y ventajas para ser expresadas en distintos contextos sociales, debido a los estereotipos y estigmas que atribuyen a nosotros, otros individuos que ocupan posiciones dominantes (Giménez; 2002:46), es decir, de forma negativa se ve a la identidad como objeto de disputa en las luchas sociales - en las cuales se marcan la superioridad de uno y la inferioridad de otro - que buscan su legitimación. “Sólo los que disponen de autoridad legítima, es decir, de la autoridad que confiere el poder, pueden imponer la definición de sí mismos y la de los demás” (Bourdieu; 1980; 63-72)

Retomando la dualidad que tiene la identidad; es importante tener en cuenta que al referirnos de la identidad individual, debemos de hablar de los procesos de sociabilización, de aquello en lo cual nos encontramos inmersos desde la niñez (sociabilización primaria), marcando nuestra conciencia con respecto a nosotros mismos; esta gnosis se enraíza fuertemente tendiendo muy poco a cambiar -a veces se convierte en un cuestionamiento constante al intentar definirnos como individuos-, y que a su vez nos convierte en alguien distinto a los demás (proceso de interiorización) (Chihu; 2002:6-7).

Posteriormente, entramos a un proceso de sociabilización secundaria (identidad colectiva), cuando hemos asimilado comportamientos habituales en el ámbito de un área institucional, donde la identidad es producto de las relaciones sociales que la validan (Giménez; 2002:7), le dan propiedades y atributos específicos al igual que estables, que poco cambian a través del tiempo (Giménez; 2002:37).

Como individuos pertenecientes a sociedades buscamos algo en común. Por ello, grupos sociales pertenecientes a cualquier entidad crean canticos, idiomas o lenguas, danzas, gastronomía, símbolos, rituales, historias y otras tantas características que de cierta manera agrupen cosas que nos definan, que nos caractericen de esos otros tan ajenos o no a nosotros (pertenecientes a espacios territoriales diferentes).

En la creación y adopción de dichos elementos, nos llevan de cierta manera a una unificar modos de vida, sentires, mentalidades, etc., donde “la identidad es el resultado de un proceso de identificación en el seno de una situación relacional... se construye socialmente en el interior de marcos sociales que determinan la posición de los actores y, por lo mismo, orientan sus representaciones y acciones” (Giménez; 2002:39)



### **5.1.2.1 Identidad cultural.**

Gilberto Giménez Montiel, refiere que la idea de identidad cultural fue conceptualizada por los Estados Unidos de América como “herramienta para afrontar los problemas de integración de los inmigrantes y los de las relaciones raciales”. Y que en Francia surgió como un “dispositivo de análisis de los nuevos movimientos sociales, de los particularismos regionales y de los etnonacionalismos” (Giménez; 2002:38). En ambas, persiste la idea de usar a la cultura como filtro de diferenciación identitaria con aquellos con los cuales no se comparte, pero a la vez como medio de unificación con quienes sí coincide.

El concepto de identidad cultural “encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias... no es fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia del exterior” (Molano; 2007:73).

Según Ezequiel Ander-Egg (2008:63-64), toda identidad cultural (distintivo personal, grupal o nacional) se configura a partir de cinco factores principales que constituyen el núcleo viviente de una cultura:

- Histórico (memoria o conciencia colectiva de una sociedad);
- Étnico (autoconciencia étnica, manera de auto identificarse como tribu, nación, nacionalidad o grupo étnico);
- Lingüístico (la lengua como manera especial de comunicación y organización de lectura de los datos de la realidad, así como seña de identidad);
- Político (factor mediante el cual se expresa el ejercicio de la autonomía y soberanía política); y
- Psicológico (referente humano de identidad expresado en la forma de compartir rasgos psicológicos que conforman la personalidad básica o el carácter social).

Esto coincide con lo que Ignacio González Varas refiere sobre la identidad cultural de un pueblo:

...viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias... Un rasgo

propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad (Molano; 2007:73).

La misma colectividad que los concibe, usa y difunde de diversas maneras o modos como una forma de distinguirse, a la vez de diferenciarse de otras colectividades, sociedades o naciones.

Ese carácter etéreo es el que da forma al Patrimonio Cultural (tanto material como inmaterial),<sup>2</sup> el cual es el resultado de determinadas políticas culturales propias del momento histórico y lugar geográfico en donde se encuentran y avalan. Llevando a que dicho patrimonio sea una manera bajo la cual se pueda manifestar y visibilizar la parte colectiva de su identidad (permite tenerla presente y sentirse parte de esta). Tanto el patrimonio como la historia van ligadas a esta, pues sin memoria, sin esa capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes propios no puede darse una identidad cultural (Molano; 2007:74).

A lo anterior habría que preguntarse ¿Cuál es la memoria que acaba prevaleciendo? ¿Con base en qué predomina ésta? ¿Qué es lo que se reconoce del pasado? ¿Cuáles y cómo se definen los elementos simbólicos? ¿Qué elementos simbólicos y referentes propios se aluden?

En la fotografía, estos aspectos de querer hacer visible (en ciertas tomas) elementos de identidad cultural, se da sin pretender generalizar, cuando uno como oriundo de una ciudad, se retrata en sitios, eventos o con objetos que hablen de uno y de la pertenencia a un lugar, es decir, de cómo nos identificamos con respecto a ello.

Por ejemplo, analizando mis propias fotografías (aparezca yo en ellas o no), ya sean para mí o para obsequiar a alguna amistad mexicana o extranjera, he observado que busco

---

<sup>2</sup> Los elementos del patrimonio cultural material, lo conforman entre otras cosas los monumentos (obras arquitectónicas, obras de arte monumentales, estructuras de carácter arqueológico), lugares (tanto aquellos espacios naturales o no, donde el hombre ha intervenido como lo son las zonas arqueológicas), los documentos de archivos (textos, grabaciones, mapas, fotografías, películas, etc.), zonas naturales, formaciones geológicas, entre otras más. (Véase la Convención de 1972 y la recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles de 1978 de la UNESCO). El patrimonio inmaterial son todas aquellas tradiciones y expresiones orales incluido el idioma, artes del espectáculo, los usos sociales, rituales y actos festivos, técnicas artesanales tradicionales y los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo. (Véase El Convenio Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de octubre de 2003 de la UNESCO).

registrar elementos característicos del lugar de donde soy, tratando que aparezca algún símbolo icónico ya sea natural o arquitectónico que dé la referencia de ello, es decir, algo de ese patrimonio cultural que como poblana y mexicana tengo. Sea esa parte de mi gastronomía, de las festividades importantes que aquí se realizan (o de mi propia participación en ellas), de rituales, de los cambios que va sufriendo mi ciudad, etc.

Los sitios varían según el poblado y región aunque algunas temáticas pueden ser similares, reflejamos en las fotografías parte de lo que somos o hemos sido, de nuestra historia y de esos sitios que han formado parte de ella, en donde muchas veces con el tiempo perduran o desaparecen, donde la foto ayuda a traer a la memoria esos momentos que nos marcaron como individuos o como sociedad de una región “identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas reconocen históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural” (Bákula; 2000:169).

En estos años que he permanecido en Barcelona he encontrado grandes respuestas y preguntas ontológicas que necesitan exponerse aquí:

#### ***Viñeta 5.1.1***

##### ***Mi identidad cultural como mexicana en Barcelona: choques y encuentros.***

*Hoy el aroma del piso es tan familiar. Este olor proviene de la cocina en donde se hierven unos tomates y asan chiles chipotles para la salsa roja; se cuecen los granos de maíz con la carne para el pozole, en otra olla está terminando su cocción el pollo. Las tostadas están casi listas al igual que el guacamole, en el fondo la música de mariachi acompaña el momento tan lleno de largas pláticas, recuerdos y añoranzas que se conjugan con los nervios y emoción por elaborar los platillos mexicanos con los cuales celebraremos este día al puro estilo mexicano donde no faltarán las bebidas nacionales. Tomamos fotografías para evidenciar todo lo que hacíamos, sobre todo para poder recordar este primer festejo fuera de casa. Este momento irremediablemente me trasladó a México e hizo sentirme contenta de mi identidad mexicana.*



*Antes del festejo en el piso, fuimos a Montjuic al evento oficial que daría la embajada. Claro que asistimos ataviadas con blusas típicas y accesorios que hicieran evidentes que éramos mexicanas, una bandera pequeña pintada en cada mejilla con los colores patrios (verde, blanco y rojo) se hacía notar. Desde el metro nos llenó de alegría ver a paisanos que portaban playeras de la selección mexicana de futbol o que al igual que nosotras, iban con vestimentas o incluso indumentarias completas (trajes típicos) que hacía inconfundible la identificación cultural.*

*La idea de identidad se asocia con algo propio, una realidad interior que puede quedar oculta tras actitudes o comportamientos, teniendo o no relación con la persona, se crea una búsqueda consciente o inconsciente de pertenencia a 'comunidades de ideas y principios' (Bauman, 2010:34).*

*Gran sorpresa nos dio observar una buena cantidad de puestos de comida emanando sabores tan conocidos de tamales, tacos de bistec, tacos al pastor, arroz rojo, conchas, etc., sin duda el apetito se nos abrió completamente. El escenario era alucinante, como dirían 'aquí estaba que flipabas', cómo no hacerlo si uno degustaba la comida observando*



*una tarde agradable con sol y fresco, teniendo al fondo el MNAC tan radiante, mientras la música típica mexicana se oía. Además estábamos festejando en España el inicio de la Guerra de Independencia contra ellos, nunca lo hubiera imaginado, claro estamos en un territorio oficialmente perteneciente a dicho país, en una ciudad capital de la comunidad autónoma*

*histórica de Catalunya, que hace cuatro días, inicio su búsqueda de independencia ante el mismo "opresor". Que curioso momento histórico he vivido aquí, dos naciones hermanadas por un mismo suceso "la independencia", por un lado de quien la logró y del otro quien lo desea.*

*La música y bailes iniciaron, me transportaron a mi México con esos ritmos y con el ambiente que paisanos hacían con sus cantos y tradicionales silbidos o gritos, me hicieron olvidarme que estaba en Barcelona, fue como estar en cualquier plaza de mi país. Lo que era curioso, es que jamás había acudido a un acto oficial del "Grito" en Puebla, sólo llegue a dar una vuelta a la plaza donde se efectuaría días antes, o quizá ese mismo día temprano por la mañana o tarde para apreciar la decoración del centro de la ciudad; el acto protocolario lo veíamos en familia por televisión en nuestra casa, mientras dábamos el grito y convivíamos. Esta era la primera vez que acudía a un evento oficial de dicha índole, la razón principal de acudir aquí, fue estar lejos de México y en añoranza a éste, precisábamos de un lugar y espacio que por ciertas horas nos lo recordara e hiciera sentirnos ahí, junto a nuestra gente.*

*(Por un momento divago sobre lo que aquí ocurre, el son del mariachi sirve de fondo musical a mi mente que se pone a debatir sobre un cúmulo de pensamientos y sentimientos que he guardado desde mi llegada a Barcelona)*

*Siempre me he sentido orgullosa de ser mexicana y poblana (mitad citadina y mitad serrana, esta última por elección), de nuestras costumbres y tradiciones; de lo que somos como pueblo y hemos sido históricamente desde tiempos muy antiguos. Sí, tal vez no seamos un país considerado de primer mundo provocado por diversos factores políticos, económicos y seguridad mayormente.*

*En muchas ocasiones, parece que el desinterés sobre temas trascendentales, tiende a llevarnos al conformismo en varios aspectos, a no alzar la voz y exigir lo que por derecho corresponde. Creo que tenemos mucho potencial que a veces no sabemos aprovecharlo, numerosos somos los mexicanos que buscamos construir un mejor país desde nuestras trincheras, pese a los distintos obstáculos que enfrentamos en el día a día. Soy consciente que soy como mexicana, resultado de largos procesos de aculturación y transculturación*

*ocurridos tras la conquista española, que fueron evolucionando hasta el logro de nuestra independencia, donde fueron gestando parte de nuestra identidad nacional y que hoy me hacen festejar con gusto esta celebración de independencia. Como mexicana, tanto en lo individual como social, soy resultado de ese mestizaje como muchos otros lo son en varios países, ello influye no únicamente física, sino en ideas, mentalidades, prejuicios, virtudes o defectos.*

*Gran parte de los rasgos identitarios que adquirimos al nacer son hereditarios o innatos, muchas veces impuestos, estemos de acuerdo o no con ellos, de alguna manera ejercen un control sobre nosotros y nuestro actuar, ya que el entorno se encarga de ejercer una gran influencia en nuestra conformación como sujetos. En ocasiones el tiempo nos ofrece la opción de optar sobre lo elegido o lo impuesto (Bauman, 2010:35).*

*Varias veces me he cuestionado, ¿Al final este mestizaje con él español que tanto nos aportó o nos quitó? Si contribuyó ello realmente, haciéndonos compartir tanto con ellos, ¿Por qué no somos al igual un país del “primer mundo”? ¿Qué te hace pertenecer a este grupo? ¿Quién dictamina ello? ¿Por qué hay ese intento constante en algunos de vernos como seres inferiores? ¿Qué elementos ellos creen que los hace superiores?*

*Viviendo aquí, he observado que nos aventajan en ciertos aspectos como: tener mayor organización, administración, seguridad y un poco más de respeto en ciertos momentos o condiciones de la vida cotidiana y ambiental; pero también he visto que no todos disfrutan de ello, que muchos otros problemas son semejantes a los de mi país. Esta brecha creo yo, existe un tanto por la evolución cultural que han tenido tras la muerte de Franco, que les permitió abrir sus puertas hacia el resto de Europa (ni ellos ni los otros países pertenecientes a este continente los consideraban europeos), donde han sido influenciados por países vecinos, más ahora que pertenecen a la Unión Europea, quien en busca de una unificación y “bien común”, dictamina o influye en las formas de ser, actuar y casi pensar de quienes forman parte de esta comunidad política, para con ello crear una identidad europea.*

*Tras el derrumbe del franquismo, España ha crecido poco a poco, tener acceso a la Unión Europea la hizo entrar en una época dorada hace unos años, que en este presente*

*no he llegado a disfrutar; en este ahora lo que conozco es su etapa gris. Pese a que hubo cierto avance en ciertos económicos, administrativos, organizacionales, etc., que son visibles, parece que hay ciertos rezagos de esa antigua España.*

*Viviendo en Barcelona, en el día a día, he podido observar su actuar, hablar, pensar y su forma de vivir, obviamente existe tanto parecido entre españoles y latinoamericanos, aunque eso pueda no gustarles a algunas personas, no hallo que diferencia crucial hay en el individuo español que nos haga inferiores. Por lo cual, he roto la falsa idea que suele tenerse en México con respecto a que el español es superior al mexicano (como generalmente también suele creerse en el resto de América Latina quizá como herencia de esas conquistas hechas desde el siglo XVI). Para mí, algunos españoles me han resultado tan curiosos, llamativos o exóticos como los mexicanos les resultamos a algunos ibéricos; he confirmado que de forma mutua, concebimos una falsa estereotipación el uno del otro. Así que ¿Por qué querer marcar tanto esas diferencias? ¿El pertenecer a un espacio geográfico e histórico nos hace estar o no, dentro o fuera de un grupo? ¿Por qué teniendo casi los mismos problemas, aquí se ven como algo menor mientras que lo ven mayor en nosotros?*

*La "identidad" se nos revela sólo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, 'un objetivo', como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas después con una lucha aún más encarnizada (Bauman; 2010:40).*

*Prefiero pensar en las cosas que nos acercan, en las que coincidimos. Por ejemplo, he disfrutado y me he sorprendido de conocer de viva mano el origen de muchas de nuestras tradiciones, costumbres, danzas y gastronomía; ha sido algo fascinante, sobre todo porque me lleva a momentos de reflexión sobre cómo estos se moldearon o se trastocaron con este mestizaje, buscando hallar un espacio de adaptación recíproca y forjar una nueva sociedad. Ciertos elementos sociales y culturales compartidos con España, forman hoy por hoy, parte de nuestra identidad cultural como mexicanos heredados desde la colonia.*

*Como dice Bauman, preguntar "quien eres tú" sólo cobra sentido cuando se cree que uno puede ser alguien diferente al que se es (Bauman; 2010:40), donde la distancia con el*

*mundo que se conoce –lugares, forma de vida, personas, idioma, comida, normas, etc.- nos enfrenta a un otro que te cuestiona sobre tu identidad. La identidad se vuelve en este caso el refugio que empleamos para hallarnos o diferenciarnos del otro, para marcar barreras en un primer momento.*

*Sí, el tema de identidad sobre todo cultural, tomó para mi más sentido, valor e importancia tras mi estancia aquí; en particular al convivir con europeos (mayormente catalanes y españoles) con los cuales tuve en un principio un choque cultural fuerte. Viví enfrentamientos y algunos disgustos porque me topaba con ciertos personajes que tenían serios problemas de superioridad mal infundada, que solo buscaban marcar o hacer presente esta diferencia en todo momento.*

*No todos han sido unos patanes, en gran parte gracias a que han existido otros que han sido amables, respetuosos, majos y sabios; hemos logrado adaptarnos, pues su cobijo y amistad nos han llevado a ello, de estos otros he aprendido mucho en todo este tiempo. A la distancia veo ahora con más claridad muchas cosas, hoy revaloro enormemente más lo que soy como mexicana, lo que me hace por momentos esa relación con los otros, sentirme tan distinta a ellos aunque en otras circunstancias me percibo tan cercana.*

*Mi panorama se ha ampliado mucho respecto a este tema u otros al estar aquí, es muy diferente cuando conoces las cosas desde el lugar de origen a que cuando te las hacen llegar de forma muy trastocada, es decir, jamás llegaría a pensar o reflexionar sobre todo ello sino hubiera tenido la oportunidad de salir de mi país; vivirlo de primera mano ha sido grandioso, me ha enriquecido mucho en lo personal. Vivir aquí me ha hecho reinventarme irremediabilmente, desarrollé otra identidad que se adaptara a esta nueva circunstancia; sin perder claro mi identidad cultural, la cual he reforzado por completo; en momentos, ha sido mi escudo protector para rivalizar con aquellos que me han visto con cierta inferioridad por el hecho de ser mexicana, latina o americana y con ello demostrar que estoy a su nivel o incluso superior al de algunos.*

*Buscamos, construimos y mantenemos unidas las referencias comunitarias de nuestras identidades mientras, yendo de acá para allá, nos debatimos por ajustarnos a colectivos igualmente móviles que evolucionan rápidamente y que buscamos,*



construimos e intentamos mantener con vida, aunque sea por un instante pero no por mucho más (Bauman; 2010:62).

*Mi proceso de inculturación en Barcelona, me ha hecho, no sólo leer la historia de España y Catalunya para comprenderlos mejor como pueblo-nación, sino que me ha llevado a participar en una de sus antiguas tradiciones como miembro activo de la colla de dimonis, llamada Dimonis de la Fosca, esto gracias a Pau Maynés, quien me invitó a ser partícipe. Junto con mi hermana hemos elaborado las bestias en papel maché para la colla, nuestros personajes en el grupo son unas brujas de acuerdo a una leyenda en Palamós. Esta experiencia ha sido muy enriquecedora, pues hemos intercambiado aspectos culturales e incluso gastronómicos catalano-franco-mexicanos. Esta inclusión nos ha permitido vivenciar la cultura catalana, empatizar no sólo con ella sino con los catalanes, españoles y franceses que conforman parte del grupo. De algún modo sin darnos cuenta, nos sentimos algo catalanas.*



**Uno hace conciencia de que la “pertenencia” o “identidad” no están talladas en la roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables. Y de que las propias decisiones de uno, los pasos que uno da, la forma que tiene de actuar (y la determinación de mantenerse fiel a todo ello) son factores cruciales en ambas. En otras palabras, la gente no se plantearía “tener una identidad” si la “pertenencia” siguiera siendo su destino y una condición sin alternativa (Bauman, 2010:32).**

*Justo hoy, un día muy mexicano, ha sido el momento para dejar salir esos pensamientos, que más allá de un reclamo son reflexiones que se presentan al enfrentarme a un aquí y a unos ellos tan diferentes a mí y a lo mío como mexicana. Este ambiente tan nacional y nostálgico me ha llevado a este camino.*

*(Un cambio en la música me hace reaccionar, no sé cuánto tiempo paso a partir de que me perdí en mis pensamientos)*

*Oscureció, es el momento de iniciar el acto protocolario. Los representantes del gobierno catalán se dirigieron a los presentes con palabras muy efusivas y haciendo reflexiones sobre la independencia de la corona española que habíamos logrado y la que*

*ahora ellos anhelaban tener, decían que era algo que nos unía además de tener fechas nacionales importantes muy cercanas. Me conmovió el agradecimiento efusivo que dieron a México por el apoyo brindado a catalanes y españoles durante la Guerra Civil.*

*A causa de manifestantes que emitían gritos en apoyo el movimiento de #yosoy132, la cónsul se dio prisa con la ceremonia, mencionando velozmente a nuestros héroes que participaron en la guerra de independencia, sin tanta efusividad dio el tradicional grito oficial; al terminar se oyeron gritos de ¡¡¡Viva México, Visca Barça y Visca Catalunya!!! Los cuales repetimos con emoción.*

*La fiesta continua con más mariachi hasta cerca de las 10 pm donde a través del canto, nos llevó a un recorrido por México. Las canciones me llenaron de nostalgia y llegaban a estremecerme, nuestras tradiciones a la distancia se disfrutaron mucho más, extrañé a mis seres queridos ausentes en esta celebración catalano-mexicana. La piel se nos puso chinita al escuchar en vivo al mariachi cantando las clásicas melodías mexicanas, no sólo las canciones propias de estas fechas sino de las serenatas o eventos sociales. Todos los presentes afinábamos garganta para cantar con mucho sentimiento a nuestro México. Lo bello fue gozarlo con este escenario y más aún cuando con la oscuridad se iluminó todo y las fuentes danzarinas bailaron al son del mariachi para nosotros.*

*Tras varias horas de estar ahí, llegó el momento de partir para seguir con nuestra propia fiesta mexicana en el piso, pese a que comimos varias cosas en el evento,*



*estábamos deseosas por degustar lo preparado por nosotras. Al llegar al piso, mi hermana y yo nos alistamos a poner la mesa, terminar de decorar y preparar lo faltante. Ahora lejos de casa, buscamos reproducir aquí ese ambiente tan familiar, imaginándonos los rostros de nuestros padres –en mi caso además de ellos el de mi pareja- su plática y cantos, llenaron nuestra mente y acompañaron en cada bocado que dimos durante la*

*cena o mientras reíamos y comentábamos lo ocurrido en el día. A la distancia festejamos con ellos a nuestro estilo, como sólo en casa y en México lo hubiéramos hecho.*

*Sí, fue un 15 de septiembre tan distinto y único para nosotras por tantas cosas que en todo este año nos han ocurrido y que hoy, al celebrarlo -por una parte rodeada de paisanos como de extranjeros (a mi nacionalidad), así como en nuestra privacidad-, pudimos disfrutar de esta fiesta. En particular me conmovió ver como estos extranjeros hicieron también esta fiesta tan suya y demostraron tanto respeto, cariño y admiración a mi cultura; ha hecho inolvidable este día. ¡¡¡¡Viva México siempre!!!! Estemos donde estemos y gracias Barcelona por hacerme revalorar quien soy ¡¡¡Visca Barça!!!*

*(Relato autobiográfico/ Septiembre 2012)*

#### **5.1.4 Conclusiones.**

Los conceptos de identidad y de cultura son inseparables, el primero se construye a partir de elementos culturales.

La cultura como dice Geertz **“es una telaraña de significados”** (Geertz; 1992:20) en la cual nosotros vamos quedando atrapados, donde solo los significados compartidos y relativamente duraderos a nivel individual o grupal llegan a trascender. La cultura no debe entenderse como un repertorio homogéneo, inmodificable y estático en cuanto a significados se refiere, pues estamos sumergidos en imágenes y símbolos que ayudan a concebirnos tanto en lo individual como en lo colectivo de diversas maneras.

Las identidades se construyen a partir de la apropiación, el rechazo y la exclusión. Son los actores sociales quienes establecen las diferencias (hacia afuera) y los definidores de la propia unidad (hacia adentro). Podemos decir que la identidad es el resultado de la interacción del sujeto con los elementos y prácticas culturales con los que interactúa junto a los demás, bajo lo cual se diferencia de otros, a la vez que trata de establecer relaciones de afinidad.

En ocasiones, la concepción que se tenga de la cultura, va a dirigir los significados correspondientes de la identidad; y la identidad es generalmente determinada por

actores sociales. Cuando ésta es a nivel individual, podemos entenderla como un proceso subjetivo y de frecuente autoreflexión, mediante el cual como individuos, definimos nuestras propias diferencias, atributos y valores relativamente estables en el tiempo.

La identidad a nivel colectivo busca definir ciertos límites, dar sentido a la semejanza que nos une en un conjunto de prácticas sociales que tienen diversas relaciones y que persiguen un cierto fin.

La identidad cultural reunirá las características propias de la cultura de un colectivo que permita a los individuos que pertenecen a éste, identificarse como miembros del grupo y a la vez diferenciarse del resto de personas. Para ello, las tradiciones, valores, costumbres o creencias, jugarán un papel determinante en la cultura a la vez que marcará su distinción.

## **5.2 Representaciones de Identidad Cultural en la Fotografía Regional: El Caso de Aparicio y Casañas (1927-1932)**

¿Qué entendemos por representación? Del latín *representatio*, significa “acción y efecto de representar” (hacer presente algo con palabras, signos o imágenes; referir, sustituir a alguien o actuar en nombre de alguien, ejecutar una obra en público). La representación puede tratarse de la imagen o idea que sustituye a la realidad.

Jodelet refiere a que como individuos existe:

...la necesidad de saber a qué atenerse ante el mundo que nos rodea (lleno de ideas, objetos, sucesos o personas), en el cual estamos en una adaptación constante y donde es necesario conocer lo que se pueda sobre éste, para actuar o controlar tanto física como intelectualmente a fin de resolver los problemas que dicho mundo plantea (Jodelet; 1989:25)

Plantea que un sujeto no permanece aislado en un ambiente eminentemente social, sino que se comparte con otros, se apoya en ellos para comprenderlo, afrontarlo y controlarlo.

En el ejercicio de representación, se involucra a un sujeto (individual o grupal) con un objeto determinado, donde representar se entiende como ese volver a presentar o reproducir a partir de una instancia subjetiva **“En la representación tenemos el contenido mental concreto de un acto de pensamiento que restituye simbólicamente algo ausente, que aproxima algo lejano. Particularidad importante que garantiza a la representación su aptitud para fusionar precepto y concepto y su carácter de imagen.”** (Jodelet, 1986: 476).

Las representaciones suelen portar uno o más significados asociados que le son inherentes. Hay que recordar que esos son creados y construidos tanto por individuos como por grupos dentro de una sociedad donde circulan discursos, mensajes, conductas, creencias, valores, opiniones, actitudes, imágenes, disposiciones materiales, etc., es decir, son un conocimiento socialmente elaborado y compartido en busca de una realidad común en un conjunto social.

Las representaciones son sociales y por eso son tan importantes en la vida cotidiana. Ellas nos orientan en la manera de designar y definir conjuntamente los diferentes aspectos de nuestra realidad diaria, en la manera de interpretarlos, influir sobre ellos y, en caso contrario, tomar una posición ante ellos y defenderla (Jodelet; 1989:25)

Las representaciones que un individuo o colectividad tengan de sí mismos no siempre se vuelve tema de reflexión expresa, es decir, ante este conocimiento adquirido y/o adaptado a su modo de vida, puede convertirse en un hábito el modo en que se representan, lo que lleva a que individuos o colectividad, poco se cuestionen sobre las formas que adoptaron éstas, el uso de ciertos objetos, sus poses con cierta actitud, etc. Los juicios que pueden tenerse suelen darse *a posteriori*, al ser analizadas, manifestadas, difundidas, transmitidas, discutidas o expresadas en otros espacios de encuentro de su vida social de forma implícita y poco consciente (Gutiérrez; 1999:50).

En el caso de la fotografía, quizá los investigadores como yo, quienes alejados muchas veces de ese espacio-tiempo, buscamos entender que hechos provocaron ciertas actitudes o posturas de individuos o colectividades, quienes se representarán de un modo particular en las fotografías (reflejo de lo que para ellos es su identidad).

Vamos también tras la respuesta que nos ayude a comprender si, su identidad estuvo condicionada o no a ciertos contextos y procesos históricos específicos o socialmente estructurados, que de alguna manera los influenciaran a adaptar y/o redefinir ciertas formas de representación.

Como investigadora, tengo un interés por conocer que significados pudieron tener para ellos; las mentalidades que los concibieron, sus gustos, usos y funciones. Además de esto y de forma particular, me lleva a cuestionarme sobre ¿Cuáles son las representaciones sociales que tuvieron tanto tlatlauquenses como sabadellenses sobre su propia identidad cultural? ¿Qué tanto influyó en ello la mirada del fotógrafo? ¿Son realmente concepciones compartidas o no? ¿Estás nociones en la actualidad son usuales a la distancia? ¿Cuáles son los actores más relevantes en la construcción social de su identidad cultural? ¿Cuáles son las diferencias o semejanzas existentes entre las representaciones de Tlatlauquitepec y Sabadell?

Lo que se encontrará en los siguientes apartados, serán ejemplos de representaciones en las fotografías realizadas por Francesc Casañas y Gilberto Aparicio. En dichos ejemplos, están implícitos para mí, elementos de su identidad cultural (tlatlauquense-sabadellense); que obviamente son visibles y descifradas gracias a las evidencias encontradas durante la investigación, las cuales me ayudaron a concebir sus posibles significados e interpretarlos.

**La representación social lleva la huella del sujeto y de su actividad, aspecto que remite al carácter constructivo, creativo y autónomo de la representación, que implica una parte de reconstrucción, de interpretación del objeto y de expresión del sujeto (Domínguez; 2006:3)**

### **5.2.1 Breve contexto de eventos trascendentes efectuados entre 1927 a 1932.**

El 1° de enero de **1927**, se lleva a cabo la primera emisión de la British Broadcasting Corporation (BBC) en Londres, seis días después se realiza la primera llamada telefónica trasatlántica entre Nueva York y esa ciudad.

España estaba bajo la dictadura del General jerezano Miguel Primo de Rivera, quien había establecido desde cuatro años antes, un gobierno oligárquico de terratenientes e industriales.<sup>3</sup>

Durante su mandato estuvo asesorado por un Directorio Militar que buscaba el reforzamiento del nacionalismo español autoritario y beligerante, donde todo aquello que representara símbolos y entidades afines a otros nacionalismos fueran perseguidos, se censuró la prensa democrática y obrera, así como publicaciones en otras lenguas, principalmente se llevó a cabo una política de persecución del catalanismo.<sup>4</sup>

Por su parte México, era gobernado por el General sonorense Plutarco Elías Calles, quien pretendía seguir con la reconstrucción del país mediante el establecimiento de un Estado fuerte, apoyado en la ideología populista buscando la conciliación de sectores, logrando un ajuste económico e instituir de nuevo el orden político.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> España después de la Primera Guerra Mundial y previó al golpe de estado, tuvo que lidiar con dos problemas importantes que la mermaban: 1) La Gripe española (gran pandemia de gripe) considerada la pandemia más devastadora de la historia debido a que en aquel tiempo un tercio de la población mundial se infectó provocando el deceso de entre el 3 y el 6% de la población mundial. 2) Había enfrentado por algunos años la Guerra del Rif (segunda guerra de Marruecos) misma que la había desgastado económicamente. Por ello el 13 de septiembre de 1923, Primo de Rivera se rebela contra el gobierno contando con el respaldo del rey Alfonso XIII y con la Liga Regionalista de Catalunya. La dictadura que implantó tenía como fin principal acabar con la guerra en África (Carr; 2007:228-232).

<sup>4</sup> Entre las medidas que se tomaron estuvieron: Prohibición de la bandera y el himno catalán, la lengua catalana podía solo usarse en el terreno de lo privado, incluso se intentó que las misas y sermones en las ceremonias religiosas fueran en castellano, también se limitó el baile de las sardanas, se clausuraron temporalmente algunas instituciones e identidades catalanistas, así como periódicos. Había una política de “mano dura” en lo concerniente al orden público, así como la formación de la Unión Patriótica, como un partido único bajo la dirección de un militar, este buscaba emular el modelo fascista impuesto por Mussolini en Italia (Carr; ídem)

<sup>5</sup> En la década de los veinte, México inicia formalmente los primeros gobiernos postrevolucionarios, caracterizados por aplicar reformas constitucionales (principalmente en materia agraria), rehabilitar las finanzas, instituir programas de educación y arreglar las disputas con las compañías petroleras. El General Calles fue apoyado para su candidatura a la presidencia por el Partido Comunista Mexicano y por el Partido Laborista Mexicano, lo cual influenciaría en su política interna, ya que apoyaría a la comunidad agraria para su desarrollo, también haría posible que la primera embajada de la Unión Soviética se instalara en México, sería tachado como comunista sobre todo por el gobierno de Estados Unidos de América (E.U.A) y por la Iglesia católica con quien rompería relaciones. (Delgado; 1996:108-112)

La política interna del General Calles buscó reorganizar el ejército con la idea de profesionalizarlo; tener una nueva política económica y financiera donde la moneda fuera más estable para con ello permitirse renegociar la deuda con Estados Unidos de América (E.U.A). Crea el Banco de México así como el Banco de Crédito Agrícola cuyo mayor accionista era el gobierno. En este año, decayó el precio de la plata, lo cual afectaría a México.

En enero de este año, estalló en México la Guerra Cristera,<sup>6</sup> cuya característica de ser, era esencialmente religiosa, aun cuando tuviera ciertas implicaciones políticas y sociales, esta acabaría hasta 1929. El 1° de febrero ordena el presidente Calles, que los sacerdotes católicos se registren ante autoridades federales, tres días después, levanta la prohibición a los clérigos extranjeros con excepción de los españoles, para poder residir en el país.

En ese mismo mes, pero en Barcelona, se prohibían las audiciones de sardanas en sitios céntricos de la ciudad. El 7 de abril en Nueva York, ingenieros de la Bell Telephone Company, realizan la primera transmisión a distancia de imágenes.

El 28 de junio se funda en España la aerolínea Iberia, en ese mismo mes inician operaciones tanto la Compañía Arrendataria del Monopolio de Petróleos (CAMPSA) como la Compañía Telefónica Nacional de España (con capital mayoritario estadounidense).

El 18 de julio, el rey de España decreta la creación de aeródromos en Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Alicante, Málaga y Burgos. En septiembre, por real decreto se convoca a la Asamblea Nacional Consultiva para generar un anteproyecto de legislación

---

<sup>6</sup> La Ley emitida un año antes conocida como Ley “Calles” limitaba a los sacerdotes en cada entidad y establecía que todos los sacerdotes del país debían registrarse con las autoridades municipales y que solamente podían ejercer sus funciones quienes tuvieran una licencia otorgada por el Congreso del Estado o el Congreso de la Unión. En la ley también se enfatizaba las violaciones a la constitución referente a cultos y enseñanza, se clausuraron 142 templos; se convirtieron varias capillas en asilos de beneficencia pública; se suprimieron las actuaciones religiosas en todas las instituciones de beneficencia; se cerraron 73 conventos y se expulsó a numerosos sacerdotes extranjeros. La Guerra dio inicio en la región centro-occidental, llamada el Bajío con levantamientos de la Unión Popular e instigado por la Liga Nacional de Defensa de la Libertad Religiosa. Con un regimiento de cincuenta mil cristeros (Delgado; 1996:117-119).



general bajo un modelo tripartito de representación (administración, sociedad y partido) en imitación al corporativismo fascista italiano, este anteproyecto quedaría estancado.

En febrero de **1928**, se inaugura la primera expedición postal área entre Madrid y Barcelona. Para mayo se inicia el servicio telefónico entre España y Portugal. Otros dos eventos importantes en mayo fueron, la inauguración del primer servicio analógico de televisión (11 de mayo), y para el 28 del mismo, se apertura en Francia el primer Salón de los independientes de la fotografía.

El 7 de julio, asesinan en México al reelecto presidente Álvaro Obregón a manos del cristero José León Toral; este hecho provocará el inicio de un periodo gubernamental bastante conservador y reaccionario conocido como el “Maximato”<sup>7</sup> al que sucederán tres presidentes títeres del “Jefe máximo”, el General Plutarco Elías Calles.

En septiembre de ese año Alexander Fleming descubre el efecto antibiótico de la penicilina. En ese mismo mes, el general Calles deja la presidencia de la República Mexicana para dar paso al gobierno de Emilio Portes Gil. El 2 de octubre se funda el Opus Dei en España y veintidós días después, pero en Barcelona se inaugura el funicular de *Montjuïc*.

El 18 de noviembre se proyecta el primer cortometraje animado sonoro llamado *Steamboat Willie* donde hace su aparición el personaje de Mickey Mouse. El último día de diciembre, se escucha por primera vez por la radio en Londres, las campanas del Big Ben.

En este año, en la fotografía, la empresa alemana Franke & Heidecke (actualmente Rollei) inicia la fabricación de cámaras fotográficas de precisión de la línea Rollei de cámaras réflex de objetivos gemelos y de formato mediano (actualmente vendida y comercializada para fotógrafos profesionales).

---

<sup>7</sup> El General Calles era considerado el “Jefe Máximo de la Revolución Mexicana” por lo cual tenía gran poder. Pese a que él no fue reelecto, sí fue la mente y el que gobernó tras las presidencias de Emilio Portes Gil (1928-1930), de Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y de Abelardo Rodríguez (1932-1934). Durante el gobierno de Portes Gil, Calles elegiría al gabinete presidencial y él asumiría la secretaria de Guerra y Marina, así como también crearía un nuevo Partido Político que gobernaría a México por 71 años de manera consecutiva.

Otros acontecimientos ocurridos en este año, fueron la inauguración del servicio telefónico trasatlántico entre España y E.U.A. Primo de Rivera haría tirar abajo las cuatro columnas en Montjuïc obra del arquitecto Puig i Cadafalch, en el marco de la eliminación sistemática de todos los símbolos públicos del catalanismo.

Inicia enero de **1929** en España con un primer intento de golpe de Estado contra la Dictadura de Primo de Rivera, por parte del político conservador José Sánchez Guerra, quien desde el exilio promovía una conspiración junto con el liberal Miguel Villanueva (último ministro del gobierno constitucional de Alfonso XIII), pero tal acto fracasaría.

El 3 de marzo inicia en México la revuelta escobarista, rebelión encabezada por José Gonzalo Escobar que buscaba librarse de la tiranía de Calles. Tal insurrección solo duraría un año. Un día después del inicio de este levantamiento, el General Calles fundaba con Emilio Portes Gil, el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecesor del actual Partido Revolucionario Institucional (PRI), en calidad de partido oficial. Lo que se pretendía con esto, era fusionar en un solo partido a la mayoría de los elementos revolucionarios - con varios militares y caudillos de la Revolución Mexicana- y disciplinar las tendencias de los pequeños organismos regionales.

El 16 de mayo, en E.U.A se llevaba a cabo la primera ceremonia de entrega de los premios Óscar, un día después en Barcelona se celebraba el congreso de la FIFA donde se estudiaba el proyecto de realizar un campeonato mundial.

Para el 10 de julio, la Universidad de México obtiene su autonomía y se convierte en la Universidad Nacional Autónoma de México. El 29 de agosto, el dirigible alemán *Graf Zeppelin* LZ 127 completa su primer vuelo alrededor del mundo.

El 5 de septiembre en Francia, el jefe de gobierno Aristide Briand, propone en la asamblea de la Sociedad de Naciones la constitución de los Estados Unidos de Europa. El 24 de octubre, en Nueva York sucede el llamado “Jueves negro” (la caída de la Bolsa de Nueva York) con la cual da inicio la Gran Depresión que afectaría tanto a Europa

como a América, al arrastrar a un gran número de bancos junto con sus ahorradores, provocando con ello la suspensión de pagos y la ruina de sus clientes.

En noviembre en México, se llevaron a cabo elecciones presidenciales, resultando vencedor Pascual Ortiz Rubio. José Vasconcelos ante su derrota, organizaría un movimiento de insurrección que pretendía moralizar la vida de la nación y acusar a Calles de su intervención gubernamental. En diciembre, el recién PNR sufriría sus primeras divisiones generando dos tendencias: los rojos (callistas ortodoxos, amigos de Calles) y los blancos (constituían la mayoría del Congreso). El 24 del mismo, se crea Acción Católica Mexicana.<sup>8</sup>

En diciembre, los republicanos españoles se unían en alianza de renovación del republicanismo con el fin de atraer un proyecto político de la República a unas bases sociales principalmente urbanas, de clases medias y medias bajas, así como a amplios sectores de los trabajadores.<sup>9</sup> En Andalucía se empezaba a gestar una conspiración militar en contra de Primo de Rivera.

El 15 de enero de **1930**, se clausura la exposición internacional de Barcelona. El día 27 del mismo, Primo de Rivera dimite al retirarse el apoyo del ejército. El rey encarga la formación de gobierno y la normalización de la situación política al General Dámaso Berenguer, quien tres días después asume la presidencia y la cartera de Guerra.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Fue fundada de acuerdo con las directrices del papa Pío XI y del Concilio Vaticano II. Es una asociación de laicos para el anuncio del evangelio a todas las personas y ambientes de acuerdo a las necesidades de la Iglesia católica en cada tiempo y lugar. Las primeras asociaciones surgen en Alemania, Bélgica, España y Francia. Lo que buscaba esta organización era una recristianización de las costumbres y de la vida pública, así como combatir la influencia del laicismo. En cada país Acción Católica tenía amplia autonomía, pudiendo conformar cuatro ramas: varones, mujeres y jóvenes de uno u otro sexo, con una estructura que va de la parroquia a la diócesis y a la agrupación nacional (Aubert; 1979: 121)

<sup>9</sup> Se unieron el nuevo Grupo de Acción Republicana de Manuel Azaña, Alianza Republicana compuesto por los viejos miembros del Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux del cual se desgajó el Partido Republicano Radical-Socialista y el Partido Republicano Democrático Federal, además del Partir Republicà fundado por Marcelino Domingo y Lluís Companys (Barrio; 2004: 97-99).

<sup>10</sup> El General Berenguer presidió el penúltimo gobierno de la monarquía de Alfonso XIII conocido con el nombre de “dictablanda”, término que fue utilizado por la prensa para referirse a la indefinición del gobierno a su cargo, que ni continuó con la Dictadura anterior, ni restableció plenamente la Constitución de 1876, tampoco convocó a elecciones a Cortes Constituyentes como lo exigía la oposición republicana (García, 1997:126-131).

En esta década los conceptos de vanguardia, modernidad y arte moderno se desplazan tanto en Europa como en América. Referente a lo fotográfico, se amplían más las tendencias por retratar todo aquel indicio que muestre el desarrollo y modernización, que se va dando paulatinamente en los países.

En México, la economía campesina empieza a estar afectada por la crisis mundial, mientras que en la minería todo seguía viento en popa, pues esta continuaba siendo la industria más importante del país. El 5 de febrero, Pascual Ortiz Rubio asume la presidencia de México pese al atentado contra su persona que se dio el día de su toma de posesión. Su gabinete de gobierno fue elegido por el General Calles tal cual había pasado con el gobierno de Portes Gil.<sup>11</sup>

El 18 de febrero, el astrónomo estadounidense Clyde Tombaugh estudiando fotografías tomadas en enero, descubre Plutón.

El 6 de julio se celebraron en México las elecciones para renovar el Congreso de la Unión, en medio de un clima de violencia aun cuando los resultados beneficiaron al PNR. El día 30 del mismo, se llevaba a cabo la final de la primera Copa Mundial de Fútbol entre Uruguay y Argentina, siendo vencedor por 4 a 2, Uruguay.

El 9 de agosto en E.U.A, aparece por primera vez en el dibujo animado *Dizzy Dishes*, la cabaretera Betty Boop. Para el 17 del mismo mes, en España se firma el Pacto de San Sebastián promovido por la Alianza Republicana donde se acordaba la estrategia para poner fin a la monarquía de Alfonso XIII y proclamar la Segunda República Española.

El 18 de septiembre se inaugura en México la estación de radio XEW-AM. En octubre, se suman al Pacto en Madrid las organizaciones socialistas el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y la Unión General de Trabajadores (UGT), con el propósito de

---

<sup>11</sup> Calles nombró como Secretario de Gobernación a Portes Gil, con el propósito de impedir que Ortiz adquiriera fuerza política. Ortiz y Portes eran enemigos personales, cuestión que llevaron a la política, ayudando a dividir más al PNR, el grupo de los blancos apoyaban a Ortiz mientras los rojos a Portes Gil; además éste era el presidente del Comité Ejecutivo Nacional (CEN) del partido. La Secretaría de Guerra y Marina estuvo a cargo del General Joaquín Amaro (Delgado; 1996:135-137).

organizar una huelga general que fuera acompañada de una insurrección militar para lograr el fin de la monarquía.

En México, durante los primeros días de octubre, la crisis en el CEN del PNR se volvió grave y ante ello Portes Gil renunció a la presidencia y abandonó el país.

Para diciembre, en España se conformaría el Comité Revolucionario presidido por Niceto Alcalá Zamora que sería también apoyado por la CNT; a mediados de mes se publicó un manifiesto que invitaba a la población a unirse a ellos desde la ciudad de Jaca. Este intento fracasó en un primer momento.

Los primeros estragos de la Gran Depresión se comienzan a sentir en México, ya que para el 3 de enero de **1931**, empiezan a ingresar repatriados desde E.U.A a Ciudad Juárez, debido al creciente desempleo que derivó en la disminución de la demanda de mano de obra mexicana; en ese año hasta diciembre regresarán 91,972 mexicanos.<sup>12</sup> Lázaro Cárdenas toma posesión como el nuevo presidente del CEN.

A principios de febrero, Berenguer restableció las garantías constitucionales y convocaba para marzo a elecciones legislativas para constituir un Parlamento que enlazara con las Cortes Constituyentes, pero su convocatoria no encontró apoyo alguno. Por tanto el rey Alfonso XIII busco sustituirlo, Berenguer dimitió el día 13, al siguiente era nombrado como nuevo presidente al almirante Juan Bautista Aznar, quien formó un gobierno de concentración monárquica en el que entraron viejos líderes de los partidos liberal y conservador.<sup>13</sup>

En ese mismo mes, el número de obreros parados en España, resultado de la crisis económica asciende a unos 150,000. Aznar propondría un nuevo calendario electoral a celebrarse en abril.

El 20 de marzo, en plena campaña electoral se celebró el consejo de guerra contra el Comité Revolucionario que se había levantado y fracasado en Jaca, el juicio

---

<sup>12</sup> El plan de deportación aplicado por el condado de Los Ángeles fue uno de los que operó con mayor éxito en todo el país. Los repatriados venían también de Texas, Illinois, Michigan y Arizona; esta repatriación fue tumultuosa. El Gobierno Mexicano tuvo que costear el retorno de 60,207 hombres y 31,765 mujeres, la mayoría procedentes de Texas y California (Alanís; 2006).

<sup>13</sup> Su gabinete conto con personas leales al rey, un miembro de la Liga Regionalista y líderes del grupo conservador y liberal, el fin era salvar la situación que vivía España en aquel momento (García; 1997:130).

que dio libertad a los manifestantes, tal hecho se convirtió en una manifestación de afirmación republicana.

Las elecciones municipales se celebraron el 12 de abril, donde las candidaturas republicano-socialistas habían ganado en 41 de las 50 capitales de provincia. Dos días después se proclamaba la República por parte de los nuevos concejales,<sup>14</sup> el comité revolucionario se convirtió en el Primer Gobierno provisional de la Segunda República Española; ante ello el 16 de abril el rey Alfonso XIII se vio obligado a abandonar el país sin abdicar al trono yéndose a París para residir de manera fija en Roma.

El día 22 de abril se inauguraba el Aeropuerto de Madrid-Barajas y para el 17 de junio pasaba lo mismo pero con la Plaza de Toros de Las Ventas. El 28 de este mes, el nuevo parlamento elaboraba una Constitución que reconocía y defendía los derechos humanos, los derechos y libertades individuales y sociales; amplió el derecho de sufragio activo y pasivo para ambos sexos mayores de 23 años y daba la facultad para hacer las leyes a través de Cortes o Congreso de Diputados, estableciendo un Jefe de Estado elegido por un colegio compuesto por Diputados y compromisarios nombrados en las elecciones generales.

Para el 17 de junio, se celebrarían las elecciones generales de la Segunda República española, donde ganaría en su mayoría el PSOE. El 2 de agosto se restaura la Generalitat de Catalunya. En octubre, daba comienzo el primer bienio de la Segunda República donde Manuel Azaña ocupaba el Gobierno Provisional tras la dimisión de Niceto Alcalá al no estar de acuerdo con la cuestión religiosa que marcaba la Constitución.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> En Barcelona, la proclamación fue a cargo de Francesc Macià en la Plaza de Sant Jaume, tomando posesión del Gobierno de Catalunya “República Catalana”, los miembros de su gobierno dominado por Esquerra Republicana de Catalunya, donde se incluyó a un representante del Partido Republicano Radical y otro del PSOE, de la Unión Socialista de Catalunya y de Acció Catalana Republicana (García; 1997: 131).

<sup>15</sup> El gobierno provisional tuvo que enfrentar cuatro tipos de cuestiones. En la *cuestión regional* los problemas que tuvieron que resolverse eran en relación a los Estatutos de Autonomía que pidieron Catalunya, el País Vasconavarro y Galicia principalmente. En la *cuestión religiosa*, se proclamaba la libertad de cultos, también se declaraba voluntaria la enseñanza religiosa; esto llevaría a malas interpretaciones que condujeron a que se produjeran quema de conventos y de otros edificios religiosos, con ello y otros incidentes que ocurrieron fueron enturbiando las relaciones entre la República y la Iglesia Católica. La cuestión militar, buscaba reducir el excesivo número de oficiales, modernizar el ejército y acabar con el poder autónomo que tenían para ponerlo

Los últimos meses de este año, en México el gobierno de Pascual Rubio, sufrió una nueva crisis cuando con la autorización de Calles, renunciaron cuatro militares de alto rango que formaban parte del gabinete presidencial, entre ellos el General Amaro que era su principal apoyo. Tras la renuncia, Calles lo reemplazo y con ello obtuvo el control casi absoluto sobre el gobierno de Rubio, además nombro como subsecretario a Abelardo Rodríguez, hombre de confianza de Calles, a quien después él mismo le daría la Secretaria de Industria, Comercio y Trabajo. Para finales de 1931 ya eran 125 mil los mexicanos que habían regresado de E.U.A.

El 6 de febrero de **1932** en España, la Iglesia Católica organiza numerosas protestas contra la orden gubernamental de retirar los crucifijos de las escuelas, haciendo más evidente la separación entre iglesia y Estado (en México esto sucedió desde 1857). Para el 24, las Cortes de la Segunda República aprueban la Ley del Divorcio.

Se logra la aprobación del Estatuto de Autonomía de Catalunya con el triunfo de Esquerra Republicana en las primeras elecciones al Parlamento de Catalunya. Francesc Macià i Llussà se convierte en el primer presidente de la Generalitat.

En el mismo mes de febrero, Adolf Hitler presentaría su candidatura a la presidencia de Alemania por el partido Nazi, en abril sería vencido por el presidente Paul von Hindenburg.

En marzo, la Iglesia católica española junto con sectores que se mostraban en contra de la secularización emprendida por el gobierno, dieron nacimiento al catolicismo político al crear un partido a partir de Acción Nacional que cambio para este año su nombre a Acción Popular que para el siguiente año conformarían la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA).

---

bajo el poder civil. Y en la cuestión agraria, se llevaron a cabo siete decretos agrarios que tuvieron un gran impacto pues proporcionaban a los sindicatos un mayor control del mercado del trabajo, impidiendo contratar jornaleros de otros municipios hasta haber empleado a los de la localidad; la creación de Jurados Mixtos para regular las condiciones de trabajo en el campo; hubo un aumento del jornal de la campaña agrícola, esto llevo en su momento a que los propietarios se opusieran y existiera un ambiente de guerra de clases. (Álvarez; 2002: 105-106, 143-144)

En agosto, el General José Sanjurjo protagonizó un fallido golpe de estado conocido como la Sanjurjada, esta solo tendría éxito en Sevilla, pero fracasaría en Madrid.

El 1° de septiembre, ante los problemas con el General Calles, Ortiz Rubio tras dar su tercer informe presidencial, renunciaba a su cargo. Por ley, correspondía proponer al sustituto presidencial, al grupo parlamentario del partido en el que militaba el presidente a sustituir. El ganador resultó siendo Abelardo Rodríguez, quien para el 4 de septiembre asumía la presidencia hasta el 30 de noviembre de 1934, en calidad de Presidente Constitucional sustituto de México. Los repatriados de E.U.A bajarían sus niveles a ochenta mil.

En este año, la situación económica de México, buscaba evitar los monopolios y devolver a la nación los recursos naturales que aún pertenecían a manos de extranjeros,<sup>16</sup> esto mediante la inversión nacional en la industria extractiva y la creación de una industria metalúrgica mexicana. Este año representó el punto más severo de la crisis minera (plata) así como para la industria textil cuyas importaciones bajaron a la mitad.

En relación a la cuestión agraria, se estableció un Plan urgente donde se buscaba fraccionar los latifundios para satisfacer las necesidades de los campesinos, así como de organizar a los ejidatarios para que fuesen más productivos y tuvieran métodos más modernos de cultivo así como obras de irrigación. Se promulgó una Ley del Trabajo, donde entre otras cosas se fijó un salario mínimo y se crearon los contratos colectivos de trabajo, se deportaron a chinos de tierras mexicanas.

En cuanto a comunicación, México contaba para este año con noventa mil kilómetros de líneas de red telegráfica y un sistema telefónico privado (capital extranjero)

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, la industria petrolera el 90% de estas pertenecían a capital extranjero, al igual que la industria de generación de energía eléctrica. Como una manera de contratacar, se crearía Petromex controlada por el gobierno, en el caso de la electricidad, en este año se pondría bajo jurisdicción federal y para el año de 1933 se crearía la Comisión Federal de Electricidad donde el gobierno tendría también participación económica. En ambos casos se buscó eliminar los monopolios extranjeros (Delgado; 1996:139-147).



que comunicaba a varias ciudades (entre ellas y algunas de éstas con el extranjero). Había más de tres mil kilómetros de carreteras pavimentadas.

Con referencia a lo cultural, fueron tiempos de intensa actividad debido a la creación de organismos culturales como el Fondo de Cultura Económica, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Casa de España (después convertida en el Colegio de México).

En España,<sup>17</sup> también existían monopolios empresariales e industriales, Telefónica era propiedad de la empresa International Telephone and Telegraph, los ferrocarriles y sus operadores estaban en manos de empresas francesas, la industria eléctrica y los tranvías de las ciudades pertenecían a distintas empresas (mayormente británicas y belgas).

La presión que estas empresas e inversionistas hicieron a los gobiernos de sus países de origen, llevaron a no apoyar al nuevo régimen de gobierno (Segunda República) pues estaban temerosos de que las tendencias socialistas terminaran imponiendo políticas nacionalistas sobre sus negocios, por tanto durante el periodo de la República no hubo ninguna nacionalización.

Al igual que en México, la sociedad española durante los años treinta era fundamentalmente rural, pues el 45.5% se dedicaba a la agricultura, el resto se dedicaba a la industria y el sector de servicios; por ejemplo, Catalunya disponía mayormente de una industria textil y el País Vasco de la industria metalúrgica. Dentro de las leyes que en este año se promulgaron estuvieron la de Seguridad Social, donde se ampliaba el seguro obligatorio de Retiro Obrero, así como el seguro de accidentes de trabajo. Otra ley que se modificó fue la de Asociaciones Profesionales y Patronos y Obreros, donde determinaba una representación sindical en los organismos oficiales de negociación y mediación laboral, mejorar los contratos de trabajo.

La Ley de Reforma Agraria tuvo tres finalidades, evitar el paro del obrero en el campo (poniéndolos a trabajar en tierras expropiadas), distribuir la tierra (expropiando

---

<sup>17</sup> La información que viene en los siguientes párrafos es sacada en su mayoría de lo escrito por Julián Casanova (Casanova; 2007:65-100).

fincas señoriales) y racionalizar la economía agraria (devolver a los núcleos rurales sus antiguos bienes comunales).

### **5.2.2 Sabadell visto desde el lente de Francesc Casañas 1927-1932.**

Sabadell durante estos años fue considerada la tercera ciudad base de Población de Catalunya contando en 1927 con una población cercana a los 40,000 habitantes distribuidos en 19 secciones dentro de la ciudad.<sup>18</sup>

Algunas crónicas de aquellos años, la describían como una ciudad que era vista como un fragmento de *l'Eixample* de Barcelona, con edificios modernos con un estilo excesivamente atrevido, pero en general muy correctos y discretos, a pesar de ser industrial tiene un aspecto serio.<sup>19</sup>

La industria textil seguía rigiendo su economía. Se podían encontrar aquí fábricas de lana, algodón y estambres, así como establecimientos que de algún modo se relacionaban con éstas, ya fuera como proveedores de materia prima o de subcontratación, así como negocios que vendían los productos producidos en estas.<sup>20</sup>

Además de que contaba con diversos comercios que satisfacían las necesidades y demandas de su población tanto alimentarias como de esparcimiento. En Sabadell se tenían escuelas, un hospital, estación de ferrocarril, su propia entidad bancaria (Banco Sabadell), cafeterías, tabernas, fondas, vinaterías, hoteles, iglesias (casi una por sección), librerías, tiendas de juguetes, tiendas de estampas y grabados, imprentas, etc.<sup>21</sup> También tenía su participación la Industria en Ambulancia, es decir, todas aquellas personas que venden y trabajan en ambulante.

---

<sup>18</sup> Estas secciones eran: Parroquia de Junqueras, Centro de Sports, Casinet son barrios, Granados, Hostagrainers, Escuela Industrial, Escuela Pía, Unión, Marquillas, Valles, Casas Consistoriales, Guimera, Carretera de Rubí, Mediodía, Quiroga, Montserrat, Campos de Recreo, Poniente y Manso. El dato de habitantes registrados pagando matriculas son 37,633 aparece en el encabezado de las matrículas de Contribución Industrial de 1926-1933 (AMH 921 al AMH923) del Archivo Histórico de Sabadell, mismas que fueron consultadas para dar tanto esta información como el de las secciones. En el libro de los *Gigantes de Sabadell*, el de *Industria i ciutat: Sabadell 1800-1980* o varios de la historia de Sabadell mencionan para 1930 tener la cantidad de 45,000 hab.

<sup>19</sup> Véase la revista *La Abeja de Oro* de Sabadell, 1927 pág. 8 donde da la descripción de la ciudad.

<sup>20</sup> En la rama lanera, había registrado aquellos que tenían telar mayor, cardas y husos. Mientras para los estambres solo husos y en la clase algodонера se registraban telares mecánicos, telar mayor, telar menor, cardas y husos. De estos establecimientos de subcontratación o proveedores se podían encontrar a los: tratantes de lana, comerciantes de género, tratantes de ganado lanar, tratante de lana y seda, tratantes de trapos, etc. Véase las matrículas de contribución Industrial 1926-1933 (AMH 921 al AMH923) del Archivo Histórico de Sabadell.

<sup>21</sup> En los *Anuari Sabadellenc* de los años 1928 y 1929, podemos darnos una idea de cómo era por estas fechas la economía de la ciudad, pues se presenta un listado de todos los negocios y empresas existentes en ella.

En 1927 se abrirá la primera gasolinera en el Barrio de la Cruz Alta y el Ayuntamiento compraría la antigua capilla histórica de San Nicolás junto con sus terrenos anexos.

En la Casa de Caridad se hicieron remodelaciones durante el año 1928, justo en este mismo año aparecerán registrados tres periódicos no políticos, Diari Sabadell, Revista Sabadellence y el de Puig; dos años después aparecería registrada La Veu de Sabadell y la Revista Sabadell. Aparecerán nuevos oficios y negocios que nos muestran cómo iba cambiando la vida profesional y comercial en la ciudad.<sup>22</sup>

Marià Burguès edita en 1929 su libro *Sabadell de mi recuerdo* donde da a conocer las costumbres y tipos populares de unos cincuenta años sobre la vida de la ciudad que él recuerda. El Club de Natación estrenará sus nuevas instalaciones en este año; se constituirá el Club Aéreo y la Rambla de la ciudad comenzaría con obras de transformación para convertirla en un boulevard.

En 1930 los lugares por excelencia de diversión así como teatros eran: Teatro Euterpe, Teatro Campos de Recreo y el Teatro Principal Moderno; Cine Cervantes y el Cine Imperial; la Sociedad Coral Obrera Colón, Centro de Esports, Velo Sport Sabadell y el Athletic FC.

La fábrica España Industrial, una de las más importantes de Sabadell adquiere en 1931 la empresa Hilados Mohair, con ello incrementa la producción industrial que

---

<sup>22</sup> En 1927 aparecen botineros y estatuarios dentro de los nuevos oficios, hay 14 pintores. Al año siguiente las nuevas profesiones son un practicante de cirugía, agente colegiado, contador de obras particulares; se abre un negocio de cambio de monedas y billetes, los nuevos oficios son el constructor de baúles, el de cajas de madera, el colorero, el encuadernador de libros. Para 1929 se venden postales, hay once imprentas, se abre una academia particular y se da de alta un carro mudanza, hay diecisiete salones de peinado de señoras; las nuevas profesiones son el agente de bolsa, el comisionista trámite, el agente anuncios. En 1930, se abren dos fondas, un establecimiento de venta de automóviles, un negocio de alquiler de trajes y máscaras, reventa de fluido eléctrico, tiendas de confección de ropa para niño, un taller de objetos para viaje, un restaurante económico, de alquiladoras de piano se convierten en tiendas que venden pianos; las nuevas profesiones son el perito mecánico y arrendador. Se cuenta con tres academias con profesor, una escuela cauffers, mesas de naipes, garajes en renta y alquiler de velocípedos. Al año siguiente se abren tiendas: de bisutería, de juguete fino y de aparatos ortopédicos, se abren dos restaurantes económicos más, un establecimiento de venta menor de sidra, hay una escuela de choferes. Ya en 1932, los negocios que se incorporan son aquellos de venta de objetos de marfil, venta de sidra; la nueva profesión que aparece pagando impuestos es la de Juez Municipal y como oficios el de taller grabador y talabartero. Véase las matrículas de contribución Industrial 1926-1933 (AMH 921 al AMH923) del AHS.

marcara nuevos parámetros. Justo en este año se comprarían los terrenos de Can Diviu para construir ahí el nuevo campo de aviación. También el Museo de Historia se instalaría en su actual domicilio.

En 1932 la Academia de Bellas Artes crea una comisión de Fotografía que estuvo presidida por Domènec Llobet. Se edita en este año el libro *Elementos de historia de Sabadell* de Miguel Carreras y Costajussà; la E.A.J.20 Radio Club Sabadell comienza sus emisiones.

En relación a la fotografía, la mayor parte de fotógrafos son aficionados, pocos son los que aparecerán registrados como tal.<sup>23</sup> Muchos de los fotógrafos aficionados pertenecen a los grupos excursionistas.



I. Interior del bosque de Can Feu, antes de 1936, Francesc Casañas, Sabadell, AHS.

---

<sup>23</sup> Dentro del apartado de Artes y Oficios con la Tarifa 4 clase 4 epígrafe 15 aparecen: 1) Ricardo Carreras Casablanca, Rambla 161; 2) Joaquim Deu Papelle - Rambla 113; 3) Alberto Rifa Planas, P. Marquillas 2; 4) Juan Vilatóbà Fígols; Calderón 36 y 5) José Soldevila Moragas, San Juan 3 (después en Rambla 114)

Teniendo que pagar de impuestos por ejercer su oficio, la cantidad de 504.50 pesetas en 1927, después la tarifa incrementaría a 540.9.pts y ya para 1932 el impuesto sería de 613.70pts. En 1930 se incorpora a la lista Miquel Agulló Padros en Rambla 28. En este mismo año aparecerán en el registro de población con el oficio de fotógrafo: Juan Cardona Bartí, José Mañosa Alaix, Alberto Rifá, Juan Gusi, Joaquim Deu y Ricardo Carreras. Para 1931, Vilatóbà traspasaría su negocio a Rafael Molins (quien se había establecido por mucho tiempo en Terrasa), la hija de José de Soldevila se hacía cargo del negocio; se incorpora al registro de pago de impuestos Juan Gusi Oliveras en calle Manresa 8 (este aparece en un apartado distinto, tarifa 4 clase 7 epígrafe 86 y sus impuestos a pagar son 178.32pts en ese año, para el siguiente pagaría 202.32pts.). También aparece una solicitud de licencia de apertura para ejercer la industria fotográfica a José García Fernández y otro a Mercè Masagué Vila (esposa de Albert Rifa); en 1932 Francesc Xavier Barba Miranda es quien hará también dicha solicitud. Véase las matrículas de contribución Industrial 1926-1933 (AMH 921 al AMH923) y la sección de Finanzas del Archivo Histórico de Sabadell. También consúltese (Castelles; 1961:672).

Un bosque ¿A dónde me lleva la imagen de un bosque? me traslada a un espacio tranquilo, donde los paseos suelen ser muy agradables; me recuerda como mis sentidos se agudizan permitiéndome escuchar los sonidos propios de él –como el que emiten las hojas con el aire, el simple canto de aves o los ruidos de animales que lo habitan-. No sólo sus sonidos se disfrutan, sino también el silencio casi absoluto que por momentos suele existir y que de igual forma permite contemplar de otro modo el paisaje que el mismo bosque brinda, llevándonos incluso a instantes de relajación o reflexión.

Esta imagen en particular con la luz asomándose por los árboles, me trae a la memoria las caminatas matutinas un tanto frías que he hecho en algún momento de mi vida con familiares y amigos por algunos senderos de bosque, donde el aire fresco roza la cara permitiendo a la vez poder percibir los aromas propios del sitio y donde esa luz es señal de ir hacia un espacio más cálido.

Aunque la foto me resulta muy familiar no es un sitio conocido por mí, el significado que puedo darle es el resultado de lo que logra evocar en mí, pero fuera de ello sólo es un bosque más de los muchos que pueden haber en el planeta tierra. Pero para un sabadellense este no es cualquier bosque, se trata del extinto bosque de Can Feu.

El Vallès desde siglos atrás ya contaba con esta zona boscosa. El bosque de Can Feu representaba el mejor testimonio en la comarca de frondosidad vallesana donde proliferaron diversos tipos de vegetación y árboles. Este fue uno de los bosques más admirados y con gran renombre en Catalunya, tanto así que pretendieron en algún momento convertirlo en Parque Natural aunque este terreno era de propiedad privada.

¿Por qué es significativo Can Feu a nivel identitario en Sabadell?, ¿Por qué aquel bosque (de propiedad privada) es usado para los encuentros sociales?

La canción *Flaires de can Feu* (Aromas de can Feu), da ciertas respuestas a ello, al referir como éste espacio era disfrutado entre otras cosas por los parajes donde

podían encontrarse fervientes enamorados, donde la gente disfrutaba de las melodías, donde había quietud, pero también festejos como la noche de Sant Joan, donde las doncellas estaban en brazos de sus amados.

La fotografía, retratando la luz entre los árboles sin gente, me lleva a pensar en esa quietud de la cual habla la canción, a darme una idea que cuan disfrutables podían ser esos parajes. A partir de los usos que se hacen en el espacio, de la voluntad de convertirlo en parque Natural (políticas culturales), de ser objeto de fotografías, la escritura de poemas y canciones, se vuelven estrategias que convierten un bosque en un lugar significativo.

Sabadell, una ciudad industrial, contaba con un aire lleno de contaminantes que los chamucos de las fábricas dejaban escapar; así que eran pocos los aromas agradables que podían percibirse. La gente

mayor que tuvo la oportunidad en su juventud de ver este bosque, cuenta que el viento de la tarde traía a la ciudad la fragancia del bosque, lo cual era muy reconfortante.

El corazón de Can Feu se ubicaba en la zona central, la cual era plana y estaba rodeada por grandes y viejos pinos, ahí se hallaba también una fuente que originaba una pequeña corriente de agua. Este sitio principal era conocido como el *Pla de l'Amor*, un lugar preferido por muchos visitantes; además durante las primeras dos décadas del siglo XX, se llevaron a cabo aquí muchos eventos y festividades como los aplecs

## FLAIRES DE CAN FEU

*Música del mestre N. PAULÍS*

Sabadell té un bosc ombrívol,  
oh el venust bosc de can Feu!  
Té paratges discretíssims  
com cap més en trobareu.

Té una font meravellosa  
que's la joia d'aquells prats,  
on hi cerquen l'aigua fresca  
els fervents enamorats.

De l'amor té un pla dolçíssim  
on hi canta el rossinyol,  
on hi escolten les parelles  
la remor del rierol,

el brogit de la gentada,  
melodies de cançons,  
bo i teixint a la vegada  
enfilalles de petons.

Té paratges llegendaris  
que conviden solitud,  
on el vent tan sols hi torba  
d'aquells llocs la quietud.

I és aquí on la ciutat nostra  
tradicions hi ve servant,  
festejant-hi la revetlla  
de la nit de Sant Joan.

A can Feu hi ha hagut donzella  
que desperta ha somniat,  
i cantava mig confosa  
en els braços de l'amat.

Si a aquest bosc aneu un dia,  
que's el nostre paradís,  
per fruir d'una hora bella  
amb l'encant del seu encís,

quan el sol se'n va a la posta  
fent camí vers l'infinit,  
a llavors és quan hi canta  
la lloança del neguit.

(reuniones culturales, folclóricas o reivindicativas), las excursiones, los días de campo, conciertos, puestas en escena, etc.<sup>24</sup>

En 1927, la ciudad busca comprar el bosque a sus propietarios,<sup>25</sup> pero ello no se lograría, pues los dueños pedían la cantidad de cuatro millones de pesetas por la adquisición del bosque, la torre y otros terrenos que se incluían dentro del lote, dicha cantidad no podía ser cubierta por el municipio.

En el verano de 1928, los dueños de Can Feu comienzan una fuerte tala de árboles con el fin de vender la madera. Ante tal peligro que suponía para el futuro del bosque, varias entidades locales se empezaban a movilizar para evitar ello. El excursionista Ramon Roig i Fàbregas, fue quien encabezó las acciones, siendo esta la solicitud para que el Gobierno de Madrid declarará al bosque Parque Nacional.

Roig recibiría el apoyo de muchas personas e instituciones para hacer pública esta demanda. Entre ellos Joan Sallent, quien era uno de los impresores más importantes de Sabadell, se encargó de realizar un álbum fotográfico con las mejores imágenes que reflejaran los sobresalientes parajes de Can Feu. Dicho álbum acompañaría al documento de solicitud elaborado por Roig. Las imágenes fueron otorgadas por los fotógrafos profesionales: Joan Vilatobà, Joan Gusi, Albert Rifà, Francesc Casañas, Lluís Mas, Domènec Llobet y Fermí Abad; y por los fotógrafos aficionados: Joan Baulenes, Ramon Romeu, Salvador Codina, Josep Reixach y a Fàbregues.

La solicitud elaborada por Roig estuvo firmada por cincuenta y nueve entidades de Sabadell, veintiocho de Barcelona y dos de Sant Quirze. Además aprovechando la ocasión

---

<sup>24</sup> Aquí en 1907 se festejó la “Garden Party” de la Fiesta Mayor, en 1915 se inauguró el Teatro de la Naturaleza donde se representó el drama “Tierra Baja” por parte del actor Enric Borràs. En 1917, la compañía del Liceu representó la ópera “Carmen”. Dentro de los aplecs llevados aquí están el Aplec de la Sardana, que para 1926 la prensa barcelonesa mencionaba que acudían a ella cuarenta mil personas entre locales y foráneos. El 17 de julio de 1927 se llevó a cabo la Festa de Germanor (Fiesta de la Hermandad). En junio de 1932, el C.E Sabadell montó en este lugar su primer campamento infantil (Sabadell; 1976:8) del 12 de noviembre.

<sup>25</sup> En 1925, ya había existido un rumor en la ciudad en cuanto a que el bosque de Can Feu desaparecería, lo cual causó alarma en la sociedad de Sabadell, donde el Ayuntamiento convocó a una reunión con “todas las fuerzas vivas locales” para entrevistarse con el dueño el Sr. Marqués de Montsolís (antes de él el Sr. José Nicolás Olzina era el dueño) y externarle su preocupación. Al parecer en dicha visita, el marqués expresó que nunca había pensado en destruir el bosque pues conocía la gran estimación que para los sabadellenses representaba este. Que si algún día lo vendía, consideraría a la ciudad el derecho de preferencia y ventajas en las condiciones de compra. Véase Revista de Sabadell Año XLII Viernes 6 de marzo de 1925 Núm. 11282, pág. 1 y 2.

de celebrarse en Sabadell el VI Congreso de Prensa Catalano-Balear, los representantes de la Asociación de Prensa acudieron a firmar este documento que fue entregado al Ministerio de Fomento.<sup>26</sup>

III. La Hormiga de Oro. "El maravilloso bosque de Can Feu. 1928. Fots. Casañas



La Comisión Forestal de la Catalunya dictaminó desfavorablemente la solicitud dirigida a Madrid para convertirla en Parque Natural, denegando con ello la petición y haciendo que fracasaran las gestiones probosque de Can Feu. Lo único que se logró, fue evitar por un tiempo la devastación por parte del dueño, quien siguió teniendo la propiedad en sus manos.<sup>27</sup>

El 13 de septiembre de ese mismo año, aparecería en el diario La Hormiga de Oro, un reportaje denunciando la tala de árboles en el bosque de Can Feu y refiriendo que "Gran número de entidades de

Cataluña, entre las que se encuentran todas o casi todas de índole artística, se han dirigido al Ministerio de Fomento pidiendo que el maravilloso bosque de <<Can Feu>>, que es una de las más admirables bellezas naturales de Cataluña, sea declarado parque nacional, para

<sup>26</sup> Entre algunas de las entidades de Sabadell se encontraban: el alcalde de Sabadell, representantes del C.E Sabadell, A.C Terra i Mar, A.C Pensamiento, Asociación de la Prensa, Academia de Bellas Artes, Centro Industrial, La Veu de Sabadell, Diari de Sabadell, etc. De Barcelona: Sociedad protectora de animales y plantas, C.E Barcelona, A. Catalunya, C.E Montseny, Juventud Sardanista, Agrupación Fotográfica de Catalunya, Sociedad de Ciencias Naturales, etc. Y de Sant Quirze: el alcalde y miembros de la Sociedad Recreativa. Véase La Veu de Sabadell, 17 de junio de 1928

<sup>27</sup> El día 16 de noviembre en La Veu de Sabadell, aparece un nuevo reportaje donde se habla del fallo desfavorable para convertir al bosque en Parque Nacional.



librarlo de las constantes depredaciones y despojos de que es objeto”. Dicho reportaje contaba con Fotografías de Casañas.

En noviembre del mismo año, aparece un artículo en La Veu de Sabadell con el título “El bosc Can Feu” donde se hace referencia al fallo en contra que se obtuvo y como se había hecho caso omiso a unas leyes federales para convertirlo en Parque Nacional, quien firmaba este apartado era el C.E Montseny.<sup>28</sup>

En septiembre de 1929, algunos sabadellenses hablaban de lo descuidado que estaba Can Feu, pese a ello no dejaban de hacerse las reuniones acostumbradas en dicho sitio.<sup>29</sup> Para 1930 se construyó un chalet frente al *Pla de l’Amor*, el cual a consideración de los habitantes de Sabadell no beneficiaba nada al lugar; la fuente que recién se había restaurado hacía que las personas se dirigieran a ese espacio, el único problema, eran las aguas residuales que pasan por ahí quitándole cierta atracción.

El 24 de julio de 1931, aparecía en el Diari de Sabadell el siguiente anuncio:

**Bosc de Can Feu**  
**SABADELLENC:** Podeu conservar el  
**BOSC DE CAN FEU I LA SEVA ARBREDA**  
adquirint cada ciutadà, que pugui fer-ho, un solar més o menys  
gran al preu de **VINT CENTIMS EL PAM QUADRAT**  
Decidiu-vos aviat, car el preu augmentarà.  
**CONSTRUCCIO DE XALETS** amb facilitats de pagament  
**DIRIGIU-VOS:**  
**EMPRESA MITATS** - Les Fonts de Terrassa - Telèf. 6

IV. Anuncio, 1931, Diari de Sabadell.

#### **BOSQUE DE CAN FEU**

**Sabadellense:** Puede conservar el **BOSQUE DE CAN FEU Y SU ARBOLADA** adquiriendo cada ciudadano, que pueda hacerlo, un solar más o menos grande al precio de **VEINTE CENTIMOS EL PALMO CUADRADO.**

Decidiros pronto, porque el precio aumentará.

Construcción de chalets con facilidades de pago.

Diríjase: Empresa Mitats- Las Fuentes de Terrassa-Teléfono 6

Con ello poco a poco se volvía a mutilar el bosque, ahora con fines comerciales; después vendría la guerra para deforestarlo casi en su totalidad, para con el tiempo, dar

<sup>28</sup> Véase La Veu de Sabadelle, 16 de noviembre de 1928

<sup>29</sup> Véase La Veu de Sabadelle, 4 de septiembre de 1929.

paso a construcciones nuevas, sólo quedando el recuerdo de lo que fue este espacio por el castillo que aún queda ahí.

Regresando a la fotografía tomada por Francesc Casañas de Can Feu (imagen I), hay que mencionar que esta es una digitalización de un negativo en vidrio (clixé) al gelatinobromuro, de tamaño 4x6" (10x15cm), tomada seguramente con su cámara Contessa Nettel Tropical con lente Tessar- Carl Zeiss Jena f4.5 165mm. Para la toma tuvo que cerrar su diafragma en f9 a f12 con una velocidad entre 1/30 y 1/50

Físicamente en el negativo, se pueden observar los haluros de plata que se hacen visibles en la orilla, es decir, se puede percibir un ligero marco blanco en la orilla de esta digitalización. También presenta pequeñas pérdidas de emulsión y cierta oxidación en todo el contorno de la placa. Además se puede apreciar en la parte superior y en el lado izquierdo las marcas que deja el chasis de la cámara fotográfica que sujetaba a dicha placa.

Un ejemplar del positivo de dicha imagen, se encuentra adherido a una ficha de control que se hizo mientras la colección estaba bajo la custodia del Museo de la Ciudad de Sabadell (imagen V).



V. Bosque de Can Feu – Contraluz,  
Francesc Casañas, Sabadell. AHS.

Entre la imagen positiva y la negativa digitalizada hay ciertas diferencias que son importantes de observar:



VI. Interior del bosque de Can Feu, y Bosque de Can Feu - Contraluz, c.a 1928, Francesc Casañas, Sabadell.

La imagen digitalizada titulada Interior del bosque de Can Feu por parte del Archivo Histórico de Sabadell (AHS), nos muestra una imagen donde pueden apreciarse bien los troncos y sus texturas, la luz dota de mucha claridad al bosque, quizá lo que le falta es un poco más de contraste, pero fuera de ello me parece una buena composición donde la distancia de los árboles con esa luz dejan tener la sensación de amplitud en el paisaje.

La otra fotografía, titulada por Casañas como Bosque de Can Feu - Contraluz, está hecha a partir del negativo antes mencionado, lo que la hace diferente es que Casañas para esta impresión hizo un reencuadre un poco más centrado. Estos reajustes hacen que no aparezcan cuatro árboles del lado derecho, en la parte izquierda se recorta un poco, no dejando observar del todo al tronco del árbol más oscuro sino sólo una parte de él; además, también se mutila una parte del suelo.

Esta modificación le quita amplitud, pues nos muestra un espacio más cerrado que se logra además con el oscurecimiento de en la imagen de los árboles, arbustos y partes del suelo, con ello se pierden las texturas logradas en el negativo, siendo poco perceptibles en los troncos de árboles más iluminados.

Al leer en el título la palabra contraluz, me hace pensar que eso es lo que quería lograr en su toma, pero al no resultarle así, tuvo que efectuar que este apareciera en el trabajo de laboratorio donde el negativo fue sobreexposto para su impresión. Con ello

logró estos contrastes dieran la apariencia de un contraluz en el bosque; además con éste, Casañas dio un equilibrio a la imagen en cuanto a luminosidad que no era tan visible en el negativo, de cierto modo se hace ver a la luz como protagonista en la fotografía.

Aunque la imagen digitalizada viene con la referencia de que fue hecha antes de 1936, dejando muy abierta su realización. Dada cierta información recabada, especulo que fue hecha en 1928, atreviéndome a decir que pudo ser esta una de las fotografías que Casañas daría para el álbum realizado por el señor Sallent para la solicitud Pro- Bosque Can Feu.

Al revisar las imágenes que el AHS tiene de Can Feu por Casañas y por otros fotógrafos, observe que las realizadas por Casañas entre 1915 a 1927, muestran un Can de Feu mucho más boscoso, es decir, con muchos árboles en el fondo con poco espacio entre ellos. En cambio esta imagen pese a que muestra árboles cercanos, al fondo poco se aprecia árboles de relleno. Además la estética de esta imagen es diferente a las demás.

Las razones que me llevan a pensar que fue creada en 1928 para dicho álbum son:

1) Las fotos realizadas entre los años ya mencionados habían sido publicadas antes en otros diarios y revistas, por tanto eran ya más conocidas, lo que se necesitarían para tal álbum serían imágenes recientes que fueran útiles para los fines deseados así como estéticos para reflejar esa belleza que se argumentaba del bosque. “La fotografía generalmente busca dos fines principales: el utilitario y el estético” (Caffin; 2004:92), dentro de lo utilitario se encuentran las fotos que se usan en periódicos ilustrados.

Aunque no se sabe con certeza, creo que el álbum buscaría ser integrado por fotos que mostraran tomas más actualizadas con paisajes vistos desde otros puntos. Esto me lleva al siguiente punto.

2) Las fotografías de Casañas guardan cierta semejanza en composición con las que Vilatobá y Rifá<sup>30</sup> habían también realizado sobre Can Feu de índole pictorialista, un

---

<sup>30</sup> Ambos habían publicado menos, lo hacían más en revistas locales y no nacional como en el caso de Casañas, la revista ARS con fecha 31 de octubre de 1914 muestra reportajes sobre Can Feu donde se ilustran con imágenes de Vilatobá y Rifá, recordar que estos dos buscan más hacer imágenes de índole estética. Esto no significa que Francesc no quisiera darle cierta estética a sus composiciones, pues es evidente que la hay, pero no era el fin último de la

tanto como la hecha aquí por Casañas. En el caso de Adab y Baulanes, publicaron también de forma local y sus tomas del bosque eran distintas a los mencionados. Considero que Francesc decidiría hacer nuevas fotografías<sup>31</sup> con un fin más estético sin repetirse él mismo en cuanto a la composición y variar también en cuanto a lo realizado por los otros fotógrafos.

La imagen del bosque a contraluz de Casañas, muestra que él pensó en hacer una fotografía artística, partió de una buena foto pero en el positivado de este negativo, creo una imagen diferente persiguiendo otro fin, que logró efectuar durante el proceso de impresión al dotar de valores verdaderos (tonos acertados, textura adecuada, sombras, iluminación) que refirieran como se vería ese bosque a contraluz.

**Una buena fotografía es la que se obtiene partiendo de un buen negativo; mientras que en una fotografía artística se ha seleccionado cuidadosamente el tema, la composición y la iluminación. (Demachy; 2004:83)**

3) Como evidencia de una fotografía artística anterior a esta, se tiene en la imagen VII. Si comparamos esta con la imagen V, observaremos que Casañas ha adquirido mayor experiencia y conocimientos al momento de concebir o convertir una fotografía en artística.

---

imagen, es decir, si la mayoría estaban pensadas para ser publicadas, su fin sería utilitario, pero si estas eran concebidas para usarse en una exposición o pensadas de forma más artística, su fin sería el estético “la fotografía cuyo motivo es puramente estético consigue la belleza. Registra la realidad, pero no como realidad-, llega hasta a ignorar la realidad si ésta interfiere con la concepción que ha sido visualizada” (Caffin; 2004:92).

<sup>31</sup> Revisando el material hecho por Casañas se ve claramente la diferencia entre las hechas por las fechas ya citadas con otras 5 que pueden ser de 1928, en estas el paisaje nos muestra a un Can Feu con menos árboles y vegetación que las anteriores. El sitio donde los árboles estaban más separados era en el Pla de l'Amor pero estas imágenes que menciono no son de esta zona, ya que son más pequeños en altura de los que existían ahí. También haciendo una revisión con las imágenes de los otros fotógrafos que menciono, de las que se tienen en el AHS, pude observar que ninguno había hecho una imagen de contraluz.



VII. Can Feu, 1915, Francesc Casañas, Sabadell, AHS

En la revista quincenal de literatura y artes ARS del mes de marzo de 1915, aparece publicada una de las primeras fotografías de Casañas sobre este bosque, la cual se titula simplemente Can Feu (imagen VII).<sup>32</sup>

En esta aparecen artículos relacionados al arte y se ilustra con fotografías artísticas, según lo menciona la misma revista. En este tiempo Casañas resolvió virando en verde y positivando en un papel adecuado que ayuda a apreciar estos tonos y texturas, para darle ese toque artístico. En este caso no reencuadro ni busco contrastar un poco más la imagen.

Esta fotografía pienso que fue pensada más para un uso utilitario que estético, prueba de ello es que al año siguiente esta misma imagen pero ahora virada en café se utilizó en la publicación del diario *La Tribuna*<sup>33</sup>, dos años después esta misma foto aparecerá publicada en el diario *El Día Gráfico*.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Esta aparece en la pág. 145 de la revista ARS del 31 de marzo de 1915 Año 11 Núm.8

<sup>33</sup> El diario *La Tribuna* tenía una postura conservadora apoyando al régimen monárquico liberal, se publicaba en Madrid pero también tenía sus apartados locales de publicación como *La Tribuna de Ciudad Real*, el de Toledo, *La Tribuna del Vallés* por mencionar tres ejemplos, en este último publicaría Casañas. Véase [http://www.arbil.org/\(78\)cris.htm](http://www.arbil.org/(78)cris.htm). En su sección de regiones del día miércoles 11 de octubre de 1916, aparece esta foto con el siguiente Pie de foto: SABADELL.- Bosque de <Can Feu>: Paisaje a la puesta del sol (Fot. Casañas).

<sup>34</sup> El diario *El Día Gráfico* era de tendencia republicana, fundado en 1913 por Joan Pich i Pon, Manuel Marinello i Samuntà y Santiago Vinardell i Palau. Su formato se inspiró en el Daily Mirror. El diario destacaba especialmente debido a que en sus páginas centrales incluía fotografías y cuentos semanales, haciéndolo siete años antes que el periódico ABC de Madrid. En aquella época los periódicos publicados tenían escasos reportaje gráficos en sus interiores, o bien se limitaban a su portada. Incluso durante sus primeros años impreso aparecía una leyenda en su subtítulo que decía “único diario de la mañana ilustrado por el perfecto procedimiento del huecograbado”. El orden de las secciones era diferente a otros diarios: en sus primeras páginas se ofrecía la información local, posteriormente los deportes y espectáculos, para pasar a la información regional, nacional y finalmente la internacional. El diseño de su cabecera era muy clásica y elegante. Durante algunos años ésta incorporaba una imagen de la ciudad de Barcelona, así como imágenes de pueblos y ciudades de toda España. Este diario “consideraba la información gráfica como una contribución destacada a la difusión de la

Hasta ahora no se ha encontrado la imagen IV, en alguno de estos u otros diarios, al parecer mientras estuvo vivo Casañas no volvió a publicar esta imagen. Un retrato como este tan cuidado en aspectos técnicos, me lleva a creer (pensando como fotógrafa), que tuvo que ser creada con el fin de que la gente la llegara a contemplar de algún modo; ya fuera en una publicación (diario o revista) o para una exposición o concurso; para éstas dos últimas tampoco fue usada según mis investigaciones.

Lo que me lleva a creer más que fue hecha en 1928 expresamente para el álbum Pro-Bosque. Lo que ocurrió es que aparecen otras imágenes publicadas de Can Feu.<sup>35</sup> De haber tenido otro fin, quizá lo hubiera publicado antes o de manera posterior, pero al parecer esto no sucedió, además que no aparece en el libro de recortes de Casañas.

Además de ver la posible utilidad y contexto de la foto, no hay que olvidar que el bosque Can Feu se convirtió en un espacio social de la vida cultural de Sabadell por el uso que los sujetos hacían de él para diversas actividades. Y esto lo evidencia, por un lado, la canción al contar historias de fiestas y amoríos; por otro, la imagen recuerda que la fotografía es práctica social y cultural en sí.

Las fotos de Casañas sobre Can Feu, después de su muerte, han sido utilizadas para ilustrar o acompañar investigaciones referentes al bosque, como un símbolo de un patrimonio perdido, que por años fue símbolo de identidad de Sabadell.<sup>36</sup>

---

información, algo que además de leer, había que ver”. Véase <http://periodicosregalo.blogspot.mx/2010/10/el-dia-grafico-diario-republicano-1913.html>. La fotografía de Casañas fue publicada el día lunes, 25 de noviembre de 1918, en el pie de foto aparece: Paisaje del bosque de <Can Feu>, Sabadell Fot. Casañas.

<sup>35</sup> La primera foto sobre Can Feu hasta ahora conocida es la que da razón sobre un concierto realizado ahí en el Día Gráfico con fecha 11/08/1916, en este mismo diario publicaría otra que hacía referencia al Bosque de Can Feu nevado del día 09/02/1917 y la última con ese tema sería la antes mencionada. En el diario La Tribuna, la primera publicación es la de la imagen VI, después el 08/02/1917 aparece el bosque de Can Feu nevado (imágenes diferentes al del Día Gráfico), la siguiente el 31/07/1917 es una escena de la ópera “Carmen” en el Teatro de Naturaleza en el Bosque de Can Feu y la última el 18/11/1918 con una foto de Paisaje del Bosque de Can Feu. Casañas en un libro de registro, fue pegando recortes de diarios donde aparecían sus fotografías, a este le tituló Acords y en su lomo se lee la leyenda Gráficos Recortes Periódicos 1915 1916 1935 (esta última fecha se puso de manera posterior) del cual pude tener estas referencias.

<sup>36</sup> El periódico Sabadell a finales de 1976 y principios de 1977, efectúa un reportaje histórico sobre Can de Feu que se divide en diversas entregas. En esta revista se emplean varias de las fotografías de Casañas para ilustrar el contenido, aunque también aparecen imágenes de otros fotógrafos como Joan Gusi. Como tal las fotografías no vienen con los créditos correspondientes a los fotógrafos, pero haciendo una revisión encontré que son suyas: la de la portada pág.1 con fecha 12/11/76, 19/11/76 pág.8, 24 y 25/12/76 pág.9, 21/01/77 pág.7 y la del 11/02/77 pág.9.

El bosque de Can Feu contaba, además de dichos parajes, con un castillo para principios del siglo XX, el cual se ubicaba a unos 500 metros aproximadamente de donde estaba el Pla de l'Amor. Esta construcción sería otro sitio distintivo de Can Feu.



VIII. Torre de Can Feu vista desde el interior del recinto. años 20. Francesc Casañas. Sabadell. AHS.

En los siglos IX y X, en los terrenos del actual castillo existió una villa de explotación agrícola que se extendía por los términos parroquiales de Juncales y San Julián de Altura, que se relacionaba con la familia de los Sobarber. En el siglo XII, se crea una casa fortificada en el centro de esas tierras, que fue disminuyendo en tamaño a causa de donaciones piadosas que realizó esta familia.<sup>37</sup>

En el siglo XV cambia de propietarios, perteneciendo a la familia Haga procedente de Santa Eulàlia de Ronsana, quienes construirían la hacienda. Encima de la puerta del lado izquierdo aparece una inscripción con la fecha 1663. No se sabe con exactitud la fecha, pero en el siglo XVI sufre un grave incendio que daña la edificación principal quedando la Torre quemada.

En las últimas décadas del siglo XVII, la propiedad es adquirida por Pau de Feu i Soler, quien consolida el territorio como explotación agrícola y remodela la masía. Can Feu se vuelve en el siglo XVIII un centro logístico de las numerosas propiedades de los Feu, quienes usaban la masía como su casa de descanso y recreo. Parece ser que en 1816 es

<sup>37</sup> Véase [http://ca.sabadell.cat/Turismo/p/patrimoniurba\\_esp.asp](http://ca.sabadell.cat/Turismo/p/patrimoniurba_esp.asp)



adquirida por la familia Olzina Riusec que desde 1513 había obtenido títulos de nobleza por parte del rey Fernando II.

Su construcción se debió a una apuesta hecha entre los primos José Nicolás de Olzina, Ignacio de Puig y el marqués de Montsolís, en relación a construir un castillo que rindiera homenaje a todo su linaje de 500 años.<sup>38</sup> Al parecer la construcción del castillo y sus reformas dan inicio en 1880, siendo terminados en 1913. El periodista Jordi de Arriba, afirma que el encargo de esta se hizo al arquitecto August Font Carreras.<sup>39</sup>

¿Por qué hacer un castillo en pleno siglo XIX? Hay que recordar que es justo en este siglo cuando derivado del Romanticismo se crea la corriente del Medievalismo, la cual tiene el interés por la época y temas medievales, es justo en este período decimonónico que se revaloriza la Edad Media iniciándose estudios sobre ella. En el campo arquitectónico, muchas construcciones se vieron inspiradas por estilos góticos en sus programas estéticos creando con ello el neogótico, el castillo de Can Feu es un ejemplo de ello.

---

<sup>38</sup> Olzina construyó el castillo de Can Deu, Puig el de Samalús y el marqués de Montsolís el de Saleta del Mas (en las tierras de Sant Hilari-Sacalm), éste último fue el ganador de la apuesta. (Sabadell; 1976:9) del 12 de noviembre.

<sup>39</sup> Font destacaba por tener una habilidad y maestría para la arquitectura neogótica. Entre sus obras se encuentran varias realizadas en la ciudad de Barcelona, siendo estas: la fachada de la catedral de Santa Eulalia, el Palacio de Bellas Artes (desaparecido pues se encontraba dentro de la Exposición Universal de Barcelona siendo destruido en 1942), la Plaza de toros de las Arenas y la Iglesia de la Caridad. En Vilafranca: la basílica de Santa María, la casa Vía Raventós y Cal Figarot, sin olvidarse de la restauración de la catedral de Tarragona y su participación en la de Gerona.

En 1896, se sabe que José Nicolás de Olzina estaba remodelando una antigua fortaleza (propiedad agrícola y ganadera) ubicada en el municipio de Alp en la comarca de la Cerdaña, Gerona donde también mando a construir un castillo conocido como el Castillo de La Torre del Río (hoy declarado Bien Cultural de Interés Nacional en España), dicha obra estuvo a cargo por Calixto Freixa como maestro de obras. Véase [http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI\\_ELEMENTARQUITECTO\\_NIC\\_847](http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI_ELEMENTARQUITECTO_NIC_847) y [https://ca.wikipedia.org/wiki/August\\_Font\\_i\\_Carreras](https://ca.wikipedia.org/wiki/August_Font_i_Carreras)

La antigua torre fue adecuada a la nueva arquitectura, ésta era visible antes de entrar al bosque. El castillo está flanqueado además de dicha torre maestra -de cinco niveles incluyendo la azotea, cuyas ventanas son de estilo gótico- por tres torretas, por un extenso parque y con muros revestidos de cerámica roja.



IX. Panorámica de Sabadell, 1910, Joan Vila Cinca, Sabadell, Museu d'Art Sabadell-

El castillo cuenta con dos portales: el señorial (al poniente) y el agrícola (al norte). Los

bajos del inmueble son ocupados por los departamentos propios de una gran casa de campo como habitaciones para el casero, bodegas de vino, de tazas y algunas dependencias para criar bestias. La fachada es de aspecto serio y tiene tres puertas de amplias dovelas: la primera da entrada de la granja, la central da acceso a la casa señorial y la otra a la bodega de vino.

Al final de los años veinte, parece que el Castillo empezaba a descuidarse por parte de los dueños. En el Rodal de Sabadell se puede encontrar una descripción completa relacionada al interior del castillo, además menciona que **“La puerta está casi siempre cerrada y aquel castillo ha estado inhabilitado al público, como si un velo cubriera sus magníficos interiores, acerca a muchos curiosos, despierta una curiosidad más sentida y más privada”**.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Tiene también dos balcones y dos ventanas con detalles escultóricos en la parte superior y al centro tienen el escudo nobiliario de la familia. La entrada principal está formada por un pequeño vestíbulo del cual atraen la atención de cuatro esculturas, representativas de la familia Olzina y en ella están enlazados Riusec, Feu i Soler i Pascual. Estas estatuas representan caballeros armados con la escultura el cual va firmado con los atributos propios de cada linaje según su tradición. La escalera de piedra y respaldo resultan muy atractivos con las combinaciones de los emblemas de los Olzines.

Tiene un salón cuadrado con muchos espacios. Su techo adosado y en el centro tenía una gran lámpara de cristal que cuelga. El mobiliario de estilo renacentista, sobresalen tres tocadores magníficos y dos arquetas bien valiosas y todo ello da exactamente la sensación de pertenecer a una casa de señorial ascendente.

La habitación principal es riquísima, muy bien conservada y de gusto exquisito, El techo con un afina pintura representa el cielo con ornamentos dorados que la envuelven. Hay tres dormitorios más con buenos muebles pero sin coordinación en el estilo y de diferentes épocas, que son muy valiosos y originales.

Son pocas las fotografías que de aquella época se conocen de su interior, Joan Gusi es autor de las que muestran sus salones, habitaciones, galerías, cocina y otros espacios dentro del castillo. Casañas sólo retrató los patios internos del castillo, fuera de ello tiene vistas desde afuera como muchos otros fotógrafos lo hicieron e incluso también en alguno de sus alrededores donde algunas familias solían retratarse teniendo como fondo el castillo.

La imagen VIII, es un negativo digitalizado que mide 10x15cm (4x6”), hecho también con su cámara Contesssa Nettel Tropical y debió haber usado un f25 y una velocidad de entre 1/50. Físicamente este negativo presenta un margen de espejeo de plata y oxidación, que pueden ser visibles de forma ligera en la parte superior y costado derecho de esta; además de mostrar en la emulsión algunas manchas de plata.

En la parte inferior derecha del original (izquierda en la digitalizada) se raspó el número 485, que quizá haya sido la manera en que Casañas enumeraba todas sus placas de vidrio para tener un orden de manera interna del total de todas las imágenes que efectuaba. En esta foto digitalizada se muestran en ambos costados dos manchas negras provocados por el chasis de la cámara, que sería la misma empleada con la imagen I.

En ella más que ver la torre desde el interior del recinto como lo indica el título, veo simplemente la parte del interior de uno de los patios de servicio, si veo las tres torretas, los arcos en los pasillos de la planta superior; de la torre apenas se alcanza a ver el último nivel de esta que se confunde con la construcción que se encuentra en la azotea del castillo.

En cuanto a la composición, es buena, nos muestra detalles, texturas y espacios del patio y del castillo a mi parecer lo que falta es un poco de contraste para que la imagen no se vea tan clara. Esta fotografía tuvo que haber sido tomada en la mañana, quizá entre las

---

A la izquierda hay un salón y un desayunador, del mejor aspecto. La cocina es amplia con un armario donde se guardan libros y documentos antiguos, delante hay un lugar de honor donde se puede admirar la armadura de la época que corresponde a las familias feudales de caballeros de armadura. Hay espacios galerías con excelentes miradores al bosque y Sabadell, las torres de defensa y ancho jardín, hoy bastante descuidado, completan este edificio tan atrayente, el cual, aunque de construcción moderna, guarda testimonio de haber existido antiguamente. En la parte izquierda de la casa, hay algunos lugares y un molino con evidentes detalles de vejez. Véase el Rodal de Sabadell pág. 78-82.

10 y 11 hrs., por el tipo de luz que se ve reflejada en el edificio y las sombras que se perciben en ella.

No tuve oportunidad de conocer el positivo para poder compararlo, pero me imagino que al igual que la fotografía anterior, Casañas haría en el laboratorio las compensaciones necesarias para tener una buena imagen positivada. Esta imagen hasta ahora no ha sido encontrada en alguna publicación o reportaje de aquella época, aunque si en la revista Sabadell de 1976.<sup>41</sup>

Una vista actual parecida a la toma de Casañas la vemos aquí, donde es evidente que el castillo ha sufrido transformaciones físicas.



VIII. Torre de Can Feu vista desde el interior del recinto, años 20, Francesc Casañas, Sabadell, AHS.



X. Castillo de Can Feu, 2012, Marcos Brosel, Sabadell

En la imagen del 2012 ya no aparece esa pequeñas construcción en la azotea, también ha desaparecido el basamento que en la imagen X aparece del lado derecho, de igual manera ya no se ve esa otra construcción con arcos a un lado del basamento.

Bosque y castillo serían sólo un recuerdo de un tiempo especial en la vida de los saballedenses, el primero ya desaparecido dejando sólo unas áreas verdes y consumido por cuatro barrios de Sabadell; mientras el castillo sigue desde hace muchos años en espera de ser rehabilitado para de otro modo volver a usarse.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Véase (Sabadell; 1976:8) del 12 de noviembre.

<sup>42</sup> En 1937 el Castillo fungió como residencia de estudiantes del Instituto Obrero de Enseñanza. En 2006 el ayuntamiento de la ciudad adquirió la propiedad, usándola como masía con la intención de convertirlo en equipamiento municipal, con esa idea se aprobó un proyecto para su rehabilitación donde se plantea crear un parque urbano de 63 hectáreas.

Parte de la identidad cultural son también ese patrimonio intangible que las culturas seguimos practicando y que hablan de parte de nuestra historia como lo son las tradiciones y costumbres, que son visibles en el momento que se efectúan, teniendo con ello un tiempo efímero de existencia. Entre ellos encontramos a la danza y la música, que son una forma de expresión, de interacción social, han formado desde el inicio de la humanidad parte de la vida de los pueblos, en ellas vemos expresada parte de la cultura e identidad de estos; ya que reflejan algo de su idiosincrasia, costumbres y pensamientos.

Al conjuntarlas, el ritmo de cierto compás hace que el movimiento se dé y con este, de algún modo se exprese y comunique en un lenguaje no verbal, algunos sentimientos individuales o símbolos de la cultura y la sociedad en la cual fue concebida.



XI. Aspecto del bosque de Can Feu en un día de fiesta, s.d, Francesc Casañas, Sabadell.

Esta fotografía, nos muestra a un grupo numeroso de personas en medio del bosque, la mayor parte de ellas están reunidas en grupos donde en conjunto hacen varias rondas, otras aparecen platicando o tomando algo, se observa un letrero colgado en un árbol donde

se anuncian en venta: “Gaseosa Pibla (o Pebla), cerveza Pilsta, horchata Atmetlle, jarabes, sandwich, anís del Topo <sup>43</sup> y cerezas de La Bohemia”.

¿Qué lugar es? ¿Por qué hacen rondas las personas? ¿De qué tipo de fiesta se trata? Estas personas se encuentran en el Pla de l'Amor de Can Feu, el evento es un *Aplec* de la Sardana.<sup>44</sup>

La Sardana es una danza popular de Catalunya considerada como danza nacional.<sup>45</sup> Se baila en grupo y en círculo cerrado por numerosas parejas que se cogen de las manos (alternándose de forma tradicional mujer-hombre-mujer-hombre, aunque ahora puede ser indistinto ello) y siguen a un líder que dirige los movimientos y los tiempos del grupo.

De manera grupal, ejecutan pasos cortos con los brazos hacia abajo y pasos largos con los brazos en alto. Los pasos son en puntillas, los cuales son meticulosos y precisos, un movimiento en falso por parte de algún integrante puede hacer que todo el círculo pierda el compás. Hay sardanas de 7 y 10 tirajes (número de compases que tiene la música), una

---

<sup>43</sup> El anís del Topo era elaborado en Sabadell por José Germá, en 1908 y 1919 fue premiado con la medalla de oro en la exposición de Zaragoza, así como también el Gran Diploma de honor por el Laboratorio Municipal de Higiene de Madrid. Véase los apartados de avisos y noticias de estos años en el Diari de Sabadell que anunciaban esto.

<sup>44</sup> Existe una leyenda histórica que menciona que la Sardana proviene de la época griega. Homero en un párrafo de la *Ilíada*, hace referencia a un baile muy parecido a la Sardana en cuanto a similitud de movimientos. Al parecer cuando los ejércitos catalanes de aquella época fueron a luchar a tierras turcas en Grecia, es donde la conocieron y adaptaron. En la Edad Media existía un baile redondo y un baile mezclado que podría ser precursor de la Sardana, aunque hay otros que opinan que la palabra es mencionada de diferentes nombres antes del siglo XIV. En el siglo XVI, para ser más exactos, el 5 de agosto de 1552, la palabra Sardana aparece por primera vez en un documento que habla sobre su prohibición por parte de los jurados de Olot que la consideraban una danza “deshonesta”. Para el siglo XVII, es la danza de moda entre la aristocracia y la corte del rey (Cabrejas; 2014:2-5). La información de esta época no da más datos sobre cómo se realizaba el baile y si este se parece al actual. En el siglo XIX, la sardana contemporánea tendrá su origen en las comarcas del norte de Catalunya (del Rosellón a La Selva pasando por Ampurán).

<sup>45</sup> En el siglo XIX, el contrapás deja de interesar a los grupos, debido a ello resurge la sardana, apareciendo en el Empordà (Gerona, Catalunya) tanto en poblaciones rurales como urbanas. Esta sardana era conocida como “sardana corta” o “ampurdanesa” y constaba de 8 compases de pasos cortos y 16 compases de pasos largos; surgirán diversas reglas y tratados sobre el baile.

En la segunda mitad del siglo XIX, se publica el primer tratado para aprender los pasos largos, tras la reforma en la estructura musical que realizó el músico José María Ventura Casas, donde ampliaba los compases para no hacerla tan monótona. A partir de ahí la difusión del baile se dio por todo el territorio catalán, los compositores fueron Enric Morera y Frederic Mompou. A partir de ello se crearon diferentes agrupaciones y festividades relacionadas con las sardanas. En el año de 1923 se empezó a limitar la ejecución de la sardana. En 2010, la Generalitat de Catalunya inscribió a la sardana en el catálogo del patrimonio Festivo de Cataluña y la declaró elemento festivo patrimonial nacional. Véase <http://www.catalunya-tradiciones.com/paginas/sardana.php> y <http://cuartetomusicaenvivo.blogspot.mx/2011/01/la-sardana.html> en esta última se pueden conocer más datos sobre los tipos de sardanas y sus distinciones. Entre Catalunya y Rosellón existen 130 coblas activas (mayormente no profesionales) y una fuera de territorio catalán, la cobla “La Principal” en Ámsterdam.

variedad menos usual es la *sardana revessa*, cuyo tiraje es difícil de encontrar y donde un miembro del grupo es el que calcula a partir de ciertos motivos musicales que marcan la pauta o la diferencia entre ellos y el tipo de pasos a emplear.

Quizá los que no somos ni catalanes ni españoles nos preguntamos ¿Por qué tantas personas en la fotografía están bailando y además en un bosque? La respuesta es, porque este baile admite un número altamente variable de parejas, al nivel público, no requiere de especiales condiciones físicas para su práctica, algunos catalanes la consideran como el círculo más demócrata del mundo, como lazo de unión y hermandad entre todos los pueblos.

Aunque no es visible el grupo musical que acompañaba a los danzantes desde este ángulo de la imagen, es importante señalar que la música que conduce la sardana tiene un carácter propio, a partir de mediados del siglo XIX es interpretada por La Cobla,<sup>46</sup> aunque muchas sardanas tienen letras, son las versiones instrumentales las que suelen usarse para bailar.

La imagen XI, no tiene una fecha exacta, por la vestimenta (en particular la de los caballeros –su sombrero-) considero que es posterior a 1925,<sup>47</sup> por lo cual puede pertenecer a uno de los dos eventos de la *Festa de Germanor Sardanista* (Fiesta de la Hermandad); ya sea la realizada en 17 de julio de 1927 o la del 1º de junio de 1930 o incluso al Festival de la fiesta mayor del 31 de julio de 1930.

Durante los primeros años de la década de 1920, se crearon las Fiestas de la Hermandad catalana como una forma de responder a la opresión<sup>48</sup> que existía por parte del

---

<sup>46</sup> En su origen era tocada por solistas o mínimas agrupaciones instrumentales de composición variable, gracias al músico Pep Ventura fue que se añadió a la cobla como acompañamiento musical. La Cobla es una agrupación musical folklórica oriunda de Catalunya, cuyo repertorio consta fundamentalmente de composiciones para Sardana, mínimamente compuesta por once músicos que tocan los siguientes instrumentos: flabiol, tamboril, tible, tenora, trompeta, trombón, fiscorno y contrabajo.

<sup>47</sup> También podría ser del *Aplec* de la Sardana de 1926, la cual fue muy mencionada por los diarios de ese año debido al número de personas que asistieron. Pero el no tomarla en cuenta en esta fecha se debe, a que revisando los diarios tanto de Sabadell como en los que Casañas solía publicar, no encontré imágenes de éste sino de otros fotografías y la de estos difieren un poco de esta que presento, por ello me atrevo a pensar que puede ser el registro fotográfico de cualquiera de los tres eventos que sugiero a continuación.

<sup>48</sup> El gobierno Español tachaba de separatistas a los catalanes por querer defender su cultura en toda la extensión, debido a ello, se realizaron varias acciones para coartarlos como el hecho de imponerles el castellano para el uso cotidiano solo permitiéndoles hablar catalán en ambientes privados, puede consultarse el siguiente link donde se aprecian algunas posturas sobre este tema por ambos bandos que nos dan más idea de estas grandes diferencias existentes que no lograban encontrar un punto medio <http://www.oocities.org/antavianadigital/Cites/2336.htm>.

gobierno Español y que durante la dictadura del General Primo de Rivera había tomado mayor fuerza. Estos grupos de la hermandad se dividían de acuerdo a ciertos aspectos de la cultura catalana que buscaban difundir tales como la lengua, música, danza, etc.

Para la defensa de la sardana, se creó en Sabadell el Fomento de la Sardana, que tenía como objetivo fomentar esta danza, creando audiciones y eventos de ello que siguieran manteniéndola viva. Sus fiestas de la hermandad sardanista se llevaban generalmente a cabo entre los meses de junio y julio, en otoño se llegaban a efectuarse algunos conciertos al igual que en primavera, pero estos estaban organizados por otras asociaciones.

Esta asociación tenía su propia revista “Portaveu del Foment de la Sardana de Sabadell” donde se hablaba de temas y actividades relacionadas con la sardana, pero esta había sido clausurada en julio de 1926 por acusarse de fomentar las manifestaciones políticas separatistas.

Si la imagen XI pertenece al 17 de julio de 1927, sería una evidencia de la resistencia de los sabadellenses (en sí de los catalanes) a seguir las prohibiciones emitidas por el gobierno de Primo de Rivera, ya que en febrero de ese mismo año había presentado un dictamen para cancelar la ejecución pública de la sardana, en particular en los sitios céntricos de la ciudad.

En La Veu de Sabadell,<sup>49</sup> se invitaba a todos los sabadellenses a acudir a “la Festa de germanor al bosc de can Feu” como una forma de seguir conservando su identidad ante las prohibiciones de la tradicional sardana. El texto informaba de la participación en dicho evento de la Sardana de Barcelona y de la Sardana de Terrassa, prometiendo que sería un momento inolvidable para todos y haciéndoles recordar que la fiesta de la hermandad es “una fiesta de amor donde todos son una sola materia que se mueve con la danza del ritmo de la tierra”, donde todos como hermanos podrían disfrutar de una reunión muy grande, de

---

<sup>49</sup> Se verá que muchas de mis citas refieren a este diario, ya que en mis revisiones hemerográficas en Sabadell, fue aquel en el cual encontré mayor información de la vida cultural de este tiempo además de que me ofrecía las evidencias necesarias para relacionar a la imagen con los hechos y conocer la importancia de ello en su contexto histórico. La Veu de Sabadell era la versión local de La Veu de Catalunya, ésta última se caracterizaba por tener una doble vertiente: literaria y política, con la finalidad de despertar la conciencia del pueblo catalán. [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Veu\\_de\\_Catalunya](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Veu_de_Catalunya).



un día de campo que con el sol de julio haría muy agradable admirar el paisaje claro y nítido del bosque en esta fiesta.<sup>50</sup>

Después de realizarse este evento, pasarían tres años para volverse a efectuar la Fiesta de la Hermandad en Can Feu, puesto que para mediados del 1927 se clausuraron muchas instituciones y reprimieron actuaciones relacionadas no únicamente con la sardana, sino con todo aquello que fuera catalán que se efectuase en público.<sup>51</sup>

Con la caída de la dictadura, se iniciaron acciones para volver a propagar eventos de la cultura catalana. Volvió a publicarse la revista de la Hermandad y se anunciaba la *VII Festa de Germanor*, retornando esta al bosque de Can Feu que era el lugar donde siempre se había procurado realizar la fiesta.

Por tanto si la imagen XI, correspondiese al 1º de junio de 1930, sería entonces evidencia de este retorno de la sardana en eventos públicos. Para esta ocasión, Feliu Renau invitaba a los sabadellenses a regresar al bosque de Can Feu.

Con un espíritu saturado de ilusión y optimismo... la tercera añada volverá a ser rica y plena y la explanada hervirá de animación y nadie recordará que desde 1927 no nos habíamos reunido en el mismo lugar y si uno lo recuerda será para decir aún más la ilusión brillará en todos los ojos y para estrechar más la mano amiga, que se multiplicará, para los novatos sardanistas y los que no lo son, pero que sienten como nosotros, todos estarán; y aún más se reencontrarán todos aquellos que sin hacer vida activa no se han separado de nuestras cosas y los encantados por revivir aquellas fiestas que en otros tiempos habían organizado y les parecerá que, todavía, tienen pedazos del corazón, porque el amor a las tradiciones tiene la virtud de hacernos vibrar a todos los entusiasmos empleados de antaño y creer en las posibilidades del porvenir (Renau; 1930:5).

---

<sup>50</sup> Véase La Veu de Sabadell, martes 12 de julio de 1927 en su página principal. El 14 de julio, se vuelve a escribir pero ahora sobre la Festa de la Sardana, donde hace mucho hincapié en la importancia de efectuarla pese a la censura. En esta década en la sardana se solía bailar una variante empordanesa que se caracterizaba también por mantener constantemente los brazos en posición alzada, incluso a mediados de década, de las sardanas más populares por aquel tiempo se encontraban: “La dama y el caballero” de Soler, “María Rosa” de Castor Vila, “La boda de la heredera” de Vinyals y la más alabada era la “Las nieves que se derriten” de Morera.

<sup>51</sup> De los últimos actos públicos en 1927 relacionados con las sardanas en Sabadell fueron: la audición del C.E del Vallés para las Sardanas de Togores y el concierto de sardanas efectuado por el Orfeo de la ciudad en colaboración de la cbl de Barcelona en el Teatro Principal el día 25 de noviembre (véase La Veu de Sabadell del 23 de noviembre). Las sardanas se siguieron bailando pero en fiestas privadas, la fiesta de la hermandad no dejó de realizarse a nivel particular donde fueron menos los asistentes. En los diarios se seguían hablando de las sardanas, de los estilos, de la nueva estética que debería existir. Por ejemplo, el reportaje de La Veu de Sabadell del 11 de septiembre de 1929 hace referencia sobre si se ha de acortar la sardana pues se pensaba que era muy larga, en el proponía la serie de pasos para lograr ello.

El domingo 1º de junio de 1930, al medio día se llevó a cabo en el bosque de Can Feu la *VII Festa de Germanor Sardanista* organizada conjuntamente por las entidades del Fomento de la Sardana de Barcelona, de Terrassa y de Sabadell; donde las coblas de Barcelona, Montgrins y La Principal del Vallès fueron las encargadas de musicalizar el evento.<sup>52</sup> Así que esta fotografía puede también ser un registro de este regreso a las fiestas públicas de la Hermandad Sardanista.



XII. Programa de Festa Major, 1930, Sabadell

El día jueves 31 de julio de 1930, se daba comienzo con las actividades de la Fiesta Mayor de Sabadell, como ya he mencionado después de la clausura de presentaciones públicas de las sardanas, era lógico que tras la caída de la dictadura se volviera a retomar todo lo que antes se había prohibido, todo lo que refería a la cultura catalana.

Además de la *Festa de Germanor Sardanista*, se había programado para estas fiestas de la ciudad, un Festival en el bosque de Can Feu, pues era considerado el escenario principal de para eventos multitudinarios de las sardanas en Sabadell, a las 4 de la tarde donde se llevaron a cabo conciertos, sardanas y bailes que fueron musicalizados por las coblas La Principal de Perelada, La Principal del Vallès y por la Banda Municipal de la ciudad.

Sea esta imagen perteneciente cualquiera de estos eventos, su uso es desconocido en ambos casos, para mí lo único claro es que se trata de una foto utilitaria donde se documenta la Fiesta de la Hermandad Sardanista o el Festival de la Fiesta Mayor. Casañas nos muestra una toma general del evento desde una perspectiva alta con la finalidad de hacer visible la magnitud alcanzada, ya que hacia el fondo se ve repleto de personas que acudieron dicha cita.

---

<sup>52</sup> Los actos a celebrarse en ese mes iniciaban con esta fiesta, las demás presentaciones se realizaron mayormente en el Jardín de los Campos y uno enfrente del Centro Catalán. Esta festividad termino del día 29 del mismo mes. Aunque la mayor parte de los eventos eran públicos, había algunos de índole exclusiva para los socios del Fomento a la Sardana. Véase el Portaveu del Foment de la Sardana de Sabadell de mayo 1930.

Posiblemente Casañas la pensó usar para publicarla en algún diario aunque no se cuenta aún con una evidencia certera que nos indicará ello. Esta imagen es también un negativo al gelatinobromuro que mide 9x12cm (3.5x4.5”) el cual fue digitalizado, presenta observándolo de manera física oxidación en su contorno y ciertos espejos de plata un tanto visibles en la parte superior e inferior y lateral izquierda, un poco menor en el lado derecho.

También son perceptibles huellas dactilares en la placa y tiene perdidas menores de emulsión. Las tonalidades claras predominan sobre las oscuras que enmarcan la imagen. Los rayos de luz que se ven reflejados tanto en árboles como en las personas, ayudan a la amplitud del espacio retratado.

La cámara con la cual fue hecha es una Contessa Nettel Modelo Deckrullo con un objetivo Tessar Zeiss f4.5 150mm, para dicha toma tuvo que usar un f18 y la mayor velocidad para estas cámaras era entre 1/50 para que todo saliera enfocado y sin barridos ocasionados por el movimiento de las sardanas.

Las tradiciones populares tanto en el pasado como en el presente, son manifestaciones materiales, artísticas y espirituales transmitidas y creadas por el pueblo, mismas que forman o refuerzan su identidad cultural. Además de las sardanas, dentro de las tradiciones y costumbres catalanas que reflejan parte de su idiosincrasia están los



XIII. Gigantes y cabezudos con la Iglesia de San Félix al fondo, 1930, Francesc Casañas, Sabadell, AHS.

*Gegants i capgrossos* (Gigantes y cabezudos), aunque esta es compartida con otros pueblos de España.<sup>53</sup>

Esta imagen deja ver a un grupo numeroso de cabezones y detrás de ellos se observan a algunos gigantes, pudiera parecer una foto cualquiera después de haberse celebrado alguna festividad en la población, pero en realidad detrás de ella hay una historia interesante que conocer.

Cabe recordar que 1930 fue un año especial en España por la caída de la dictadura de Primo de Rivera, por tanto en gran parte de Catalunya tal hecho era digno de festejarse, una de las tantas maneras de hacerlo era retomando y realizando ciertas actividades que permitieran externar la catalanidad que había sido censurada durante dicho gobierno.

En su mayoría la sociedad de Sabadell, tenía ganas de celebrar con bombo y platillo el término de dicho gobierno, por tal motivo tanto el Ayuntamiento de la ciudad como la Comisión de Fiestas, decidieron hacer de la Fiesta Mayor una gran fiesta.<sup>54</sup>

Entre los eventos a realizar estaba el Encuentro de Gigantes, la Comisión de Fiestas había convocado a un grupo de pueblos y ciudades<sup>55</sup> que tenían gigantes para que participaran en el *cercavila* (pasacalles) de la Fiesta Mayor proyectada para el día domingo 3 de agosto a las cinco de la tarde.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> En el Reino de Navarra durante principios del siglo XII hay referencias escritas sobre tres gigantes que representaban personas, aunque los primeros documentos relacionados a los gigantes son de Barcelona en 1424. El Reino de Aragón adaptó esta costumbre que la pasó al Reino de Castilla, donde con el tiempo se propagó no solo por España sino por otros países. Estos personajes solían acompañar a las procesiones (Aparicio; 2000:3).

<sup>54</sup> Basta solo revisar el programa de las fiestas celebradas del 31 de julio al 5 de agosto de 1930, en donde hay un sinnúmero de eventos donde destacan en primer lugar el Festival en el bosque de Can Feu (antes referido), inauguraciones de las iluminaciones pública;, exposiciones de artistas sabadellenses; la Gran Fiesta deportiva (natación), partidos de fútbol, de basquetbol y de rugby; carrera ciclista Prova en Costa, carreras de patines; concurso de tiro de palomas; bailes, exhibiciones de bailes populares y sardanas; misas y procesiones, gran desfile de gigantes y cabezudos y la función de gala en el Teatro Euterpe. Véase el Fondo Documentos año 1930 programa de Fiesta Mayor, AHS, la portada del programa fue elaborado por Joan Martí Cortada.

<sup>55</sup> La comisión invitaría a varias ciudades las cuales no todas irían argumentando algunas que no tenían gigantes, otras que tenían otros compromisos y algunos más no dieron respuesta a dicha invitación. Entre las invitadas estuvieron: Barcelona, Tarragona, Igualada, Manresa, Reus, Mataró, Terrassa, Olot, l'Arboç, Centelles, Cardona, Canet, Valls, Vilafranca, Vic, Tivissa, Torelló, Moià, Sitges, Les Planes d'Hostoles, Solsona, Sant Feliu de Pallerols, Montblanc y Berga. A los grupos asistentes se les pagaron viáticos (transporte y comida) además que a los portadores de gigantes y cabezones se les pagó por el trabajo realizado, para los portadores de gigantes 10pts. y para los otros 3pts. Ibáñez comparte en su libro Gigantes de Sabadell una lista de gastos que tuvieron que pagarse por efectuar este evento (Ibáñez; 1996:104-110).

<sup>56</sup> El día sábado los Gigantes y cabezudos tuvieron actividades, a las 10am salieron con entidades corales acompañados de la Banda Municipal, por la tarde a las 3pm simplemente salían para hacer un baile y ser vistos por el público. El día domingo salieron de la Casa de la Ciudad a las 10am y a las 5pm se realizó el Gran desfile de Gigantes y cabezones de diferentes lugares de Catalunya. Véase programa de fiesta mayor de 1930.

En el *cercavila* participaron 31 gigantes y un centenar de **cabezudos**, dirigiendo el grupo se encontraban *Els Vells* de Sabadell (antiguos gigantes llamados los bellos), le seguían los de Santa Madrona, los de Santa Mónica, los de Poble Sec de Barcelona, un grupo numeroso de otros distritos de Barcelona entre los que se hallaban los de Casa Paquita, los de *l'Arboç*, los de Vic y después el resto de invitados.

El recorrido partió de la Plaza Pi i Margall, para bajar por la Rambla recién transformada dando dos vueltas en ella para volver a subir y terminar justo en la Plaza de Ayuntamiento que es donde se hizo esta foto, durante su trayecto fueron acompañados de música típica y de la Banda Municipal.<sup>57</sup> Al finalizar el evento, a cada grupo de gigantes se le obsequió una medalla conmemorativa de este evento.

La razón de este encuentro se debe a que un año antes, la comisión de fiestas había tenido la voluntad de hacer una Fiesta Mayor muy lúcida y para ello quisieron estrenar nuevos gigantes pues lo que tenían estaban ya muy dañados.<sup>58</sup> Los nuevos gigantes llamados *Els Avis* (los abuelos), fueron entregados el 9 de julio de 1929, veintiún días antes de que dieran inicio las fiestas.

Lo curioso es que los gigantes no participaron en ningún evento público programado durante las festividades, lo que lleva a pensar que quizá el presupuesto no les alcanzó para efectuar un el evento especial para dar a conocerlos, un *cercavila* común no sería suficiente para mostrar el resultado de tal gasto, por lo cual preferían planearlo y obtener más recursos para realizar un encuentro de Gigantes de tal envergadura.

La Festa Major de 1930, fue el momento de celebrar muchas cosas, la principal fue la caída de la dictadura de Primo de Rivera, con ello muchos catalanes sobre todo los

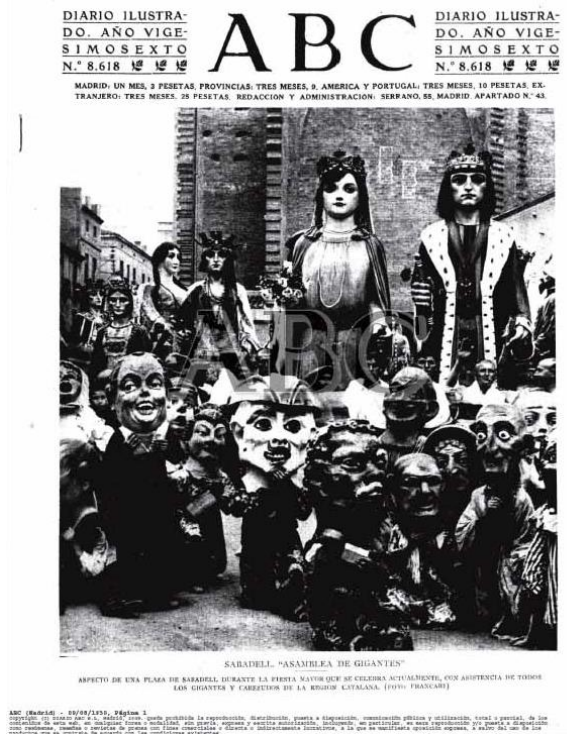
---

<sup>57</sup> Los pasacalles de los Gigantes y Cabezudos solían estar acompañados de música donde se tocaban piezas con armonía, usando instrumentos en pares, en combinación o en cobla de: el flabiol y el tamboril; la gralla y el timbal; la gralla sin llaves y la gaita. En ocasiones se solían acompañar por alguna banda de música, por un grupo de violines o por un acordeón (Ibañez; 1996:85).

<sup>58</sup> Los antiguos gigantes llamados *Els Vells*, habían sufrido daños irreparables entre 1917 y 1918, se les hizo remodelaciones pero ello no fue suficiente, llegaron años en los que la ciudad tuvo que alquilar gigantes para sus fiestas. La dificultad que existía era que los gigantes eran gordos y muy pesados, por lo cual no era tarea fácil encontrar gigantes que pudieran llevarlos. Por ello en esta ocasión se decidieron por comprar unos nuevos. Contaban con un presupuesto de 900pts, de los cuales gastarían un aproximado de 806pts comprando la pareja de gigantes (650pts) y tres cabezudos (156pts). Ibañez cuenta la historia detrás de ello, dejándonos conocer que el fabricante de estos fue la fábrica El Ingenio, incluso nos muestra el catálogo que nos deja saber que estos estaban contruidos de cartón –piedra; pintados al óleo con pelucas de pelo natural; con brazos, manos y esqueletos de madera, que median 3.50mts (Ibañez; 1996:44).

sabadellenses, festejaban poder volver a efectuar todo aquello relacionado con su cultura que había sido prohibido durante ese gobierno. Por ello serían tan importantes eventos<sup>59</sup> como las sardanas y este encuentro catalán de gigantes que lograrían convocar según las crónicas de los periódicos locales a 30,000 personas.

Frances Casañas realizó todo un reportaje muy completo no solo de este evento sino de toda la Fiesta Mayor, sus imágenes nos permiten ver cómo se vivieron las fiestas. Las fotografías que realizó fueron claramente utilitarias, pues se pensaron para ser publicadas en los diarios, por tanto no requerían más que hacer buenas fotos con adecuados encuadres, que permitieran una correcta documentación de los eventos realizados. Tal es así que muchas de ellas salieron en el *Día Gráfico* el día 8 de agosto y en la portada del *ABC* del 9 de agosto.



XIV. Diario ilustrado ABC, "Asamblea de Gigantes, 1930, Fot. Francari

Además de este diario, se dio a conocer todo lo relacionado a las fiestas y sus eventos en otros periódicos como *La Vanguardia* y *el Mundo Gráfico*, que mostraron reportajes el día 5 de agosto, además que tal evento fue grabado para la película que se estaba filmando ese año por parte de Arrahona Films.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Las fiestas iniciaron con el Festival en el bosque de Can Feu el día jueves 31 de julio, siguiéndole a esta eventos como la inauguración de las iluminaciones públicas, inauguraciones de exposiciones artistas sabadellenses, realizándose grandes fiestas deportivas como la del Club de Natación, partidos de futbol, de basquetbol y rugby; celebrándose la carrera ciclista Prova en Costa, el campeonato de Cross-country, carrera de patines; el concurso de tiro de pichones; el gran desfile de Gigantes y cabezudos; los eventos religiosos no podían faltar como el solemne oficio y la solemne procesión general; los bailes en los entoldados, el baile de beneficencia; la exhibición de bailes populares y sardanas y cerrando con la Función de Gala en el Teatro Euterpe. Véase el programa de Festa Major de 1930, AHS.

<sup>60</sup> Un año antes, el 5 de agosto de 1929 se daba ya a conocer en *La Veu de Sabadell* sobre la película que se estaría filmando en la ciudad, la cual era una adaptación de la novela "Les nostres princesetes" (Nuestras

Este encuentro de gigantes fue espectacular y único, no se volvería a ver alguno así hasta 1962, ya que los problemas de índole social y político que surgieron después de 1931 no permitieron que se efectuara alguno antes de esa fecha.

Es más, en 1931 *Els Avis* no tendrían participación alguna en el programa de la Fiesta Mayor, ya que por las elecciones que se efectuaron en ese año, donde resultaron vencedores los republicanos - enemigos de la monarquía- instalando con ello la Segunda República, condicionarían la imagen de los gigantes así como sus actividades, dejándoles ver pocas veces. En ese año solo participarían en la Fiesta Mayor de la Cruz Alta.

En 1932 con la República instalada, los gigantes vestidos de reyes no eran bien vistos, así que vieron obligada la remodelación de su estampa; la giganta tuvo que llevar un cucurucho como sombrero mientras el gigante usaría una capa drapeada sobre su vestimenta y portaría una boina. El costo de este nuevo vestuario sería de 70 pts., estuvieron a cargo del sastre teatral Emili Closa a quien se le daría la custodia de los gigantes mientras que él les alquilaría otros vestuarios que podían usar.<sup>61</sup>

Regresando de nuevo a la fotografía, quiero referir tres cosas, la primera es que revisando otras fotografías del evento puede identificar o relacionar algunos de los gigantes:



1. Desconocida su procedencia
- 2 y 4. Son pareja pero se desconoce el lugar de procedencia.
3. Desconocida su procedencia
5. Casa Paquita de Barcelona
6. Terrassa.
- 7 y 9 *Els Avis* de Sabadell

XV. Fragmento de la imagen XIII, 1930, Francesc Casañas, Sabadell, AHS.

---

princesitas), en ese artículo se explicaba de que trataría así como se invitaba a la ciudadanía a participar en ella, los interesados debían apuntarse en el establecimiento fotográfico de Miguel Argulló, en la Rambla 28; para que cuando fuera necesario se les llamara. Dicha película se filmó con una cámara Phaté Baby.

<sup>61</sup> También se estarían pagando 10pts. a Carlos Triquell, quien peinaría a los gigantes constantemente para que su cabello natural no se estropeará, para ello usaba talco (Ibáñez; 1996:46).

8. Manresa  
10. Els Vells de Sabadell (uno de ellos)  
11 y 12. Son pareja, Casa Paquita de Barcelona.

Una segunda refiere a la imagen que vemos, al igual que las anteriores imágenes es también digitalizada. Su negativo mide 10x15cm (4x6") es también de gelatinobromuro, presenta poca oxidación y espejeo de plata en toda su orilla, particularmente en la parte superior son más visibles; se observan algunas huellas dactilares y hay cierta pérdida de emulsión en el extremo superior derecho que es visible en la imagen digitalizada cercana al sello de agua.

En el extremo inferior izquierdo tiene raspado el número 254 y una letra F, es posible que esta numeración sea también como una manera de clasificación de sus placas y la letra como señal de firma en el negativo.

Nuevamente usaría su cámara Contessa Nettel Tropical, el diafragma usado debió ser entre f25 con una velocidad de 1/50 para que todo saliera enfocado adecuadamente, pese a que por el movimiento de algunas personas se ve cierto barrido, pero este es muy ligero.

Referente a la composición, aunque como mencioné Casañas usaría esta foto para ser publicada en los diarios, cuidó su toma en cuanto aspectos técnicos y compositivos, aunque algunos gestos no previsibles se escapan haciéndola muy espontánea. Hay un equilibrio en cuanto a tonos lo que hace un contraste equilibrado, el fondo que emplea con edificios de la ciudad ayuda a darle cierta profundidad a la foto y ayuda a conocer las escalas de los gigantes con respecto a estas construcciones y a las personas que ahí aparecen.

Coloca de forma ordenada a sus sujetos a retratar, los cabezudos en un primer plano, casi todos tienen bien puesta la cabeza con excepción de un jovencito al lado izquierdo que se la quita para dejar ver su rostro y ver hacia la cámara; al otro extremo



aparece un policía uniformado y con bastón mostrando un gesto serio y una posición erguida, detrás de él aparecen rostros curiosos.

Detrás de los cabezudos se ven a ocho hombres que posiblemente eran los giganteros, algunos ven a la cámara con rostros serios, otros ni se dan cuenta de que se está tomando una fotografía, dos de ellos fuman (uno un cigarrillo y otro lo que parece un puro), uno de estos alza su mano saludando a la cámara. Atrás de estos hombres, como los sujetos principales de la fotografía aparecen *Els Avis*, detrás y a sus costados se dejan ver parte de los gigantes que participaron en el pasacalle. Con ello logra una buena fotografía.

Los retratos tomados por un mismo fotógrafo traducen todos, una cierta identidad. El fotógrafo está buscando la identidad de su modelo y, al mismo tiempo, tratando de lograr una expresión propia. El verdadero retrato no pone énfasis ni en lo refinado ni en lo grotesco, sino que intenta reflejar la personalidad (Cartier; 2004: 228)

Además en esos tiempos era muy común ver este tipo de composición referente a los eventos tradicionales, actividades, paisajes y otros publicados en los diarios, como si se hubiera implantado un estilo o modo particular para hacer ello, además de unas temáticas generales (fueron muy recurrentes). Si uno revisa material de la época de muchos fotorreporteros, encontrará demasiadas similitudes entre las fotografías realizadas entre un sitio y otro, lo que las diferencia son los símbolos o lugares implícitos (muchas veces identitarios) que se pueden hallar en ellas y que hablan del lugar donde fueron realizadas.

El tercer punto, está relacionado con el fondo elegido por Francesc Casañas. El lugar de la toma recordemos que es la plaza donde está el Ayuntamiento, en ese entonces conocida como Plaza Pi i Margall, hoy Plaza San Roque. Estando en dicha plaza el edificio de Ayuntamiento ¿Por qué eligió que saliera al fondo un templo? ¿Qué importancia tiene este en la ciudad? ¿Es acaso un icono de la ciudad y de su identidad?

Religión y cultura tienen una relación dialéctica que más que separar los une, a través de la historia observamos que la religión ha sido la clave de las culturas y civilizaciones;

puesto que influye en el estilo de la cultura dándole en muchas de las veces su unidad característica, es decir, la religión suele formar a una cultura pues orienta las pautas de su conducta alimentando el *êthos*<sup>62</sup> que configura a las sociedades.

En Europa, la religión tradicional por siglos ha sido el cristianismo, en España el catolicismo; dicha ideología religiosa en este país ha ido de la mano de su gobierno y ha marcado su forma de ser, pensar y vivir, por lo menos desde la Edad Media, acentuándose más en el reinado de los llamados reyes católicos.

Para los españoles, la religiosidad formó desde aquellas épocas hasta por lo menos gran parte del siglo XX, parte de su vida, de su día a día donde surgieron la mayor parte de las costumbres y tradiciones que forjan su identidad. Incluso Catalunya fue también en un momento una nación muy religiosa aunque quizá ahora no lo sea tanto;<sup>63</sup> baste recordar que en el antiguo Reino de Aragón al que pertenecía, se implantó en 1249 la primera Inquisición estatal y que al unirse este reino con el de Castilla se extendió por toda España y por los territorios colonizados en América.

Todo esto va a que, justo en los tiempos que vivió Francesc Casañas e incluso para él mismo, era sumamente importante la religión católica en su vida como lo era para muchos de los sabadellenses. Así que siendo tan devoto es lógico pensar que preferiría como fondo un templo religioso que le representara algo que hacerlo con una institución civil, quizá si esta foto hubiera sido encargada expresamente por esta entidad civil, hubiera cambiado el fondo, pero al ser una toma libre pudo elegir.

Además de ello, la edificación que aparece en la fotografía no es cualquier templo, sino que se trata de la Iglesia de Sant Feliu (San Félix), lo cual nos remonta a la historia de

---

<sup>62</sup> Êthos es una palabra griega que se puede definir como: el conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad (Real Academia de la Lengua). Hablar de êthos es también hacerlo de las costumbres, de la conducta, de la personalidad, de la ética o del carácter.

<sup>63</sup> En unas encuestas realizadas por el gobierno catalán para medir la religiosidad de sus ciudadanos, se dio a conocer que actualmente el 67.4% de los catalanes se consideran seguidores de una religión, pero de estos sólo el 55.1% declara tener creencias religiosas. Los catalanes católicos representan el 52.4% de su población, lo que hace que esta religión sea la que cuenta con mayor número de miembros en Catalunya, lo curioso es que de este porcentaje, el 70% afirmó no asistir “casi nunca” a misa. Por tanto sólo son en su mayoría católicos por herencia religiosa y no por vocación. Véase <http://www.infovaticana.com/2015/04/08/el-52-de-los-catalanes-se-declaran-catolicos/>.

la propia fundación de la ciudad. La parroquia de Sant Feliu d'Arrahona se encontraba en una sierra cercana a la ciudad, donde antiguamente se encontró la villa romana, ahora ahí se encuentra la capilla de Sant Nicolau (San Nicolás).

El 3 de marzo 1391 obtiene la autorización para trasladarse a la ciudad ocupando las instalaciones de la Iglesia de Sant Salvador, ésta fue



XVI. Iglesia de Sant Feliu antes de 1909, s.d. Sabadell

la iglesia que originó el asentamiento de personas en este lugar dando con ello la creación de Sabadell. Así que este último templo pierde el nombre para cederlo al de la parroquia, solo quedaría con el nombre de Sant Salvador una capilla.

En 1422 se reedificaría esta Iglesia para terminarse las obras en 1488, tomando un estilo gótico con un elegante ábside, con esbeltas capillas a cada puerta y una puerta principal enfrente y otra secundaria lateral. Con el tiempo seguiría ampliándose para obtener su consagración en 1756.<sup>64</sup>

Es importante no olvidar la influencia que la Iglesia católica ha llegado a tener en la historia en los procesos de carácter político, social y cultural, que ampliaban su dominio en espacios internacionales como locales. En la parte social, ésta “pugna por su reconocimiento como una autoridad moral orientada a promover valores que conducen a un orden más adecuado para el ser humano, así como para extender sus bases de apoyo. Mientras en lo político procura una incidencia indirecta en la esfera pública, en lo que los laicos desempeñan un papel fundamental” (Molina; 2011). La Iglesia ha sido a través de la historia fomentadora de mentalidades e ideologías, que eran secundadas en su mayoría por las clases aristócratas o de poder.

Tras la revolución industrial, con la nueva clase obrera y las ideas que surgieron entorno al socialismo, que buscaban una igualdad política, social y económica de todas las

---

<sup>64</sup> Monseñor Frederic Martí i Albanell, escribió en 1933 un pequeño libro titulado Notas históricas de la Parroquia de Sant Feliu de Sabadell donde nos narra toda la historia de dicha parroquia desde que se creó hasta 1933, de aquí he sacado la información respecto a ella. (Martí; 1933:28-49).

personas, la Iglesia buscaría contratacar ello. Desde principios del siglo XX y gran parte de éste, dicha institución mantuvo una cruzada importante antisocialista, basado principalmente en la famosa encíclica *Rerum Novarum* o también llamada “cuestión social” del papa León XIII que publicó en 1891 con la cual se inauguraba la “doctrina social cristiana”. Los trabajadores tendrían presente en todo momento su situación de desatención no sólo del gobierno o sus patrones, sino incluso de la iglesia misma ante las injusticias permanente vividas, que encontraban en el socialismo una solución a sus problemas (Escontrilla; 2009).

Por ello, el 27 de julio de 1909,<sup>65</sup> la iglesia sufriría un incendio muy grave que provocaría tener que volver a reconstruirla. Justo en noviembre de ese mismo año se comenzó a recabar fondos para lograr ello y a finales de año se iniciaron los primeros trabajos removiendo los escombros.

Gran parte de la vida social de Sabadell se regía por prácticas sociales y culturales, mayormente guiadas por las convenciones mismas de la religión católica, como sus fiestas patronales (Festa Major), de semana santa, peregrinaciones, misas, tedeum, sermones etc., mismas que de algún modo regulaban y autorregulaban sus identidades, las cuales eran diversas en Sabadell. Por ello mismo debió ser importante efectuar esos ataques a la Iglesia por parte los trabajadores, quienes quizá cansados de las opresiones que tanto esta institución como las personas de la clase burguesa y media hacían de ellos y para quienes el templo era algo más que la construcción misma.

Por tal motivo era prioritario realizar dicha reconstrucción, la cual tardaría muchos años ya que requirió de muchas donaciones para repararla, amueblarla y decorarla. Para

---

<sup>65</sup> El 26 de julio se hizo una huelga general den las fábricas y talleres de la ciudad, en protesta contra el llamado de reservistas para la guerra con Marruecos, lo cual provoco un movimiento revolucionario en la mayoría de las poblaciones de Catalunya, siendo Sabadell después de Barcelona de las más afectadas. Puesto que este paro hizo que los trabajadores (hombres, niños y mujeres) salieran a la calle a realizar actos vandálicos, como lo fue impedimento a la circulación del tren destruyendo sus vías, destruyendo otras vías de acceso. Siendo las 2am del día 27, con antorchas en las manos y tras haber celebrado un mitin en la plaza del Vallès, se dirigieron a la plaza Pi i Margall para afectar la Casa de la Ciudad, las oficinas del ayuntamiento, así como otros edificios cercanos a él. Entre ellos a la iglesia de Sant Feliu, donde entraron quemando y destrozando cuanto podían (bancos, sillas, cuadros, ornamentos, altares e imágenes) hasta llegar a la torre del campanar, además también quemaron parte de la casa rectoral, dañando considerablemente con ello a la Iglesia. Los incendios y protestas terminaron hasta el día 31 de ese mes (Martí; 1933:87-91).

1927 se le instaló electricidad al Altar Mayor, al año siguiente lograron inaugurar el altar de San José con esculturas hechas por artistas de Sabadell; en 1929 se colocan mosaicos jaspeados en el presbiterio, para el siguiente año se inaugura la colocación en el ábside del órgano y para 1932, se inaugura el dosel para el Santo Cristo.<sup>66</sup>

Así que Francesc Casañas, nos muestra en la imagen XIII, un doble símbolo de identidad cultural sabadellense, la primera con sus gigantes y el evento que efectuaron para presentarlos ante la ciudad como presentar parte de la fachada de la Iglesia de Sant Feliu que formaba parte importante de la historia de Sabadell.

Además para este año, con todos los matices políticos y sociales ocurridos, representaba parte de un renacer de su cultura que había sido castigada años atrás. **“Es importante que la inspiración para la interpretación provenga de un estudio de la gente y lugares que se han de fotografiar”** (Smith; 2004:210).

Siguiendo con símbolos religiosos que forman parte de la historia de Sabadell, está la siguiente imagen, que antes de presentarla quiero compartir los cuestionamientos que me provoco cuando la vi.

En mis revisiones para hacer mi primera preselección de imágenes, me encontré con pocas iglesias retratadas en su exterior (la mayoría eran de interiores, de altares e imágenes), esta llamo mi atención por esta razón además de que me pareció una toma muy limpia pero un tanto particular en su composición.

¿Por qué una toma tan abierta? ¿Era necesario que saliera tanto parte del campo?  
¿Por qué la iglesia focalmente se encuentra lejos no dejando apreciar a detalle su fachada?  
¿Qué importancia tendría la Iglesia para que Casañas la retratara? ¿Sería esta foto hecha por encargo o por gusto? <sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> (Martí; 1933:95-105) Aquí se narra año por año los avances que las obras iban teniendo así como las adquisiciones en esculturas, pinturas y mobiliario.

<sup>67</sup> Cuando tuve la oportunidad de conocer las fotos por primera vez, lo hice a través de un catálogo de fotos impresas que solo contenían la clave que el archivo designa a la imagen. De estas hice una primera preselección



XVII. Nuestra Señora de la Salut. El Santuario después de la primera reforma. s.d. Francesc Casañas. Sabadell. AHS

Esta es una imagen que también se digitalizo de un negativo al gelatinobromuro, se observan también las marcas del chasis en la placa del lado izquierdo. Casañas nos muestra una iglesia que se encuentra en un campo, con un cielo despejado donde algunas aves vuelan; en ambos costados de la construcción se aprecian árboles, entre ellos del lado izquierdo se esconden dos construcciones más pequeñas que el templo además de unas bancas aun lado de este.

La toma tuvo que haber sido al medio día (entre 12 y 13 horas aproximadamente), puesto que se ve muy pareja en cuanto a la iluminación, apenas se dejan ver unas sombras en su fachada y ninguna en el suelo. Los contrastes son los propios que la misma luz solar da, pese a los tonos claros que abundan en ella, se compensa con los tonos oscuros que tienen el pasto y los árboles, pues en peso logra tener equilibrio, seguramente en el trabajo de laboratorio al positivar este negativo, busco compensar los contrastes.

Ya había mencionado que Casañas contaba con una cámara Contessa Nettel Tropical, por el tamaño del negativo que es de 10x15cm (4x6"). Para esta toma tuvo que cerrar su diafragma a f18 o hasta f25 y una velocidad entre 1/30 para que todo saliera bien

---

de imágenes en las cuales estuvo incluida esta, para iniciar mi segundo proceso de preselección tuve que conocer el nombre de la foto e indagar un poco sobre ella y fue a partir de ello que mis dudas se dilucidaron.

enfocado, el alejarse de la iglesia quizá respondió a hacer que la distancia focal no distorsionara el tamaño ni escala de los objetos fotografiados, sobre todo si en algún momento decidiera efectuar un reencuadre como lo hizo con la imagen I (Can Feu).

El negativo tiene en su contorno espejos de plata y oxidación, en la digitalización se observan ven como zonas más claras que forman un halo como de un centímetro; hay algunas huellas digitales sobre la emulsión y algunas manchas. También son visibles las marcas del chasis en la placa del lado izquierdo.

La importancia de esta iglesia está ligada a la historia de Sabadell, debido que este sitio es donde se encontraba la antigua villa romana,<sup>68</sup> en esta sierra en 1912 hicieron excavaciones y encontraron vestigios de ello. Hasta antes del siglo XIV, dicha sierra no tenía nombre alguno. Fue en 1323 que se le llamo Sierra de Sant Iscle debido a que aquí había una ermita dedicada a los santos mártires Sant Iscle (Acisclo) y Santa Victoria,<sup>69</sup> tras las epidemias<sup>70</sup> que azotaron a Sabadell a partir del siglo XVI hicieron que los sabadellenses veneraran a estos santos y festejaran sus fiestas.

---

<sup>68</sup> Se trata de un asentamiento rural de producción vinícola formado por dos partes: la rústica (almacenes, hornos y obradores de cerámica) y la residencial (hay un magnífico pavimento de mosaico con la representación del dios Neptuno y un tritón).

<sup>69</sup> Santa Victoria o Santa Victoria de Surp y San Acisclo, son dos santos españoles que fueron canonizados por la Iglesia Católica tras sufrir varias torturas que según la tradición martirológica descrita en la pasión de los santos refiere que durante el mandato del emperador Diocleciano, fueron capturados por el prefecto romano de Córdoba Dion por el hecho de ser cristianos. Dion ordenó que metieran a los hermanos a un horno, pero éste al escuchar los cánticos provenientes del horno, cambió de decisión y pidió se les arrojase al río Guadalquivir atados a piedras; pero ambos santos aparecieron flotando sin sufrir daño alguno, entonces ordeno colocarlos sobre un fuego, sin embargo dicho fuego escapó del control de los verdugos muriendo otros paganos sin afectar a los santos. Finalmente decidió darles muerte de manera separada y diferente, a Acisclo lo decapitó y a Victoria fue asesinada por flechas.

Ambos murieron el día 17 de noviembre de 313, tras su muerte su casa se transformó en una iglesia. Su culto lo recibían en la liturgia según el rito mozárabe, se convirtieron en los santos patronos de Córdoba y su veneración se esparció por toda España y sur de Francia, en particular en la Provenza. A las faldas de la montaña de Montserrat en Catalunya, se encuentra una iglesia dedicada a estos santos.

Iconográficamente se les representa como: un hombre joven con una línea roja de sangre en el cuello y a ella con una corona de rosas en su cabeza, sujetando con su mano izquierda dos flechas y con la otra una pluma. La vida de ambos es contada por Eulogio de Córdoba. El poeta Prudencio le rindió homenaje en dos breves versos y Pablo García Baena les dedicó en su libro Antiguo Muchacho el poema "Himno a los santos niños Acisclo y Victoria" (Fábrega; 1953:6).

<sup>70</sup> En 1560 y 1589, arribo a Sabadell una epidemia de cólera, debido a ello, la ermita sirvió como una morberia, es decir, un lugar destinado a velar por la salud pública en caso de epidemias, donde se ponía en observación y cuarentena a los contagiados para que no estuvieran cerca de la ciudad y enfermaran a otros. A partir de ese momento se convirtió en un espacio para la salud de los enfermos. En 1651 una nueva peste, ahora más fuerte

El título de la fotografía nos refiere a una primera remodelación, aquí cabe aclarar que la antigua ermita<sup>71</sup> de los santos mártires ya había dejado de existir desde 1872 que

XVIII. Virgen de la Salut, s.d., Sabadell



fue cuando se derrumbó para erigir un Santuario más amplio y nuevo, la primera piedra de este se puso en 1876<sup>72</sup> y finalmente se inauguraría en 1882.

Tras la última epidemia del siglo XVII, el santuario cambiaría de advocación tras la leyenda que cuenta que cercano a la fuente de aguas milagrosas que eran derramadas por el arroyo de Canyomeres, se encontraba un cántaro el cual se llenaba de esta agua; junto a él, brotó en los ribazos una imagen pequeñita de la virgen María con el niño Jesús en brazos, dicha imagen estaba solitaria y abandonada esperando ser encontrada.<sup>73</sup>

Por tal motivo, las personas comenzaron a desplazarse en masas a este sitio para venerar tanto a la fuente de salud como a la imagen que había aparecido allí.<sup>74</sup> En 1697 se proclama como patrona de Sabadell, ese mismo día se efectúa el primer Aplec de la Salut desplazando con ello a los antiguos santos a los que pertenecía la ermita.<sup>75</sup>

---

que la anterior llegó a Sabadell durando todo un año, siendo la más sufrida por los sabadellenses ya que pese a utilizar nuevamente la ermita como morberia y aislando a cualquier sospechoso de ataque, los espacios resultaron ser insuficientes y tuvieron que regresar a las personas a sus casas y mandar a los pobres a los hospitales, con ello la epidemia se propagó en la ciudad ocasionando muchísimas muertes, varios de estos muertos fueron enterrados en la Sierra. Del 20 de agosto al 24 de septiembre de 1854, vuelve una epidemia de cólera. En 1878 se da un brote de fiebres infecciosas de tifus y de viruela. Para 1901 regresa la viruela a la ciudad y el 6 de septiembre de 1911 otra epidemia de cólera se deja venir a Sabadell. En todos estos casos, el santuario sirvió como morberia para curar a los enfermos y evitar que acabara con la población (Sallent; 1970:9-14).

<sup>71</sup> Tras la peste de 1651, los consejeros de la ciudad comenzaron la ampliación y mejoramiento de la ermita así como de la casa que tenía esta, otro de los fines era el aprovechamiento del agua que desde ese entonces se pensaba milagrosa, lo que convirtió desde ese momento a la ermita como santuario de la ciudad para los enfermos (Sallent; *ibíd.*).

<sup>72</sup> La primera construcción de 1876 estuvo a cargo de Carlos Gauran, pero tras derrumbarse se le asignó la construcción al arquitecto Miquel Pascual i Tintorer, mismo que sería en autor en 1907 de su campanario modernista. Véase [http://www.santuariusalutsabadell.com/blog/?page\\_id=30](http://www.santuariusalutsabadell.com/blog/?page_id=30)

<sup>73</sup> En la parroquia contaba con un retablo de la Purísima Concepción de María, pero tras haber encontrado esta imagen se colocó otra virgen con la advocación de la Salut (Sallent; *ibíd.*).

<sup>74</sup> Desde que fue nombrado santuario, se llevaban a cabo peregrinaciones, muchas de ellas provenientes de Santa María de Montserrat, de Montcada, de Sant Pau, de Riusech y de Sant Nicoalu (Sallent; *ibíd.*).

<sup>75</sup> El 24 de enero de 1696 se llevó a cabo el primer Aplec de la Virgen de la Salut i Sant Iscle; al año siguiente, el 9 de mayo se llama a la virgen Madre de Dios de la Fuente de la Salud y se proclama bajo el consejo de la villa, como patrona de la ciudad de Sabadell así como se instaura de manera oficial su fiesta de marcado carácter



A finales del siglo XVIII, el *Aplec* comienza a reunir a personas foráneas de Sabadell, presentándose habitantes de Terrassa y Barcelona a este evento, con ello haciendo que se vuelva una fiesta importante de Catalunya.

Según los relatos que la misma Iglesia de *la Salut* cuenta, es que la virgen empieza a cumplir con su protección a la ciudad en la epidemia de 1854, donde el día 29 de agosto, la imagen fue llevada a la Iglesia de *Sant Feliu* y regresada en procesión el 2 de octubre tras haber librado a la ciudad de tal peste, para ello se le hace un retablo en agradecimiento a ello (destruido en 1936).<sup>76</sup>

A mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX, el *Aplec de la Salut*, mantiene su carácter devocional, pero va convirtiéndose cada vez más en una ocasión de recreo urbano para una ciudad que cada vez crece más y se vuelve más industrializada.<sup>77</sup> Es en 1876 cuando su fiesta se amplía también al lunes y en 1932 se cancelarían todos los eventos festivos entre semana para el *Aplec*.

Después 1882, la Iglesia de *la Salut* no había tenido alguna modificación en su estructura, pero llegó el momento que ante la crecida devoción fue necesario proyectar cambios con el fin de ampliar el santuario.

Así que en 1927, el Ayuntamiento aprobó tal envergadura y contribuyó con 82,419.82pts., para realizar las obras de reconstrucción y embellecimiento en el presbiterios, del interior de la nave y del camarín; además de ellos se proyectaba la urbanización de los alrededores y la construcción de caminos que enlazaran el santuario con la carretera de Caldes.

Para 1928, la primera reforma de la Iglesia estaba lista y se contaba ya con un sacerdote propio. Por ello Casañas tomó la fotografía, para evidenciar este cambio físico en la Iglesia de la *Salut*, en julio de 1936 con la Guerra Vivil sufriría un incendio.

---

religioso para el segundo domingo de mayo. En dicho evento se realizó una procesión desde la parroquia de Sant Feliu. Véase a Sallent y [http://www.santuarisalutsabadell.com/blog/?page\\_id=30](http://www.santuarisalutsabadell.com/blog/?page_id=30).

<sup>76</sup> Con el cólera de 1911, vuelve la Virgen a bajarse el día 6 de septiembre a la Iglesia de Sant Feliu, para ser devuelta el día 22 de octubre. Cfr. <http://www.santuarisalutsabadell.com/?lang=es>

<sup>77</sup> Por este motivo, algunos vecinos pensaban que las tradiciones de carácter devocional se iban perdiendo por aquellas festivas, ya que la gente visitaba más el santuario para las fiestas que para las misas o peregrinaciones, siendo que el santuario era símbolo de espiritualidad (Sallent; 1937:92-93).

Algo que es importante recordar que en la misma zona de esta sierra, pero varios metros más al frente de su entrada principal, casi en una de las orillas esta la ermita a Sant Nicolau (lo que era antes la parroquia de Sant Feliu d'Arrahona; además de encontrar otros vestigios como el monolito, una de las casas pertenecientes a la ermita de los santos



XVIII. Nuestra Señora de la Salut, 1928. Casañas, Sabadell (fragmentado de la fotografía original), AHS.



XIX. Nuevo Santuario inaugurado en 1882, el campanar es de 1907, s.d., Miquel Pascual.

mártires, el pozo y la fuente de agua.

Lo curioso para mí en la composición de Casañas de la imagen XVIII, previo a conocer la información, era entender la manera cómo había dispuesto la composición de ésta. Al conocer historia y datos de la foto, pensé en por qué no había buscado tener una toma más cercana incluso desde otro ángulo donde realmente se apreciada la remodelación.

Ello lo entendí cuando encontré la imagen XIX. En esta imagen podemos

tomarla como antes de 1927 (aunque no tiene fecha), ya que no cuenta con la remodelación que se observa en la de Casañas.

Esta foto fue tomada en un Aplec, de algún modo Francesc la conoció<sup>78</sup> y reprodujo este encuadre, donde la iglesia esta en posición de tres cuartos, con una iluminación parecida, lo único diferente son los árboles que están más frondosos en la de Casañas, la lejanía de la iglesia presente en su toma y que no salen personas.

---

<sup>78</sup> La imagen la encontré en la página oficial del santuario, sólo con estos datos, intenté rastrearla para saber si había sido publicada en algún periódico o hecha postal y puesta a la venta, pero no encontré nada, presume que pudo ser consumida de manera local y que el fotográfico estaría de paso, ya que tampoco aparece ningún sabadellense ni ningún fotógrafo registrado con ese nombre en la ciudad.

Pero prácticamente parecen estar hechas desde el mismo ángulo, por tanto me remiten a la idea de que hay que tomar en cuenta que, “uno como fotógrafo no retrata lo que quiere y como quiere, sino aquello que ha aprendido a fotografiar” (Zuzunaga; 2008:17) por lo que muchas veces repetimos tomas a partir de algo visto, creamos una segunda versión que invariablemente nos remite a dicha imagen previa (Zuzunaga; 2008:24).

De esta forma, imitando la fotografía hecha por Pascual; Casañas nos muestra un comparativo de como la Iglesia de la Salut ya reformada se ve con respecto a la imagen antes de su remodelación, en donde es visible ver como se amplió con el reciente camarín que es más visible desde el exterior.



XX. Iglesia de la Salut, s.d, Sabadell

La imagen XVIII, solo la he encontrado publicada en el Anuari Sabadellenc del año 1928 (imagen XX), en la página 47 donde habla sobre las remodelaciones que la Iglesia de la Salut habría sufrido, así que esta publicación me ayuda a dos cosas: la

primera confirmar la datación de la misma y segunda, a saber que esta imagen fue también utilitaria, es decir, considero que la realizó bajo encargo de Joant Sallent para que pudiera publicarse en su libro; puesto que no he encontrado esta misma imagen publicada en algún diario ni anterior ni posterior a esta fecha.

¿Qué hizo distinto en este positivo a diferencia de lo visto en el negativo? Lo que había pensado que haría. Reencuadrarla eliminando parte del campo en la parte inferior, así como una porción de los costados (en particular del lado derecho), para respetar de tal manera la ley de los tercios y ayudar a que luciera bien este paisaje.

Con las partes suprimidas, la imagen de la Iglesia no se vería tan lejana a la vez de que no perdería su forma ni escala, con todo ello conseguiría una fotografía bien

equilibrada. Además la decisión de virarla en café fue certero pues pudo contrarrestar de ese modo los tonos claros que se marcaban en el negativo.

Hay que recordar que en el siglo XIX Sabadell se convierte en una ciudad industrial al instalarse la primera máquina de vapor en una fábrica textil, dos eran sus industrias importantes: la textil y la metalúrgica. Para inicios de siglo XX, era considerada junto con Terrassa, la ciudad textil por excelencia al mejorar sus procesos de modernización.

En el primer tercio de este siglo, la industria textil creció considerablemente en Sabadell. Entre la década de los veinte y treinta, esta industria impulsó la economía de la ciudad generando con ello una mayor expansión que a su vez llevaría a un nuevo diseño urbano en ella.

El año en que más se hicieron nuevas calles, construcciones y proyectos sobre cambios urbanísticos fue en 1928. Un ejemplo de estos fue convertir a la Rambla en un boulevard desapareciendo para ello el paseo central; también se iniciarían las construcciones de plurifamiliares de más de dos plantas lo cual cambiaría la fisonomía del centro de la ciudad donde existían casas unifamiliares de planta baja. Así calles de la Plaza Mayor o como la Vía Massagué, La Rambla tendrían un nuevo aspecto, donde imperarían edificaciones modernistas.<sup>79</sup>

Justo en estos años, se empezaban a edificar nuevas naves industriales, que contaban con recientes fábricas y pequeños talleres. La imagen XXI guarda relación con lo dicho anteriormente ya que la industria textil al ser la más importante de la ciudad, se convertiría en otro símbolo identidad de Sabadell y su sociedad. Sobre todo cuando dicha industria generaba para 1930 el 78% de las contribuciones dando con ello un mayor auge económico y cultural a la ciudad.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Además, por estos años había un mayor número de establecimientos que además de generar buenos ingresos ayudaban a esta nueva imagen urbana de Sabadell como lo eran los hoteles Suizo y La Española, la nueva gasolinera, los establecimientos de venta eléctrica, farmacias, bancos como la Caixa d'Estalvis de Sabadell o el Banc de Sabadell, librerías y escuelas por mencionar unos ejemplos (Deu; 2000:21-23).

<sup>80</sup> Las empresas de lana existentes eran 262 las cuales generaban un ingreso de 360,179pts, la aldoneras eran 24 con un ingreso de 31,121pts. Existían además 69 empresas metalúrgicas aportando 47,377pts y el resto de industrias en la ciudad eran 175 con una contribución de 61,983pts. En total en Sabadell para 1930 existían 530 empresas generando un ingreso a la ciudad de 500,660 pts (Deu; 2000:31).



XXI. Sección de peñinadores de la fábrica La Lanera Española, 1928, Francesc Casañas, Sabadell, AHS.

En el año de 1927, la industria de construcción mecánica de Sabadell sufre una crisis de producción por experimentar una crisis monetaria con respecto a otros países. Para 1928 logra recuperarse e implementa nuevas máquinas en los talleres y fábricas de la industria lanera, haciendo con ello que aumentara la producción ante la demanda del mercado interior (Llonch; 1994:25-26).

Dicha fotografía nos muestra la sección de peñinadores (peñinadores), donde se ven las máquinas semiautomatizadas que se emplean mientras se realiza los neps de una carda<sup>81</sup>. La toma fue muy bien cuidada, tiene una perspectiva en diagonal que va de izquierda a derecha la cual ayuda a darle profundidad y mayor amplitud; los contrastes están balanceados, la iluminación es natural proveniente de los ventanales (a la derecha)

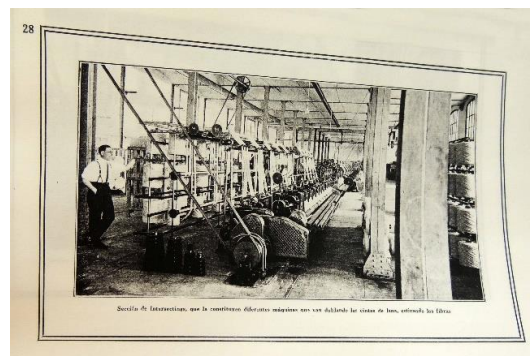
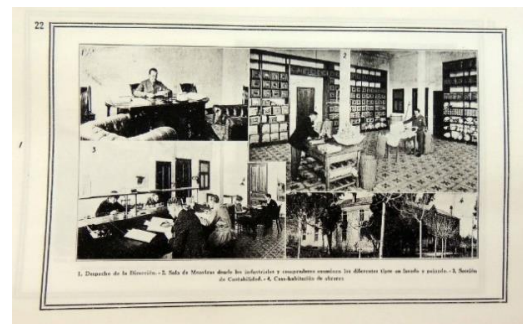
---

<sup>81</sup> Estos conos son especiales, tienen que soportar altas temperaturas, en esta máquina se le da torsión al hilado. La torsión y estiraje que se le da la mecha obtenida en el cardado mediante la diferencia de velocidades de alimentación de los rodillos que la aprisionan, siendo torcida en las bobinas mediante el movimiento giratorio de las mismas al hacer girar el hilo a su alrededor tomando por un curso que gira sobre una pista circular mientras se va envolviendo el hilo en la misma bobina. De la calidad del cardado depende no solamente la apariencia del hilo final sino principalmente su resistencia y del número de rotura previsible en las siguientes máquinas del proceso. La formación de neps es más fácil cuando es más grande la distancia entre el tambor y el peñinador <http://israeltextil2010.blogspot.mx/2010/11/manual-textil-proceso-de-hilatura.html>

que entran de manera difusa y directa sobre los cilindros o carretes que contienen el hilo, al reflejarse dicha luz hace que la imagen se vea bien iluminada.

Además de la maquinaria e hilos de lana que son el tema principal de la fotografía, se hacen visibles focos de luz que cuelgan del techo, en esta época ya se usaba de forma generalizada la energía eléctrica en la producción fabril, aquí se hace evidente ello como parte de la modernización de la industria. Escondido aparece recargado un obrero entre los hilos que observa a la cámara y hasta el fondo se ve a otro operador de manera borrosa.

Casañas realizó esta foto el 30 de abril de 1928 por encargo de la Empresa “La Lanera Española S.A.”<sup>82</sup> importante empresa fabril de Sabadell. Esta fotografía formó parte de una serie de 18 placas usadas para la creación de un catálogo de dicha empresa (imagen XXII) empleado como una herramienta de ventas e incluso en algún momento pudieron también usarse como publicidad en algún inserto de periódico.



XXII. Ejemplos del Catálogo hecho por La Lanera Española S.A con fotos de Francesc Casañas, 1928, Sabadell, AHS.

<sup>82</sup> Fábrica construida en 1915, situada cerca del río Ripoll, zona en la que había una población industrial y preindustrial donde se instalaron los primeros molinos aprovechando la fuerza motriz del agua. Aquí además de ello se hizo un emplazamiento de colonia de viviendas fabriles destinada a los trabajadores. [http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI\\_ELEMENTARQUITECTONIC\\_27808](http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI_ELEMENTARQUITECTONIC_27808)

La cantidad cobrada por Francesc Casañas por este trabajo fotográfico fue de 186pts. Gracias a la factura encontrada (imagen XXIII) supe que estas placas fueron de 13x18cm (5x7") con un costo por cada una de 8pts y que además hizo entrega de 21 ampliaciones de 18x24cm (7x9.5") con un precio de 2pts cada una.

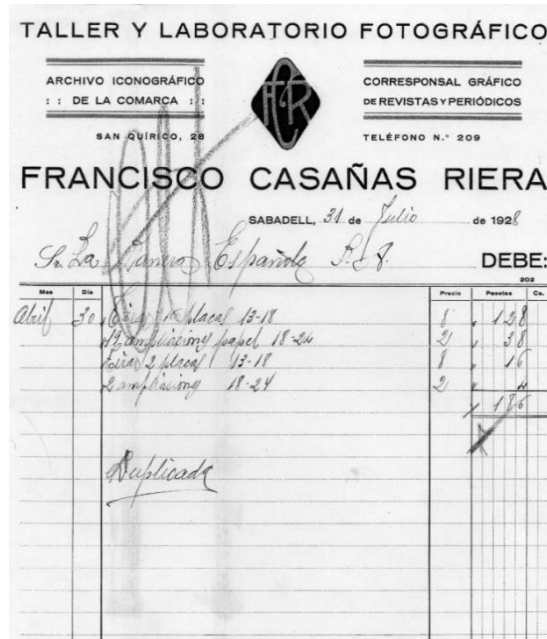
Para las placas de 13x18 Casañas utilizó su cámara Globus con fondo

basculante con un objetivo Goerz Dagor f 6.8 de 180mm, un gran angular que le permitiría abarcar la mayor parte del espacio comprimiendo todo en una imagen sin distorsionarla, como es el caso de la imagen XXI.

El diafragma empleado tuvo que haber sido f16 o f22 y una velocidad 1/50 para que todo saliera bien enfocado, incluso el hombre del fondo a pesar que está haciendo un movimiento pudo verse no tan borroso.

Casañas haría este tipo de fotografía comercial e incluso de producto durante la década de 1920, con diferentes empresas así como vistas de la ciudad donde aparecen las chimeneas de las fábricas dentro del paisaje de Sabadell.

Un evento relacionado con la industria textil donde participo Sabadell, exponiendo lo mejor que producían sus empresas, fue la Exposición Internacional de Barcelona celebrado en la montaña de *Montjuïc* del 20 de mayo de 1929 al 15 de enero de 1930, en el cual hubo una serie de grandes palacios temáticos. En esta participaron países como Alemania, Bélgica, Dinamarca, Francia, Hungría, Italia, Noruega, Rumania, Suiza, expositores privados de Japón y de Estados Unidos de América, quienes mostraron sus productos.



XXIII. Factura de Francisco Casañas Riera, 1928, Sabadell AHS



XXIV. Socios y junta del Gremio de Fabricantes visitando la sección de Sabadell en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929, Francesc Casañas, Barcelona, AHS.

El Gremio de Fabricantes junto con otros organismos de la industria de Sabadell, formaron un Comité Ejecutivo<sup>83</sup> que se encargaría de ver todo lo relacionado con su participación en este evento, que involucraba, entre otras cosas, el obtener una mejor aportación posible de los industriales para la participación de estos en la exposición, adquirir un buen espacio dentro de ella así como contratar a quien construyera y decorara los stands a ocupar.

Dicho Gremio, dirigió una circular a los industriales donde les explicaba la importancia de la exposición y sobre todo del participar para demostrar como Sabadell se había convertido en un centro productor textil importante no sólo en España sino en Europa.

Tras el apoyo de todos los empresarios industriales de Sabadell, el Comité pudo adquirir uno de los mejores espacios en el *Palau de l'Art Textil*<sup>84</sup> y otro en el *Palau de la Metalúrgia*.

---

<sup>83</sup> Antes de ello el Sr. Frederic Barceló fue a Sabadell a realizar la invitación al Gremio para participar en dicho evento, una vez convencidos se formó el comité donde participaron: Ramón Molins Voltá presidente de la Cámara de Comercio Industrial, Ernest Abelló presidente del Gremio de Fabricantes, Josep A. Campany presidente de la Asociación de Fabricantes de Textiles de Lana, Ramon Picart representante de Hiladores de Estambre, Jaume Ninet de la Cámara de Comercio representante de los Constructores Mecánicos, entre otros más. En este mismo comité se agregaron empresarios de la industria metalúrgica para participar en conjunto. En el Anuario Sabadellense de 1930 se menciona el cargo que dentro de dicho comité tuvieron estos (Turull; 1930:105).

<sup>84</sup> El Palacio del Arte Textil fue obra de los arquitectos Joan Roig y Emili Canosa, contaba con una superficie de 20,000m<sup>2</sup> dedicado a la Industria Textil con stands tanto de empresas españolas como de extranjeras. Dicho



El pabellón ocupado en dicho en el Palacio del Arte Textil por parte de Sabadell fue de más de 500m<sup>2</sup> con un costo por el lugar de 40,000pts., el cual fue cubierto por fabricantes de lana y algodón de dicha ciudad.<sup>85</sup> La Sala Sabadell compartía espacio a un costado con la empresa La España Industrial.<sup>86</sup>

Para el diseño y construcción de la sala, se contrató a los mejores artistas como lo fueron al arquitecto Santiago Casulleras Forteza y al artista Antoni Vila Arrufat, colaborando con ellos Josep Vives Brancons en el diseño de algunos interiores de los stands como para el dibujo de la portada de una pequeña libreta que fue hecha para la ocasión, todos ellos oriundos de Sabadell.<sup>87</sup>

En la imagen XXIV observamos parte de la Sala Sabadell dentro de la Exposición Internacional de Barcelona. El estilo art decó caracterizó a dicha sala que fue referida por la prensa importante de aquel tiempo como *La Vanguardia*, *ABC* y *Mundo Gráfico*, entre otros, como “de estilo moderno, equilibrada, con buen gusto al escoger colores claros, con líneas finas, texturas y novedosos efectos de luz completamente escondidos”, la inspiración de su decoración provenía de la última exposición de artes decorativos en París.

Se distingue el letrero de 1929 Sabadell, que se ubicaba en una de las esquinas de la sala y que estaban de color dorado. Debajo de ellos dos plafones grandes, en el de en medio se observa un mural donde en pequeño se mostraban escenas de fábricas y edificios importantes de la ciudad, así como una avioneta y un camión.

---

palacio estaba situado entre el Palacio de Comunicaciones y Transportes y el de Proyecciones, con entrada por la Plaza del Universo. Actualmente se encuentra aquí el Palacio del Cincuentenario perteneciente a la Feria de Muestras de Barcelona. Véase

[https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n\\_Internacional\\_de\\_Barcelona\\_\(1929\)#Palacio\\_del\\_Arte\\_Textil](https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Barcelona_(1929)#Palacio_del_Arte_Textil)

<sup>85</sup> Fueron 30 las empresas que participaron en la exposición repartidos en los stands laterales y centrales, formando cuatro pabellones. También participó la Escuela Industrial de Artes y Oficios, mostrando los diferentes trabajos realizados por sus alumnos. Todos los participantes se pueden consultar en el Anuario Sabadellense de 1930 (Turull; 1930:107-109).

<sup>86</sup> Esta empresa fue la primera sociedad algodonera creada en España en el año de 1847. Fundada en Madrid, tuvo que trasladarse a Barcelona tras una crisis financiera de sus accionistas, la zona en la que se estableció fue en Santa María de Sans. Dicha empresa fue de las más modernas dedicadas al hilo, tejido y estampado de algodón, con una famosa producción de paños y papel de encuadernar. En 1931 absorbería la empresa Hilaturas Mohair S.A de Sabadell (Rotger; 2015:26-40).

<sup>87</sup> De hecho la Sala Sabadell fue realizada por empresas sabadellenses con excepción del pavimento realizado por Eubolith y Linoleum Nacional. La pequeña libreta servía para que los invitados de honor la firmaran y escribieran sobre lo que les había parecido la exposición (Turull; *ibid*).

Las primeras escenas fabriles eran pequeñas y estaban hechas todas en combinación y en superposición de recortes de telas procedentes de fábricas sabadellenses, cortados por las mismas obreras quienes dirigidas por Vila las ponían sobre techos o muros de dichas imágenes pareciendo que estaban totalmente pintadas en el muro. Esto fue algo que agradó y elogiaron muchos de los visitantes a la exposición.

Abajo del mural se pueden observar algunos stands, en el rincón izquierdo se aprecia montado un telar mecánico construido expresamente para esta ocasión por los talleres de la empresa Ninet y Cia con utilaje de la casa F. Abad Ribera.<sup>88</sup>

Del lado derecho, se puede ver lo que fueron los *stands* de en medio cuya parte superior estuvieron hechos a base de entramados de metal con vitrales de colores en donde destaca el escudo de la ciudad. Ahí mismo sujetando esto se encontraban unas cuantas columnas montadas con entonaciones de oro y plata, con ricos ornamentos y esculturas que las completaban.

Finalmente, en la parte de en medio hay un grupo numeroso de hombres que visten con trajes oscuros y donde algunos de ellos sujetan sus sombreros en sus manos. Éstos junto con la Sala Sabadell son la parte importante en la fotografía.

Esta fotografía refiere al día 15 de julio de 1929, fecha en que la Comisión Local de Sabadell inauguró públicamente su sala en el Palacio de Arte Textil, para ello organizó una visita colectiva y después de acabar el recorrido terminó el acto con un lunch en el restaurante *La Pèrgola de Montuïc*.<sup>89</sup>

El título de la foto nos dice que se trata de los socios y junta del Gremio de Fabricantes visitando la sección de Sabadell en la Exposición Internacional de Barcelona. En efecto parte de esos caballeros forman parte del Gremio, pero también se encuentra el Sr. Barceló, el Sr. Esteve Maria Relat i Coromiras alcalde de Sabadell (tiene un sombrero oscuro sujetado por sus manos, al lado izquierdo), el caporal del Somatén de la Exposición, otras autoridades de la ciudad, alguno que otro ciudadano de Sabadell.

---

<sup>88</sup> Durante la exposición se ponía a trabajar la maquinaria cuando se habría la Exposición para que los visitantes pudieran ver la elaboración de las telas (Turull; 1930:109).

<sup>89</sup> Las crónicas del evento refieren que fue un acto muy sencillo, sin discursos de una manera muy hermanal. Además estuvieron acompañados por gente de la prensa local y uno que otro de la ciudad de Barcelona, quienes elogiaron la modernidad en el estilo artístico de la Sala como de los productos expuestos (Turull; 1930:110).



XXV. Mural decorativo, 1929 Francisco Casañas, Barcelona, AHS.

Casañas realizó todo un reportaje de este día donde toma fotos de los personajes que estuvieron en ella, de los *stands* y de aspectos de la Sala como se puede ver tanto en esta imagen como en la XXV. ¿Quién lo contrato? No se sabe con seguridad el dato, yo intuyo que fue por encargo del mismo Gremio o incluso de la Escuela Industrial con quienes tenía buenas relaciones y con quienes años anteriores había ya efectuado trabajos fotográficos donde registraba actividades que estos realizaban.

Posiblemente esta documentación del evento por parte de Francesc, haya servido para las memorias del Gremio en sus participaciones a las Exposiciones Internacionales o que incluso hayan sido utilizadas para la pequeña libreta de 72 páginas que posterior a la inauguración editó la Comisión Local con el título *Sabadell en la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, en el cual se hacía un repaso de la historia y una descripción detallada de los sectores productivos locales, las organizaciones corporativas, los trabajos y establecimientos relacionados con el comercio y la industria.<sup>90</sup> Estas fueron repartidas a visitantes ilustres que fueron a conocer la Sala de Sabadell durante todo el tiempo de permanencia de la exposición.

---

<sup>90</sup> Seguramente en este libro pudieron aparecer algunas de estas imágenes como otras que de forma particular haya realizado para algunas empresas textiles de Sabadell, como lo fue la Lanera Española. El hecho es que no tuve oportunidad de encontrar este libro que refiere Óscar Carbonell para poder afirmarlo contundentemente, lo que si es que Carbonell ilustra el artículo con el que narra todo ello con esta imagen (XXIV). También es importante mencionar que esta Sala recibió numerosos premios, entre ellos el de Gran Premio a título colectivo y dos medallas de oro, una a la empresa Manufacturas Carol S.A y la otra a la Escuela Industrial de Artes y Oficios (Carbonell; 1997: 8-15).

En cuanto a aspectos de la imagen misma, puedo referir que tanto la imagen XXIV como XXV, son placas de vidrio ambas de 9x12cm (3.5x4.5”), la primera tiene un margen con espejeo de plata y oxidación, en ciertas zonas de sus orillas hay pérdida de emulsión, siendo más visible en la parte inferior y en el lado izquierdo.

Son visibles algunas huellas digitales, una mancha en la parte inferior, cercano a esta una ralladura un tanto larga y en su extremo izquierdo raspado aparece el número 54. El otro negativo solo presenta ciertos espejeos de plata en la emulsión con ciertas huellas también, de igual manera tiene raspado en el mismo extremo el número 56.

Empleo para ello su cámara Contessa Nettel modelo Deckrullo, usando un diafragma f9 o f12 y una velocidad entre 1/30 para que saliera bien enfocada la toma pese a los movimientos de ciertas personas sobre todo los que se hallan en un segundo plano.

En cuanto a composición, en la fotografía XXIV esta es adecuada para cuyo fin es registrar simplemente el evento y que pueda apreciarse parte del espacio físico (dimensión y escalas), su decoración y en este caso la comitiva. Por tal motivo Casañas se colocó en un extremo del salón, donde giro su cámara casi en tres cuartos (45°) para realizar una toma general donde se apreciara de fondo el letrero de 1929 Sabadell, el mural, la maquinaria y el stand central, símbolos de la industria textil sabadellense y de su propia identidad cultural.

Casi todos ven a la cámara, aunque hay tres que su mirada está puesta al costado de donde pudo estar Francesc, también aparecen barridas algunas figuras (como fantasmas) de personas que seguramente se moverían mientras esta toma se efectuaba.

Los tonos claros predominan y se contrastan con los tonos oscuros de los trajes y alguno otro de la misma decoración, seguramente en el positivado Casañas nuevamente contrastaría un poco más en ciertas zonas más blancas para que se equilibrara esta.

La imagen XXV es una imagen un poco más detallada que la anterior, donde busca mostrar el mural pero también que aparezca el letrero de Sabadell. Igual que la anterior se

colocó en una posición de tres cuartos para que en la toma pudiera aparecer ello; las líneas que un tanto diagonales que se ven de la estructura física de la Sala (plafones, frisos, dintel y techo) ayudan a darle cierta perspectiva y dinamismo. Sus tonos están equilibrado y mejor contrastados que la fotografía anterior.

En este período de buena bonanza en Sabadell y teniendo también la visión de su alcalde, el Sr. Relat, se mejoraron las condiciones de ciertos edificios importantes y realizaron varias construcciones<sup>91</sup> que modificarían la fisonomía urbana de la ciudad. El edificio emblemático de la tercera década del siglo XX sería el Mercat Central (Mercado Central) de índole modernista,<sup>92</sup> después de este no se volvería a edificar más hasta las últimas dos décadas del mismo siglo.

Desde principios de siglo se había pensado en que era ya inadecuado que el mercado de la Plaza Mayor siguiera, por lo tanto ya se ideaba construir uno nuevo. En 1911 dos regidores inician un estudio y proyecto de mercado con la idea de construirlo detrás del Pedregar. Esta comisión encarga el proyecto al arquitecto municipal Josep Renom<sup>93</sup> quien estudiaría el funcionamiento de otros mercados para tomarlos como modelo (entre ellos el de Terrassa y algunos de Barcelona) para adecuarlo a dicho emplazamiento elegido.

La falta de recursos provocó que el expediente del nuevo mercado estuviera parado hasta 1917. Renom se encarga de hacer un nuevo proyecto que involucraría los planos y proyecto de urbanización, justo en ese tiempo se dio el cambio de gobierno consistorial por lo cual el informe vuelve a quedarse aparcado. En diciembre de 1918 se retoman las

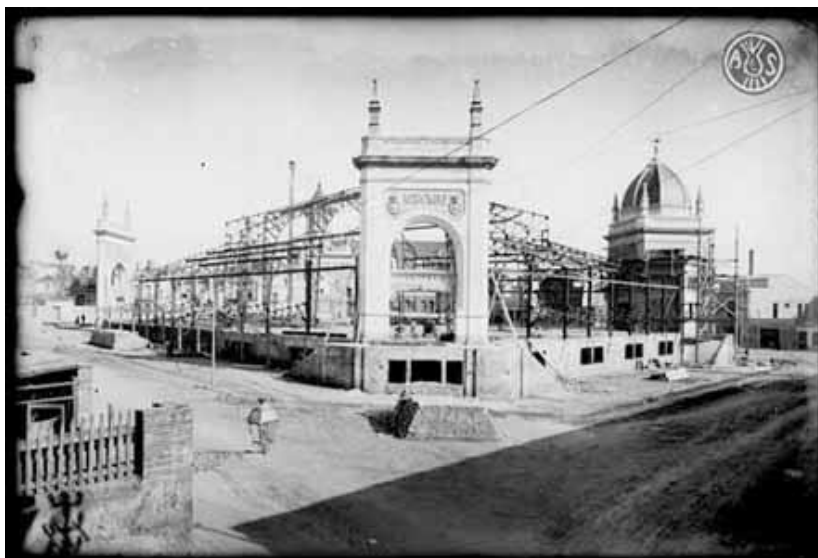
---

<sup>91</sup> El Hospital y la Casa de Beneficencia ampliarían sus espacios durante el gobierno de Esteve Maria Relat, también se abriría la calle Alfonso XIII que es donde se situó la estación de los Ferrocarriles Catalanes y quien inicio el primer tramo de la Rambla para convertirlo en boulevard, entre otras obras más.

<sup>92</sup> Iniciando el siglo XX se construyeron los primeros edificios representativos de la época moderna de Sabadell, siendo estos el hotel Suizo terminado en 1902, el Despacho Lluch en 1908. Para la primera década serían la Caixa de Estalvis de Sabadell en 1915 y la Torre del Agua en 1918. Durante la segunda década no se inauguraría ninguna construcción hasta 1930, por ello de su importancia.

<sup>93</sup> Entre sus obras estuvieron la emblemática Torre de Agua, la conversión de la Rambla a boulevard, las reformas a la casa de Beneficencia, el camarín del Santuario de la Salud, con reformas en su ábside y creación también del altar, entre muchas más construcciones en la ciudad desde principios de siglo XX.

gestiones sobre dicho proyecto que tenía ahora como fin construirse en el huerto de Durán, pero esto tampoco verá luz.<sup>94</sup>



XXVI. El mercado en construcción. Portal de las calles Calderón y Corominas, 1927, Casañas, Sabadell, AHS

En 1927 tras la aprobación de los terrenos para efectuar el nuevo mercado, Antoni Cusidó, presidente de la Comisión de Fomento del Ayuntamiento encarga a Renom la elaboración de un proyecto para el mercado en los antiguos terrenos del *llamado Camp de la Sang* (campo de sangre).<sup>95</sup> El 2 de marzo del mismo Renom presenta su anteproyecto el cual sería aprobado de forma definitiva el día 28 del mismo.

Durante la Fiesta Mayor, el día 2 de mayo, se colocó en la explanada de este campo la primera piedra de lo que sería el nuevo mercado de Sabadell. En ese evento las autoridades civiles y eclesiásticas hicieron un pergamino que juntaron con la prensa del día y monedas, para colocarlas -a modo de cápsula del tiempo- dentro de la misma piedra para con ello dejar testimonio del acto y los detalles de la efeméride.

---

<sup>94</sup> Se tarda mucho tiempo en aprobar su viabilidad en dicho sitio, cuando en 1923 esta casi aprobado se vuelve a abandonar pero ahora porque el sitio elegido para su edificación se aprueba pero para la construcción de la nueva estación de Ferrocarriles de Catalunya. En 1925 se agudiza el problema de tener el mercado en la Plaza por lo cual se convoca a un concurso público para el ofrecimiento de fincas urbanas útiles para dicho propósito. Se presentaron dos ofertantes que fueron valorados por Renom, siendo el ganador Santiago Fatjó i Morral con su terreno de Camp de Sang, se negoció el precio de compra siendo pagado este el 17 de junio de 1927 por 225,000pts. (Zavala; 2013:253).

<sup>95</sup> El espacio era una extensión de 8000m<sup>2</sup> que hasta finales del siglo XIX era conocido como Creu de la Má. El 2 de julio de 1855 durante la guerra carlista fusilarían en estos mismos terrenos a rebeldes por la vía rápida sin ningún juicio de por medio, llevando los cuerpos arrastrados al cementerio del Taulí, lo que provocó que la tierra tuviera rastros de sangre y que a su vez la voz popular lo nombrara como el Campo de Sangre. En 1910 existió una huerta como parte de la tierra de cultivo de la Escuela Industrial, seis años después el Atléctic Club de Futbol usaría estos terrenos para jugar soccer (Grau; 1995:126).

Lo importante de este mercado es que sería el modelo de mercado municipal, con una planta cuadrada irregular achaflanada en los cuatro vértices, con un nivel destinado a alojar las cámaras y los almacenes (ahora un estacionamiento que surgió de aprovechar la diferencia de 2.5m de altura entre la calle de Corominas y la de Jovellanos para la creación de estos) y un nivel superior con los puestos de venta que tendrían 3340m<sup>2</sup>.

En el proyecto original se prevenían varios tipos de paradas según la especialización, dividiéndose en tres tipos: abiertas, cerradas y cerradas sin cubrir.<sup>96</sup> En su estructura física destacarían los cuatro accesos que eran las puertas de grandes dimensiones cuyas escalas de altura y diseño respondieron a su adaptación al terreno desnivelado en el que se encontraba. Lo caracterizarían su estructura subterránea de hormigón, el techo y pilares de luz muy estrecha; con cubierta con placas de fibrocemento apoyadas sobre las correas metálicas de su estructura, mezclaría de acuerdo al nivel muros de ladrillo y otros de cemento armado, así como sus vidrieras de las puertas con las copas frutales ornamentales en lo alto de las escaleras que eran muy característicos y recurrentes en la arquitectura de Renom.<sup>97</sup>

El 13 de julio de 1927, se formó una comisión de contratistas de obras de la ciudad para pedirle al alcalde y a la comisión informativa de Fomento, su deseo por que las obras de construcción del futuro Mercado Central fueran hechas por empresas sabadellenses para que los beneficios se quedaran en la ciudad. A esta petición el Ayuntamiento les dijo que procuraría ello.<sup>98</sup>

En 1928 las obras se paralizarían un poco, policíacos deteniendo el avance de construcción debido a que la casa constructora encargada de elaborar las columnas, soportes y envigados de hierro no podía terminar los encargos debido a las exigencias de otros trabajos comprometidos con la construcción de la Exposición Internacional de

---

<sup>96</sup> Habría 88 paradas cerradas donde se vendería carne, 222 abiertas para la venta de verduras y 38 cerradas sin cubrir donde venderían entre otros el pescado. (Zavala; 2013:254).

<sup>97</sup> Uno de los orgullos que traería este nuevo mercado a la ciudad sería, el contar con bajos donde se instalaría una fábrica de hielo que cubriría con las necesidades de hielo en Sabadell al producir 25 toneladas de este, lo cual reforzaría esta idea de ser el más moderno de la época. (Zavala; 2013:254-255).

<sup>98</sup> Véase la pág.3 de la edición del miércoles 13 de julio de 1927 del periódico La Vanguardia. También se habla ahí de las entrevistas entre representantes de los vendedores quienes habían ocupado sus puestos en el mercado de la Plaza Mayor.

Barcelona que era prioritario, esto llevó a no terminar el mercado en el tiempo previsto, pero a finales de año podía ya verse la fisonomía de la obra (Sallent; 1929:49).

En octubre de 1929, se hablaba de las dificultades de orden general surgidas en la construcción de los puestos de venta. Gracias al mercado se pavimentaron las que se encontraban a su alrededor. También pese a la construcción del Mercado, algunos sabadellenses la cuestión de plantearse la necesidad de construir mercados secundarios para los núcleos de la población que vivía en la parte norte de la ciudad.<sup>99</sup> Finalmente el nuevo Mercado Central se terminó siendo inaugurado en 1930 y funcionando ininterrumpidamente hasta 1999.<sup>100</sup>

Regresando a la imagen XXVI, podría pensarse que Casañas usaría su cámara Globus cuyo objetivo era un gran angular lo cual ayudaría hacer esta toma, pero no, el uso su cámara Contessa Nettel Tropical pues dicha placa negativa mide 10x15cm. Lo que hizo para que saliera con esta amplitud la fotografía fue, tomarla desde el segundo nivel de la casa que se encontraba en contra esquina para así abarcar y no distorsionar la imagen, además con esa altura podía apreciarse mejor tanto el espacio físico que contenía tanto al mercado como lo que se iba construyendo hasta el momento.

¿Por qué tomarla desde este ángulo? ¿Sería la mejor esquina para efectuarlo? Casañas tuvo que haber estudiado muy bien sus tomas y haber recorrido las cuatro esquinas para ello e incluso seguramente intento hacer pruebas, pero puede que en su scouting (exploración) quedándose con esta esquina, lo que considero una decisión bastante certera.

Si observamos en la parte derecha de la imagen, casi en la esquina se ven unas construcciones de una sola planta, justo en ese cruce se encuentran la calle de Colom y la calle Corominas, en contra esquina de esta construcción se halla la Plaza Sant Jaume.

---

<sup>99</sup> Véase la pág.29 de la edición del viernes 4 de octubre de 1929 y la pág.31 de la edición del miércoles 30 de octubre de 1929 del periódico La Vanguardia.

<sup>100</sup> Ese año se observó que existía un gran deterioro que impedía el desarrollo de la actividad comercial con normalidad se procedió a rehabilitarlo en profundidad. Reabriéndose el 2 de marzo de 2004.





XXVII. Casa ubicada en la esquina de Corominas y Colón, 2014, imagen obtenida de Google Maps,

algún edificio que le ayudara con la altura necesaria para dicha toma.

Si esta construcción ya hubiera existido, la esquina que sobresale a la edificación podría haberse utilizado, aunque hubiese sido un tanto incómodo pues al no estar justamente en contra esquina, el campo de visión se acorta un tanto; además se encuentra en la esquina del mercado una torre con cúpula, el efecto que provoca es que se compacte la imagen como lo vemos en la foto XXVIII.

Si nos vamos al lado izquierdo de la imagen XXVI, vemos que al fondo se observa una pequeña construcción de una planta y edificios más altos detrás. Por algunas fotos de eventos realizados años antes en el Campo de Sangre, en donde no se ven construcciones con dos niveles entre lo que es la calle de Calderón con Jovellanos; quizá por ello esta esquina no fue la elección, actualmente en contra esquina de esa puerta hay un edificio moderno.



XXVIII. Mercado visto desde la esquina de Colón y Corominas, 2013, Lunadelf, Sabadell.

La esquina de las calles Jovellanos y Colón es bastante irregular, si pensáramos en una contra esquina cercana, el edificio que encontraríamos es la Caixa d'Estalvis de Sabadell, que tiene planta baja y dos niveles más, el cual hubiera sido buena opción por la altura. El problema que este pudo presentar es que no tenía balcón y además sus ventanas al parecer no podían abrirse adecuadamente si estorbar la toma, así que ante esto quedaría descartado.



XXIX. Caixa d'Estalvis de Sabadell (ahora biblioteca), 2013, Lunadelf, Sabadell.



XXX. Vista del Mercado desde la esquina de Jovellanos y Colom, 2014, imagen obtenida de Google Maps, Sabadell.

Visto los inconvenientes de las otras tres esquinas, regreso a la de Corominas y Calderón, justo en contra esquina a este acceso se encuentra una edificación unifamiliar, que tiene un balcón sobre la calle Corominas donde debió colocar su cámara y trípode Casañas y tomar la fotografía del mercado.

Al observar la imagen XXVI, podemos darnos cuenta que no está tomada exactamente de frente sino que ligeramente a un costado de donde haría contra esquina con el mercado (imagen XXXI). La visión es completa porque pese a estar un poco al lado, la construcción que se encuentra a un costado de esta misma calle es de una planta, lo cual no estorba en el campo de visión, incluso ayuda a tener cierta idea de escala entre este con el mercado.



XXXI. Casa ubicada en esquina de la calle Corominas y Calderón, 2014, imagen obtenida de Google Maps, Sabadell.

Además, si vemos con mayor detalle esta fotografía, es también de suponer que esta toma tuvo razón de ser ya que desde este punto, se ven más los avances realizados sobre el mercado que si se tomaran del lado de la calle Jovellanos, pues los trabajos de ensamblaje de metal son evidentes en esta parte del mercado y no así los que están en la calle antes referida.

Por lo visto los avances que se estaban realizando, eran de este lado del mercado, pues se aprecian los ladrillos tanto puestos en el muro inferior del chaflán por donde están las escaleras, frente a esta formados en pila están los que se usaran. En el costado derecho

se ven piedras tiradas, más adelante algunas vigas de madera de diversos tamaños y llegando a la esquina se ven dos trabajadores junto a montones de tierra, parece que están preparando el cemento para repellar el interior del sótano. Hay unos cables (lado derecho) que sujetan ciertas estructuras metálicas con el edificio de su costado.

Para haber sido una obra de gran envergadura, se ven pocos albañiles (paletas) trabajando: dos que son los referidos antes; dos más, frente a la toma parados en la planta baja del mercado junto a una máquina; al fondo de donde están estos se ven otros dos; parados las escaleras de lado izquierdo se perciben tres siluetas; en esa misma dirección solo que un poco más adelante hay un muchacho con un hombre de traje y pasando la pileta de ladrillo o cemento se ven dos siluetas más.

La fecha de esta fotografía es 1927, por el número reducido de personas trabajando yo pienso que pudo ser de finales de año o inclusive hasta de mediados de 1928, que es cuando la empresa encargada del material metálico deja de proveerles de este y donde las crónicas cuentan que ya se dibujaba la forma que tendría el Mercado aun inacabable.

Casañas realizó todo un reportaje sobre las obras efectuadas en el Mercado, tanto en su interior como en su exterior, probablemente pedidas bajo encargo por el mismo Ayuntamiento para tener un registro visual completo de cómo iba avanzando. Hasta ahora no he encontrado alguna de estas imágenes reseñadas en alguno de los diarios para los que trabajaba Francesc.

La composición de la imagen es limpia, nos muestra de forma muy general la construcción del mercado, su utilidad es documentar este hecho. En cuanto a los tonos dominan los claros, está un poco quemada de sol lo cual es visible en esta puerta y en la parte trasera izquierda; los tonos oscuros son los provocados por las sombras.

Puede ser que se haya tomado entre las 14 y 16 horas por la intensidad de luz y la sombra que cae de las edificaciones en la parte derecha de la foto. Comparando con un positivo de la misma serie, donde hace una toma más cercana, se ve como Casañas corrige en el laboratorio y logra equilibrar los contrastes en la fotografía.

Para la toma, tuvo que haber usado el diafragma f18 o f25 y ocupado una velocidad rápida (1/50) para que cualquier movimiento no saliera tan borroso. En cuanto a la placa, físicamente está un poco oxidada en la emulsión que provoca se vea cierto halo blanco en

la imagen digitalizada, aparecían ciertos rayones, hay huellas digitales, en el extremo inferior derecho hay cierta pérdida de emulsión.

### **5.2.3 Tlatlauquitepec a través de la mirada de Gilberto Aparicio 1927-1932.**

Tlatlauquitepec<sup>101</sup> contaba para 1930 con una población aproximada de 18,000 habitantes conformado por 21 localidades.<sup>102</sup> Como municipio vivía mayormente de la agricultura en especial de la cosecha de maíz, papa, cebada, frijol, arroz, alverjón, chile, caña de azúcar, tabaco, nuez, uva, pera y hule.

En 1927, además de ingresos por agricultura se tenían por sus pulquerías, licencias de espectáculos y bailes, matanzas (de toro y cerdo); siendo los más fuertes los originados por el arrendamiento de fincas, impuestos a vehículos, mesones y parajes. Contaba con el Hospital Civil Manuel María Vargas, con una mina “Al aire Libre” que generaba también ciertos ingresos y con su propia planta de luz. En lo referente a lo educativo, era muy activa tras los programas gubernamentales donde se buscaba dar acceso a la educación a todos los niños.

Para 1928 los sitios para la diversión y entretenimiento eran el billar, el Teatro Guerrero, el Teatro Parroquial, el Salón Aurora y Cine Amistad, de hecho la sociedad tenía mucha afición por el cine y podía acudir a esos sitios para ver películas. <sup>103</sup> Tan así que en dicho año se apertura el Salón Cinematógrafo que sería llamado Cine Progreso. También existía un interés por las tertulias literarias y puestas en escena que la misma población montaba.

---

<sup>101</sup> Más adelante para abreviar un tanto su nombre me referiré a este sitio como Tlatlauqui.

<sup>102</sup> La población iba aumentando poco a poco después de haber disminuido un tanto por los eventos ocurridos durante la Revolución Mexicana pero sobre todo tras las epidemias, ya que para en 1900 habían sido 9,829 habitantes. Los barrios de ese momento eran: Centro, Mazatepec, Tatauzoquico, Tochimpa, Jiliapa, Ocotlan, Contla, Xonocuatla, Tepeteno, Ylita, Ocota, Pezmatlán, Jiliapa, Chagchaltzin, Chichilistapan, Yoloctin, Chicuaco, Ahuatamimilol, Coatectzin, Tzinacatepec, Oyameles y Huaxtla (Encinas; 2004:8).

<sup>103</sup> Se encontraron documentos de 1920, donde se sabe que don Román Calderón y Antonio Orozco eran los encargados de traer éstas a la población. En 1928 Jesús Núñez empresario en la rama del cine en el Estado de Peubal nombra a José A. Martagón como el encargado del Salón Cinematógrafo, el impuesto pagado por función 1.25 pesos (\$1.25). En 1932 mostraron funciones el Sr. Luis W. Plata, Dn. Simeón Salgado y Maurilio Becerra. Existen muchos recibos de estos años como hasta mediados de la década de los 30's de licencias para dar este tipo de funciones y eso nos ayuda a referenciar quiénes las llevaban. Véase Cajas de Tesorería de los años 1920 – 1935. Archivo Municipal de Tlatlauquitepec, (AMT).

Otras actividades de índole deportivo que se tenían eran al béisbol y basquetbol para el cual tenían sus equipos representativos conformados en el Club Deportivo Esparta, se llegó a competir con equipos regionales, de la ciudad de Puebla como la de México. Se tenía también gran afinidad a la tauromaquía, aunque no se llegó a tener una plaza, ésta se improvisaba para que la gente pudiera disfrutar en ciertas ocasiones de tardes taurinas.

Se construyen puentes hacia Teziutlán y tierra caliente del norte, se empiezan a realizar obras para dotar de agua potable a la población ya que hasta este tiempo, la mayor parte de ellos tenía un pozo.

En 1929, veintisiete familias ya contaban con agua potable en sus casas, aumenta la industria ganadera y comercial. Los cines suelen tener gran demanda por parte de la población y llegan a la ciudad noticias del nuevo Partido Socialista de Oriente. En cuestiones políticas, siempre existieron buenas relaciones con el gobierno estatal y pese a los levantamientos o agitaciones políticas que llegó a tener el país, no agitaron la vida del municipio –sobre todo en la cabecera municipal- mucho menos el espíritu de un pueblo con afán de modernidad, donde la tolerancia y respeto les permitió la mayor parte de las veces tener buena convivencia social.

Se empiezan a inventariar en 1930 los templos de la zona a cargo del entonces sacerdote Alberto Mendoza. Las autoridades eclesiásticas apoyaron muchas veces la evolución y progreso de la población, al igual que sus ideologías -aunque éstas tendían hacer de índole conservadora-, crearon escuelas que auxiliaran a la educación de sus pobladores, sobre todo de quienes fueron sus dirigentes, que se preocuparon de manera constante en involucrar a la comunidad no sólo en su desarrollo material sino también en el espiritual, esta no se vio afectada aun cuando en el país se llevaba a cabo entre 1927 a

1929 la Guerra Cristera. Sin embargo, cabe señalar que existieron grupos con tendencias más liberales e incluso hubo un tiempo, aquellos que crearon el primer taller masón.<sup>104</sup>

En la cabecera municipal o centro, vivían 1,843 personas<sup>105</sup>, siendo la localidad más habitada de Tlatlauquitepec. Para 1931 se funda la Escuela Primaria Pedro de la Cueva Morlet así como también se puso en marcha la Normal Rural. Actividades como las “serenatas de gallo” en la plaza y calles de la población se iban incorporando a la comunidad.

Durante 1932 se renovaron las bombillas eléctricas de la cabecera, mejorando también el servicio de electricidad. Son más las casas que tienen agua potable, se aperturan más mesones y se dan concesiones de editores de la ciudad de Puebla y México a personas del pueblo. El Diario Opinión era el más leído, el Partido Socialista del Oriente y el Partido Campesino y Obrero del Estado de Puebla empiezan a tener presencia aunque en su mayoría la gente era adepta al Partido Nacional Revolucionario.

La sociedad se movió por esas tierras, vigorosa y positivamente. No estuvimos aislados, sino unidos a la evolución de la patria, mediante esfuerzos positivos que se dieron. En ese ambiente, la sociedad Tlatlauqueña ha vivido largo tiempo. Signos de progreso se han dado, merced a la voluntad constructiva y positiva de algunos de sus hijos(De la Torre; 2004:10).

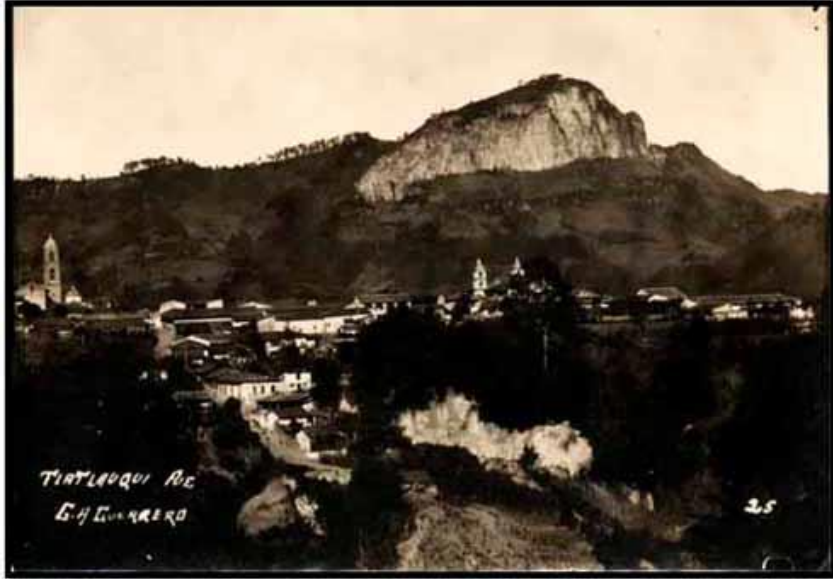
En las culturas prehispánicas, dentro de los rituales agrícolas se tenía un referente simbólico en el paisaje, ese “paisaje ritual” abarcaba numerosos lugares sagrados o adoratorios que se hallaban en plena interacción con la naturaleza como lo eran lagos o montañas donde rendían tributo a los elementos que regían su vida. En las cercanías a estos, se solían asentar pueblos que con el tiempo, en ciertas ocasiones formaron señoríos.

Esta imagen nos muestra una vista de Tlatlauqui desde un punto un tanto alejado y elevado a la vez, donde vemos en un primer plano vegetación (árboles y arbustos) como algunas casas que destacan por sus techumbres de teja, incluso se puede percibir un camino por donde transitan algunas personas que o van a la población o vienen de esta.

---

<sup>104</sup> Se establece en estos mismos años el primer taller masón a cargo de Don Leocadio Ruiz Rangel en la calle de Morelos (hoy Independencia) del cual no se sabe el tipo de rito que tenían, pero muchos de los importantes políticos y presidentes del poblado pronto se indujeron en la masonería formando un grupo nutrido de 25 personas de la cabecera más otras tantas de Teteles, Hueyapan y Atempan. Información obtenida de la entrevista realizada a Jorge Ruiz Nochebuena el 28 de abril de 2009, Estudios Fotográficos Regionales A.C.

<sup>105</sup> Según datos del INEGI en 1930 en el municipio habían 828 hombres y 1015 las mujeres.



XXXII. Vista de Tlatlauqui, 1930, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, Archivo Fotográfico El Calandrio (AFEC)

Dentro de ese plano pero más alejado se ven más de estos techos y construcciones, además de ser visibles dos templos (sus torres) y al fondo se ve una montaña con bastante vegetación.

Desde el siglo XIX con la llegada de fotógrafos extranjeros (mayormente europeos) se empezó a crear una manera de retratar al país, de plantear imaginarios no sólo al interior sino al exterior de cómo era México y su gente. Tras la Revolución Mexicana se hizo necesario construir lo nacional en el país (identidad), para ello la fotografía y el cine fueron los medios importantes como constructores de sistemas visuales que determinaron o delimitaron la visión sobre la cultura mexicana.

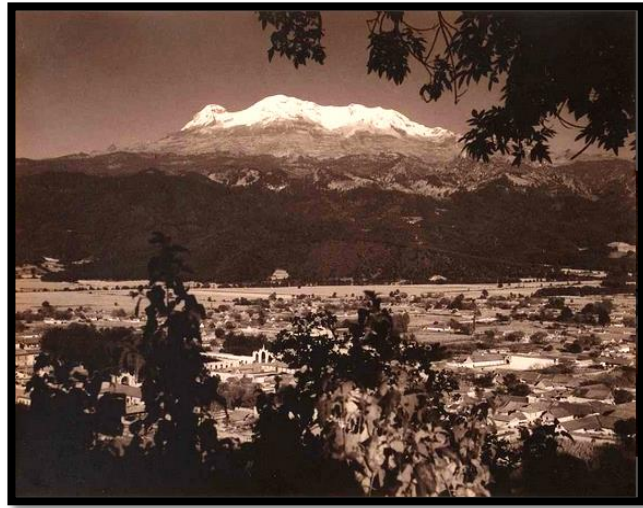
Por estos tiempos, el fotógrafo alemán Hugo Brehme fue quien marco las de pautas dentro de un sistema gráfico de lo mexicano durante las primeras décadas del siglo XX. Brehme fue un productor de imágenes inmersas en el pictorialismo y en el costumbrismo que tras la publicación en 1923 de su libro *México Pintoresco*,<sup>106</sup> se convirtió en un referente para muchos fotógrafos mexicanos que de alguna manera buscaron emular sus tomas para crear su propia construcción de identidad dentro de un espacio geográfico. Pronto se empezaron a reproducir este tipo de imágenes que al venderse como postales tuvieron un

---

<sup>106</sup> Dicho libro contiene 197 fotos de extensas regiones de México, predominan la arquitectura (interiores y fachadas, vistas urbanas, exteriores e interiores de iglesias o conventos, y los paisajes (mayormente con algún volcán en el fondo de la toma). (Brehme; 2003:13).

fácil acceso a este modo de retratar, provocando de alguna manera que se volviera un estilo a seguir.

Brehme solía en sus paisajes emplear el formato apaisado, siguiendo la tradición en el género panorámico, donde solía poner en los primeros planos elementos que asegurarían el enfoque a un tercio con respecto al primer plano, para así garantizar una profundidad de campo, dando como resultado un enfoque preciso en todos los planos formadores de la imagen.



XXXIII. Amecameca, 1928, Hugo Brehme, Amecameca.

Gilberto como fotógrafo supo aplicar ello, lo cual es visible en la imagen XXXIII, donde se observa que al tener elementos como las casas y vegetación en el primer plano, dentro de la estructura compositiva de la foto, hace que uno como espectador se perciba como si se encontrara dentro de la escena o como si estuviera en el lugar del fotógrafo, su mirada se vuelve nuestra mirada.

Las construcciones funcionan como parámetro de proporción, que pueden cobrar un significado en la composición que borda en lo romántico, la inmensidad del paisaje contrasta con la escala de estas, en donde destaca la magnitud de la naturaleza, en particular de la montaña al fondo.

El equipo con el cual Aparicio tomó esta fotografía fue empleando una cámara 3A Autographic Kodak Special modelo B de f6.3 170mm, con un fuelle de formato 3 ¼ x 4 ¼ pulgadas (6.1x9.1cm) con negativos de película de nitrocelulosa y utilizando trípode.

Para la toma debió haber usado un f32 con velocidad entre 1/50 o 1/100. Debió realizarse temprano, quizá entre las 9 y 10 de la mañana, pues la luz es suave iluminando muy bien y dando volumen tanto a las construcciones como al cerro. Predominan los tonos



oscuros que son compensados en parte por los tonos claros del cielo de la naturaleza y de las propias edificaciones.

Esta es una imagen digitalizada de un positivo al gelatinobromuro virado en sepia, que mide 10x15cm, su estado de conservación es favorable aunque presenta ligeros rayones, dobladuras, algunos agrietamientos y desprendimientos leves de emulsión, unas cuantas manchas. Su negativo en película de nitrocelulosa que mide 6.1x9.1cm, tiene también algunos rayones leves, manchas y depósitos adheridos a la emulsión, algunas sulfuraciones y espejeos de plata en su contorno; en cuanto a su soporte, presenta una raspadura producto de haber hecho la firma e entintándola sobre esta y finalmente hay un poco de deformación en dicho soporte.

Yendo al tema de la fotografía. En varios lugares del mundo podemos encontrarnos con un sinnúmero de cerros o montañas formando parte del paisaje de un sitio y de su patrimonio natural. Muchos de nosotros hemos incluso disfrutado de la vista de algunos de ellos y hasta caminado por sus senderos. Como en otros países puede pasar, en México gran parte de ellos cuentan con su nombre, historia e inclusive con una leyenda relacionada con su pasado mesoamericano.

Lo que hace diferente a este cerro de cualquiera otro en México, es su fisonomía particular, que al verlo desde otro ángulo y alejado de Tlatlauqui, podemos observar un perfil humano, cosa que no es fácil encontrar otro así por esta región, lo cual lo convierte en un símbolo muy particular de los pobladores de esta zona.

Aunque muchas montañas tienen sus historias que hablan en gran parte del poblado o una relación con este, la historia detrás de dicho cerro lo hace especial y diferente, pues cuenta la leyenda<sup>107</sup> que existía en estas tierras un cacique llamado Calcani que poseía innumerables riquezas y un hermosísimo palacio en la hondonada que formaba un fértil valle dotado de una feracidad y bellezas inimaginables, donde por doquiera había flores y frutos en profusión, pareciéndose a un lindo vergel y cautivaba la mirada.

---

<sup>107</sup> Toda la leyenda de lo aquí comentado puede consultarse en Tlahuicpetl Revista Mensual, de 1931.

Él solía subirse al *Tlahuitépetl* (cerro que arde o cerro rojo)<sup>108</sup> donde podía contemplar en toda su extensión el magnífico cacicazgo cuyos dominios perdíanse a lo lejos y donde en las mañanas podía verse el brillo del mar. Calcani era uno de los jefes de la República Zempoalteca,<sup>109</sup> tributaria a los emperadores Mexicas<sup>110</sup> que habían llegado a estas tierras en 1460.

En el pueblo de Xocotla es donde vivía el cacique, se caracterizaba por tener los teocalis (templos) de color blanco, ahí estaba edificado un magnifico palacio<sup>111</sup> llamado *Tlatlauquitepec* (en el cerro rojo) que se había distinguido por la laboriosidad de sus habitantes que pertenecían a la raza olmeco-mexica habiendo aquí 5,000 de estos.

Cuando murió el cacique, lego por derecho su señorío a Olinteutli,<sup>112</sup> hombre de alta nobleza, de complexión robusta, ágil, veloz, de frente altiva y un valor a toda prueba. Los festejos por su nombramiento fueron muy notables, no hubo un rincón del territorio que no festejara y disfrutara de los eventos que se habían programado; así como no hubo noble alguno que no le rindiera honores, se dice el acto de solemnidad para nombrarlo oficialmente señor de Tlatlauquitepec fue un evento sin igual.

Fue un buen gobernador que se preocupaba por cada uno de sus habitantes, para que no le faltara educación ni alimentación. Un día se dio un conflicto con los conquistadores españoles, por lo que el ejército decidió acatar al pueblo. Ante ello Olinteutli, al ver el peligro hizo que la mayoría de la gente se esparciera a diferentes sitios como Yaonáhuac, Hueyapan y Tétéles, entre otras poblaciones cercanas.

---

<sup>108</sup> Se llamó así al cerro ya que en este se encendían grandes fogatas, ya fuera para tener comunicación con los otros jefes y señores de territorios cercanos o para alertarlos de invasiones y en ocasiones especiales para festejar grandes sucesos como el cambio de caciques o durante algunos rituales. Véase Tlahuitépetl. Revista mensual, *ibid.* y (Parra; 1963:9).

<sup>109</sup> Recordando nuevamente que el territorio había sido durante el Préclásico y clásico habitado por los olmecas-xicalancas, después llegarían los totonacas, quienes crearon el área llamada Totonacapan donde Zempoala era la capital siendo en el momento de más apogeo (Posclásico) la ciudad más grande del Golfo de México con una población de 25,000 y 30,000 personas (DeLange; 2010).

<sup>110</sup> A mediados del siglo XV Zempoala y otros centros de la costa de Veracruz fueron atacados y derrotados por el ejército mexica de Moctezuma I, quien impuso un elevado tributo de bienes y de víctimas para sacrificios que los obligaba a enviar niños cada año como tributo para sacrificios y ser usados como esclavos. En el Códice Mendocino se hace referencia a los tributos e indica el número y nombre de los pueblos que se sometían a ello, en el cual aparecía el nombre de Tlatlauquitepec (Mendoza; 2005:18).

<sup>111</sup> Los restos arqueológicos de esta población se ubican en lo que hoy es la ciudad de Tétéles, durante la colonia el centro de esta ciudad se trasladó a lo que es hoy actualmente es la cabecera de Tlatlauquitepec.

<sup>112</sup> Su nombre significa “piedra en movimiento” Olin (movimiento) Tetl (piedra) Tli (referencia al nombre)

Se quedó con algunos hombres y pobladores para que lo defendieran, pero estos fueron asesinados por uno de sus concejales que le tenía envidia, así que corrieron ríos de sangre en todo el poblado, los cuales se reflejaron en el Tlahuitépetl como muestra de dolor quedándose así por mucho tiempo como recuerdo de aquella ocasión.

Olinteutli peleó con el enemigo con mucho valor, los oponentes lo dejaron como muestra de respeto y abandonaron el asalto a la ciudad. Pero él quedó mal herido, enfermado y muriendo al poco tiempo. Los pobladores al no saber donde sepultarlo y bajo el consejo de un soldado mexicano que le había admirado, lo llevaron al cerro que era el lugar más alto de la comarca para que todos al verlo lo recordasen. Con el tiempo el rostro de Olinteutli quedó grabado en la figura del cerro como muestra de honor y respeto.

Lo único no tan cierto de esta leyenda es esto último de la pelea, al parecer el conquistador Hernán Cortés pasó tres veces por esta población,<sup>113</sup> justo en su última visita Olinteutli al enterarse de que había matado a Moctezuma no quiso recibirlo y prestarle reconocimiento ni sumisión yéndose hacia una cueva del Xiocayucan (cerro cercano), el señor de Nauzontla ocupó su lugar y buscó para darle muerte, Olinteutli al verse abandonado por sus súbditos y en peligro, decidió esconderse en las grutas del Tlahuitépetl donde finalmente murió.

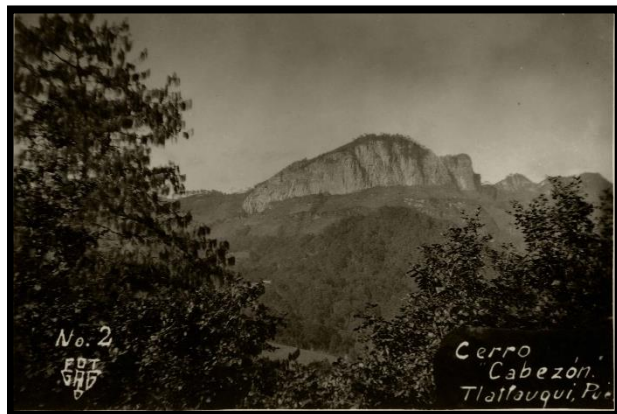
Este cerro conocido actualmente como “Cerro del Cabezón” o “Cerro Cabezón”, llamado así por el perfil de la cara de un hombre cabezón que puede apreciarse a la distancia, es un símbolo de la población por formar parte de su historia y además porque a él se debió su nombre en tiempos de la colonia.

Gilberto Aparicio realizó muchas tomas sobre el Cerro Cabezón durante su vida, desde diferentes ángulos, algunas de estas aparecieron publicadas en alguna revista local cercano a los años cuarenta en adelante.

---

<sup>113</sup> Debemos recordar que Cempoala o Zempoala se había unido a los españoles para poder derrocar a Moctezuma, después de los unieron los Tlaxcaltecas; así que Cortés para transitar libremente y con seguridad hacia esta zona ida y vuelta, debía andar por los caminos de sus aliados aunque estos fueran muy largos, por tanto tenía que pasar por Tlatlauqui.

XXXIV. Cerro Cabezón 1930,  
Gilberto Aparicio. Tlatlauqui. AFEC.



La mayor de las veces como lo es la imagen XXXIII y XXXIV<sup>114</sup> eran hechas para ser vendidas como postales, las cuales eran consumidas por oriundos o visitantes de la ciudad que las demandaban, por tal motivo contenían tanto un

título como su firma. En los álbumes de muchas familias tlatlauquenses vivan o no actualmente en la ciudad pueden encontrarse algunas de estas, incluso decorando algunos negocios de la localidad.

El Cerro Cabezón era para algunos tlatlauquenses “El Eterno custodio del cielo” (Aparicio; 1963:8) puesto que su mirada se encontraba siempre fija en el infinito cuidando de estas tierras.

Además de ser un ícono cultural de la ciudad que daba identidad, era para la sociedad de aquella época un espacio de entretenimiento y diversión donde solían ir para hacer días de campo en familia o excursionar por sus senderos y grutas en busca de la mítica Gruta de Olinteutli.

Parte del patrimonio natural de una población, como lo son sus montañas, lagos, ríos, bosques, grutas, cuevas, etc., forman parte de su identidad, pues son esos espacios y su historia, algo que con el tiempo se vuelve muy propio del sitio.

Podrán existir otros parecidos o semejantes en lugares cercanos o lejanos, lo que hace diferentes a unos de otros además de sus características físicas son los significados que tiene para sus habitantes. Ya que muchos de estos forman parte de su vida cotidiana o de momentos especiales dentro de ella.

---

<sup>114</sup> En esta fotografía seguimos viendo la influencia de Brehme en Aparicio referente a la composición, incluso comparte el parecido de enmarcar a esta montaña con las ramas de los árboles como en la imagen XXXIII donde es más evidente que nos hacer sentir como si estuviéramos en el lugar del fotógrafo descubriendo aquel cerro.

Además de los espacios propios de la ciudad, los naturales se vuelven lugares también de sociabilización y convivencia; donde estos dos le dan un plus especial a dichos sitios, haciendo que las personas encuentren en ellos algo propio y cercano, donde sus vivencias o historias vividas en estos, le otorgan un valor especial y significativo, en algo que los identifica espacial y temporalmente con otros miembros de su sociedad.



XXXV. Sin título. 1928. Gilberto Aparicio. Tlatlauqui. AFEC.

*Escuchemos a una voz que describe ese pasado:*

*De chamacos solíamos hacer por lo menos una vez al año una excursión por el Cerro Cabezón con toda la familia o hasta dos, si es que algún familiar o amistad de nosotros que venía a visitarnos y quería dar un paseo por ahí.*

*Habitualmente íbamos a las cuevas que están antes de llegar a las faldas del cerro yendo por Tepehican no me acuerdo como se llama esta, pero era una de las más grandes y visitadas por muchos paisanos. Casi todos buscaban retratarse ahí aunque no siempre se podía pues no todos en el pueblo tenían cámaras, para ello se le avisaba a Don Ismael o a tú bisabuelo para que en ciertos momentos nos acompañaran e hicieran un retrato como este. Con el tiempo se fue perdiendo esta costumbre y algunos dejaron de hacer estas visitas en familia.*

*Ese querer retratarse, pienso yo que era, para tener un recuerdo de la visita a este sitio importante de nuestro pueblo e historia; además en la escuela en ese tiempo te hablaban mucho de las culturas prehispánicas, las cuevas eran nuestro referente más próximo a esto. Se nos contaba de la leyenda de Olinteutli y de los tesoros escondidos en sus cuevas, pero nadie sabía con exactitud en cuál de todas las que tenía el cerro se*

hallaban estos. A mí me emocionaba ir, porque lo tomaba como una aventura como si fuéramos exploradores en busca de un tesoro.

Había muchos señores, incluso ya de joven me tocó ver a muchos que en excursiones, intentaban entrar a todas las cuevas sin lograrlo del todo, en ese tiempo no se tenían los equipos de hoy para hacerlo, además de que hay algunas que están cercanas a unas grandes barrancas. Claro que llego a ver muertos por ello pocos hacían esto. Tú bisabuelo con otras personas pudieron dar con estas por los años cincuenta, encontraron las dichas grutas y ahí varias figurillas, collares e ídolos.

En esta cueva podías encontrar algunas cruces de gente que había muerto en ella, podías entrar a ella pero apenas unos metros, hasta donde todavía la luz diera, porque según decían que nadie sabía a donde lo llevaban a uno, además había muchos murciélagos y podían atacarte.

Generalmente salía uno a las 10 de la mañana, para que al caminar no le tocara a uno el sol de mediodía además de que las mujeres caminaban lento pues llevaban sus canastos con comida o cargaban a los más pequeños, recuerdo que la gente grande platicaba y contaba historias para que no nos aburriéramos, si teníamos sed, tomábamos agua de los riachuelos. Cercano a las 12 ya estábamos ahí por la gruta, todos nos sentábamos a descansar, los mocosos como yo nos poníamos a corretearnos por ahí o incluso meternos un poco adentro de la cueva sin que nos vieran; mientras los adultos seguían conversando, algunos otros se echaban una siestecita, otros jugaban con nosotros.

Recuerdo que luego uno se encontraba a otras personas del pueblo y se armaba una reunión, pues había jóvenes que llevaban guitarras para cantarles ahí a las novias mientras disfrutaban del paisaje y la comida. Como a la una de la tarde comíamos, después dábamos una vuelta por ahí cerca y ya nos íbamos de regreso a casa. Hasta el próximo año en que regresaríamos de nuevo.

(Relato del Profesor Erasmo Vázquez Pérez)<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Entrevista efectuada por Adriana Ramírez Salgado, el 08/04/2009 para Estudios Fotográficos Regionales A.C. en Tlatlauquitepec. El Profr. Vázquez por un periodo fue cronista de la población.

Este retrato fue hecho a petición expresa de los interesados, con fin familiar. Su composición es muy abierta, lo cual permite poder apreciar bien la entrada a la cueva, que es lo primero que llama la atención a nuestros ojos. Para equilibrar un tanto el peso de la toma, Gilberto dispone a la familia en un primer plano al lado izquierdo, coloca a un grupo de estos sentados juntos. En dicho grupo se ven a seis mujeres, un señor, dos niños y un infante; los otros miembros (tres mujeres y un niños) están sentados en una parte elevada detrás de ellos a modo de escalera que permite poderlos ver bien.

Las personas en conjunto ayudan a dar una cierta escala entre ellos y la entrada de la cueva, en donde se alcanzan a ver dos cruces en su interior. En cuando a los tonos estos también están equilibrados pues se ven distribuidos los claros y oscuros en ella. La iluminación es pareja y proviene del cenit, no se ven sombras, por lo que debió ser tomada entre las 12 a 13 horas.

La fotografía es una digitalización del positivo al gelatinobromuro virado en sepia, no se ha encontrado aún si tiene un negativo, en cuanto a su estado puedo referir que tiene algunos rayones, ligeros espejos de plata, manchas y depósitos adheridos a la emulsión que son visibles por la entrada a la cueva. Su mayor problema lo tiene en la fijación pues comienza a tener tonos desvanecidos que tienden a verse un poco amarillento el virado.

Quizá para esta haya utilizado su cámara Pony Premo no.7, utilizando una f64 y su máxima velocidad con el fin de que toda la toma le saliera bien enfocada ante cualquier movimiento de las personas.

La religión siempre ha estado presente en la vida de los mexicanos desde tiempos prehispánicos, quienes adoraban a muchos dioses con fuerzas sobre naturales que ayudaban y protegían a las personas en la vida cotidiana. Esta cuestión fue bien aprovechada por los españoles pues fue la manera más fácil para lograr el dominio y la conversión a la religión católica que traían, con ello fue posible el sincretismo cultural.

“Todo Mexicano es Guadalupano”, es una frase popular que refleja la profunda devoción que gran parte de los mexicanos le profesa a la Virgen de Guadalupe. Una de las

características principales del pueblo de México es que es profundamente religioso; cerca del 90% de la población se considera creyente Católico y de ellos, casi la totalidad le tiene mucha devoción a la Virgen de Guadalupe.

¿De dónde viene ese fervor hacia la Guadalupana? En el hecho de que ella escogió a México para revelarse,<sup>116</sup> distinguiendo con ello al país y convirtiéndose en la “madre de todos”; por lo que más que un símbolo religioso es un emblema nacional, donde converge el nacionalismo con el fervor religioso.

La historia marca que en el cerro de Tepeyac<sup>117</sup> fue la aparición de la Virgen de María en diciembre de 1531, tras haber aparecido su imagen impresa el día 12 de diciembre se inició su fervor y construcción del Santuario Mariano; aunque dicha devoción se volvió más fuerte en el siglo XIX tras la Guerra de Independencia cuando fue oficialmente nombrada la Patrona de México.<sup>118</sup>



XXXVI. Feligreses en Capilla de Guadalupe, 1927, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, AFEC.

---

<sup>116</sup> El relato llamado Nican Mopohua de Antonio Valeriano habla extensamente sobre la historia de la aparición de la Virgen María al indio Juan Diego y como ésta eligió a México aparecer bajo la advocación de Guadalupe y pidió le construyeran su Templo en el Tepeyac.

<sup>117</sup> El Tepeyac es un cerro ubicado al norte de la ciudad de México que pertenece a la Sierra de Guadalupe. En la época prehispánica se encontraba una pequeña aldea que estaba conectada a la ciudad de México-Tenochtitlán por medio de una calzada que cruzaba el lago de Texcoco, en aquellos tiempo había un pequeño adoratorio a la diosa mexicana de la tierra, llamada Tonantzin (nuestra madre o nuestra señora).

<sup>118</sup> En 1808 surgieron muchos movimientos autonomistas en la Nueva España, que se iban organizando de manera informal. Uno de los más conocidos en México era el de “Los Guadalupanos” quien tuvo mayor actividad entre 1811 y 1814, quienes tomaron como a la Virgen de Guadalupe como la Capitana General de su insurrección en contra de la Virgen de los Remedios, que era esto mismo pero de los españoles. (Gudea; 1992:64-65).



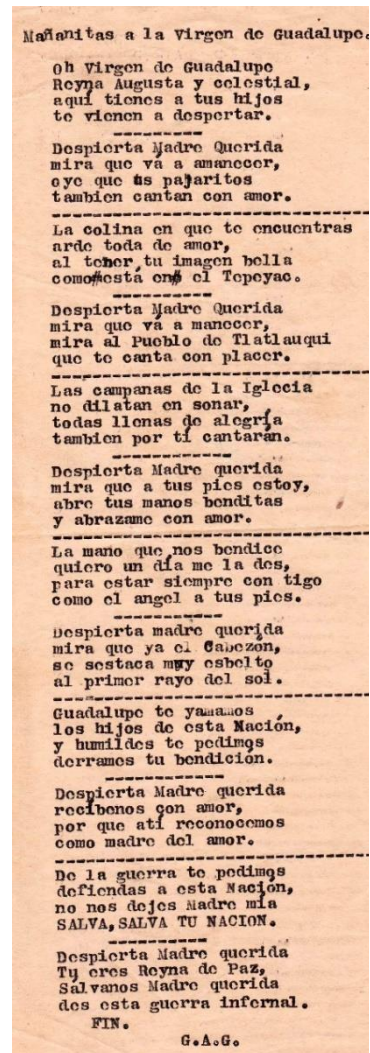
A partir de este siglo y después de haber obtenido la Independencia de España, se comenzaron a construir en las poblaciones mexicanas ya fuera un altar, capilla o iglesia dedicada a esta Virgen. Siguiendo un poco con la tradición buscaban que estas fueran edificadas en cerros o sino en lugares a las afueras de la población para que tuvieran esa misma divinidad que lo tenía en Santuario de la Virgen en la ciudad de México.

Tlatlauqui no podía escapar a dicha excepción. En la parte norte de la localidad, conurbado a ella, se ubica una cima donde a partir de 1840 se inició la construcción de una capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe (Santa María de Guadalupe) y terminándose esta en 1852<sup>119</sup>. Tanto el cerrito como la capilla se llaman de Santa María de Guadalupe.

La Capilla se encuentra exactamente en la parte más alta de este cerrito, cuenta con 101 escalinatas para llegar a ella desde la parte baja.

No se sabe con exactitud si aquí también en épocas antiguas haya existido algún adoratorio prehispánico y por ello se haya aceptado esta capilla aquí o si simplemente se edificó en este sitio por el simple hecho de emular al Santuario del Tepeyac.

Otro dato importante, es que del municipio era la única capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe existente, en las demás iglesias podía haber un pequeño altar en honor a ésta o alguna capilla pequeña, pero nada más.



XXXXVII. Mañanitas a la Virgen de Guadalupe, s.d, Gilberto Aparicio Guerrero, Tlatlauqui, AFEC.

<sup>119</sup> El párroco Ambrosio López del Castillo, fue quien promovió su construcción pero fue terminada por el párroco Ramón Vargas López y su coadjunto Carlos Vargas Moreno se encargó de dar dinero para la conclusión de las torres y formación de sus esquilas (De la Torre; 2006: 150-152).. Su techumbre era de teja, con un estilo arquitectónico sumamente conservador, sin ningún ornamento en su fachada. En 1863, bajo el curato de Carlos Vargas Moreno se construye la Torre de lado Oriente y los contrafuertes de la capilla. Con el cura Pedro Flores y Moreno, se construye la torre del lado poniente el día 22 de octubre de 1914; sus campanas se colocaron el 12 de diciembre de 1919 (Mendoza; 2005:117).

En la imagen XXXVI, podríamos pensar que esta foto nos refiere a una visita al templo en familia o que acababan de salir de misa, pues el grupo de personas es numeroso. Se pueden ver niños, mujeres y hombres los cuales posan atentos a la cámara.

Entre ellos hay una cruz atrial de madera con la leyenda INRI en su parte superior, el señalamiento de los tres clavos de Cristo; detrás de ellos aparece parte de la fachada y torre de la capilla, a su costado hay árboles al igual que al fondo, aunque estos últimos apenas se ven porque la neblina no deja apreciarlos del todo.

*Era muy común que fuéramos a la capilla de Guadalupe por lo menos una vez al mes a misa y aprovechando estar ahí anduviéramos de paseo por sus alrededores.*

*De niño me encantaba correr por sus escaleras de piedra y ganarles a todos en llegar, aprovechaba mi ventaja para ir a la pequeña plaza que existe a un costado, esa que tenía en ese entonces sus bancas de piedra y que ahora son de cemento. Me sentaba y contemplaba el paisaje lleno de árboles y era fascinante cuando veías subir a la neblina, del otro lado podías ver como se veía el pueblo. De joven seguía disfrutando admirar ese panorama único.*

*Al entrar a la capilla, lo primero que llama la atención es un bello retablo ornamentado con columnas clásicas de base cuadrada y al centro una pintura de Nuestra Señora de Guadalupe, se decía que su altar tenía “piedra sacra”. En toda la región éramos los únicos que teníamos nuestra capilla, como tlatlauquenses era parte de nuestra identidad, era algo que nos distinguía en la zona.*

*Recuerdo muy bien este día de la foto, hacía frío y la neblina se empezaba hacer presente. Esa ocasión fui como parte de la comitiva del señor cura que había citado a personas que vivían por el cerro a una reunión, en ella les explicaba lo que estaba sucediendo en México y otros estados de la República con respecto a las guerrillas cristeras que tras el decomiso de armas se habían alzado en armas en enero y que el gobierno había con ello declarado una guerra.*

*Que en Puebla estaban empezando a reclutar gente para que formara parte del ejército cristero. Pero lo más importante y para lo que había reunido a las personas, era*

*para informarles que ciertos jacobinos habían empezado a destruir símbolos católicos, quemando iglesias, pinturas, altares, etc.*



XXXVIII. Altar de Virgen de Guadalupe, s.d, Gilberto Anaricio. Tlatlauqui. AFEC.

*Tres semanas atrás, habían hecho estallar en el altar mayor del Santuario de Nuestra Santísima Virgen en México, una bomba que había ocasionado daños en sus escalinatas y vitrales; que gracias a Dios la imagen de Santa María de Guadalupe había salido ilesa de tal atropello. Por lo cual invitaba a los vecinos de la capilla a resguardarla y*

*vigilarla, pues se había difundido que entre las iglesias y capillas prioritarias a destruir eran las Marianas, sobre todo las Guadalupanas.*

*Ese día se organizaron grupos de vigilancia para evitar que algo así llegara también a pasar aquí, después de esto salimos todos a tomarnos la foto oficial del acto, pues el Sr. Cura debía mandar una evidencia al arzobispado de esta [...]*

*(Relato del Profesor Gilberto Guzmán Guerrero)<sup>120</sup>*

La composición de esta toma es muy general, que no busca más que documentar el hecho por el cual se reunieron, donde para ello era importante que las personas aparecieran en ese primer plano. Gilberto tuvo que haberles indicado sus posiciones para que pudieran salir todos en la toma, para lograr ello tuve que alejarse como unos cinco metros de distancia a modo que tanto ellos como la capilla fueran visibles.

Me causa cierta curiosidad, que pudiendo cerrar más la toma para que se percibiera más cercano al grupo, la haya dejado así de abierta, haciendo que los tres niños al lado izquierdo salieran; mi parecer no eran tan importante su presencia en la foto, yo los dejaría ahí si es que fueran hijos de alguien del grupo en todo caso o porque sus caritas me dieran

---

<sup>120</sup> Entrevista efectuada por Adriana Ramírez Salgado, el 16/04/2009, para Estudios Fotográficos Regionales A.C. en Tlatlauquitepec.

cierta ternura y quisiera perpetuar ello, aun cuando al positivar la placa si hubiera yo re encuadrado para acercar más los rostros del grupo.

La imagen presentada es digitalizada de un positivo al gelatinobromuro virado en sepia, que presenta varios dobleces en su emulsión al igual que ligeras pérdidas, algunos rayones ligeros y depósitos adheridos (lado izquierdo).

En la parte superior presenta ciertos problemas en la fijación (iglesia, cielo, árbol a la izquierda y algunas ramas del de la derecha) pues pese a que esta virada la fotografía, los tonos claros parecen tener un color tendiendo al amarillo a diferencia de otros tonos claros que aparecen reflejados en el sombrero sobre la escalera, una blusa y la parte inferior de la cruz. Hay un equilibrio en cuanto a tonos y contrastes de la imagen.

Por la fecha de la foto es probable que haya utilizado su cámara Pony Premo no.7, utilizando una f32 o f64 y su máxima velocidad con el fin de que toda la toma le saliera bien enfocada ante cualquier movimiento de las personas.

Para una persona no oriunda del lugar o región, esta capilla es como cualquiera otra en América, que hace que la ubiquemos en México, en primera el tipo de personas autóctonas del sitio, sobre todo por su vestimenta con ropa de algodón, sus huipiles o cotones (con lo que se cubren) y sus sombreros.

Definir que se trata de Tlatlauqui, se vuelve difícil si es que uno nunca ha visitado el lugar y la región para poder identificar a esta, pues como se mencionó, es la única que como capilla existe en toda la zona de la sierra nororiental así ser de las pocas en la sierra norte de Puebla que se haya construido en un cerro. Se sabe que es la sierra por la neblina que es muy característico de dichas regiones.

Muchos feligreses que visitaban el Cerrito de Guadalupe además de hacerlo por las fiestas propias de la capilla (el 12 de diciembre y 12 de febrero), lo hacían en conjunto a su visita a la fosa y cortina de la hidroeléctrica que se encontraban a un costado de dicho cerro.



XXXIX. Visita a la cortina de la hidroeléctrica del Cerrito de Guadalupe. 1929. Gilberto Anaricio. Tlatlauqui.

La profesora Ángela Olvera recuerda:

*Como no recordar esos tiempos de días de campo o simple paseo al cerrito de Guadalupe. Generalmente se acostumbraba primero pasar a la capilla y saludar a Nuestra Señora de Guadalupe, después de hacer unas oraciones y persignarnos nos dirigíamos hacia la zona de la fosa.*

*Teníamos que bajar las escaleras, a mano derecha se encontraba el sendero que llevaba a este sitio, el sonido del agua acompañaba a uno en el andar. Eran como unos 20 minutos bajando para llegar, lo primero que veías era la fosa con una agua muy transparente y limpia, los muchachos y niños solían nadar ahí, pocas mujeres lo hacían pues no era tan bien visto, lo que solíamos hacer era mojarnos los pies.*

*Los que no se mojarían, buscaban una zona plana para poder extender el mantel y poner la comida, desde ahí veían a los que estábamos en el agua o cerca de ella; otros se iban a la parte de la cortina a admirar el paisaje y ver parte de la caída del agua, era tan tranquilizador ello, era un momento especial en familia o con las amistades donde la pasábamos muy bien. Esto era muy común que lo hiciéramos como a finales de los veinte y hasta los años treinta, después se fue perdiendo esta costumbre sobre todo cuando cerró la hidroeléctrica.*

*Si había ahí una hidroeléctrica, pero cuando crearon la de Mazatepec esta dejó de funcionar y ahora las visitas y paseos eran ahí.*

*Cuando solo ibas de paseo bajabas a la hidroeléctrica, para llegar a ella tenías que seguir el camino después de la cortina, a veces ahí contemplábamos el paisaje antes de bajar, rodeábamos un poco para llegar por la cascada y al final estaba la hidroeléctrica.*

*Era bien bonito ver la caída de esa pequeña cascada, entre tanta vegetación y escuchar el canto de los pájaros, uno caminaba por ahí, se estaba solo un ratito, si estaba Don Federico entrábamos a la hidroeléctrica, sino solo caminamos a su alrededor.*

*Después ya nos íbamos de regreso al pueblo. Si ibas de día de campo se solía ir al medio día para disfrutar del agua y el sol, si se iba de paseo podía ir una en la mañana o después de comer.*

*Muchos queríamos tener nuestra foto del paseo, pues fíjate que de la zona sin contar a Teziutlán, aunque no lo recuerdo del todo, éramos los que teníamos nuestra pequeña presa y planta hidroeléctrica, así que si veías una foto por estos rumbos con la fosa o la cortina sabías inmediatamente que era orgullosamente de Tlatlauqui, era como algo que nos identificaba de los demás, los tlatlauquenses nos sentíamos orgullosos de eso.*

*En el pueblo creo que tres personas tenían cámara fotográfica, no todos podían pagar para que fueran que Don Ismael o Don Beto a acompañar a la familia y tomarse la foto del recuerdo, pero otros si pudimos hacerlo, después creo que salieron unas cámaras más baratas y la gente ya podía comprárselas y tomarse sus propias fotos. Yo conozco a varias familias que en sus álbumes tienen una foto como esta, donde en familia se convivía durante un paseo al cerrito.*

*(Relato de la Profesora Ángela Olvera Guerrero)<sup>121</sup>*

La primera planta hidroeléctrica de Tlatlauqui (imagen XL) se estableció en la barranca de Guadalupe en 1914, aunque dos años más tarde se terminó completamente

---

<sup>121</sup> Entrevista efectuada por Adriana Ramírez Salgado, el 23/06/2009, para Estudios Fotográficos Regionales A.C. en Tlatlauquitepec

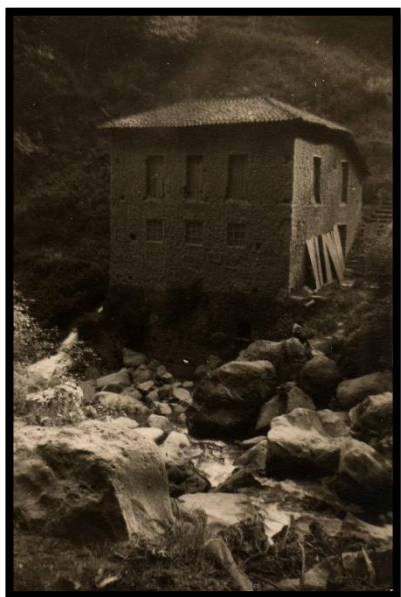


de instalar junto con los postes de luz, que fueron 200 de 10m de largo cada uno, para ello se necesitó la ayuda de doscientos cuarenta y tres mozos para instalarlos.<sup>122</sup>

Esta empresa particular daba el servicio de luz a la Compañía del Mineral de “La Aurora” y en la cabecera municipal, tenía un contrato con el H. Ayuntamiento para alumbrar la plaza central junto con las calles aledañas a ésta, la iluminación se lograba con 25 focos de luz incandescente que generaban un gasto anual al erario público de 450 pesos. Sin olvidar que también daban el servicio al Teatro Guerrero, Cine Progreso y algún otro comerciante.

Existieron muy pocos pobladores que requirieron este servicio, ya que lo consideraban aún reducido por usar bujías que daban poca intensidad, por ello la mayoría seguía usando velas y quinqués.

XL. Hidroeléctrica del Cerrito de Guadalupe, 1932, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, AFEC.



Por lo cual el Sr. Federico Dinorín elaboró un proyecto de mejora que ayudaría a surtir de luz a otras comunidades cercanas y que modificaría las actuales instalaciones, pero en 1922 se le quitó la concesión otorgándosele al Sr. Maclovio Guerrero quien mejoró las condiciones de la hidroeléctrica,<sup>123</sup> aunque al año siguiente regresó el Sr. Dinorín gracias a un juicio que interpuso para recuperarla.

A partir de ese momento empezó con paso lento a optimizar el servicio. En 1932, el C. Emilio Salgado Aguilar, Presidente Municipal de aquel tiempo, renovó las bombillas eléctricas de la cabecera, mejorando también el servicio de electricidad.

<sup>122</sup> Según una carta fechada el 24 de enero de 1916, por parte del encargado de la Empresa Hidroeléctrica el Sr. Federico Dinorín, Caja 13 Presidencia Año 1916 – 1919, Tierras, Fomento, Padrón de elecciones, 4 folders, Folder de 1916, AMT.

<sup>123</sup> Esto según una carta suelta sin más datos que la fecha 3/04/1922, AMT, Caja 14 Presidencia Años 1920 – 1923, Fomento, Estadística, Censo de Población, 4 Folders, Folder Año 1922.

*Para quien contrataba la luz, por ser aún escasa, debía usarla exclusivamente en las noches a partir de que se obscureciera. Sólo dejaban que uno la ocupara por unas cuantas horas pues después la quitaban. Lo que sí resultaba hermoso era salir a caminar un rato alrededor de la plaza y contemplarla con sus luminarias, que con el tiempo fueron cambiando y embelleciendo nuestro parque [...] lo que provocó que pudieramos pasar más tiempo conviviendo en la calle.<sup>124</sup>*

Regresando a la imagen XXXIX, puedo mencionar que fue también una fotografía bajo encargo de las personas que salieron ahí, sirvió para hacer el registro de un día de paseo por la fosa del cerrito de Guadalupe, como ya lo relato la Profa. Olvera, muchos llegaron a solicitar este tipo de retratos para inmortalizar dicho momento.

En este caso, Gilberto hace una foto de grupo, para ello hace una toma abierta un tanto para que salgan bien las personas, se vea la referencia del lugar donde se encuentran, es decir que se observe la compuerta de la cortina de la presa como parte del agua de esta y al fondo la vegetación del lugar.

Las personas tienen poses naturales, yo creo que Aparicio solo les indico los lugares en donde colocarse de modo que pudieran salir todos y lograr una armoniosa composición. Una chica con trenzas parece estar pensando en otra cosa tan así que no se ha dado cuenta que se ha tomada la foto, ya que con excepción de ella que está sentada en posición tres cuartos en dirección de la cámara, todos ven hacia el fotógrafo. Para mí el que la chica este viendo a otro lado de forma tan tranquila, le da cierta particularidad y encanto a la fotografía.

Nuevamente es probable que utilizara su cámara Pony Premo no.7, empleando un f32 o f64 y la velocidad más alta con el fin de que toda la toma le saliera bien enfocada ante el movimiento de las personas y de la misma agua que cae.

Este es un positivo al gelatinobromuro de formato 4x6" (10x15cm) virado en sepia, presenta en su emulsión ciertos rayones, ligeras mutilaciones y dobladuras en las orillas; manchas (en sus esquinas), depósitos adheridos, igualmente se aprecian ciertos problemas de densidad de los tonos en la parte superior derecha, ocasionados por problemas en su fijación.

---

<sup>124</sup> Entrevista al Profr. Erasmo Vázquez Pérez realizada por Adriana Ramírez Salgado, el 08/04/2009 para Estudios Fotográficos Regionales A.C. en Tlatlauquitepec.



Esta toma tuvo que haber sido entre las 15 y 16 horas por como cae la luz detrás de ellos, por tanto la iluminación de cenital que funciona un poco como back que ayuda a darles cierto volumen y separarlos del fondo, se aprecian las texturas de la naturaleza y de la compuerta.

En cuanto a los tonos, hay un equilibrio de tonos claros (cielo, agua, reflejos de luz, vestimenta) con los tonos oscuros (Vegetación, árboles y vestimenta), quizá por el este problema en la densidad se pierden los contrastes equilibrados, pues solo son un tanto visibles en la vegetación que está en primer plano.

La imagen XL, sirvió quizá para tener documentada la hidroeléctrica del cerrito de Guadalupe, no se sabe con seguridad los usos que haya tenido o si alguien la encargó. En ella vemos unas rocas, agua pasando entre ellas y el edificio mismo. Se ven texturas, abundan los tonos oscuros pero se encuentra un equilibrio entre ellos.

Al ver esta fotografía me recuerda algunas fotos pictorialistas del momento, no sé si esa haya sido la intención de Gilberto, lo que me hace pensar en ello es: que encuentre un ligero desenfoque (típico de este estilo), la luz tenue que ilumina el techo y una parte lateral de la construcción que da cierta calidez a la toma.

Esta fue tomada con su cámara 3A Autographic Kodak Special, quizá con un f16 o f32 a una velocidad un tanto alta que permitiera ese cierto desenfoque. Esta imagen es una digitalización de un positivo al gelatinobromuro de 3x4", dicha imagen presenta ligeras manchas en su emulsión, así como algunas pequeñas pérdidas en esta y rayones ligeros.

La capilla de Guadalupe no era tomada como tal por los tlatlauquenses como un santuario, aunque existía una fuerte devoción por la virgen. En Huaxtla había una pequeña iglesia que si era considerada así, aunque oficialmente ante el Vaticano no lo sea,<sup>125</sup> pues en ella existía una imagen realmente significativa y milagrosa propia de la población, a la cual le tenían mucha devoción.

---

<sup>125</sup> Esto porque no se llevó ni ha llevado un registro de peticiones y cumplimiento de milagros que demuestre su santidad y con ello pueda ser declarada como Santuario a dicha Iglesia.

XLI. Señor de Huaxtla. 1930. Gilberto Aparicio, Tlatlaucui. AFEC.



La imagen de un Jesús Crucificado conocido como “el Señor de Huaxtla” es quien dio origen a la capilla. Al principio, la imagen se colocó en una casita de zacate en 1701 (lo que hoy es la capilla) hasta que poco a poco se fue construyendo la Iglesia, terminándose su exterior 1754, en 1822 parte de su interior y de manera definitiva entre 1855 a 1857.<sup>126</sup>

La leyenda de la imagen cuenta que en 1690, un tronco era arrastrado por el río Huaxtla, cuando fue rescatado y llevado a la

casa de dos viejecitas.

Como el tronco estaba ahuecado en una de sus partes, éste sirvió a ellas para por muchos años como dormitorio y ponedero de las gallinas. Un día un hacendado proveniente de la región de los Llanos casualmente lo vio y le gusto porque dicho tronco tenía forma de un cuerpo humano con las extremidades inferiores cruzadas y dos ramas que le hacían parecer una cruz.

De tal modo que les propuso a estas señoras cambiárselo por un caballo pero ellas no aceptaron, el señor insistió dos veces más tras haberle ocurrido eventos extraños al salir de ahí;<sup>127</sup> después de ello la gente se enteró y busco llevarlo a la parroquia pero una serie

---

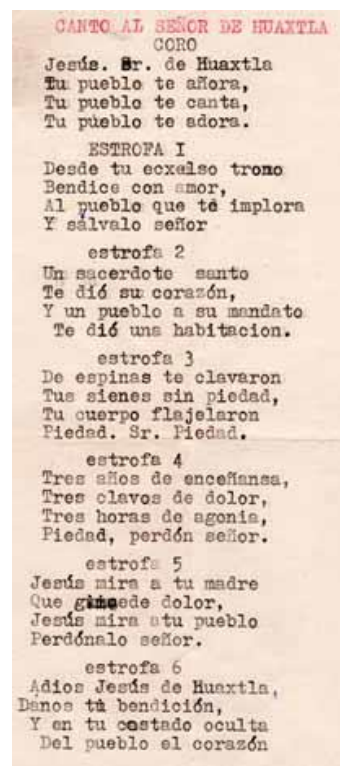
<sup>126</sup> En 1822 se enladrillo el presbiterio, cuatro años después se colocó la campana en la torre; para 1835 se reposiciono el techo y se puso puerta en la torre. Durante 1852 se terminó el altar mayor. Desde 1826 hasta 1857, la familia Lara (antecesores del famoso compositor mexicano Agustín Lara) fueron los bienhechores de esta Iglesia. En 1872 se compró su órgano. Para 1913 se hicieron remodelaciones, sobre todo del techo, vestiduras de las imágenes, ornamentos. En 1925 de cambio el órgano por un armonio y dos años después, se estrenaba el pavimento de ladrillos de cemento y el barandal de fierro del presbiterio (Mendoza; 2000:4).

<sup>127</sup> Se cuenta que al salir el señor con su caballo de ahí, este último al brincar una zanja cayó muerto teniendo que seguir a pie su camino el señor. En la segunda vez que les insistió y donde recibió también una negativa,

de sucesos<sup>128</sup> con respecto a él hicieron que terminara colocado en donde es ahora su Iglesia.

Parece ser que por influencia de los sacerdotes de la parroquia Nicolás Martín de Espinosa y Domingo Martín de Fonseca, con la finalidad de fortalecer la fe en las cosas divinas mandaron a esculpir, probablemente a la familia Villegas de Cora,<sup>129</sup> la imagen sobre aquel tronco una escultura de tamaño natural que fue terminada en 1701.

La historia de su hallazgo en el río y de la forma casi humana que se veía en ella y no así sobre datos técnicos de la hechura de la escultura; fue encontrada en la cabeza de dicha imagen cuando fue restaurada por el escultor poblano Armando Ravelo.<sup>130</sup>



XLII. Canto al Señor de Huaxtla, s.d, Gilberto Aparicio Guerrero, Tlatlaucui, AFEC.

nuevamente el mismo lugar que había muerto su caballo cae muerto su otro caballo, ante ello fue con la viejitas a contarles y decirles que ese tronco provocaba cosas sobrenaturales (Mendoza; 2000:8).

<sup>128</sup> Cuando las personas decidieron llevárselo se dieron cuenta que entre más se acercaban a la Parroquia, el tronco se volvía más ligero, cuestión que para los indígenas significaba que ese no era el lugar en el que quería estar, así que emprendieron camino rumbo al río notando que su peso aumentaba. Continuaron su camino rumbo a Huexotitla (tierra de sauces) y éste se volvía cada vez más pesado hasta que llegó el momento donde no pudieron más con él y lo dejaron en una parte plana donde se haría el jacal y después su capilla (Mendoza; ibíd).

<sup>129</sup> Esta familia era una de las más reconocidas de la Nueva España, aunque no se tiene la seguridad de que éstos hayan sido, se cree esto debido a que por aquellos años hicieron varias esculturas para la Parroquia (Mendoza; 2000:8-9).

<sup>130</sup> Existen dos fechas en relación al año de su restauración, una menciona que fue en julio de 1929 y otra que indica que fue en 1930. Los trabajos se hicieron tanto en el rostro como las extremidades ya que estaban un tanto deterioradas. Para restaurar la nariz, se tomó como modelo al Sr. Antonio Nochebuena. El papel fue colocado de nuevo por Ravelo en el mismo lugar donde lo encontró además de una relación escrita por el suscrito párroco acerca de los favores que había recibido así como los acontecimientos tristes de aquellos últimos tiempos. Al renovar la imagen se dio cuenta el Sr. Ravelo que los pies y unos dedos fueron obra de otro escultor. Según los datos que aseguran que fue hecha esta en 1929 mencionan que los trabajos tuvieron un costo de \$600 terminándose el 14 de julio. Según el informe que guardan los mayordomos de 1930, se entregó al Señor de Huaxtla el 28 de diciembre de 1930 al mayordomo Esteban Lara y que el precio pagado fueron \$50 que reunieron los mayordomos (Mendoza; 2000:1-3). La imagen sufrió una segunda restauración el 14 de julio de 1973, al parecer en esta los comisionados que tuvieron a cargo el trabajo, sustrajeron ese documento junto con el anexo por el cura Alberto Mendoza (favores y acontecimientos) diciendo que se había destrozado durante los trabajos (Mendoza; 2000:9).

La importancia, fervor y devoción de la imagen del Señor de Huaxtla para los tlatlauquenses católicos reside en los milagros que les ha concedido tanto a nivel individual como grupal (sociedad) los cuales están relacionados con calamidades, enfermedades y angustias generales que históricamente les asolaron desde el siglo XVIII.<sup>131</sup>

En el siglo XX dos pestes volvían a revivir la devoción en esta imagen, dejando constancia de favores recibidos por ésta que llamaron como “milagros”; incluso actualmente pueden ser visibles todos los milagros que son expuestos junto a la imagen en agradecimiento a las protecciones obtenidas por parte de los que son católicos.

Durante los primeros días de noviembre de 1918, llega a Tlatlauqui la Influenza Española, provocando muchos contagios en casi todos los vecinos de la población. Ante ello se solicitó al sacerdote de la Parroquia que se trasladara a esta al Señor de Huaxtla para que la enfermedad se acabara, según las narraciones de la época hechas por personal perteneciente a la iglesia, dos días después esta terminó dejando no más de cinco muertos en la cabecera.<sup>132</sup>

En abril-mayo de 1924, fue un año terrible, pues primero azotó el matlazáhuatl en varios barrios del municipio, después el cocoliztli para terminar con un duro miquitatasi.<sup>133</sup> En todas estas epidemias se llevó a la escultura a los diferentes barrios e incluso a lugares lejos del municipio para ayudar a sanar a las poblaciones.<sup>134</sup>

---

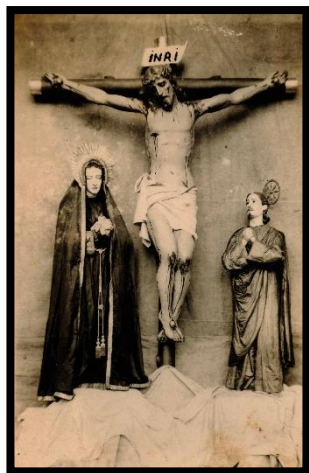
<sup>131</sup> En 1736 a 1739 regreso la epidemia de matlazáhuatl (una enfermedad entre tifus y viruela, aunque tiende más a esta última), afectando más a los indios que a los españoles que vivían en estas tierras. En 1833, se desató una epidemia de cólera morbus lo que causó muchas muertes en la región, para ello llevaron al Señor de Huaxtla por los pueblos de Ayotoxco, Tenampulco, Palmar, Espinal y Papantla (Mendoza; 2000:12-13).

<sup>132</sup> El día 8 de noviembre se realizó la solicitud con el fin de hacer un triduo de rogativas. Esta fue aceptada el día 10, realizándose una peregrinación, justo a la víspera de esta moría Manuel Aparicio Martagón (padre de Gilberto Aparicio), dos niños (hermana y hermano de Gilberto Aparicio) y una señorita. Después de ellos y hasta acabada la epidemia no moriría nadie más (De la Torre; 2006:170).

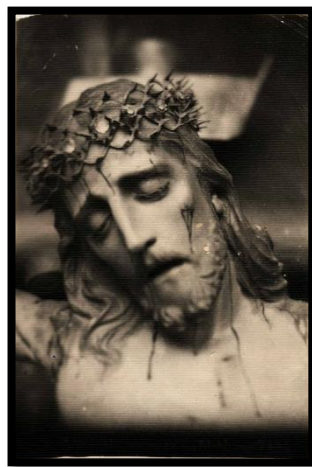
<sup>133</sup> El cocoliztli fue una gran epidemia apareció durante los primeros años de la conquista (1545 presentándose solo en la meseta central del país) y ya estando en la colonia, la conocida como huey cocoliztli (gran enfermedad) de 1576 que se propago por todo el territorio nacional y el cual acabo con el 90% de la población indígena de México. Esta se caracterizaba por presentar hemorragias en la nariz, ojos y oídos acompañadas de apostemas, era una combinación de sarampión, viruela y tifus, para la cual el sistema inmune de los indígenas no estaba preparado (síntomas eran fiebre contagiosa, lengua seca y negra; ojos y cuerpo amarillentos, pulso nulo y sed intensa) (Mendoza; 2005: 181). El miquitatasi era un tipo de tos ferina (Mendoza; 2000:11).

<sup>134</sup> Las poblaciones contagiadas del cocolitzi en de Tlatlauqui fueron: Tepehican, El Progreso, Tatzecuala y fuera de Tlatlauqui en Acatlán (al sur del estado de Puebla). El Miquitatasi se dio en: Cuacuico, Nexticapan, Ahuacatlan, Tepehican, Tatoxcac, Plan de Guadalupe y Tatazoquico (Mendoza; 2000: íbid.).

El 1° de Julio de 1930 se elaboró la relación histórica de la imagen y de su santuario contando estas historias antes relatadas, así como hacer mención de las indulgencias concedidas por el Vaticano.<sup>135</sup> En 1932 se cambió el nicho en el cual se encontraba.



XLIII. Señor de Huaxtla, Virgen María y San Juan, s.d., Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, AFEC.



XLI. Señor de Huaxtla, 1930, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, AFEC.

La fotografía XLI fue hecha expresa para acompañar el relato que el cura Alberto Mendoza realizaba; aunque ya se habían hecho retratos anteriormente, ésta resultó ser especial, en primera porque se hacía después de su restauración, segunda porque no se había antes hecho alguna de su rostro, pero sobre todo por haber sido la que cautivó a los tlatlauquenses convirtiéndola en un ícono de su ciudad, religiosidad y devoción.

Gilberto supo elegir un ángulo adecuado del rostro, donde su composición deja ver y sentir una compasión muy particular a comparación de otros Cristos Crucificados de la región, estado incluso a nivel nacional. A mí me lleva más que a sentir dolor o tristeza, me provoca tranquilidad.

---

<sup>135</sup> Hay un cuadro en la Iglesia donde aparecen las indulgencias otorgadas el 3 de marzo de 1871 otorgadas por el papa Pío IX por procurar la salud de las almas de los fieles. Dichas indulgencias eran “plenarias y remisión de todos sus pecados a cada uno de los fieles de Jesucristo,, de uno y otros sexos... que en uno de los cuatro primeros días del mes de enero y también en uno de los primeros días del mes de mayo, que en cada año elijan a su arbitrio... visiten devotamente la iglesia o santuario llamado comúnmente del Señor de Huaxtla, que se halla situado en la parroquia de Tlatlauquitepec, de la diócesis de Puebla” Estas mismas indulgencias la recibieron dos imágenes más de la región (El Santo Cristo del barrio de Ylita y el Santo Entierro de Atempan). Después de ello se le empezó a llamar al Señor de Huaxtla como “Imagen potentosa” (por el cura Ambrosio López del Castillo) y “Soberana imagen imán de los corazones tlatlauqueños” (por el cura José Mateo Parado e Iturbide). (Mendoza; 2000:5) y (De la Torre; 2006:168-169).

Para esta foto, Aparicio uso su cámara 3A Autographic Kodak Special, debió haber usado un f 8 y una velocidad de 1/100 para lograr tener bien enfocado el rostro y tener esa profundidad de campo. Este medium close up, es iluminado con luz artificial cenital para lograr definir bien los gestos del rostro, los tonos predominantes son los claros y tiene equilibrio en sus contrastes.

Para lograr esta imagen, Gilberto tuvo que haber podido manipular la imagen, colocándola en algún sitio donde pudiera ubicarla con una inclinación entre de 10° a 20° aproximadamente; tuvo que haber puesto su lámpara en una parte media entre la cartela de la cruz y el rostro para lograr esa iluminación.

La toma tuvo que ser en contra-picada para que viéramos perfectamente bien el rostro, ya que normalmente éste en su posición normal tendería a estar hacia abajo (ver imagen XLIII) y no tan enfrente como se ve en la fotografía (imagen XLI).

La fotografía presentada es una digitalización del positivo 4x6" en gelatinobromuro, la cual presenta ciertos rayones ligeros, una rotura en la parte superior izquierda que origina una mutilación, algunos agrietamientos y manchas en la emulsión, al igual que ciertos desprendimientos y pérdidas de esta. Es visible un poco de deformación en el soporte.

La imagen desde su creación ha sido usada por los tlatlauquenses como un detente, como un tipo reliquia, como imagen de altar o para las carteras, para las esquelas de las defunciones (como la imagen XLIV). Sin duda no hay familia católica actualmente en Tlatlauqui que no tenga en su casa una fotografía del Señor de Huaxtla. De igual modo muchos oriundos de este lugar que han tenido que irse a vivir a otros sitios, llevan con ellos esta imagen como su protección y para encomendar a esta a sus familiares.



XLIV. Novena a Jesús de Huaxtla, s.d, Gilberto Aparicio Tlatlauqui. AFEC.



Se cuenta que un padre de apellido Manterola originario de Martínez de la Torre, Veracruz; en la década de los años 50 organizo varias peregrinaciones por distintas partes del mundo, entre ellas una a Nagasaki, Japón. Para este viaje se llevó una fotografía grande del Señor de Huaxtla y la colocó en el altar para oficiar su misa (Mendoza; 2000:7).



XLV. Visita del Arzobispo, 1928, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, AFEC.

En 1927, se llevó a cabo en el municipio la primera visita del Arzobispo Pedro Vera y Zuria de la Arquidiócesis de Puebla, con la finalidad de ver las labores que la Parroquia efectuaba en la comunidad.<sup>136</sup>

La imagen XLV es una de las constancias de esta visita. ¿Qué vemos en ella? Esta realizada en el atrio de una Iglesia grande que junto tiene otra construcción; del lado izquierdo observamos un grupo de niños vestidos con ropas claras, con diferentes poses (unos hincados, otros parados, con los brazos abiertos, hacia el frente o hacia arriba), a su lado derecho un piano, tres atriles, una silla con un objeto encima de esta y un hombre vestido de saco y pantalón.

---

<sup>136</sup> Además de las propias de la curia o cabeza parroquial de la región serrana de oriente (en el siglo XVIII esta llegaba hasta la zona de San Juan de los Llanos, Tepeyahualco, Concepción al sur y al occidente hasta los territorios de Nauzontla); fue a ver la situación que guardaba la propia cabecera municipal donde se hallaban: la Escuela para niños y niñas, el Hospicio Mixto para pobres (establecido por el párroco Don Lauro María de Bocarando en 1872 al igual que el Hospital), la Escuela de Música y el Hospital para enfermos pobres y desvalidos (De la Torre; 2006:64-65, 118).

Yendo más al centro de la toma, se ve justo un árbol grande con poco follaje que tiene un adorno en su tronco, a sus costados encontramos un grupo de personas (algunos parados y otros sentados) detrás de los niños. Del otro extremo se ven sentados tres sacerdotes de blanco, otros caballeros y tres mujeres; detrás de estos se encuentra un grupo de personas con instrumentos musicales.

A la misma altura que del costado izquierdo se encuentra el grupo de niños, vemos en el derecho a otros niños que también tienen poses un tanto semejante al otro grupo de pequeños.

Los sacerdotes sentados son de izquierda a derecha: el vicario Lino Meneses, el Arzobispo Pedro Vera y Zuria y el párroco Alberto Mendoza Bedolla; junto a ellos también sentados se ubicaban: el alcalde Manuel Salgado y miembros de su gabinete, al igual que sus esposas. Detrás de ellos están los miembros de la Orquesta Parroquial. Del otro extremo las personas que ahí aparecen eran algunos representantes de comerciantes y de la comunidad. La Iglesia es la Parroquia de Santa María de la Asunción y a su costado se observa parte de la casa cural (antiguo convento).

Los niños formaban parte de la escuela de música de la parroquia y cuyo maestro era Gilberto Aparicio Guerrero; justo esta fotografía fue hecha al terminar su demostración musical en honor del Arzobispo.

*El excelentísimo Señor Arzobispo de la Arquidiócesis de Puebla, nuestro venerado Don Pedro Vera y Zuria, nos visitó en fechas recientes, para observar lo que en nuestra querida villa ha realizado el ilustrísimo Señor Párroco Alberto Mendoza Bedolla.*

*Al acto acudieron autoridades municipales como Don Manuel Salgado con su esposa y otros miembros de la comunidad entre ellos comerciantes destacados.*

*El evento inicio con un rezo solemne por parte de los presentes, después siguió la Orquesta Parroquial dirigida por Don Hilario González, tocaron unas diez melodías y*



*después de esto toco el turno a mis alumnos y a mí, con un repertorio de ocho piezas musicales.*

*Me dio tanto gusto ver sus avances, yo pertenecí a esta escuela de música cuando chamaco, en ese entonces nuestro profesor era su señoría el vicario Lino Meneses.*

*Llevé mi cámara para hacer el retrato oficial del evento, antes de iniciado había colocado a ésta sobre mi trípode a una distancia prudente e hice pruebas con los que estaban ahí presentes antes de que iniciara nuestro evento.*

*Quería que salieran todos con nuestra querida parroquia detrás, orgullo de los tlatlauquenses que vivimos aquí. Le pedí a un mocosillo que cuidara la cámara en lo que actuábamos. No pensaba salir, pero por suerte paso por ahí mi tío Don Ismael y me ayudó a tomarla.*

*Su excelencia, el Señor Arzobispo Don Pedro Vera y Zuria quedó encantado con el evento, con nuestra Parroquia y con nuestro pueblo, tanto que quedó de volver más seguido a honrarnos con su visita.*

*(Relato del Profesor Gilberto Aparicio Guerrero)<sup>137</sup>*

El arzobispo Vera, escribió un pequeño apartado en “Cartas a mis Seminaristas” donde escribió:

Un amplio atrio rodea el templo que se yergue majestuoso con sus dos altas torres y vetusta fachada. Al penetrar a la nave, quede estupefacto, por la artística proporción de líneas, luz, decorado y ornamentación. Doce columnas áticas equidistantes, sostienen una amplísima tribuna, que recorre toda la extensión de la nave y le dan un aspecto semejante al de las basílicas griegas (Mendoza; 2005:115).

La iglesia que aparece al fondo es también parte de la identidad cultural de Tlatlauqui, ya que ésta se fue transformando con el pueblo desde que se estableciera como una población parte de la Nueva España.

---

<sup>137</sup> Hoja escrita encontrada en su agenda personal de 1928, se halló en la hoja en la sección del 2 y 3 de agosto, así que no se sabe si ese fue el día en el cual lo escribió, cuando paso el evento o simplemente con el tiempo alguien la haya puesto ahí. Estudios Fotográficos Regionales A.C. Sólo mencionar que la Primera Orquesta Parroquial se instauró durante el ciclo secular del párroco Ramón Vargas López entre 1854 y 1864.

Esto porque hay que recordar que la conquista se justificó por ser una empresa cristiana que convertiría la civilización pagana que no conocía al Dios Verdadero en una católica. Para ello se crearon las encomiendas y corregimientos, que eran instituciones que aseguraban una sociedad cristiana.

Por tal motivo se construyó aquí un primitivo convento franciscano en 1531, que estaba retirado de la antigua ciudad prehispánica para conservar el hecho de clausura que solían tener estos monasterios. Para 1548 ya estaba construido en forma al que llamarían Santa María de Tlatlauquitepec<sup>138</sup>

En su periodo secular,<sup>139</sup> durante el ciclo de veintidós años del párroco Ambrosio López del Castillo, llegarían tiempos de buena bonanza para el poblado. López se encargó de reedificar interiormente a la Parroquia, además de construir las dos torres y aumentar las imágenes de este templo.<sup>140</sup> Durante el período de Hilario González Durán, el templo cambiaría su nombre a Parroquia de Santa María de la Asunción, la cual se convertiría a partir de este tiempo en la Patrona del pueblo.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> De igual manera habría otro convento doctrina en Ixtacamaxtitlan, casas menores en San Juan Tlaxocopan, Xonacatlan y San Pedro Zacapoaxtla. Gracias a su casa conventual e iglesia erigidos en Tlatlauqui, es que esta recibió de la Segunda Real Audiencia un corregimientos en Tlatlahuquitepec (Mendoza; 2005:93-95).

<sup>139</sup> En 1567 los franciscanos abandonan el convento de forma voluntaria (con esta fueron ocho casas curales que abandonaron en la sierra norte del estado) por ser distante y haber muerto muchos frailes (De la Torre; 2006:70-71). En 1605 inicia el clero secular con el párroco Lorenzo de Orta que se mantuvo 35 años a cargo de esta e incluso fundó dos cofradías de la Purísima Concepción (Mendoza; 2005:97-98). A estas cofradías se le sumarían a partir de 1658 la del Santísimo Sacramento, la de Jesús Nazareno, la de las Benditas Ánimas, la de Dolores y Rosario (De la Torre; 2006:81-82).

<sup>140</sup> Las torres con una altura de 40 metros, estas se construyeron en 1833; la del lado izquierdo de su fachada tiene nueve campanas, su campana mayor llamada Doña María de la gloria (con 5635kg de peso) fue colocada el 26 de julio de 1842. Ambrosio López creó más cofradías, modificó la techumbre de la casa cural; además promovió la construcción de puentes, introdujo el agua potable hasta la plaza principal construyendo para ello un acueducto (De la Torre; 2006:125:137).

<sup>141</sup> Este comprendió de 1886 a 1902, entre otras cosas, este párroco donaría a la parroquia la imagen de la Señora de la Asunción, las esculturas de Jesús Nazareno, la del Sagrado Corazón de María (de la cual creó la mayordomía. En el mes de septiembre, se realizaban dos eventos muy importantes para la Villa (que hasta en la actualidad siguen efectuándose), los festejos patrios donde coronan a su reina y desfilaban con ella, y el tradicional baile de septiembre. mía); también compro el palio grande para la procesión del jueves santo y una custodia de plata dorada, arreglo los barandales de fierro para los corredores de la casa cural. Llevó a cabo el pavimento de la parroquia con losa de santo Tomás, sustituyó una pintura grande de la Virgen de Guadalupe y la fuente bautismal de mármol y cambio. Mando a restaurar para otras iglesias esculturas e imágenes mal hechas. Algo que inmortalizó a este cura, fue su atención prestada a los feligreses, en particular a los enfermos y pobres, para lo cual solía recorrer a pie largas distancias, dado a las cosas espirituales, a la penitencia y al retiro; su idea

Hablando de aspectos técnicos y de conservación de la imagen; se puede apreciar que abundan las tonalidades claras, las oscuras se hallan en el árbol, atriles, algunas vestimentas, ventanas, puertas y partes del césped.

La composición esta equilibrada tanto en peso como en color, los grupos de personas están distribuidas de forma proporcional, incluso el árbol sirve para marcar la mitad de la escena además de darle a mi consideración un toque especial a la toma pues al parecer era el único árbol existente ubicado frente a la fachada. Se usa a la Iglesia como fondo para que pueda ser identificada la Parroquia bajo la cual se efectuó la actividad, pues en la sierra nororiental, es la única Iglesia de esas dimensiones

La imagen XLV, es una digitalización de un positivo al gelatinobromuro de 4.5x6.5" (11.6x16.5cm) virado en sepia. El positivo presenta ciertos rayones, dobladuras (a los costados y parte inferior), agrietamientos (en algunas dobladuras), depósitos adheridos, manchas, cierto desprendimiento y pérdida de la emulsión (en la parte superior y en algunas de sus esquinas) además de deformación en el soporte.

Debió haberse usado la cámara Pony Premo No.7, con un f32 a una velocidad de 1/50 para que saliera lo más enfocada posible, aunque yo percibo un ligero desenfoque, que puede ser no tan detallado por la distancia que se usó para hacer la toma, además de que el tipo de lentes con los que contaba Gilberto eran de no tan larga distancia focal.

El fin de esta imagen es utilitaria, echa expresamente para registrar el evento e inclusive hacer que el mismo Arzobispo pudiera tener una copia ya fuera como algo personal o quizá como una evidencia a usar para su reporte de esta visita.

En Tlatlauqui una tradición durante el mes de septiembre, es la celebración de dos eventos muy importantes para la Villa (que hasta en la actualidad siguen efectuándose), los festejos patrios donde coronan a su reina y desfilaban con ella, además del tradicional baile de septiembre que se unía siempre a los festejos de la independencia. Para ello, aproximadamente en junio se invitaba a ciertos miembros de la sociedad para que formarían parte de la Junta Patriótica, quienes se harían cargo de realizar estas fiestas.

---

era convertir la casa cural en una casa de ejercicios espirituales. Tan así que se le considero un santo espectral (De la Torre; 2006:180-186).



XLVI. Carruaje de reina, 1929, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, AFEC.

Una vez creada ésta, se convocaba a otras personas para que eligieran, tanto a las candidatas a reinas, como a sus comités. Con esto listo, comenzaba entonces su campaña, la cual consistía en recabar votos (cambiar un voto por dinero) en todo el municipio, organizando para ello bailes, rifas y otros eventos para recaudar dinero.

El 12 de septiembre se contaba el monto reunido de cada una de las aspirantes y se nombraba a la ganadora, para que el día 15 fuera coronada. Terminada la coronación, en los altos de Palacio se hacía un pequeño brindis en honor a la reina.

Al día siguiente junto con otros pobladores e integrantes de los gremios participaban en los actos protocolarios. En 1929, se cumplieron en Tlatlauqui 80 años de haber sido elevado a la categoría de villa; por tanto los festejos de las fiestas del pueblo celebradas en septiembre estuvieron llenas de programas culturales a cargo de las escuelas y organizaciones privadas, todo con tal de que este fuera un festejo especial.

Según el programa de fiestas y de celebración el CXXIX Aniversario de la Proclamación de Independencia, los eventos iniciaban desde el 14 para terminar el 18 de septiembre.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Iniciaban con un desfile de empleados federales, del estado y Municipio y niños de la escuela primaria. Al día siguiente honores patrios que constaban del izamiento de la bandera; juegos deportivos, una velada Literario-Musical donde participaban la las Orquestas de la población (Entre ellas de Gilberto Aparicio

Uno de los eventos esperados era el desfile, para ello se decoraban los automóviles y camiones que funcionaban como carros alegóricos. En la noche del día siguiente a este, se celebraban dos bailes, el popular en los bajos del Palacio para la gente de las comunidades y barrios aledaños –donde tocaban los “Siete Menudos”-,<sup>143</sup> mientras en los altos dentro de un salón decorado con globos, serpentinas y festones sería el de gala, donde asistirían los caballeros ataviados con trajes elegantes y las damas de vestido largo, con sus mejores joyas y peinados.<sup>144</sup>

La imagen XLVI, nos muestra parte de este desfile, donde se deja ver el carro alegórico que se encargaba de llevar a la Reina de las Fiestas con su corte de princesas y sus choferes. Para salir bien en la foto sin ningún movimiento, se han parado ante la cámara observando al fotógrafo. Aquí se convirtió un automóvil en carro alegórico, con ello podemos ver como la sociedad poco a poco se iba insertando en la modernidad –cuando antes eran las carretas- en actividades sociales de forma más común.

El auto se adorna en su cofre con banderas nacionales y en la parte donde esta la corte de la reina parece se ha montado una escenografía, pues se encuentran paños colgados con diferentes adornos; a sus costados donde se ven cadenas de papel y pequeñas palmas. Donde esta la reina otros paños puestos como un cortinaje con unos moños en su parte superior.

Algo que es curioso en esta toma es el público, porque pese a que Tlatlauqui tenía una población en la cabecera mayormente mestiza y española, vemos que aquí quienes

---

Guerrero), discursos oficiales, bailables de las diferentes escuelas, piezas de música, monólogos, lecturas, Grito de Independencia y una cabalgata por las calles de la ciudad. Durante el tercer día se efectuaba el desfile con carros alegóricos y cabalgata, eventos musicales y bailables, juegos, serenatas y Kermes. El día 17 siempre se verificaba un lúcido baile en el salón del Palacio Municipal, para finalizar al día siguiente con carreras de cintas. Véase programa de Fiestas en Caja 16 de Presidencia, Años 1927-1932, correspondencia a Educación, Circulares, Correspondencia, Folder 4.

<sup>143</sup> Este era un grupo musical de la región que fue muy popular de aquella época, esto según la entrevista con el Profr. Erasmo Vázquez Pérez el 08/04/2009.

<sup>144</sup> Había un área de cantina, otra de mesas, la pista de baile y el área del grupo musical u orquesta que amenizaría la noche, hubo un tiempo en que se bailó mucho el chotis. Se podía reservar mesa y llevar su propia bebida o comprar ahí tequilas, Parras Madero, Cinguequis y comer antojitos de la región.

observan lo que pasa en el desfile son indígenas. Estos se encuentran al costado contrario del auto que ve al fotógrafo, se aprecia un grupo de hombres y niños de tez morena, cuyos rasgos físicos son evidentemente de dicho conjunto étnico, además de que lo delata su propia vestimenta pero sobre todo su calzado (usar huaraches), más al fondo antes de los portales se observan aún más, en este caso mujeres.

¿Por qué no ver a otras clases sociales del pueblo compartiendo con ellos? ¿Quiénes acudían a estos eventos? ¿Cuáles serían los elementos de identidad tlatlauquense en esta imagen?

Los elementos de identidad en esta imagen son descifrables para quienes viven ahí e identifican el portal que aparece en el fondo, el cual difiere de otros de la zona por ser Tlatlauqui quien tiene dos de los portales-corredores más grandes en su Plaza Central en la zona de la sierra nororiental; además de ello este en particular no tenía construcción en su parte superior cuando otros en aquella época sí.

Fuera de esto podría parecer para alguien que no es oriundo de ahí, que esta es una foto hecha en cualquier pueblo de provincia, pues nos muestra las construcciones que podría definir como típicas de este tipo de poblaciones, donde no están asfaltados sus suelos.

El uso de la bandera con esa águila hace reconocer que es mexicana, aunque por la lejanía y enfoque, es complicado definir que tipo de personas estaban en los portales sentados; sí podemos apreciar que algunas puertas de casas y negocios están adornadas sus entradas con algunas banderas, además de otros objetos (según el programa de las fiestas patrias, el cual era repartido con dos días de anticipación, solían invitar a todos los vecinos a decorar de esa forma sus casas o negocios), lo cual nos refiere por lo menos en México que este evento fue realizado en septiembre ya que es el único mes en que se suelen usar ese tipo de adornos.

Además nos hace evidente la composición social de la población (a nivel municipal), donde por lo menos aquí es visible que había mayor número de población indígena que

mestiza o blanca. Incluso al usar el vehículo y dejar las carretas para actividades sociales de forma más común, puede hablarnos de cierta inserción de modernidad en la población además porque también se aprecia un poste de luz.

También esta imagen puede mostrarnos esa diferenciación de clases (la reina de la feria con su corte) y beneficios que éstas pueden tener sobre las clases bajas (grupos indígenas) quienes seguían usando, viviendo y vistiendo de una manera rudimentaria.

Aunque quizá no era su objetivo de Gilberto, se hace aquí una marcada diferenciación entre estos extractos, por momentos fue para mi ver una imagen modernizada de los primeros años de colonización, donde los conquistados veían a los españoles en sus corceles andando por las ciudades, admirando a ese tipo de animal o bestia como ellos le llamaban tan alejado a lo que conocían o mejor aún, por las carretas que era un medio de transporte raro para ellos.

Aquí el caballo se ha cambiado por un auto que al igual que antes, es usado para transportarse e igualmente para aquellos indígenas que vivían en las montañas podría ser tan inusual y sorprendente. Quienes están sobre este vehículo: la gente blanca, que pare esta ocasión visten ropaje que de a entender a una nobleza real, lo que remite a la realeza española que en la conquista vivía y que además de su piel su forma de vestir los diferenciaba de los otros.

Al parecer el desfile partía y terminaba en la Plaza Central, justo ahí es donde se reunían todas las personas de los diferentes barrios que iban a la cabecera para disfrutar de los eventos públicos de las fiestas. El resto de las personas se colocaban afuera de sus casas por donde pasaría dicho desfile, parece ser que poco se solían mezclar los habitantes de esta con grupos indígenas durante este tipo de festejos.

*Me tocó que en aquellos tiempos incluso en estos, aunque en aquellos más, era difícil ver que pudiera entablarse una relación con ellos, pues en primera muy pocos de ellos hablaban castellano y los que lo hacían lo mal hablaban. Si uno quería comunicarse con ellos debía saber mexicano, pero en el pueblo pocos eran los mestizos o españoles los que lo entendían e intentaban hacerlo, estos eran generalmente algunos comerciantes.*

*Mi ventaja era que al nacer en Hueyapan, donde los blancos somos muy pocos, pude aprender desde chamaco el mexicano, así que yo los sorprendía a ellos porque podía comunicarme en su idioma, pensar en un blanco hablando mexicano era para algunos impensable y para otros admirable, pero me terminaron aceptando.*

*Cuando eran los desfiles en Tlatlauqui, todos los indígenas iban a las fiestas, pero más de las veces eran ellos que no les gustaba mezclarse con los “lechudos” (blancos), no es que alguien les asignara estar en la Plaza Central sino que ellos ahí preferían estar y encimarse, que irse a fuera de una casa. Ahí y en los portales es donde ellos y los que no eramos de la cabecera nos colocabamos.*

*Disfrutaban mucho de ver todo lo que se hacía, eran muy puntuales solían estar listos para cuando todo empezaba, muchos de ellos sólo se quedaban a ver los eventos de hasta las 5pm porque tenían que regresarse caminando a sus casas y en la montaña o bosque no hay luz así que por ello preferían todo lo temprano.*

*Por eso era más fácil ver a los de la cabecera estar más en los eventos de la tarde, aunque algún paisano podía quedarse a dormir. El cierto recelo hacia los indígenas, era a veces porque solían ser muy adictos al trago y en los bares se emborrachaban mucho, como subían con sus machetes, provocaba que ya borrachos se pelearan con otros y pelearan a machetazos algunos de ellos, recuerdo ver morir uno que otro macheteado por conflictos de cantina. Por ello mestizos y españoles guardaban sus distancias.*

*(Relato de Don Euriel Tapia)<sup>145</sup>*

Es importante recordar que en este tiempo Tlatlauqui en su cabecera municipal estaba conformado según datos del censo de 1930 por la siguiente población: 5% de indígenas, 10% de diversas nacionalidades (italianos, franceses, libaneses), 15% española (oriundos de aquel país avencindados en esta ciudad e hijos de españoles que habían nacido aquí), un 70% eran mestizos (personas que eran hijos de padres de diferente raza,

---

<sup>145</sup> Entrevista realizada el día 22/04/2009. Estudios Fotográficos Regionales.



ya fuera española, árabe o libanesa, francesa, italiana, indígena) en ella entran la mezcla ancestral de español con indígena del cual desde tiempos del virreinato dando origen en gran parte del mexicano actual.

Esta imagen debió ser tomada con su cámara Pony Premo No.7, cuyo negativo es una placa de vidrio de tamaño 4x6 (14.4x9.1cm). Este es una digitalización de un positivo al gelatinobromuro virado al sepia. En cuanto a conservación, este presenta ligeros rayones, depósitos adheridos a la emulsión, algunas dobladuras y manchas sobre esta al igual que evidencias de un poco de ataque biológico. El soporte tiene cierta deformación, mutilación en la parte superior izquierda e inferior derecha y algunas pérdidas ligeras de emulsión.

La composición es general y un tanto espontánea, lo único que hace Gilberto es detener al auto en el lugar pensado para que la toma salga de acuerdo al ángulo escogido, las posturas son un tanto naturales de acuerdo a como venían todos en el auto, lo único que debió pedirles es que vieran hacia él; la gente del público está más atenta al evento que a la fotografía en sí, pocos serán los que vean también a la cámara, en ellos se ven barridos provocados por los movimientos que hicieron durante la toma.

Me imagino que al colocarse ahí ya tenía controlada la distancia focal, diafragma y velocidad para hacer no solo esta foto sino otras del mismo desfile. En cuanto a la iluminación es cenital por la sombra que se ve debajo del automóvil, aunque es muy ligera, posiblemente haya estado un poco nublado y debió efectuarse entre las 11 o 12 horas. Los contrastes están balanceados y también las tonalidades.

El retrato XLIVII, nos muestra el interior de una basta miscelánea de la población, es la imagen Aquí aparece el tendero (a su vez dueño) con sus hijos, compartiendo la misma idea del retrato anterior -tendero con sus hijos a los cuales les enseña el oficio-, aunque tal vez esta imagen en particular quiera enfatizar más su poder económico que le permitía



XLVII. Tendero y familia, 1932, Gilberto Aparicio, Tlatlauqui, AFEC

poder mantener a una familia (ciertamente numerosa a la cual era capaz de vestir bien), no importando que tan pequeña o grande fuera la tienda.

El caballero no porta saco, sino un suéter, su posición es de frente y lleva la mano derecha hacia su estómago –no abraza, ni toca a ningún niño-; los niños bien arregladitos miran también al frente recargando sus manos sobre el mostrador –con excepción del niño de la derecha quién tiene una mano en el mostrador mientras la otra sobre la pista del gramófono-, todos (niños y caballero) portan vestimenta clara y usual de la vida cotidiana de la época (incluso las niñas salen peinadas con los enormes moños que eran de moda en esos tiempos).

En el fondo se aprecia toda la variedad de mercancía que se vende ahí como sombreros, botellas de licor, velas, entre otros más; si prestamos un poco más de atención a las botellas (lado izquierdo), podemos observar que éstas no son unas simples botellas de licor o alcohol, pues vienen con una buena presentación, etiquetadas y selladas.

Además de ilustrar como eran los comercios en aquel tiempo y lo bien surtidas que estaban, nos refiere a su modernidad; otro elemento que refiere a ésta, lo representa el gramófono (lado derecho), en los poblados de provincia no era muy usual tener este tipo de aparato en una tienda.

Parte de la construcción en esta fotografía fue mostrar como su sociedad se encontraba inmersa ya en un proceso de modernidad -hecho que para los años treinta comenzó a identificar a ciertos poblados de la sierra norte del estado- pues aquí la familia aparece flanqueada por íconos de la misma que a la vez hace referencia a la identidad serrana de buenos comerciantes.<sup>146</sup>

La imagen XLVII, fue importante porque es una de las tantas fotografías que al parecer que formó el del primer directorio Alatraste del municipio,<sup>147</sup> hecho trascendente fue su publicación en 1932 donde se dieron a conocer sus negocios.

El comercio era una de las actividades económicas más importantes de la cabecera,<sup>148</sup> se manejaban a nivel de empresas familiares, se podían ubicar tanto en los portales y plaza de armas, como en las calles cercanas al zócalo, estos negocios buscaban tener siempre productos buenos y semejantes a los que se vendían en las grandes ciudades del país, para lograr esto viajaban constantemente, así mantenían y lograban tener contactos para que les surtieran adecuadamente.

---

<sup>146</sup> En el libro de Puebla. Historia de una identidad regional, nos refiere como tras la Revolución Mexicana, la los pobladores de la sierra norte del estado, sobre todo de aquellos municipios importantes de ambos lados de esta, comenzaron a tener una recuperación muy pronto, que sus negocios comerciales eran los que más recursos les dejaba a estos, por tanto se convertían ellos en símbolos del serranismo, del progreso y de identidad cultural; que de algún modo, fuera de la capital del Estado era algo que los distinguía de la zona sur y centro (Contreras&Cuenya; 2012:94-95)

<sup>147</sup> No existe una copia como tal de dicho directorio, en el AMT se encontraron datos tanto de su existencia como una descripción de lo que contenía, refiere el número de fotografías que aparecen (cinco) que serían los comerciantes que estuvieron dispuestos a pagar por aparecer en la publicidad con dicha imagen. Describe de forma general los retratos que aparecen y esta imagen se apega muchísimo a ello, sobre todo porque en dicho documento menciona el que aparece un gramófono, así que revisando otras fotos de comercio como estas, que seguramente formaron parte de la serie, es la única donde hay un aparato musical como este. Véase Caja 16 Tesorería Años: 1927 – 1932, Educación, Circulares, Correspondencia, 7 Folders.

<sup>148</sup> Es importante señalar que en los registros de tesorería no aparecen en su mayoría, datos específicos sobre la apertura y clausura de estos negocios, de su ubicación, de cuándo cambiaron de dueño o del incremento en su número o giro. Lo más que se tiene son cartas-aviso de la apertura de tendejones y el capital que se invirtió, y de alguna clausura de éstos. En los libros, varios dueños de negocios aparecen en la parte de Giros Comerciales donde se ve el pago de sus impuestos, pero no se especifica realmente cuál es el giro de estos negocios ni su ubicación. Lo único que si es constante es el nombre de las personas aquí referenciadas y estas cantidades que arroja el libro con unas encontradas en El Directorio Alatraste del Estado de Puebla, referente al Municipio de Tlatlauquí, y del cual podemos decir que éstos se mantuvieron así aproximadamente desde 1920 hasta inicios de la década de 1940, pues en el Calendario Directorio Nieto del Estado de Puebla del Año de 1945, algunos se repiten mientras otros desaparecen. En cuanto a la fotografía, aparece registrado como fotógrafo Ismael Guerrero Bravo, esto durante la década de 1920 y los primeros cinco años de 1930, agregándose a la lista a partir de esta década a Gilberto Aparicio Guerrero.

Entre dichas empresas se encontraban: 8 tiendas de abarrotes y productos en general, 9 carnicerías, 11 tendejones, 7 panaderías; no olvidando las fábricas de Jabón de don Miguel Villar, la de Mangas de Hule llamada “La Industrial” de don Abel Guzmán, la de Aguardiente del Sr. Afif, las fábricas de Aguas Gaseosas de los señores Maclovio Guzmán, Alfonso Ramos, José León Pineda, sobre todo las de don Federico Romano, quien elaboraba los famosos “romanitos” (bebidas gaseosas regionales semejantes a las “chaparritas”). Don Miguel Tecanhuehue llegó a tener la concesión de limonadas Mundet para vender también este tipo de bebidas. Fábricas de Cajas de Madera y los beneficios de café de la familia Guerrero y de los Lemini.<sup>149</sup>

Otros negocios existentes eran: los baños públicos, la botica, las carpinterías, herrerías, madererías, jarcierías, la planta de electricidad, hoteles, mesones, escuelas particulares, el molino de maíz o nixtamal, peluquerías, sastrerías y modistas, tiendas de ropa, de tabaco labrado, tenería, fabricación de vinos frutales, zapaterías y platerías.

La fotografía XLVIII tiene un tamaño 3.5x5.5” (8.6x13.6), es una digitalización de un positivo al gelatinobromuro virado en sepia, fue tomada con su cámara 3A Autographic Kodak, pues tiene un negativo de nitrocelulosa. Tuvo que haber empleado iluminación artificial para dicha toma la cual tuvo que ser frontal, algún rebote de ello se aprecia en el gramófono y en el espejo o vidrio de un nicho que se encuentra en la parte superior izquierda.

Los tonos y contrastes están un tanto balanceados, aunque al parecer puedo excederse de luz sobre los niños pues aparecen muy blancos (quemados de luz), esto es más evidente debido a su estado de conservación que muestra cierta pérdida de densidad preste en casi  $\frac{3}{4}$  de la imagen provocada quizá por un mal fijado. Además de observarse ligeros rayones, manchas, depósitos adheridos, una ligera deformación del soporte, algunos desprendimientos y pérdidas a la emulsión sobre todo en algunas zonas de las orillas.

---

<sup>149</sup> Consúltese el Directorio Alatraste de 1928 del Municipio de Tlatlauquitepec, AMT.

El uso de esta imagen fue de índole comercial, como mencionaba, el dueño de la misma pediría a Gilberto le hiciera no sólo esta sino dos fotos más de su tienda (aparecen solo los productos y otra donde sale solo el tendero en su tienda) o quizá el mismo fotógrafo lo sugeriría para ofrecerle diversas opciones de presentación de su negocio.

La decisión de hacer que esta apareciera en dicho directorio sería del cliente quien buscaría reflejar otro de los aspectos particulares de los serranos, su unión familiar o familia como parte importante de que un negocio prospere, además de hacer que la familia apareciera flanqueada por íconos de dicha modernidad y progreso que estaba ya inmerso en Tlatlauqui, y donde ellos formaban o formarían parte de esto.

#### **5.2.4 Conclusiones**

Las representaciones o formas de representarse como individuos o sociedad, son siempre subjetivas, tienen un sentido simbólico propio que es construido grupal o individualmente.

Si recordamos, la identidad se puede considerar un concepto complejo y un tanto difícil de definir, pero que a la vez da un punto de partida a la aceptación del conjunto de referentes en los que un individuo se reconoce en lo individual, en lo colectivo o en ambos.

Estos referentes se adquieren de manera cotidiana en la interacción con otro u otros donde se vuelven habituales e implícitos en una población, es decir, adquieren un significado, un contenido mental, concepto o idea sobre lo que son y los hace ser, de modo que lo asocian e interpretan según el uso y función que tenga en su vida cotidiana.

Una vez que como individuos o como colectivo se asumen de una forma y/o se reconocen en ella –a través de distintos elementos que refieren a su religiosidad, comida, tradiciones, costumbres, símbolos nacionales, regionales o locales entre otros más- se saben distintos a otros, pues su sentido de permanencia y cercanía a un lugar (de origen)

enfatisa las diferencias que les conceden la geografía, historia, economía y cultura de la entidad a la que pertenecen. En base a como se conciben es la manera en la que buscarán representarse ante ellos mismos como a otros.

La cultura refleja de cierta manera lo que hace y piensa cada pueblo del mundo de forma general o incluso muy particular, por esa razón es significativa y valiosa, en un primer momento para quien la ha generado y en otras ocasiones para quien con ella empatiza.

En las fotografías de Francesc Casañas y Gilberto Aparicio seleccionadas para este estudio, las cuales no necesariamente perseguían un fin artístico sino utilitario (publicaciones, consumo, uso personal, etc.); tanto usted lector como yo, hemos podido apreciar y conocer la manera que las sociedades e individuos las concibieron, en un espacio y tiempo en particular, buscaron que algún aspecto de su identidad cultural quedara representada o reflejada en ellas.

La mirada del fotógrafo influye en ciertas ocasiones al registrar y hacer visible dichos elementos ya sea por decisión propia o por encargo de sus clientes. Estos pueden ser descifrables y significativos en un primer momento para quien los gesta y/o consume (individuo y/o sociedad e incluso los diarios que la solicitan), pues comparten códigos que los hacen entender, desear y demandar ese tipo de representaciones.

“Del mismo modo el ‘lector’ de fotografías habrá de recrear la imagen recurriendo a sus equivalencias internas que le harán posible su entendimiento o no de una imagen cualquiera” (Zuzunaga; 2008:52-53).

En relación a cuan compartidas son dichas concepciones sobre elementos de identidad cultural, sean identificadas por la sociedad y sus individuos, es algo complejo de aseverar. Considero que pueden ser en su mayoría correspondidas de forma muy general, cuando en estos se hace presente una participación directa o indirecta por parte de personas de diversos extractos sociales.

Si sólo intervienen de forma muy particular ciertos grupos, se rompe esta “generalización”, puesto que hay que recordar que las nociones dependen del valor y significado que cobran o tienen para ciertos grupos o individuos e incluso hasta la experiencia y experiencias vividas en ciertos periodos, hacen que esa brecha de concepción sea tan lejana o cercana con otros.

Para mí en este estudio, pienso que tanto la sociedad que demandó o consumió estas imágenes como el fotógrafo mismo, fueron los actores relevantes para la construcción social de su identidad cultural, porque como he dicho compartieron e incluso avalaron los símbolos como reales y bajo los cuales se identificaron como pertenecientes a un sitio o espacio en particular.

“La imagen real viene dada del encuentro de la realidad particular con la realidad común que es el marco de mutuas referencias y dentro de la cual la vida está presente. De ese ser lo que somos extraemos nuestra imagen real” (Zuzunaga; 2008:65).

Las semejanzas que para mí pueden ser las más destacables entre ambos fotógrafos regionales son:

1. *Usar a la fotografía como un medio de expresión o difusión a ciertas circunstancias ocurridas en su sociedad, es decir, son crónicas visuales.* Por ejemplo, Sabadell (Catalunya en general) pasaba por la dictadura de Primo de Rivera, la cual regularizaba ciertas prácticas sociales y culturales de los ciudadanos; la complejidad del contexto político provocaba resistencias que mediaban en los eventos acaecidos en Sabadell. En esta línea Casañas dio cuenta en sus fotografías de las actividades culturales a pesar de las restricciones implantadas desde el gobierno español. Las identidades se construyen ante los conflictos y las restricciones, quizá sin éstos, las identidades catalanas se hubieran configurado con menor intensidad.

México en cambio vivía, aunque también una dictadura disfrazada, momentos de tensión por conflictos bélicos entre el Estado y la Iglesia (Guerra Cristera), a la par de

una reestructuración nacionalista tras la Revolución Mexicana, específicamente Tlatlauqui vivía cierto reflejo de ello. Por tanto, la sociedad tlatlauquense buscaba mostrar también sus tradiciones, su religiosidad y los espacios que dotaban de identidad. Gilberto registra ello para evidenciar de algún modo estas concepciones compartidas.

2. *Los espacios y temáticas retratadas. Los espacios así como algunos edificios o construcciones que tienen un valor especial o que lo adquieren como parte emblemática de ellos.* En el caso de ambos, al estar sus ciudades cercanas a lugares con mucha naturaleza, éstos se vuelven sitios de encuentro y convivencia de la sociedad a la que pertenecen. Por ejemplo, para Sabadell su bosque y lo que había en él fueron en su momento íconos naturales de la ciudad donde solían efectuar ciertas actividades; como para Tlatlauqui lo era y sigue siendo (en cuanto a símbolo) su cerro, grutas o cuevas en él.

En cuanto a las temáticas, pienso que el que veamos estas coincidir, no sólo entre ellas sino quizá con algunas otras del mismo periodo o por años cercanos, en la misma región, estado o país e incluso en otros países, tiene que ver con la misma mentalidad que puede compartirse generacionalmente, es decir, ciertas tendencias, gustos, formas de ver la vida, etc. Las nociones sobre ciertas temáticas del pasado son usadas en este presente con cierta distancia e incluso puede que no sean referentes importantes para las actuales generaciones; tan solo hoy un adolescente mexicano y un español pueden tener preferencias parecidas de auto-representarse (al tomarse una *selfie*), de fotografiar aspectos de su vida, de espacios importantes entre otras que serán diferentes a lo que otras generaciones como la de Aparicio y Casañas tuvieron en su tiempo, esto influenciado también por el momento histórico que atravesaron.



En este caso, en el periodo estudiado, los temas tuvieron que ver con paisajes (emblemáticos), con fiestas y tradiciones (que reflejaban parte de su identidad), religiosidad (devoción e imágenes de culto) y con la parte comercial o económica (reflejada en el tipo de industria que los caracterizaba).

3. *El empleo de referentes como modelos de representación.* Ambos tuvieron la oportunidad de observar y ver fotografías hechas por otros fotógrafos nacionales o extranjeros y de algún modo las pusieron en práctica para conseguir un resultado parecido a lo visto. Esto lo vimos en Casañas en la fotografía del Santuario de la Salut y en Gilberto se observó al tomar como referente cierta forma de retratar de Brehme al hacerlo con su imagen del Cerro Cabezón.

Aunque se compartan aspectos entre los fotógrafos regionales como los que he señalado anteriormente a este caso, una simple diferencia que puede estar implícita en esta misma es que cada fotógrafo determina y plasma de un modo único el proceso de decisiones que le llevaron a estas imágenes.

Además de ello, otras discrepancias entre dichos fotógrafos radica en:

1. Francesc Casañas en su papel de fotorreportero publicó en los diarios de circulación regional (Catalunya) como nacional, es decir, mucha de su obra tuvo un fin y utilidad de ser publicados, de llegar a un público que demandaba o gustaba de ver reportajes gráficos de esta índole, que a su vez era quien consumía de esta manera sus fotos. No pretendió ser un fotógrafo de estudio y dedicarse a efectuar retratos como algo comercial, su visión fue más a la parte comercial o publicitaria, no sólo participo haciendo catálogos visuales para ciertos negocios, participó en ciertas ocasiones con otras empresas de impresión para realizar postales con sus imágenes (proyectos), su visión tendía a un público más amplio de consumo tanto dentro como fuera de Sabadell.

Gilberto Aparicio aunque también efectuó reportajes fotográficos del acontecer de su sociedad, de aspectos de su población o cambios en él, su obra no tenía pretensiones de publicación en diarios como con Casañas, aunque si existió participación para ilustrar algunos artículos de revistas, no era un fin principal ya que no existe en México o por lo menos en Puebla, algún diario donde usaran sus imágenes. Más bien la utilidad de sus fotografías eran para un consumo dentro de la misma población quienes las demandaban y pedían, como tal ejerció la función de fotógrafo de pueblo; lo que conlleva a realizar registros de cualquier tipo de eventos que en él ocurrieran y comercializar con ello. Aunque también hizo postales, éstas a diferencia de Francesc fueron por iniciativa y recursos propios, es decir, sin ninguna empresa que lo respaldara de una manera más continúa, su consumo no era tan amplio quizá iría a otras ciudades dentro del estado e incluso del país si quien visitaba Tlatlauqui llegaba a comprarla.

2. Otra diferencia visible entre los trabajos de Casañas y Aparicio está en el uso de ciertos tipos de cámaras, las cuales mediaban en lo que iba a ser retratado. Es cierto que muchos fotógrafos nos hacemos a un equipo, sobre todo cuando éste cubre nuestras necesidades y pretensiones sobre lo que deseamos lograr en la imagen y vamos complementando con accesorios para mejorar la calidad en ellas. La elección de cámaras es algo muy importante así como de los lentes pues nos ofrecen ópticas diferentes que se ven reflejados en los resultados obtenidos. Por ejemplo, yo prefiero usar cámaras Nikon que Canon entre otras cosas, porque la primera me ofrece más opciones en cuanto a funciones que la Canon, lo cual me abre un abanico más amplio de acuerdo al tipo de trabajo que quiera realizar. Nikon en sus objetivos tiende a una calidad óptica y luminosidad un tanto superior que la otra marca, que se adecuan a mis necesidades. Y por último, los lentes Nikon pueden ser usados en otros cuerpos de cámaras de la misma marca, con la Canon no siempre sucede ello. Ahora ambas

cámaras son buenas, la diferencia como mencionaba está en el uso y requerimientos necesarios de acuerdo a nuestro trabajo, Canon es muy usado en el ámbito de los fotoperiodistas en cambio Nikon es más usual para trabajos más a detalle o artísticos (aunque esto no es una norma o ley que tenga que seguirse).

Todo este ejemplo va a que Casañas tenía un equipo a mi parecer, más cercano a lo que sería hoy una Nikon; sus cámaras y objetivos eran tecnología alemana, lo cual en su momento era de las mejores, además sus lentes eran intercambiables. Aparicio tenía equipo como si fuera Canon, es decir, la más publicitada, que ofrece mayor accesibilidad y la que más usaban los fotógrafos semiprofesionales como amateurs. La tecnología era completamente estadounidense, pocas cámaras Kodak tenían la opción de lentes intercambiables.

En esto encuentro también que Casañas uso durante este periodo cámaras cuyo negativo era un placa de vidrio la cual ayuda a tener una mejor nitidez en la imagen final, en cambio Aparicio en sus primeros trabajos hizo lo mismo que Francesc, pero iniciando los años treinta comenzó a utilizar cámaras con película de nitrocelulosa, que daba mayor practicidad a las tomas.

3. La técnica es algo que también diferencia a ambos fotógrafos. Cuando como fotógrafos efectuamos una fotografía, requerimos de una técnica (pautas) que se va transformando en función de valores y necesidades específicas, que en lo personal tengamos para realizar la toma, es decir, siempre la adecuamos a lo que requerimos hacer o a lo que la práctica misma nos exige. Además de ello, el proceso de creación depende del talento, intuición y nivel de conciencia de cada fotógrafo.

Casañas al parecer tuvo un mejor aprendizaje de técnicas fotográficas sin saber aún, si este fue académico o empírico, pero si tuvo varios referentes en su propia ciudad a quien seguir y ello se ve reflejado en sus imágenes, mientras que con Aparicio su

aprendizaje fue de índole empírico, las enseñanzas de su tío, la lectura de manuales y la puesta en práctica de ello.

En síntesis encuentro semejanzas por los desarrollos tecnológicos, temáticos, con intenciones identitarias muy diferentes acorde al momento histórico que vivían las poblaciones estudiadas, las cuales tuvieron diversos contextos una de otra tanto por los aspectos geográficos, como sociales, políticos, económicos o culturales, pero con elementos semejantes en cuanto a conceptos o géneros fotográficos como el retrato, el paisaje, el hábitat, las costumbres, la religiosidad; que muestran que aun en la lejanía pueden existir formas parecidas de vivir y entender la vida aunque con las diferencias evidentes de los usos y formas propias de cada lugar de acuerdo a gustos y necesidades de sus sociedades.

Hay presentes coincidencias en algunos aspectos (tanto profesionales como personales), particularmente en las obras que cada fotógrafo desarrolló a su forma y estilo, aunque enmarcados en un referente semejante, sus objetos y sujetos de estudio, las aportaciones de cada uno, el tipo conocimientos, su propia práctica entre otros más, los hacen tener un sello propio que los caracteriza e identifica.

## CONCLUSIONES GENERALES

Microhistoria y construccionismo se integran logrando dar un giro en la construcción de un nuevo proceso metodológico, el de la microhistoria fotográfica. El construccionismo contribuye en la microhistoria fotográfica a:

1. Encontrar otras vías en lo lingüístico (formas de escribir) al momento de historiar, dotando de nuevas oportunidades para la creación de discursos históricos.

2. Deja que sean evidentes más voces en una investigación, dando cobijo por ende a métodos narrativos que no son frecuentes en este tipo de estudios con o sobre imágenes, en particular dentro de la Historia del Arte.

3. El construccionismo empleado como herramienta en esta investigación perteneciente más al área de la Historia del Arte, aporta esa crítica constante a los criterios que buscan generalizar e incluso estandarizar no solo las visiones, los métodos, las opiniones, la narrativa, entre otras más, al abordar este tipo de estudios mediante la microhistoria.

4. Pude mayormente asumir, que es desde la subjetividad e interpretación del que investiga, de donde parte dicho discurso, influenciado por los temas de interés, gustos, enfoques, bagaje, etc., que como investigador uno trae con respecto a ciertos tópicos. Todo ello marca una responsabilidad para el que indaga, llevándolo a una reflexividad más particularizada de ciertos elementos en la investigación como una característica de la

producción de conocimiento a partir de los significados compartidos y la intersubjetividad. Todo ello agudiza la mirada de la microhistoria para profundizar en este tipo de indagaciones en relación a esos eventos en la imagen, en el uso social y/o la recepción de la misma.

No fue de mi interés problematizar sobre ciertos puntos o temas, ya que para eso existen otras líneas o campos de estudio, como lo son los estudios culturales o sociológicos entre otros, además de que existen numerosas investigaciones que ahondan más en ellos. Mi propósito ha sido encontrar una forma de rescatar y narrar historias a partir de la imagen, es decir, utilizándola como fuente primigenia y como pretexto para una investigación como la realizada en el presente texto.

Mis resistencias con el construccionismo poco a poco fueron derrumbándose al ver que más que antagónicos éste y la microhistoria son complementarios, ambos pueden enriquecer y potencializar las indagaciones al momento de historiar con y sobre imágenes, en particular con aquellas fotografías regionales. No puedo decir que soy construccionista, pero sí que ahora puedo emplearla como una herramienta que me ayuda a enfocar mis indagaciones desde otros puntos que antes no había explorado.

En la actualidad, la fotografía permite apreciar visualmente el impacto emocional del pasado, convirtiéndose en un instrumento clave para revelar aspectos básicos de la historia cultural y social de los poblados, ciudades o naciones. No podemos olvidar que desde sus inicios, la fotografía ha tenido ese interés por documentar hechos, espacios, la vida en sí ya sea individual o grupal, por ello es inevitable no verla como un documento social (Freund; 1993). Por lo general la historia utiliza documentos en los que se basa para narrar los hechos del pasado.

El estudio con o sobre imágenes fotográficas es uno de los caminos para conocer el pasado. La imagen fotográfica puede y debe ser utilizada como fuente histórica (Mraz; 1985), porque aporta elementos que otras fuentes no nos pueden mostrar. Los que nos

interesamos por la investigación en dicho campo, bajo cierto periodo histórico a tratar, buscamos conocer en dicha imagen todas aquellas informaciones discontinuas de ese pasado o momento histórico en el cual fueron hechas. En mi caso particular la interpretación que como investigadora doy a ello, intenta aportar a ese abanico de diferentes lecturas que éstas mismas puedan dar y que con el tiempo otros colegas pueden desarrollar más ampliamente. Como dice Kossoy (2001:89) **“...el receptor proyecta de sí mismo en función de su repertorio cultural, su situación socioeconómica, sus prejuicios, su ideología. Por tal motivo, las imágenes siempre permitirán una lectura plural.”**

Esta otra manera de mirar de cada investigador es lo que suele enriquecer las investigaciones con y sobre imágenes fotográficas. Además de ello, el contar con diversas fuentes de información sobre ese pasado, esto ayuda a disponer de más elementos que permiten entender los hechos, los escenarios, la mentalidad, los personajes entre otros que han sido de algún modo perpetuados en la fotografía como testigos mudos y estáticos de un tiempo y espacio.

La realidad para la fotografía es un transcurso: de tiempos y espacios. Una fotografía es una cantidad infinita de imágenes “... es un medio a través del cual la realidad se filtra y puede verse. Es justamente este espacio el que varía de una sociedad a otra, como también sus aplicaciones en una determinada realidad” (Zuzunaga; 2008:68-69).

En la imagen es donde podemos encontrar pistas sobre la actuación del fotógrafo que registró sus temas de acuerdo a determinada intención o uso social primigenio y pasarán a tener sentido en el momento en que se conozcan y conciban “los eslabones de la cadena de hechos ausentes de la imagen, más allá de la verdad iconográfica” (Kossoy; 2001:91-92).

La fotografía no es sólo un medio de expresión o un medio de información o comunicación, es también un documento de la vida de un lugar y tiempo. Por tal motivo, es vital que quienes nos dedicamos al estudio con y sobre imágenes, en particular con las fotográficas, enfatizamos los aspectos tecnológicos, técnicos y valores estéticos (no únicamente inherente a su expresión sino a una estética de vida ideológicamente importante en el contexto social y geográfico en un tiempo particular de la historia), e incluso algunos datos referentes a su estado físico actual; para que sean analizadas en sintonía con la realidad social, política, económica y cultural (Kossoy; 2001:99-101), ya que contextualizándolas en el tejido histórico de su época, se pueden crear discursos más ricos con respecto a ellas.

Conjugando dichas informaciones con el conocimiento del contexto económico, político y social, de las costumbres, del ideario estético reflejado en las manifestaciones artísticas, literarias y culturales de la época retratada, se estará en condiciones de recuperar las microhistorias implícitas en los contenidos de las imágenes, para revivir el asunto registrado en el plano del imaginario.(Kossoy; 2001:91).

Las historias regionales o nacionales en cuanto a fotografía, no sólo en México sino en España, deben multiplicarse creando mayor interés en nuevos investigadores quienes intenten incursionar en el género y con ello se dé un aporte con una visión y comprensión que abarque más de la historia de la fotografía y no se limite a las ciudades capitales o a los países considerados industrializados. El granito de arena que como investigadores de esta área podemos dar, es el incremento de bibliografía con nuevas aproximaciones metodológicas que aporten hacia nuevos tratamientos de temas y tipos o géneros fotográficos que hasta ahora en los estudios con metodologías clásicas poca cabida han tenido.

En la medida que surjan nuevos enfoques metodológicos en cuanto al objeto de estudio, nuevas y sugestivas cuestiones, nuevas historias y monografías que busquen interpretaciones del fenómeno fotográfico en el contexto de la historia de la



cultura de cada pueblo, de cada sociedad en particular... será posible colocar en jaque esos abordajes clásicos. (Kossoy; 2001:100)

En esta investigación quedó ratificada mi conjetura en relación a que, la microhistoria funciona como una herramienta viable para crear una microhistoria fotográfica mediante el estudio las representaciones visuales (fotografías) en relación a los procesos de representación social en las regiones de provincia o fuera de los centros urbanos más desarrollados (fotografía regional).

La microhistoria fotográfica empleada en la fotografía regional, me ha permitido entretener a ésta con los acontecimientos locales (sociales, políticos o económicos), teniendo en dicha tecnología una evidencia, no sólo de la forma en que se representa una sociedad, sino cómo puede narrarnos los sucesos (Rodríguez; 2001:4). Por ello no hay que olvidar que los archivos y fuentes orales son la voz de las imágenes, si no ahondamos en ellas, jamás sabremos lo que nos intentan decir.

El término región es polisémico y está indisolublemente ligado a la escala, a muy distintas escalas espaciales para un territorio, por lo que podemos considerar la existencia de regiones de muy diverso tamaño y características. La fotografía realizada en estas regiones, en particular de los poblados de provincia o fuera de los centros urbanos más desarrollados, no se distancian del todo a lo producido en las grandes capitales; **“la fotografía no puede imponer a todos los que la practican un mismo status ni actitudes homogéneas el estatus está ligado al de la cosa representada”** (Bolstaski&Chamboredon; 2003:304).

Como resultado de esto, tenemos imágenes que logran estructurar de mejor forma, la crónica visual de una localidad y su gente, de su identidad como sociedad, que hoy por hoy pueden permitir a través de investigaciones inter, multi y transdisciplinarias, recuperar y reconstruir la historia no sólo de esas pequeñas ciudades, sino de la fotografía de un país

La fotografía regional comparte también la idea de mostrar los aspectos más importantes de su identidad, no sólo de manera individual sino grupal (como población y sociedad) cuestión que se puede apreciar en las fotografías, existiendo en este grupo aquellas que reflejan el orden, progreso y tecnología con la que contaban. Imágenes de plazas principales, edificios gubernamentales o escolares, templos religiosos, construcción de caminos y puentes, de transportes, parte de sus tradiciones y festividades; otras con ciertos elementos naturales. En su mayoría estos conjuntos se convertían en icónicas de la vida cultural, religiosa, social, política y económica de las regiones; en éstas podemos observar cómo se repetían modelos de fotografías hechas en la capital o en otros países que marcaban ciertas pautas o tendencias en el área fotográfica sólo que adaptada a sus necesidades y gustos.

En México como en España, es evidente el regir la vida bajo el centralismo (en la política, economía, en lo cultural, entre otras), resultado de las formas de gobierno existentes actualmente en ambos países, lo que puede llegar a generar una impresión de que fuera del centro o capital del país nada puede ser relevante o importar. Ello lo confirmo a través de mi propia experiencia en relación al estudio con y sobre imágenes fotográficas regionales en México, aunque existentes son pocos aún los espacios e investigadores que desde la academia tienen un interés especial en efectuar estudios relacionados con la fotografía regional. En España pese a que hay mayores estudios regionales, pasa por ciertos vetos impuestos en cuanto a su difusión, que intuyo tratan de no exaltar los nacionalismos propios de los territorios españoles en búsqueda de mantener la unificación territorial.

Con esta propuesta metodológica, ecléctica, aplicada en mi estudio de caso, pude de algún modo recuperar, el cómo se produjeron, concibieron, usaron y divulgaron las imágenes en una micro región e incluso como dialogan con sus similares en otras regiones del mundo como ocurrió con las fotografías empleadas en mi investigación

originadas en Tlatlauquitepec (Puebla, México) y en Sabadell (Barcelona, España). Lo que persigo con este tipo de trabajo es que la historia recuperada le sea interesante a una mayor parte de la población o región bajo la cual se produjeron estas imágenes, que al leer mi investigación se sientan identificados por un lado, pero que a la vez ayude a desempolvar los recuerdos, que debatan mi interpretación para enriquecer esta indagación con datos que ayuden a reconstruir de una manera más amplia parte de su pasado, de alguna manera reflexionen sobre lo que las mismas imágenes registraron o lo que fueron como sociedad en un momento histórico y vean qué de ello se preserva.

Para tener una visión completa sobre la situación social y cultural de México o España como es el caso de esta investigación, debemos recordar primero que, ambos países son un mosaico de culturas y costumbres. Segundo, que sólo se entenderá en su totalidad analizando sus particularidades, (como pretendo con la microhistoria fotográfica en el caso regional). Por poner un ejemplo: no es posible explicar que México conmemora el día de muertos de la misma manera en todos sus estados. Ni tampoco, por el contrario, que en cada uno se celebra de una forma totalmente diferente; hay aspectos similares como diferentes en cada región o ciudad que hace vivir una fiesta de manera propia. Pasa lo mismo en España con la semana santa, con San Juan u otra festividad. Ambos países comparten estas mismas fiestas donde nuevamente se hacen presentes algunas coincidencias o distinciones respecto a ellas. Sin olvidar que muchas de nuestras tradiciones en México, son formas sincréticas entre lo hispánico con la llegada de los españoles y los 500 años de dominación, y lo local con los grupos indígenas. Es por ello que, eventualmente hay parecidos o ecos culturales entre uno y otro país.

La microhistoria fotográfica resulto ser un gran recurso para estudiar la fotografía regional en estos aspectos, al estudiar cada parte que le integra, se puede dar una explicación convincente sobre lo que le caracteriza como localidad o región y así entender el proceso general que tanto busca la macrohistoria. Hay que tener en mente, sin

embargo, que el asunto registrado muestra apenas un fragmento de la realidad, sólo uno de los enfoques de la realidad pasada. En la selección de las imágenes el fotógrafo manipula e interpreta la realidad, de forma consciente o inconsciente. El significado profundo de la imagen no se encuentra necesariamente explícito. Para llegar al conocimiento profundo de una imagen fotográfica, hay que poseer nociones sólidas acerca del momento histórico retratado; pero sobre todo hay que hacerle preguntas a la imagen para lograr una reflexión centrada en el contenido.

El estudio de caso con las fotografías de Gilberto Aparicio Guerrero y Francesc Casañas Riera, me ayudo a ejemplificar lo antes mencionado; a entender las formas y maneras en que las sociedades se representaban (o buscaban hacerlo), es decir, se concebían a sí mismas, solicitando imágenes que reflejaran parte de esa identidad cultural propia; donde en una mayoría de acuerdo al sector para el que trabajaron, se sintieran reflejados y fuera significativas dichas imágenes.

También pude comprender como la mirada de estos fotógrafos influyó en sus registros, en particular con aquellos temas o trabajos con los cuales compartían una preferencia de índole personal, la cual era en ocasiones correspondida por otras personas que tenían igual simpatía a ello y que generalmente solían demandar o consumir este tipo de representaciones cuyos códigos y significados eran entendidos mayormente por estos. Además de ello, el haber encontrado fuentes tanto escritas como orales, me fueron de utilidad para contextualizar el momento histórico bajo el cual creció y se desarrolló su actividad, me ayudo a entender más otras mentalidades con respecto a ciertos temas, pues considero que muchas veces como sociedad tratamos de reflejar o manifestar las cosas que como grupo o de forma individual nos llegan a marcar o identificar de forma consciente o inconsciente en ese mundo en el que nos desenvolvemos, buscando en ocasiones dejar un registro que atestigüe dichas circunstancias, todo para que de algún modo forme parte de esa memoria colectiva.

Las representaciones de identidad cultural en las fotografías hechas por Aparicio (Tlatlauquitepec) y Casañas (Sabadell) en los mismos años, muestran temas compartidos a la distancia como lo son: su religiosidad y eventos relacionados a ésta, espacios naturales icónicos para la sociedad del momento, festividades y aspectos que reflejaran la economía (e incluso progreso) que su ciudad iba teniendo.

Ambos buscaron espacios de difusión para dar a conocer sus fotografías a otros, la diferencia entre ellos se da en la manera no sólo de registrar los eventos, en los modelos bajo los cuales pudieron guiarse para reproducir dichas imágenes y en la misma manera de difundir éstas. Mientras Gilberto lo hizo forma más local, Francesc buscaba traspasar sus fronteras, pues como tal ejercía una visión más profesional de fotorreportero; los dos tuvieron un interés personal de registrar lo que era su ciudad tanto en lo físico como en lo sociocultural, sus documentos gráficos no representan únicamente algo estético de época, sino un registro visual formado por un conjunto de informaciones que hoy se intentan descifrar de forma inter, multi o transdisciplinar para comprender parte de ese pasado contenido en ellas.

Usos funcionales son en su mayoría experiencias subjetivas ligadas con la memoria, es decir, con lo que se quiere recordar, debe entenderse la obra como una huella resultado de la interacción única que categorizamos según la perspectiva y cognición más fundamental (situaciones arquetípicas) (Schaeffer; 2004:20-21).

El encuentro entre las representaciones de identidad provenientes de estos dos mundos tan lejanos como cercanos por las cuestiones referidas en párrafos anteriores, me hizo reflexionar en diversos aspectos:

- 1) La existencia de distintos estilos y maneras de trabajar en lo fotográfico, pese a ello, hay ejemplos de representaciones y temáticas que invariablemente tienden a efectuarse en ambos sitios, donde la fotografía se empleaba entre otras cosas para registrar sus hechos, modos de vida y todo aquello que los identificaba como individuos o sociedad.

- 2) Aunque no quiera generalizar, los elementos similares entre dichas imágenes las hacen ver un tanto homogéneas y sentir las no tan lejanas pese a que no pertenezcan geográficamente al mismo sitio, por ejemplo: la primera vez que vi las imágenes de Francisco Casañas, me recordó tanto a las hechas por Gilberto Aparicio, en cuanto a temas retratados y ciertas formas de hacerlo. Evidentemente en ambos países coincidimos con varios aspectos culturales por el pasado histórico compartido, lo cual hacen tener más semejanzas que diferencias, si este estudio lo hubiera efectuado con alguna cultura no occidental, los contrastes hubieran sido quizá.
- 3) De algún modo las miradas inquietas de los fotógrafos al realizar algunos registros, provocan que el espectador se sienta en ese lugar o que se involucre como parte del evento o momento. Son invitaciones gráficas a conocer parte de su historia, de su ciudad, de lo que son. Fotógrafos como Casañas y Aparicio, nos dejan ver visualmente gran parte de lo que amaban de sus localidades, de todo aquello que los hiciera sentirse orgullosos de ser sabadellense o tlatlauquense.
- 4) Precisamente en el punto anterior, me doy cuenta como respecto al fotoperiodismo ha evolucionado tanto el oficio como las temáticas retratadas. La sociedad ya no consume tanto este tipo de imágenes o ya no interesan como a principios de siglo XX, puesto que revisando diferentes revistas y periódicos de la época, observe que había más fotografía de representaciones culturales que de política o guerra; esto último lo que veo más en los diarios en esta actualidad en ambos países.
- 5) Dar me cuenta de las formas diferentes de trabajo foto historiográfico en relación a la fotografía regional existente entre México y España, así como de conservación en los propios archivos históricos municipales.
- 6) En ambos países, la fotografía regional o popular aporta a la macro historia nacional, al recrear y revivir bajo su contexto histórico lo que las sociedades fueron en una época y tiempo determinado, lo cual ayuda a que conozcan parte de su pasado.

En esta investigación he podido reseñar parte de lo que la fotografía regional puede ofrecer, en el caso de los fotógrafos regionales estudiados, se pudo percibir que sus registros tienen que ver con las cosas propias de su ámbito, lo cual los unían e identificaba como individuos de una sociedad (ya fuese la tlatlauquense o sabadellense). Este tipo de imágenes brindan pistas respecto a hechos trascendentales de su historia, y demuestra que las fotografías son testigos mudos hasta el momento en que nos interesamos en investigar lo implícito detrás de ellas (por qué y para qué se concibieron), lo que hace que este tipo de retratística tenga aún mucho que decirnos de acuerdo al modo en que como investigadores las interroguemos para saber distintas cosas de ellas.

Esto no es ni será una tarea fácil para el investigador que trabaje con este tipo de imágenes, pues requiere de un arduo trabajo de campo: búsquedas en archivos (municipales, como privados) y entrevistas con gente del lugar (sobre todo con la mayor), siendo esta última una de las más interesantes, por los referentes que nos dan de un poblado y una época (vida cotidiana y forma de pensar) a la cual debemos prestar mayor atención, pues como menciona Boris Kossoy (2001:24) “a medida que crece la distancia con respecto a la época de su producción, menores son las posibilidades de que sus informaciones visuales y personales sean rescatadas” y estudiadas por nosotros. En algún momento dado, esto puede ser una limitante al efectuar abordajes, lo que hace apremiante emprender estudios relacionados con este tipo de fotografía, ya que la fuente más rica (además de la documental) es la oral, si esta escasea será más complicado conocer el punto de vista desde las personas que vivieron y entendieron esas representaciones en las fotografías, lo cual como investigadores ayuda mucho a comprender no solo la concepción sino los usos de las mismas.

Al revisar, recuperar y cruzar información con las fotografías e integrarlas como un todo –desde un estudio de caso como éste-, se puede construir un conocimiento nuevo que aporta, no sólo a la investigación social, sino a la historia local como nacional, entre otras

cosas por los distintos momentos de cambio y permanencia. En esta investigación las fotografías muestran como ciertas representaciones de identidad en ambas ciudades tienen implícitos aspectos que tanto para los fotógrafos como para los clientes, los identificaban no únicamente con su ciudad sino como ciudadano y parte de su sociedad. Mediante la fotografía regional, puede recuperar y reconstruir parte de su pasado; puesto que la fotografía fungió como un mecanismo de autoconocimiento social, político, familiar, económico y cultural, que muchas veces no conoció fronteras.

En ambos acervos, utilicé el principio del antropólogo<sup>1</sup> para analizar, estudiar, cuestionar e interpretar no sólo las imágenes, sino al poblado y su sociedad; lo cual me ayudó a ser más objetiva y dejarme sorprender por estos, así como por ambos fotógrafos en cuestión, pues nunca pensé que mis sujetos (poblado y fotógrafos) tuvieran tanta riqueza histórica y cosas fascinantes que estaban ahí ocultas, esperando ser encontradas y estudiadas.<sup>2</sup>

El alcance de esta investigación, es por un lado, la aproximación metodológica de la microhistoria fotográfica propuesta para la fotografía regional que puede aplicarse en cualquier espacio geográfico en el que se requiera trabajar. Con este ejercicio comparativo, pude mostrar que no hay recetas únicas en el uso de metodologías para los abordajes con y sobre fotografías, ya que son éstas mismas las que en el cruce con otras fuentes de investigación van mostrando el propio camino por el cual uno debe dirigirse. Mientras que con Casañas el respaldo mayor fueron las fuentes hemerográficas y bibliográficas para contar las historias; con Gilberto lo fueron las orales y bibliográficas.

Con esta investigación he pretendido contribuir no únicamente en la parte metodológica, sino también al enriquecimiento del trabajo histórico en relación a las

---

<sup>1</sup> Que se mueve en su propia cultura como extranjero, con una mirada distante y analítica sobre su propia cultura visual (Kriger; 2006:247).

<sup>2</sup> Esto a razón de que fue muy gratificante ir por medio de pistas y acertijos en la búsqueda de un tesoro, el cual conforme avanzaba hacia él, iban apareciendo más y más señales que hacían interesante y emocionante su búsqueda. De igual manera fue muy agradable escuchar en varias tardes amenas, de largas charlas con mis entrevistados donde compartieron esas historias que hace mucho que no se recordaban del lugar y ver cómo ello les emocionaba haciéndolos reír al contarlas o quizá a revivirlas en su mente.



representaciones de identidad cultural en la fotografía regional de Tlatlauquitepec y Sabadell, así como a través de ésta lograr esa capacidad mnemotécnica<sup>3</sup> para preservar y explicar la memoria de pueblos, regiones y ciudades. Deseo que esta investigación sea igualmente una aportación que por un lado invite a incrementar este tipo de exploraciones y que por otro, forme parte de esa reflexión integral que renueve las metodologías, temáticas y fuentes de investigación para abordar a la fotografía regional y darle su justo valor a partir de la construcción de un conocimiento.

En estos dos archivos quedan pendientes muchos temas que desde el estudio con y sobre fotografías pueden hacerse con todo el material que contienen tomando a éstas como fuentes primigenias de investigación y no como ilustraciones de otras investigaciones. Por ejemplo imágenes de Casañas han sido empleadas para ilustrar textos que hagan referencia a la industria textil, comercial, urbana, festividades entre otras, pero en todas estas investigaciones queda pendiente hablar o indagar más a profundidad sobre las mismas fotografías desde diversas aristas; así como hacer un seguimiento más exhaustivo sobre su carrera como fotorreportero y compararlo con sus coetáneos en ese oficio en Catalunya, incluso sobre su mismo inventario iconográfico del Vallès. En el caso del archivo de Gilberto Aparicio, el cual es más reciente en cuanto a su apertura, hay muchos temas que se pueden tratar e investigaciones a emprender a partir de su obra que tienen que ver con la vida política, religiosa, económica, educativa por mencionar algunos, este es aún campo demasiado fértil e inexplorado por otras disciplinas.

---

<sup>3</sup> Procedimiento de asociación mental para facilitar el recuerdo de algo (Kriger; *Ídem.*)

## ANEXOS

La memoria extraña cierto acto de redención, lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado.

John Berger

Estos anexos están pensados para contar las historias detrás de las imágenes que use como ilustración en las viñetas y alguna otra empleada en el texto que igualmente no fue retomada en el mismo para explicarse.

Aquí pongo en práctica el tipo de microhistoria fotográfica que en México han hecho con respecto a ciertas imágenes, siguiendo el modelo presentado en el libro “México a través de la fotografía 1839-2010” donde se coloca una imagen para después ser acompañada de una breve historia sobre ella, ya sea histórica o personal, sobre el autor, etc.

La manera en que aparecen las fotografías corresponden al mismo orden o uso en las viñetas de los capítulos.

Mi voz como sujeto es la que se hace presente, además de algunos otros relatos para hablar de dichas imágenes que para mí han sido significativas, ya sea por las personas que aparecen en estas o por los momentos que quedaron registrados en ellas, que de alguna forma sea directa o indirecta forman parte o se involucran con este trabajo de investigación que presento.

## CAPITULO 0

### Viñeta 0.1 Mi umbral a la fotografía.



I. Jugando a ser fotógrafa, 1983, JESA,

“De pequeña imitabas mucho a tú abuelita y más cuando tomaba fotos. Esta fotografía te la tomé porque me causaste mucha gracia que fueras por tú gorro y la cámara, para ponerte según tú, a tomar fotos. Justo cuando te vi haciendo eso estaba cerca del mueble donde yo guardaba mi cámara y te tome esta fotografía” (Relato Judith E. Salgado/ 2012)

No recordaba esta imagen, fue gracias a mi mamá que sabiendo sobre que iba mi tesis y contándole que tendría que hablar sobre mi relación con la fotografía, fue quien me la envió y recordó la anécdota. Por aquel tiempo casualmente me preguntaba a qué edad exactamente había tomado yo una cámara fotográfica, con esta imagen ello quedo contestado, a los 3 años. Hoy veo a esa niña y recuerdo vagamente como me divertía con diversos juegos creando mis propios mundos, donde el tiempo era relativo. También me acuerdo que jugar a ser fotógrafa me divertía mucho, quien iba a pensar que con el tiempo sería la misma fotografía la que me marcaría nuevos caminos y que la retomaría en un plan más profesional.

### 0.1.1 Hallazgo e involucración con el tema de investigación.



II. Huaquechula, 2004, Lunadelf, Huaquechula,

En mi primer curso de fotografía, me encantó poder no sólo aprender a usar una cámara y hacer buenas tomas; lo que me fascinó fue el entrar al laboratorio y comprender que una fotografía tiene un proceso más amplio de lo que pensaba. Que el resultado no estaba solo en mediciones, encuadres, temáticas, etc., sino que parte de ese proceso de creación igualmente importante que la toma misma, es en el laboratorio al ritmo de los químicos (para el revelado e impresión), de la oscuridad y el silencio. En este espacio siempre he encontrado momentos de paz, al poder experimentar y conocer varias posibilidades para crear otra nueva imagen o resaltar más lo que uno quería.

Justo la fotografía de Huaquechula fue importante para mí ya que fue esta la primera con la cual experimenté para darle una textura diferente que jugara con la imagen misma del ex convento. Use un negativo en blanco y negro, imprimí en un papel ILFORD satinado recortando el encuadre original y buscando se dieran los contrastes que buscaba. Utilice un acetato rayado y entintado para colocarlo por unos segundos sobre el papel, fueron varias las pruebas, hasta encontrar este resultado que me agrado mucho. Pensaba dejarla así pero quise probar que otro efecto resultaría al virarla en sepia, idea que me dejó muy satisfecha. Esta imagen formó parte de la primera exposición fotográfica en la que participé y la cual recibió muy buenos comentarios por los asistentes a ella.

### Viñeta 0.1.1 Encuentro inesperado



Betito y Adry, 1981, JESA, Tlatlauqui

Realmente poco puedo recordar de esta fotografía, pues yo tendría menos de un año de nacida. Lo que sé de ella es por lo que me ha contado mi mamá.

La fecha era un 13 de junio de 1981, en este día mis bisabuelos Susana y Beto cumplían 50 años de casados. Por tal motivo se llevó a cabo una celebración tanto religiosa como familiar, a la cual acudió toda la familia así como amigos cercanos a ellos.

La misa se efectuó en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, que es el templo principal de Tlatlauquitepec, mismo en el cuál muchos años atrás mis bisabuelos se conocieron, ya que Beto fue cantor en un tiempo.

Después de la misa, se llevaron a cabo varias fotografías con los novios en sus nupcias de oro, fuese con amigos, compadres, ahijados o familiares. Entre ellas hubo una con todos los nietos y yo que era la primera bisnieta.

Esta imagen se tomó después de esa fotografía general, mi mamá quiso sacar una donde estuviéramos sólo él y yo; de hecho esta es el único retrato que tengo con él sola, ya que dos años después él fallecería.

Para mí es un bonito recuerdo donde además esa fotografía nos inmortaliza juntos además de hacerme sentir unida a él, saber que aunque no lo recuerdo nos conocimos y fue querida por él.



Antiguo cuarto oscuro, 2004, Lunadelf, Tlatlauqui

La antigua casa de mi bisabuelo cuenta con una casa principal y dos habitaciones en una primera planta, que se encuentran casi a la entrada de la calle. La primera habitación con la que uno se encuentra fue la última morada de mi bisabuelo, la cual refiero en la viñeta mencionando que parece estar detenido el tiempo en ella.

A un costado de ésta, pasando un pequeño pasillo, se encuentra la otra recámara con su propia puerta; por mucho tiempo este espacio fue el espacio donde mi abuela se quedaba cuando visitaba a sus papás así como después de la muerte de ambos. En dicho sitio, desde pequeña mis padres, hermana y yo solíamos también quedarnos, sobre todo cuando la casa principal estaba llena porque había más primos o tíos. Aquí recuerdo haber tenido mi encuentro con las fotografías de mi bisabuelo, pues en sus paredes hay varias de él relacionadas con su escuela y actividades en ellas. Quizá por ello de niña no llegue a concebir que él fuera un fotógrafo importante de su población pues me parecían tan comunes, como aquellas que veía en un álbum.

Una pequeña puerta da acceso a la habitación que se muestra en la imagen, que fue el último cuarto oscuro de Beto, de niña no nos dejaban entrar ahí. Realmente conocí este espacio en mi adolescencia pero no le presté mucha atención, fue hasta el día en que fui a conocer los negativos cuando observé realmente este cuarto y lo que había en él, dándome algo de tristeza ante tanto descuido. De primera instancia me pareció una bodega pues había de todo (revistas, libros, ropa, adornos, cajas, etc.) inmediatamente quise tomar una foto para documentar como se encontraba el sitio antes de empezar a buscar dichos negativos.

### **Viñeta 0.1.2 Direccionando el camino a la investigación.**



Ernesto Peñaloza Méndez y Álvaro Vázquez Mantecón

Estas son imágenes de dos personas que fueron muy significativas para mí en este cambio de dirección en mi vida. Ellos son: Ernesto Peñaloza Méndez (el de negro), historiador, fotógrafo, maestro en Historia del Arte y encargado actualmente de la colección Luis Márquez Romay del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Y junto a él Álvaro Vázquez Mantecón, doctor en Historia del Arte, profesor-investigador de tiempo completo en la UAM Azcapotzalco, actualmente Jefe del Área de investigación Histórica e Historiográfica.

La razón de incluirlos, es para hacerlos presentes a modo de mini homenaje, pues el conocerlos (como narro en la viñeta) es algo que agradezco actualmente, ya que gracias a ellos se me abrieron muchas puertas y se fue trazando mi camino actual.



XV. Taller de conservación con Pau Maynés, 2006, México

Esta fotografía la quise incluir, porque fue el primer taller de conservación al que asistí en mi nuevo camino dedicado al estudio con y sobre fotografías en el Consulado de España en México, sin querer mi primer acercamiento con aquel país por cuestiones relacionadas a la fotografía. En dicho taller aprendí bastante sobre el tema, a la vez de darme cuenta que sería mucho más lo que me faltaría por instruirme en esta área. Aquí conocí al que hasta ahora es para mí un gran maestro en la conservación y fotografía, además de haberse convertido en gran amigo, que compartió su cultura, familia e historias en Barcelona: Pau Maynés Tolosa.

### **Viñeta 0.2.2 Previo personal a las propuestas de investigación.**



VIII. Grupo académico, 2010, Lunadelf, México

El grupo académico para mi proyecto de maestría en Historia del Arte, estuvo compuesto por la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein (Licenciada en Antropología Cultural, maestra y doctora en Historia del Arte, actualmente es coordinadora del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM) quien fue mi directora de tesis; como codirectores estuvieron el Dr. José Antonio Rodríguez (Licenciado en comunicación, maestro y doctor en Historia del Arte, actualmente curador, investigador, crítico en fotografía y editor de la revista Alquimia) y el Mtro. Ariel Arnal Lorenzo (Licenciado en Geografía e Historia, maestro y doctorante en Historia y profesor investigador por la UNAM).

Ellos fueron ese motor que me impulso a seguir con este tipo de investigación y quienes me alentaron a continuar con un estudio doctoral, a los cuales estaré siempre agradecida por el tiempo y conocimientos compartidos en su momento.

Esta fotografía fue justamente tomada el día de mi examen de maestría, en el cual tuve dos sorpresas que me motivaron mucho a tomar en cuenta las recomendaciones de mi comité con respecto a continuar estudiando. Dichas sorpresas fueron haber obtenido una mención honorífica y haber sido propuesta para la medalla Alfonso Caso por la mejor tesis.

Al igual que las dos imágenes anteriores, el colocar esta foto es para mí un acto de agradecimiento y memoria a todas aquellas personas y momentos vividos anterior al doctorado y que han intervenido en lo que hago actualmente.



## INTERLUDIO

### Viñeta Cambio de dirección.



IX. Cartel Europosgrados, 2012, México

Esta imagen no es precisamente la que vi el día que acudí con mi hermana al evento de los europosgrados, pero era muy parecida, cambia el color y la chica, pero la actitud y todo lo demás era prácticamente igual. Este cartel era el que a uno lo recibía tras subir las escaleras eléctricas, alentando a los que íbamos a pensar que Europa era cercana a México, como decimos aquí “basta brincar el charco y llegas”. Al verlo quizá la idea que me dio fue “tú puedes hacerlo, ve y súperate, Europa no es tan lejano como crees”.

Realice mis estudios en mi ciudad natal, haber asistido a esta feria volvió a crear en mí ese anhelo de conocer otras ciudades o países en cuanto a saber como eran otras culturas, sitios, costumbres, gastronomía, es decir, de practicar y vivir el turismo plenamente, tal cual en la carrera profesional se me había hablado. Ahora además de ello podría existir una posibilidad de estudiar en el extranjero, de adquirir una sapiencia de los “grandes países” con los que educativamente siempre se nos compara.

Mi hermana y yo recorrimos ese día todos los estantes de universidades francesas, españolas e italianas, que manejaran posgrados en arte o historia del arte, tema que a ambas nos interesaba. Poco encontramos que nos llamará la atención o que nos convenciera al 100%, pero gracias a este evento se despertó en nosotras el deseo de investigar más y ver la opción de irnos juntas a estudiar allá y poder lograr nuestro sueño de conocer y vivir en Europa.

## Viñeta ab) Cambio de vida: cóctel de emociones



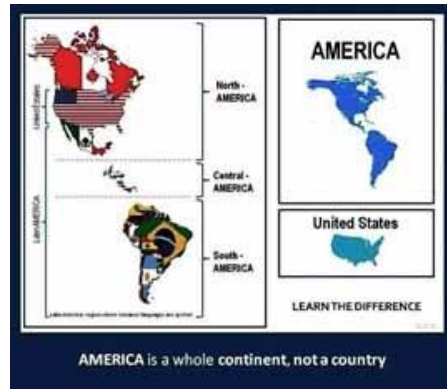
X. Mitad del viaje, 2011, Lunadelf.

El 6 de octubre de 2011 a las 13:15 hrs. salió el vuelo 6400 de Iberia, en él viajábamos mi hermana y yo para cumplir nuestro anhelado sueño de estudiar en Barcelona.

Previo a subir en el avión, estuvimos con nuestros familiares y amigos que nos acompañaron para despedirnos. Registramos las maletas las cuales tenían sobrepeso y tuvimos que dejar algunos objetos con ellos (familiares), para cumplir con el límite solicitado por la aerolínea. Desayunamos juntos hasta que llegó el momento de irnos. Recuerdo que sentí un encuentro de emociones, por un lado la gran ilusión de iniciar esta oportunidad que se estaba presentando, pero por otro, se me rompía el corazón al despedirme de aquellos que quería y que por mínimo dos años quizá no volvería a ver.

Nuestro primer mal momento lo tuvimos antes de subir al avión donde a mi hermana la detuvieron porque llevaba su bolso en mano y parecía maleta, hicieron que la maleta de mano fuera abajo y no dejaron acercarme a ella para ayudarla, se mostraron muy rudos e intransigentes. Empezamos mal con esta aventura, una vez que paso dicha situación, la dejaron subir y nos sentamos en el sitio que nos tocaba, entre molestas y tristes, nos quedamos viendo a la ventana hasta el momento que despegamos, unas lágrimas salían de nuestros ojos hasta el punto que nos vimos y lloramos un buen rato juntas. Luego de eso dormimos un poco, al despertar esta fue la primera imagen que vi en la ventana, me lleno de tranquilidad y me puso a reflexionar en muchas cosas, sobre todo en lo vivido antes del viaje, lo que me hizo sentir un impulso por registrar dicho paisaje.

**Viñeta d) Doctoranda americana, norteamericana y mexicana.**



XI. Imagen bajada de Facebook, 2013.

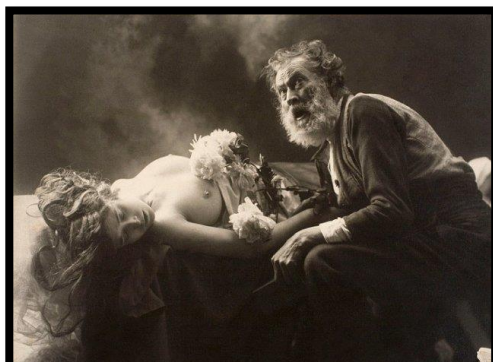
No sé a partir de qué edad me empecé a cuestionar el porqué los estadounidenses se habían autonombrado y apropiado del término americano, sobre todo cuándo y por qué otros países y hasta los mismos que vivimos en América solíamos repetir tal tergiversación.

Por un tiempo había olvidado ese debate interno, pero éste resucito precisamente estando en Barcelona. Sobre todo cuando escuchaba que a muchos latinoamericanos los nombraban sudacos (pertenecieron o no a Sudamérica) y a los estadounidenses americanos, lo primero con un término peyorativo mientras lo segundo con un poco más de respeto.

Después de haber visto una conferencia de Kenneth J. Gergen con respecto a los discursos, lenguaje dentro del construccionismo, despertó nuevamente esa idea de parar con mis conocidos la idea de que los americanos son sólo los estadounidenses, de esa manera errónea de llamar las cosas. Justo por ese tiempo con algunos colegas del doctorado y otros amigos vi que se estaba abriendo dicho debate e incluso uno de ellos nos compartió la imagen etiquetándonos en la red social. Me encantó pues ella muestra gráficamente lo que es una realidad geográfica y que muchas veces olvidamos: **“América es todo un continente y no un país”**, para ser exacto americanos somos todos aquellos ciudadanos de los 35 países americanos. La parte subcontinental de Norteamérica está conformada por tres países así que “Norteamérica no es sólo un país”. Justo escribía en mi tesis una viñeta que referenciaba ello, así que me pareció muy adecuada esta imagen para incorporarla.

## CAPITULO 1

### Viñeta 1.1.2 Corebarna



XII. En quin lloc del cel et trobaré?, J.Vilatobà

Cuando iniciaba mi trabajo de campo en Sabadell tuve la oportunidad de conocer algunos ejemplos de obra de otros fotógrafos de la ciudad, entre ellos el más conocido fuera de su localidad es Joan Vilatóbà. Por simple curiosidad inicié una búsqueda de datos sobre él para saber hasta donde era coetáneo de Casañas y si éstos se conocieron.

En ese mismo tiempo, al taller de Pau Maynés llegó un cliente con un conjunto de fotos de Vilatóbà que serían exhibidas en una galería de Barcelona para su venta.

Este hecho fue una gran coincidencia, ya que me permitió poder no solo conocer la obra del fotógrafo, sino poder admirarla, participar en su limpieza y hasta montaje.

Me llamo mucho la atención las puestas en escena que hacía Vilatóbà y sobre todo ver que había un personaje que se repetía en ellas, de las fotografías donde salía dicho hombre me gusta justo esta (En quin lloc del cel et trobaré?), tuve la suerte de poder limpiar una parte de ella.

Pude aprovechar mis viajes a Sabadell también para indagar más sobre esta imagen y ahí fue donde encontré que este hombre se llamaba Cocnyarc, quien al principio criticaba mucho la obra de Vilatóbà hasta que éste lo invito a ver como efectuaba sus fotografías, tras ello quedo convencido y comenzó a posar para dicho fotógrafo. Ahí mismo me enteré que esta era una de las imágenes icónicas de Viltobà, que no sólo era contemporáneo de Casañas, sino que incluso fue su maestro y amigo. Estas coincidencias me alegraron y motivaron mucho en mi trabajo de campo pues difícilmente algo así se volvería a repetir.

### Viñeta 1.2.1.1 Un día en el AHS.



XIII. Área de trabajo o estudio en el AHS, 2013, Lunadelf, Sabadell

La razón de incorporar estas fotografías en la viñeta fue con el fin de mostrar el sitio y la vista que tuve día a día durante mi trabajo de campo en el Archivo Histórico de Sabadell, donde pase más de 203 horas investigando entre periódicos, revistas, libros de censo, matrículas, entre otras más.

Ahí tuve momentos de tranquilidad y relajación al trabajar, ya que comúnmente no había muchos usuarios. El sitio de estudio me pareció siempre agradable y muy cómodo para trabajar, con mucha luz natural. Disfrute poder realizar mis indagaciones en este lugar, donde después de registrarme, me instalaba, ponía música y me disponía a efectuar mi jornada. Como todo, llegaba a haber días buenos en avance, otros un tanto cansados y aburridos cuando no había nada, pero también muchos sorprendentes al descubrir datos y referencias importantes para mí.

Pase un buen tiempo de trabajo en este lugar, donde además nunca me sentí sola, pues me apoyaron mucho en mis búsquedas parte del personal como Montse Mañoso, Laura Fernández, Isabel Pardo, David González, Antonio Onetti y Jordi Torruella.

### Viñeta 1.2.1.1 Sabadell.



XIV. Collages de Sabadell, 2013, Lunadelf, Sabadell.

Este conjunto de *collages* que aparecen en la viñeta, ilustran los momentos que narro con respecto a mis visitas a dichos lugares. Los primeros tres fueron hechos en el mismo día. Recuerdo cómo llegamos mi hermana y yo temprano a Sabadell pues la jornada era muy larga. Aunque aquí no aparecen los primeros sitios a los que fuimos: la Torre de Agua y el Pabellón María Cristina, me daba mucha ilusión poder ver como eran ahora esos sitios que Casañas había retratado, conocerlos de forma personal, analizar los ángulos posibles y corroborar mis teorías en cuanto al horario de toma.

Así que en cada sitio (del cual me había aprendido la imagen hecha por Casañas) trate de emular una toma a lo que había visto antes, algunas tienen cierto parecido y otras fue difícil imitarlas por las transformaciones mismas de los lugares y el resultado son estas imágenes puestas en collage, que generan las viñetas en las que narro parte de lo vivido en esos espacios. Después caminamos rumbo al panteón para conocer la tumba de Casañas, posterior a ello nos dirigimos a La Salut, de aquí regresamos a pie a Sabadell para tomar el autobús que nos llevara a Can Feu. La siguiente parada fue el Mercado central para terminar recorriendo las direcciones de antiguos estudios fotográficos hasta finalizar con el hallazgo de la Calle Francesc Casañas.

El último collage representa los momentos que más me gustaron de la Festa Major de Sabadell, hecho a manera de diálogo con algunas fotos que recordaba de Casañas de esta misma fiesta, pensando en que si él estuviera donde se colocaría y que registraría de dicho evento.



### Viñeta 1.2.1.2 Tlatlauqui.



XV. Collage de Tlatlauqui, 2014, Lunadelf,

Muchas veces desde pequeña había ido a Tlatlauqui, pero de todas ellas, pocas habían sido las fotografías que tomaba de dicho lugar. La mayoría estaban relacionadas con fiestas en familia; hasta hace unos años al iniciar mi incursión en la fotografía fue cuando comencé a retratarla como ciudad, con sus espacios y gente.

Lo que no había hecho hasta esta ocasión era el intentar imitar las tomas de mi propio bisabuelo. Hice varias revisiones de fotografías que había tomado, fue una experiencia divertida ya que estudie y analice los sitios, horarios, iluminación probable para ello, etcétera. Hice algunas tomas de prueba, buscando el espacio y tiempo adecuados, así como solicitar permisos, e incluso tener que colarme en ocasiones a lugares para poder efectuarlas; ejemplo de ello es el de la vista de la plaza principal de Tlatlauqui donde aprovechando que estaban haciendo reparaciones en la cúpula de la Iglesia, me introduje y subí por una escalera improvisada a la torre donde estando arriba le comente a los trabajadores lo que necesitaba hacer y pedí auxilio para ello.

Para otras fotos tuve que ir por senderos que no había ido antes, para encontrar los sitios donde Gilberto retrataba al Cerro Cabezón, incluso tuve que ir temprano al sendero de este cerro para intentar tomar fotos desde ahí de la ciudad, lo cual fue imposible ya que los pinos eran demasiado altos al igual que la vegetación y nunca pude realizarlo.

De las imágenes pertenecientes a los años que trata la tesis, los ejemplos que aquí incorporo son mi emulación e incluso reinterpretación de las fotos de Gilberto que me gustaron y creía interesante incorporar dentro de mi relato autobiográfico.

## CAPITULO 3

### 3.1.1 La fotografía, mi visión como Amateur, semiprofesional, investigadora y encargada de conservación.



XVI. Collage I y II, 2015, Lunadelf.

Cuando inicié mis cursos de la maestría y se intensificó el trabajo de conservación del archivo de mi bisabuelo, me vi en la necesidad de hacer una pausa en mi etapa de fotógrafa para poder dedicarme de lleno a ambas cosas, fueron muy contadas las veces en que tome una cámara por aquellos años.

Mi estar en Barcelona me hizo felizmente volver a la fotografía. Esta ciudad tan retratable invita a ello, aunque no tenía aquí mi equipo análogo pude volver a practicar con una cámara digital a la cual le saque el máximo provecho posible. Este tiempo me dio la oportunidad de hacer dos cosas que siempre quise hacer en Europa: viajar y retratar cuanto se me atravesara frente a la cámara y ello ocurrió en ambos sentidos. Ya en una viñeta narró cuantas imágenes tome en ese tiempo, el *collage* 1 tiene parte de esas fotos tomadas y otras que hice cuando regresé a México con el ímpetu de registrar todo aquello que me inquietara.

A raíz de ello, a mi regreso retomé también mi actividad semi-profesional, ahora con más vigor, más ideas y ganas de seguir con ello. Tuve la suerte de hacer varios trabajos, algunos ejemplos son los que aparecen en el *collage* II. De igual manera considere que ambos eran adecuados para ejemplificar visualmente mis referencias a la fotografía en el texto.



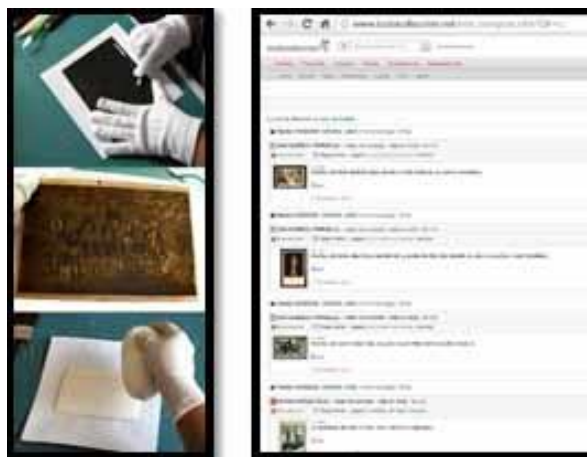


XVII. Fotografía (objeto-imagen), 2015, Lunadelf, Puebla.

En este mismo apartado de los *collages*, me puse a pensar en qué otras imágenes yo podía efectuar a modo que representaran visualmente esa idea en relación a lo que la fotografía en mis diversas etapas significaba para mí.

Como investigadora intento indagar a la foto tanto como objeto e imagen, en base a ello pensé que una manera de hacer esta representación era empleando elementos que me pudieran referir a ello. Justamente tenía al lado mío varios de los textos que había consultado para usar algunas referencias o ideas en mis textos, se me prendió el foco e improvisé una composición donde estuvieran los libros antes mencionados acompañados de algunas fotos de mi propia colección.

La foto había sido tomada a color, pero fue modificada dejando una parte en blanco y negro y otra en el formato original. Lo anterior con la idea de diferenciar esos dos grandes momentos a los que como investigadores con y sobre fotografías debemos recurrir: por un lado todo el respaldo teórico que ayuda a comprender la imagen como tal y que de cierto modo ayuda a crear los discursos sobre éstas; mientras que por el otro es importante que analicemos esa parte física y técnica contenida en ella. Finalmente este es el resultado que yo creo sintetiza la idea de dualidad.



XVIII. Collage III y IV, 2015, Lunadelf, Puebla.

Continuando con acompañar mi texto con imágenes que representaran la etapa de la cual hablaba, cree estos otros dos *collages*.

Las fotos del *collage* III, fueron tomadas durante el periodo en que efectúe el proyecto de estabilización de la obra de Gilberto Aparicio, misma que fue subvencionada por el FONCA. En esta imagen se observa como se limpia un negativo en placa de cristal, un ejemplo de negativo en película de seguridad y la limpieza de un positivo en la parte de su soporte.

Para ejemplificar mi faceta de coleccionista, había pensado en hacer una composición de varias de las fotos que he adquirido. Al sacarlas me puse a pensar si todas debía usarlas (y no porque tenga muchísimas) o si hacer una elección por procesos, o una de acuerdo a cuál era la primera o la última, si hacerlo de acuerdo a la más barata o cara. Cuando pensé en esta opción, me cuestioné a mí misma sobre si sabía cuáles eran. Así que acudí a mis apuntes y también a la página de internet en la cual estoy suscrita misma que utilice para la compra de imágenes y materiales en Barcelona.

Al acceder a dicha página y entrar a mi sección de compras, me di cuenta que ésta funcionaría muy bien para ejemplificarme como coleccionista, ya que ahí se mostraban parte de mis intereses en cuanto a imágenes, el precio que decidí aceptar en la venta, los datos de quien lo vende, fechas, es decir, parte de estos elementos que forman parte del coleccionismo, por tanto decidí hacer varias tomas de la pantalla con mis diferentes compras y anexarla al texto. Resultado de ello es el *collage* IV.

## CAPITULO 5

### Viñeta 5.1.1 Mi identidad como mexicana en Barcelona: choque y encuentros.



XIX. Cocinando, 2012, Lunadelf, Barcelona.

El 15 de septiembre de 2012 fue sin duda un día muy especial para mi hermana y para mí. Nuestra primera festividad nacional fuera de casa, en un país del cual hace doscientos doce años México había iniciado movimientos independentistas, mismo en el cual desde que llegamos se había encargado de que exaltáramos por diversas circunstancias nuestro sentido identitario nacionalista y cultural.

Estando en México realmente no cocino comida tradicional pues para ello tenemos varios restaurantes, fondas o locales que se especializan en ello y son muy accesibles para acudir a consumir en estos, por tanto no había existido necesidad de aprenderlo además de que mi mamá era la encargada de preparar algún antojito durante las fiestas patrias.

Viviendo en Barcelona llegamos a añorar comer algunos platillos mexicanos, por tanto buscamos sitios donde probar ello. Desafortunadamente resultaba caro y además faltaba en la comida el sabor y la sazón, debido a ello, decidimos mi hermana y yo ser quienes nos preparáramos estos platillos. Fue necesario encontrar los colmados donde vendieran los productos, además de los que nuestros padres nos habían traído en su visita meses antes y ver varios tutoriales en youtube, lo cual nos sirvió de mucho.

Para esta fecha en especial, se nos había antojado un pozole y tostadas, así que investigue todo lo necesario para hacerlo (procesos e ingredientes), así me decidí a preparar mi primer pozole, el cual tardó como cinco horas en estar listo. Mientras tanto mi hermana se encargó de hacer las tortillas para después dorarlas. Así que había que evidenciar este hecho memorable pues era la primera vez que nosotros producíamos algo similar provocado por la nostalgia gastronómica.



XX. 15 de septiembre en el MNAC, 2012, Lunadelf, Barcelona.

Mi hermana, nuestro roomie y yo llegamos a *Montjüic* muy emocionados para participar en la celebración de nuestra fiesta patria.

Toda la mañana nos la habíamos pasado cocinando y escuchando música mexicana, así que estábamos ya muy ambientados, nos dio tanto gusto encontrarnos a paisanos en el metro y ver cómo iban vestidos propiamente para la ocasión.

La sorpresa fue mayor cuando al salir del metro veíamos que gran parte de los que venían en los vagones era gente que al igual que nosotros se disponían a pasar una tarde noche mexicana aunque había otros que solo iban al MNAC.

Subiendo las escaleras la música del mariachi lo recibía a uno, los puestos de comida y artesanías estaban también presentes. Compramos algunos tacos y nos acercamos al escenario para poder apreciar el espectáculo de mejor manera.

Llegamos a un sitio donde la vista era buena para nosotros, en ello comenzaron las danzas típicas, la primera fue el “son de la negra” donde justamente las Chinas poblanas bailan (adaptación de chinas poblanas) que son un icono nacional de México, retomando a la mujer poblana y de la cual se ha adaptado su vestimenta como traje típico nacional. Ello nos emocionó y por supuesto no podía no registrar este momento, así que viendo mis ángulos observe que justo en el MNAC estaba dando una luz muy cálida sobre éste contrastando con estas danzas. Ello me llevó a reflexionar en muchas cosas, entre ellas pensé que así de contrastante (en parte) eran ahora nuestras historias, cultura y vida después de la independencia de España, así que decidí bajo esta idea crear el registro de un momento tan mexicano efectuado precisamente en el país del cual se luchó para conseguir la soberanía nacional, hecho curioso y no imaginado por mí.



XXI. Correfoc en Palamós, 2013, Gerona

Ser miembro de los *Dimonis de la Fosca*, fue en primer término gracias a la invitación de Pau Maynés quien creo junto con su familia dicha asociación para la práctica y rescate de esta tradición cultural catalana. Lo curioso y agradable de esta A.C es que está conformada no únicamente por catalanes, sino por franceses, una canaria, una chilena, otros españoles y mexicanas (mi hermana y yo) que hemos llegado a residir en Catalunya, donde a través de ésta nos involucramos más en la vida cultural del país.

En México utilizamos los fuegos pirotécnicos para fiestas especiales a nivel público y sólo el 15 de septiembre y en año nuevo solemos usar de forma particular algo de pirotecnia pero muy simple. La sorpresa fue para nosotras ver que aquí uno manipulaba el fuego, bailaba e incluso jugabas con él cuidadosamente. Ello nos daba miedo pero a la vez curiosidad, durante el 2012 tomamos nuestro curso e hicimos prácticas las cuales fueron asistir a los *correfoc* lo cual era emocionante y llenaba de adrenalina, hasta que fuimos perdiendo el miedo y nos divertíamos con ello.

Nuestro primer *correfoc* oficial (pagado para presentarnos) como *Dimonis de la Fosca* fue en la fiesta de San Joan en el verano del 2013 en la ciudad de Palamós, para el cual un año atrás ya habíamos preparado nosotras las bestias de papel maché, así como nuestros uniformes de brujas (ya que hay una leyenda con estos personajes en la misma ciudad) y accesorios. Fue muy emocionante dicho momento donde vivimos la cultura tanto en este pasacalles como en los preparativos, la gastronomía y convivencia con catalanes que nos enseñaban lo rico que era su cultura; lo cual nos acercó más a ellos al grado de sentirnos un poco catalanas. Esta imagen es de dicho evento el cual fue muy significativo para mi así como ese reflejo de mi acercamiento y vivencia a dicha cultura que me hacía más llevadera mi adaptación.



XXII. Comidona de 15 de septiembre, 2012, Lunadelf,

Esta fotografía resume lo importante que fue para nosotras (mi hermana y yo) nuestro primer 15 de septiembre fuera de México y demuestra el hecho culminante del día.

Ya lo he referido en otros anexos, que gran parte de ese día nos la pasamos cocinando, pero previo a ello hubo todo un día dedicado a ir a comprar los insumos. Para ello fuimos al mercado de Gràcia donde encontramos un puesto donde vendían limones verdes (lima en España) para acompañar nuestro pozole y para usarlo en el guacamole; también compramos aguacates, cilantro, chiles, pollo, cebolla, rábanos, tomates, lechuga y menta. De ahí marchamos hacia vía Augusta y diagonal, pues a unas calles se encontraba un lugar donde vendían cervezas internacionales entre ellas la Negra Modelo que es una cerveza oscura mexicana infaltable en los festejos. Terminando nos fuimos a Vía Laietana entre calle Manresa y Joan Massana, donde está el Colmado Afrolatino sitio en el que venden varios productos americanos, entre ellos el grano de maíz para el pozole.

Dispuesto todo, preparamos lo necesario para que al volver únicamente tuvieramos que calentar, poner todo en la mesa y comer. Así fue, una vez de vuelta del evento ofrecido por el Consulado mexicano, regresamos a seguir con la fiesta en casa disfrutando de un día muy mexicano en Catalunya, tanto que lo único que nos hacía falta eran nuestros familiares, porque el ambiente mexicano lo llevamos todo el tiempo.

Esta foto justo la tome antes de que ese día comiéramos, para poder tener una evidencia de cómo había lucido la mesa y de todo lo que nos comeríamos ese día, misma que compartí en mi Facebook para que mi gente en México viera que también habíamos celebrado como se debía nuestro día patrio.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

### CAPITULO 0

No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
I	Huaquechula	Lunadelf	2004	20x25cm	Plata s/gelatina Virado en Sepia texturizado	-----	Lunadelf	21
II	Rescate de material	Lunadelf	2005	8.7x13.9cm		-----	Lunadelf	23

### CAPITULO 3

No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
I	Collage I	Lunadelf	2015	-----	Digital	-----	Lunadelf	227
II	Collage II	Lunadelf	2015	-----	Digital	-----	Lunadelf	228
III	Fotografía (objeto- imagen)	Lunadelf	2015	-----	Digital Postproducción	-----	Lunadelf	229
IV	Collage III	Lunadelf	2015	-----	Digital	-----	Lunadelf	231
V	Collage III	Lunadelf	2015	-----	Digital	-----	Lunadelf	233
VI	Sin título	Martí	1880	13.9x8.7cm	Albumina	ANVERSO Martí Fotógrafo	Lunadelf	255
VII	Sin título	Martí	ca.1915	13.9x8.7cm	Plata s/ gelatina Virado en Sepia	ANVERSO AS	Lunadelf	258
VIII	Las hermanas del Villar y amigas	Atribuida a Ismael Guerrero Bravo (IGB)	ca.1906	13.9x8.7cm	Plata s/ gelatina	-----	Jorge A. Guzmán Cosca	260

### CAPITULO 4

No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
I	Mapa de ubicación del Edo. de Puebla .....	-----	-----	-----	-----	-----	-----	276

No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
II	Mapa de ubicación geográfica de Sabadell...	-----	-----	-----	-----	-----	-----	281
III	Gilberto Aparicio	Gilberto Aparicio Guerrero (GAG)	1928	13.9x8.7cm	Plata s/ gelatina Virado en Sepia	-----	El Calandrío	294
IV	Boda de Susana Márquez y Gilberto Aparicio	IGB	1931	13.9x8.7cm	Plata s/ gelatina Virado en Sepia	-----	El Calandrío	295
V	Jazz Band Tlahuitepec	GAG	ca.1935	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina	-----	El Calandrío	297
VI	Programa de obra de teatro "El detective chispeante"	-----	1930	50x18cm	Plata s/ gelatina	ANVERSO Fot. G. Aparicio G. Drenaje en la calle "Porfirio Díaz" Tlatlauqui, Pue 27 de marzo de 1944	El Calandrío	297
VII	Reportaje fotográfico de la sección coral de la Academia Católica de Sabadell	Francesc Casañas Riera (FCR)	1912	-----	Archivo digital	ANVERSO DE ARTE LÍRICO La sección coral de la Academia Católica de Sabadell que bajo la dirección del maestro señor Casademot ejecutó el día de la epifanía la celebrada Misa de Perosi "Te Deum Laudamus" en la capilla pública de las Hermanitas de los Pobres Fotog. Casañas	-----	304
VIII	Credencial de Francesc Casañas como miembro de la Asociación de Prensa	Lunadelf (foto)	1913 credencial 2013 foto	-----	Digital	-----	Privada	305
IX	Retrato de Francesc Casañas	Joan Vilatobà	1915	13.9x8.7cm	Plata s/ gelatina Virado en sepia	-----	Privada	306
X	Boda de Francesc Casañas y Carmen Guri	FCR	1921	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	Archivo Histórico de Sabadell (AHS)	308
XI	Tienda de Casañas...	FCR	1924	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	309



No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
XII	Anuncios del negocio...	Lunadelf (foto)	ca.1925	-----	Digital	-----	Privada	310
XIII	Reportaje fotográfico de la visita del Rey...	FCR	1924	-----	Archivo digital	-----	-----	310
XIV	Hallazgo del material fotográfico de GAG	GAG	2005	-----	Digital	-----	El Calandrío	319
XV	Material en 3 niveles de guarda	Lunadelf	2010	-----	Digital	-----	El Calandrío	321
XVI	Cámaras fotográficas de GAG	Lunadelf	2010	-----	Digital	-----	El Calandrío	324
XVII	Vista Parcial de Tlatlauqui	Gilberto Aparicio Guerrero (GAG)	ca.1930	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina Virado en Sepia	ANVERSO Vista Parcial Tlatlauqui Pue. Fot. GAG REVERSO Sello: Foto G. APARICIO G.	El Calandrío	326
XVIII	Vista nocturna del parque	GAG	ca.1951	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina	ANVERSO Tlatlauqui Pue. G.A.G	El Calandrío	327
XIX	Postal Navideña	GAG	1963	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina	ANVERSO Que la luz y la alegría que el Niño Jesús nos dé en esta Navidad perdure através de los Años. Gilberto Aparicio G. y Fam. para la prieta linda. Tlatlauqui Pue., Dic. De 1963	El Calandrío	328
XX	Lupita	GAG	1936	20.3x25.4cm	Plata s/ gelatina	-----	El Calandrío	329
XXI	Fotografía montada	Lunadelf (foto)	2013	-----	Digital	ANVERSO Botiga papereria "Nouiteal" Carrer Pedregar Construida any 1915. Encerrada any 1963. Dècada 1960 (Documentat Pere Monistrol 22/02/2009) autor Joam Monistrol	AHS	331
XXII	Material en 4 niveles de guarda	Lunadelf (foto)	2013	-----	Digital	-----	-----	332
XXIII	Tipos de cámaras usadas por Francesc...	Lunadelf (foto)	2014	-----	Digital	-----	El Calandrío	335
XXIV	Firmas y sellos de Francesc	Lunadelf	2014	-----	Digital	-----	-----	336

No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
XXV	Sant Feliu del Racó. Gorja del Figueral	FCR	-----	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	336
XXVI	Panorámica de la Plaza del Dr.Robert ...	FCR	ca.1920 a 1930	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	337
XXVII	Actos contra la blasfemia ...	FCR	ca.1927	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	338
XXVIII	Retratos de estudio realizados por Francesc	FCR	ca.1920 a 1936	10x15cm c/u	Placa seca de gelatina	-----	AHS	339
XXIX	Retrato de su familia	FCR Lunadelf (foto)	1925 2013	-----	Digital	-----	Privada	340

## CAPITULO 5

No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
I	Interior del bosque de Can Feu	FCR	Antes de 1936	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	378
II	Aromas de Can Feu	-----	1928	-----	Digital	-----	AHS	380
III	El maravilloso bosque de Can Feu	FCR	1928	-----	Digital	-----	Biblioteca Nacional de Estapaña	382
IV	Bosc de Can Feu	-----	1931	-----	Digital	-----	AHS	383
V	Bosque de Can Feu	FCR	1959	-----	Digital	-----	AHS	384
VI	Interior del Bosque de Can Feu y Bosque de Can Feu	FCR	ca.1928	-----	Digital	-----	AHS	384
VII	Can Feu	FCR	1915	-----	Digital	-----	AHS	387
VIII	Torre de Can Feu vista desde el recinto	FCR	Años 20	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	389 393

<b>No. IMAGEN</b>	<b>TITULO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>AÑO</b>	<b>MEDIDAS</b>	<b>TÉCNICA</b>	<b>INSCRIPCIONES</b>	<b>COLECCIÓN</b>	<b>PÁG.</b>
<b>IX</b>	Panorámica de Sabadell	Joan Vila Cinca	1910	-----	Digital	-----	Museu d'Art Sabadell	391
<b>X</b>	Castillo de Can Feu	Marcos Brosel	2012	-----	Digital	-----	Marcos Brosel	393
<b>XI</b>	Aspecto del bosque de Can Feu en día de fiesta	FCR	s.d	9x12cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	394
<b>XII</b>	Programa de Festa Major		1930	-----	Digital	-----	AHS	399
<b>XIII</b>	Gigantes y cabezudos con la Iglesia de Sant Félix al fondo	FCR	1930	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	400
<b>XIV</b>	Asamblea de Gigantes	FCR	1930	-----	Digital	-----	AHS	403
<b>XV</b>	Fragmento de la imagen XIII	FCR	1930	-----	Digital	-----	AHS	404
<b>XVI</b>	Iglesia de Sant Feliu antes de 1909	-----	s.d.	-----	Digital	-----	-----	408
<b>XVII</b>	Nuestra Señora de la Salud. El Santuario después de la primera reforma	FCR	s.d	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	411
<b>XVIII</b>	Virgen de la Salud	-----	s.d.	-----	Digital	-----	-----	413 415
<b>XIX</b>	Nuevo Santuario inaugurado en 1882	Miquel Pascual	s.d.	-----	Digital	-----	-----	415
<b>XX</b>	Iglesia de la Salud	FCR	s.d.	-----	Digital	-----	-----	416
<b>XXI</b>	Sección de pentinadores de la fábrica La Lanera Española	FCR	1928	13x18cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	418
<b>XXII</b>	Ejemplos del catálogo hecho por La Lanera Española S.A	FCR	1928	-----	Digital	-----	AHS	419

No. IMAGEN	TITULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
XXIII	Factura de Francisco Casañas Riera	FCR	1928	-----	Digital	-----	AHS	420
XXIV	Socios y junta del Gremio de Fabricantes visitando la sección...	FCR	1929	9x12cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	421
XXV	Mural decorativo	FCR	1929	9x12cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	424
XXVI	El mercado en construcción...	FCR	1927	10x15cm	Placa seca de gelatina	-----	AHS	427
XXVII	Casa ubicada en la esquina de Coromiras y Colón	Google Maps	2014	-----	Digital	-----	-----	430
XXVIII	Mercado visto desde la esquina Colón y Coromiras	Lunadelf	2013	-----	Digital	-----	Lunadelf	430
XXIX	Caixa d'Estalvis de Sabadell	Lunadelf	2013	-----	Digital	-----	Lunadelf	431
XXX	Vista del Mercado desde la esquina de Jovellanos y Colom	Google Maps	2014	-----	Digital	-----	-----	431
XXXI	Casa ubicada en esquina de la calle Corominas y Calderón	Google Maps	2014	-----	Digital	-----	-----	431
XXXII	Vista de Tlatlauqui	GAG	1930	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina	ANVERSO Tlatlauqui Pue G.A.Guerrero 25	El Calandrio	436
XXXIII	Amecameca	Hugo Breheme	1928	-----	Digital	-----	-----	437
XXXIV	Cerro Cabezón	GAG	1930	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	ANVERSO No.2 Fot. GAG Cerro Cabezón	El Calandrio	441
XXXV	Sin título	GAG	1928	13x18cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	442
XXXVI	Feligreses en Capilla de Guadalupe	GAG	1927	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	445

No. IMAGEN	TÍTULO	AUTOR	AÑO	MEDIDAS	TÉCNICA	INSCRIPCIONES	COLECCIÓN	PÁG.
XXXVII	Mañanitas a la Virgen de Guadalupe	GAG	s.d	-----	Digital	-----	El Calandrio	446
XXXVIII	Altar de Virgen de Guadalupe	GAG	s.d	5x9cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	448
XXXIX	Visita a la cortina de la hidroeléctrica del Cerro de Guadalupe	GAG	1929	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	450
XL	Hidroeléctrica del cerrito de Guadalupe	GAG	1932	9x5cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	452
XLI	Señor de Huaxtla	GAG	1930	12x9cm	Plata s/ gelatina	-----	El Calandrio	455 458
XLII	Canto al Señor de Huaxtla	GAG	s.d	-----	Digital	-----	El Calandrio	456
XLIII	Señor de Huaxtla, Virgen María y San Juan	GAG	s.d	12x9cm	Plata s/ gelatina	-----	El Calandrio	458
XLIV	Novena a Jesús de Huaxtla	GAG	s.d	s.d	-----	-----	El Calandrio	459
XLV	Visita del Arzobispo	GAG	1928	11.6x16.6cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	460
XLVI	Carruaje de reina	GAG	1929	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	465
XLVII	Tendero y familia	GAG	1932	8.7x13.9cm	Plata s/ gelatina Virada al sepia	-----	El Calandrio	471

## BIBLIOGRAFÍA

A continuación presento la selección bibliográfica, hemerográfica, fuentes escritas de archivo, electrónicas así como orales que he establecido en los apartados bajo los cuales se ha dividido la tesis, con la intención de facilitar la consulta bibliográfica: “Introducción”, “Primera Parte”, “Construccionismo”, “Microhistoria”, “Microhistoria fotográfica y fotografía regional”, “Fotografía regional”, “Fotógrafos regionales”, “Representaciones de identidad cultural” y “Conclusiones Generales”.

### INTRODUCCIÓN

FRIZOT, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ed. Ve, CONACULTA, UNAM y Fundación Televisa.

KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e historia*, Buenos Aires: La Marca.

RIEGO, B. (2003). De la “Escuela Newhall” a las “Historias” de la fotografía: experiencias y propuestas de futuro. En *Fotografía. Crisis de Historia*, Joan Fontcuberta ed. Barcelona: Actar.

ROH, F. (2004). “Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía. 1929”. En *Estética fotográfica*. Joan Fontcuberta ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

### PRIMERA PARTE

RAMÓN, S. (1912). *La fotografía de los colores*. Barcelona: Las Tres Sorores.

### CONSTRUCCIONISMO

ALEXANDER, J. (1995). *Las teorías sociológicas desde la segunda guerra mundial. Análisis multidimensional*. Barcelona: Ed. Gedisa.

BANKS, M. (2010). *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

- BURR, V. (1996). *Introducción al construccionismo Social*. Barcelona: Ed. Proa.
- CABRUJA, T., IÑIGUEZ, L. y VÁZQUEZ, F. (2000). *Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad*. Barcelona: Anàlisi 25.
- CAMPBELL, J. (1957). *The Community Reconstructs: The meaning of Pragmatism. Social Thought*. Chicago: University of Illinois Press.
- CORBETTA, P. (2003). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw Hill.
- EMA, J. E. y SANDOVAL, J. (2003). *Mirada caleidoscópica al construccionismo social, Política y Sociedad*. Madrid: Universidad Complutense y Universidad de Valparaíso.
- FRIZOT, M. (1998). *A New History of Photography*. Paris: Arts Council of the Centre National du Livre.
- GERGEN, K. (1996). *Realidades y relaciones: aproximaciones al Construccionismo social*. Paidós: Barcelona.
- \_\_\_\_\_, (2005). *Construir la Realidad. El futuro de la psicoterapia*. Barcelona: Paidós.
- GERGEN, K. y GERGEN M. (2011), *Reflexiones sobre la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- HOLSTEIN J. & GUBRIUM J. (2008). *Handbook of Constructionist Research*. United States of America: The Guilford Press.
- IBAÑEZ, T. (2001). *Muníciones para disidentes. (Realidad-Verdad-Política)*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- \_\_\_\_\_, (2003). *La construcción social del socioconstruccionismo: retrospectiva y perspectivas*. España: Política y Sociedad.
- IÑIGUEZ, L (2003), *La Psicología Social en la encrucijada postconstruccionista. Historicidad, subjetividad, performatividad, acción*. Barcelona: Departamento de Psicología de la Salud y de Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona.
- McNAMEE, S y HOSKING, D.M (2012) *Research and Social Change. A Relational Constructionist Approach*. New York: Routledge.
- MOSHAM, D. (1982), *Exogenous, endogenous and dialectical constructivism*. Estados Unidos: Developmental Review 2.

- PÉREZ, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. 2 vols. Madrid: La Muralla.
- POTTER, J (1998). *La representación de la realidad: Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós.
- RODRÍGUEZ, G., GIL, J. y GARCÍA, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga: Ediciones Aljibe, Archidona.
- SCHÜTZ, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, Barcelona: Ediciones Paidós. 1ª reimpresión en España
- SCHWANDT, T.A (1994), *Constructivist, interpretivist approaches to human inquiry* in Denzin, K. and Lincoln, Y. S. Eds. *Handbook of qualitative research*. CA: Sage, Thousand Oaks.
- SERNA, J. y PONS A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Madrid: Cátedra Universitat de València, Frónesis.
- SPARKES, A.C y SMITH, B. (2008). "Narrative Constructionist Inquiry". En . En *Handbook of Construct Reasearch*, United States of America: The Guilford Press.
- STRATH, B. (2008). Construyendo temas en la Historiografía de la Nación. En *Handbook of Construct Reasearch*, United States of America: The Guilford Press.
- TAYLOR, S.J y BODGDAN, R. (1980). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- VON GLASERSFELD, E. (1995). *Radical constructivism: A way of knowing and learning*. London & Washington: The Falmer Press.
- DOMÈNECH, M. e IBÁÑEZ, T. (1998). *La psicología social como crítica*. Anthropos: Huellas del conocimiento, 177 (Barcelona).
- GERGEN, K. (1973). *La psicología social como historia*. Anthropos: Huellas del conocimiento, 177 (Barcelona).
- \_\_\_\_\_, (1985). *El movimiento del construccionismo social en la Psicología Moderna*. En *American Psychologist*.



SANDOVAL, J. (2010). *Construccionismo, conocimiento y realidad: una lectura crítica desde la Psicología Social*. En Revista Mad. No.23, Valparaíso: Departamento de Antropología, Universidad de Valparaíso.

GERGEN, K. (2010). ¿Qué es el construccionismo social? Conferencia en el The Taos Institute, Septiembre 2010, New Mexico.

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

CARA, R. (2008). *Mayo del 68; crítica y consecuencias de la vida cotidiana*. <http://rubencaravaca.blogspot.mx/2008/04/mayo-del-60-crtica-y-consecuencias-de.html>

### MICROHISTORIA

ARÓSTEGUI, J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

BURKE, P. et al. (2003). *Formas de hacer historia*. Segunda edición, Madrid: Alianza Editorial.

GONZÁLEZ, L. (1971). *Microhistoria para MultiMéxico*. México: Colegio de México.

\_\_\_\_\_. (1973). *Hacia una teoría de la microhistoria*, Academia Mexicana de la Historia, México, 27 de marzo (discurso de recepción).

\_\_\_\_\_. (1992). *Microhistoria y ciencias sociales*. En Autores Varios: *Historia Regional. Siete ensayos sobre teoría y método*. Segunda edición. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

\_\_\_\_\_. (1997). *Obras completas de Luis González y González*. Tomo IX *Invitación a la microhistoria*. México: Ed. Clío.

GINZBURG, C. (1994). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.

GRENDI, E. (1981). *Paradojas de la Historia Contemporánea*. Turín: Rosenberg & Sellier.

HERNÁNDEZ, E. (1995). *Los caminos de la historia. Cuestiones de historiografía y método*. Madrid: Síntesis.

\_\_\_\_\_. (2004). *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*. Madrid: Akal.

KOSELLECK, R. (2004). *Futures past: On the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press. (Trabajo original publicado en 1979)

- LEVI, G. (1990). *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piemontés del siglo XVII*. Madrid: Nerea
- \_\_\_\_\_ (2003). *Sobre Microhistoria*. En P. BURKE (comps.), *Formas de Hacer Historia* (119-143). Segunda edición, Madrid: Alianza.
- MEDINA, A. (1992). *Teoría, fuentes y método en Historia Regional*. En Autores Varios: *Historia Regional*. Siete ensayos sobre teoría y método. Segunda edición. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.
- PASEK, E. (2006). *¿Cómo construir categorías en microhistoria?*, Maracaibo: UNICA, vol. 7 núm. 16, mayo-agosto.
- PONS, A. y SERNA, J. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra-Universitat de València.
- RODRÍGUEZ, G., GIL, J. y GARCÍA, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. 2ª edición. España: Aljibe.
- TROCONIS de VERACOECHEA, E. (1992). *Reflexiones sobre historia regional y microhistoria*. En Autores Varios: *Historia Regional*. Siete ensayos sobre teoría y método. Segunda edición. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.
- AGUIRRE, C. (1999). De la Microhistoria Local (mexicana) a la Microhistoria de escala (Italiana). En *Protohistoria*, 3. (Argentina), 207-229.
- HERNÁNDEZ, C. (2005). Mesa Redonda: Microhistoria Mexicana, Microhistoria Italiana e Historia Regional. *Relaciones, Invierno año/vol.XXVI, número 101*. (Zamora, Colegio de Michoacan), 193-224.
- BELTRÁN, J.L et al (1993). Antropología y Microhistoria: Conversación con Giovanni Levi. *Manuscripts, no. 11*. (Barcelona), 15-28.
- GINZBURG, C. (1994). Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscripts, n° 12, Gener.* (Barcelona), 13-42.
- GONZÁLEZ, M.L. (2000). ¿Microhistoria o Macrohistoria? Carlo Ginzburg entre I Benaditi y la Historia Nocturna. En: *Protohistoria*, 4. (Argentina), 127-150.
- PONS, A. y SERNA, J. (2004). Nota sobre la microhistoria. ¿No habrá llegado el momento de parar? En: *Revista de Historia Contemporánea. Pasado y Memoria*, nº3, (España), 5-25.

REVEL, J. (1995). Micro análisis y construcción de lo social. Trad. S. Gayol y J. Echagüe. En: *Anuario del IEHS*, nº 10, Tandil.

ZUÑIGA, N. (2005). Fragmentos de la herencia inmaterial de Giovanni Levi. Entrevista publicada en: *ContraHistorias*. 9 sep 2007 – feb 2008. (México), 97-101.

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

BURUCUA, J. *Conversación con Carlo Guinzburg*. El largo aliento de la historia. Entrevista realizada el 13/07/03.

<http://www.casla.com.br/cweng/noticias/cadnoticia1.asp?tit=CONVERSACION+CON+CARLO+GINZBURG+-+El+largo+aliento+de+la+historia> (Consulta 10/12/13)

CANCEL, M.R. *Historiografía: La Invención de la Memoria*. Bitácora de teoría de la historia. <http://mariocancel.wordpress.com/2013/08/20/que-es-historiografia/> (Consulta 26/02/2014)

GONZÁLEZ, A. *Microhistoria. Otra forma de Historia*. <http://www.mailxmail.com/curso-historia-microhistoria> (Consulta 10/09/2013)

SEMPOL, D. *Cultura y sociedad microhistoria ¿Una alternativa a la totalización?*  
<http://escuelahistoria.fcs.ucr.ac.cr/contenidos/articulos/e-levi.htm> (Consulta 09/06/2013)

<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/otra-invitecion/html/1.html> (Consulta 08/07/2013)

<http://www.academia.org.mx/esp/Detalle?id=215> (Consulta 11/06/15)

### MICROHISTORIA FOTOGRÁFICA Y FOTOGRAFÍA REGIONAL

ABBOTT, B. (2003). “La fotografía en la encrucijada”. En *Un arte medio*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

AGUAYO, F. y ROCA, L. coord. (2005). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora.

ARROYO, S. (2013). *México a través de la fotografía 1839-2010*. América Latina en la Historia Contemporánea. México: Ed. Santillana y Fundación Mapfre.

BAJAC, Q. (2011). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Ed. Blume.

BELTRÁN, E. (2012). *The World Explained. A Microhistorical Encyclopaedia*. Amsterdam: Tropenmuseum and Mondrain Fund.

BERGER, J. (2001). *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica
- \_\_\_\_\_ (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Madrid: Alianza
- CARRETERO, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: Ed. CCG, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge y Ajuntament de Girona.
- CHÉROUX, C. (2014). *La fotografía vernácula*. México: Ed. Ve, Embajada de Francia en México e Institut Français.
- CUEVAS, J. (2007). *Fotografía y conocimiento. La fotografía y ciencia. Desde los orígenes hasta 1927*. Madrid: Ed. Complutense.
- COSTA, J. (1991). *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. México: Ed. Trillas.
- DEBROISE, O. (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós.
- DURAND, R. (1998). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ed. (2003). *Fotografía. Crisis de Historia*. Barcelona: Actar.
- \_\_\_\_\_ed. (2004). *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- FLUSSER, V. (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Ed. Síntesis.
- FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRIZOT, M. (1998). *New History of Photography*. Italia: Könemann.
- \_\_\_\_\_ (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve, CONACULTA, UNAM y Fundación Televisa.
- GARCIA, M.S. (2011). “La aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos.” En *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ed. Cátedra.

GARCIA, N. (1981), "Fotografía e ideología: sus lugares comunes". En *Hecho en Latinoamérica*, Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: INBA, FONAPAS, CMF.

\_\_\_\_\_ (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARZA, L. (2005) *Nuevo León. Imágenes de nuestra memoria*. México: Gobierno del Estado de Nuevo León y Fototeca del Centro de las Artes, Ed. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Tomo III

GERNSHEIM, H y GERNSHEIM, A. (1969). *The History of Photography 1685-1914, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. St.Louis: Mc Graw Hill.

GIRARDIN, D. (2003). Historias de la fotografía, historia de las fotografías. En *Fotografía. Crisis de Historia*, Joan Fontcuberta ed. Barcelona: Actar.

GOMBRICH, E.H (2009). *Historia del arte*. China: Ed. Phaidon Press.

HEIDEGGER, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York&London: Harper&Row Publishers and Garland Publishing.

JEFFREY, I. (1999). *La fotografía: una breve historia*. Barcelona: Destino.

KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e historia*, Buenos Aires: La Marca.

\_\_\_\_\_. (2011). *Hércules Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*. México: INAH, CONACULTA y SINAFO. Colección Alquimia dos.

LARRAIN, V. (2010) *El buen nombre. Una investigación narrativa en torno a las experiencias de subjetivación en la relación investigadora*. Barcelona: Universidad de Barcelona y Verónica Larrain.

LÓPEZ, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Madrid: Ed. Lunweg.

\_\_\_\_\_ (1988). *Las fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX (vol.I)*, Barcelona: Lunweg Editores.

\_\_\_\_\_ (1992). *Las fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939 (vol.II)*, Madrid: Lunweg Editores.

\_\_\_\_\_ (2001). *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*. España: Ed. Lunweg.

- MARTÍNEZ, C. (2001). *Los sentimientos de la región. Del viejo centralismo a la nueva pluralidad*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana y Ed. OCEANO.
- MARTÍNEZ, E. (2006). “*Luces de una memoria compartida. Historia Gráfica de Ameca (1895 – 1968)*”, Universidad de Guadalajara, México.
- MARZAL, J. (2010). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Ed. Cátedra.
- McNAMEE, S. y HOSKING, D. M. (2012) *Research and Social Change. A Relational Constructionist Approach*. Routledge, New York.
- MESTRE, J. (2003). *Identificación y conservación de fotografías*. España: Ed. TREA.
- MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MONROY, M.I (1998). “Identidad en el imaginario nacional, reescritura y enseñanza de la historia”. En *La construcción de una historia regional*. Puebla: El colegio de San Luis, ICSYH BUAP.
- MONROY, R. (2000). *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México: UAM.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Historia para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas – CONACULTA – INAH.
- \_\_\_\_\_ (2005). “A corazón abierto: una aproximación metodológica a la investigación fotohistórica”. En *Imágenes e investigación social*. Fernando Aguayo y Lourdes Roca. México: Instituto Mora.
- NAVARRETE, J.A. (2003). Adiós, Mr. Newhall. En *Fotografía. Crisis de Historia*, Joan Fontcuberta ed. Barcelona: Ed. ACTAR.
- NEGRETE, C. (2006) *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*. México: UNAM e IIE.
- NEWHALL, B. (2002). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- POTTER, J. (1998). *La representación de la realidad: Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós.
- RIEGO, B. (1986). *La fotografía en Cantabria. 1849-1839*, Sevilla: Ed. Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

\_\_\_\_\_ y Alonso, M. (1994). *El espejo constante. Memoria fotográfica de Santander y su puerto. 1861-1950*, Santander: Universidad de Cantabria.

\_\_\_\_\_ (1997). *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía de Talavera de la Reina (1857-1950)*, Colectivo de Investigación Histórica Arrabal.

\_\_\_\_\_ (2000). *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y Cultural*. Girona: CCG ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI). Ajuntament de Girona.

\_\_\_\_\_ (2001). *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria.

\_\_\_\_\_ (2003). *Hitos de Campo en la historia de la fotografía española*, Santander: Bernardo Riego. Cuadernos de Campo.

\_\_\_\_\_ (2003). De la "Escuela Newhall" a las "Historias" de la fotografía: experiencias y propuestas de futuro. En *Fotografía. Crisis de Historia*, Joan Fontcuberta ed. Barcelona: Actar.

RODRIGUEZ, J. A. (2004). "Un acto de ficción (fidedigna)", en *Nuevo León, imágenes de nuestra memoria II*, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

RAMÍREZ, A. (2010). *Dos artistas serranos una memoria colectiva: el caso de Ismael Guerrero Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero*. Puebla: Adriana Ramírez Salgado, (tesis de maestría).

SCHAEFFER, J.M (2004). "La fotografía entre visión e imagen". En *La Confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona Ed. Gustavo Gili.

SCHNAITH, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: Ed. La Oficina.

SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

SOUGEZ, M. L. (2001). *Historia de la fotografía*, Madrid: Ed. Cátedra.

\_\_\_\_\_, et alt. (2011). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ed. Cátedra.

STOREY, J. (2012). *Teoría cultural y cultura popular*. España: Ed. Octaedro.

TAGG, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

TOLSTOI, L. (2007). *¿Qué es arte?* España: Ed. Universidad de Navarra.

VALDEZ, J.C. (2008). *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos.* México: INAH, SINAFO y CONACULTA.

VILLELA, S. (2005). (2005). “Fotografía e Historia Regional. Los casos de los fotógrafos Guerra (Yucatán) y Salmerón (Guerrero). En *Imágenes e investigación social.* México: Instituto Mora.

WESTON, E. (2004). Viendo fotográficamente. En *Estética fotográfica.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

WILLIAMS, R. (1963). *Culture and Society.* Harmondsworth: Penguin.

ZUNZUNEGUI, S. (2010). *Pensar la imagen.* Madrid: Universidad del País Vasco y Ed. Cátedra. Serie: Signo e Imagen.

ZUZUNAGA, M. (2008). *El Territorio Fotográfico (La Fotografía Revisitada).* Barcelona: Ed. ACTAR.

FONTANELLA, L. (2007). “Los rumbos historiográficos de la fotohistoria de España: pasado, presente y futuro”. En *Revista Latente*, 5; abril de 2007. (España), 11-26.

MENDOZA, M. (2012). “Otra historia: imágenes vernáculas”. En *Revista Alquimia, El objeto fotográfico: lo vernáculo, enero-abril año 15 núm 44.* (México), 9-17.

MRAZ, J. (1985) “La fotografía histórica: particularidad y nostalgia” en *Nexos*, 91, julio de 1985, pp. 9-12, (México)

\_\_\_\_\_ (2007). ¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía. En *Cuicuilco*, vol. 4, núm. 41, septiembre-diciembre, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México), 11-41.

RODRIGUEZ, J.A. (2001). “Un Acervo para la microhistoria”. *Revista Alquimia, Fotografía Artística Guerra. Escenarios, sep-dic año 5 núm13.* (México), 4.

\_\_\_\_\_ (2010). “Las historias de la fotografía en México”, en *Primer Encuentro Nacional de Investigación sobre la Fotografía*, Centro de las Artes de San Luis Potosí, conferencia inaugural.

ROMER, G.B (2005), “¿Por qué conservar las fotografías?” En *Revista Image Vol. 41. No.1 primavera 2005*, 5.

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

BARBA, G. *Siete características de la generación Z.* SoyEntrepreneur.com  
<http://www.soyentrepreneur.com/28502-7-caracteristicas-de-la-generacion-z.html>



BERNÁRDEZ, A. *Pintando la lectura: mujeres, libros y representaciones en el siglo de oro*. Universidad Complutense [http://www.ts.ucm.es/10411/1/Pintando\\_la\\_lectura\\_Edad\\_de\\_Oro.pdf](http://www.ts.ucm.es/10411/1/Pintando_la_lectura_Edad_de_Oro.pdf) (Consulta 18/03/15)

GONZÁLEZ, J. (2011). *La alfabetización a través de la historia*. <http://jesusgonzalezfonseca.blogspot.mx/2011/08/la-alfabetizacion-traves-de-la-historia.html> (Consulta 18/03/15)

MÁRQUEZ, M. Sobre los orígenes de la Fotografía. <http://personal.us.es/mbmarquez/textos/genefot.pdf> (Consulta 26/06/2014)

MONROY, R. (2006). Investigación y acervo en México, Artículo de la columna en Perspectiva, Viernes 01 de diciembre de 2006. Núm 81 [http://www.cuartoscuro.com.mx/articulos.php?id\\_sec=3&id\\_art=196](http://www.cuartoscuro.com.mx/articulos.php?id_sec=3&id_art=196) (Consulta 11/12/2013)

MRAZ, J. \_\_\_\_\_, “¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital” en Zone Zero, Fotoperiodismo, ética y metafísica: (Consulta 16/05/2014) <http://www.culturatradicionalgc.org/Vestimenta-Tradiciona/Contexto-Historico/Moda-burguesa-de-los-siglos-XIX-y-XX.html> (Consulta 18/03/15)

<http://definicion.mx/historia-regional/> (Consulta 14/09/2014)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Generaci%C3%B3n\\_X](https://es.wikipedia.org/wiki/Generaci%C3%B3n_X) (20/03/2015)

<http://www.fotofacil.net/Ffacil/ffhist60.htm> (Consulta 14/09/2014)

[http://mariaseradulce.blogspot.mx/2011/01/1910-1920\\_27.html](http://mariaseradulce.blogspot.mx/2011/01/1910-1920_27.html) (Consulta 18/03/15)

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/abn/aquellos-maravillosos-anos/gabinetes-fotograficos.html> (Consulta 06/01/2015)

<http://www.monografias.com/trabajos98/monografia-imperio-napoleonico/monografia-imperio-napoleonico.shtml> (Consulta 20/03/2015)

<http://personal.us.es/mbmarquez/textos/genefot.pdf> (Consulta 14/01/2015)

RAMIREZ, E. Reseña de *Las mujeres que leen son peligrosas*. México: UNAM <http://www.ejournal.unam.mx/ibi/vol22-44/IBI002204413.pdf> (Consulta 18/03/15)

<http://teleformacion.edu.aytolacoruna.es/FISICA/document/fisicaInteractiva/OptGeometrica/historia/Historia.htm> (Consulta 14/09/2014)

<http://www.vallenajerilla.com/berceo/gomeztrueba/imagenmujerfinalXIX.htm> (Consulta 18/03/15)

<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html> (24/03/2014)

<http://45-rpm.net/blog/2013/08/14/1840-1850-la-decada-fertil/> (Consulta 14/01/2015)

## FOTÓGRAFOS REGIONALES

ARÓSTEGUI, J. (1997). *La Guerra Civil. La ruptura democrática*. Madrid: Historia 16.

BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación.

BENAU, J. i DEU, E (1994). *Industria i ciutat: Sabadell 1800-1980*. Barcelona: Fundació Bosch i Cardellach i Publicacions de l'Abadía de Montserrat.

- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica
- CANO, B.L. (2003). "Las representaciones de la epidemia de influenza española en el imaginario mexicano". En *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*. Rebeca Monroy coordinadora. México: Ed. Colección Ahuehuete.
- CATELLES, A. (1961). *L'art Sabadellenc*. Sabadell: Ed. Ruitort.
- CARRIÓN, A. (1970). *Historia de la ciudad de los Ángeles. Obra dedicada a los hijos del Estado de Puebla*. Puebla: Ed. José M. Cajicá Jr. S.A. Tomo II.
- DELGADO, G.M (1996). *Historia de México 2. Estado Moderno y crisis en el México del siglo XX*. México: Ed. Alhambra.
- DEU, E. et al. (2000). *Sabadell al segle XX*. Barcelona: Ed. Eumo, Ajuntament de Sabadell y Fundació Caixa Sabadell.
- FLUSSER, V. (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Ed. Síntesis.
- GONZÁLEZ, L. (2005). *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- GUTIERREZ, C. (1894). *Geografía elemental de América y especialmente de la República Mexicana, conteniendo nociones generales sobre cosmografía y geografía físico-política del globo*. México: Secretaría de Fomento. Lección LXXVIII.
- INSENSER E. (2000). *La fotografía en España en el periodo de entreguerras 1914-1939*. Girona: CCG ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) y Ajuntament de Girona
- JUAN, E. (1982). *Puebla su territorio y sus habitantes*. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla. Tomo I, segunda edición.
- LÓPEZ, P. (2001). *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*. España: Ed. Lunwerg.
- MARTÍNEZ, M. (1988). *Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro*. México: Gobierno del Estado de Puebla, Centro Regional de Puebla, INAH, SEP y Fundación Abed Halabi A.C (FUAD).
- MENDOZA, A. (2005). *Historia de un pueblo. Tlatlahuquitepec*. México: CONCACULTA, PACMYC y Secretaria de Cultura.

RAMÍREZ, A. (2010). *Dos artistas serranos una memoria colectiva: el caso de Ismael Guerrero Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero*. Puebla: Adriana Ramírez Salgado, (tesis de maestría).

RODRIGUEZ, J. (2003). "Realidad, ficción, construcción: las formas de intención". En *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*. . Rebeca Monroy coordinadora. México: Ed. Colección Ahuehuate.

SALGADO, J.E. (2011). *Memorias de mi familia*. Puebla: Judith E. Salgado Aparicio.

SÁNCHEZ, J.M y OLIVERA M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Madrid: Ed. Cátedra.

SEGOB (1998). *Los municipios de Puebla*, Colección: Enciclopedia de los municipios de México, México: Secretaría de Gobernación y Gobierno del Estado de Puebla.

STAKE, R. E. (2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ed. Morata.

TIRADO, G. (1991). *Las comunicaciones en el Estado de Puebla, el Porfiriato*. México: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Comisión Puebla V Centenario. Lecturas Históricas No. 64.

TORRELLA, J. (1981). *Una historia de Sabadell per a tots*. Sabadell: Banc de Sabadell.

ZUNZUNEGUI, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Universidad del País Vasco y Ed. Cátedra. Serie: Signo e Imagen.

THE BRITISH JOURNAL ALMANAC (1924). *Contessa-Nettel Catalog*. England: The British Journal.

DEU, E. y LLONCH, M. (2008). "La maquinaria textil en Cataluña: de la total dependencia exterior a la reducción de importaciones, 1870-1959". En "*Unidad de historia Económica: Instituciones Económicas, Nivel de vida y Medio Ambiente*". Sabadell: Departamento de Economía e historia Económica de la UAB.

LIÉBANA, A. (2009). "La educación en España en el primer tercio del siglo XX: la situación del analfabetismo y la escolarización". En *Conferencia en la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca*. Madrid: Universidad de Mayores Experiencia Recíproca.

SAN FELIPE, M.A (2009). "Mujer, sociedad y costumbres: los felices "Años Veinte", una opinión singular". En *Kalakorikos*, 14 (España) 57-79.

SANZ, A. Y RAMIRO, D. (2002). "La caída de la mortalidad en la infancia en la España interior, 1860-1960. Análisis de las causas de muerte". En *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 24, (España) 155-188.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

- PANTOJA, A. (2007). *Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España*  
<http://argonauta.revues.org/1346> (Consultada en Agosto de 2015)
- <http://camera-wiki.org/wiki/Globus> (Consultado en Septiembre de 2015)
- <https://es.wikipedia.org/wiki/Alpargata> (Consultada en Agosto de 2015)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_D%C3%ADa\\_Gr%C3%A1fico](https://es.wikipedia.org/wiki/El_D%C3%ADa_Gr%C3%A1fico) (Consultada en Agosto de 2015)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Pandemia\\_de\\_gripe\\_de\\_1918](https://es.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_gripe_de_1918) (Consultada en Agosto de 2015)
- <https://www.flickr.com/photos/coleccionandocamaras/5569519676> (Consultada en Septiembre de 2015)
- <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=925&lang=es> (Consultada en Agosto de 2015)
- <http://www.nosotras.com/bodas/evolucion-de-las-bodas-362287> (Consultada en Agosto de 2015)
- [http://www.oldbike.eu/cyclecamera/?page\\_id=148](http://www.oldbike.eu/cyclecamera/?page_id=148) (Consultada en Septiembre de 2015)
- <http://periodicosregalo.blogspot.mx/2010/10/el-dia-grafico-diario-republicano-1913.html> (Consultada en Agosto de 2015)
- <http://www.nosotras.com/bodas/evolucion-de-las-bodas-362287> (Consultada en Agosto de 2015)

## FUENTES DE ARCHIVOS

### SABADELL

*Archivo Histórico de Sabadell (AHS)*

ACORDS. GRAFICOS RECORTES PERIODICOS 1915-1916.

ALBA: Revista de la Parroquia de la Purísima Concepción de Sabadell, B 3380 (año 1950).

ANUARI SABADELLENC, 1928 a 1930, D7 131/7 al 9.

ARS. Revista quincenal, 1915, D7 73/16

ECO DEL VALLÉS, 1866-1867, D/ 60/6 al 9.

FONDO DOCUMENTAL, Serie Documental: Cementerio, Matrículas de enterramiento, 1918-1920, AMH504/01 y 02, AMH 505/01.

FONDO DOCUMENTAL, Serie Documental: Contribución Industrial, Matrículas 1876 a 1933, AMH 912 a AMH 923.

FONDO DOCUMENTAL, Serie Documental: Población, Registro de extranjeros, 1887 a 1939, AML 34-9, AMH 1310/4, 5 y 6, D1 00129.

FONDO DOCUMENTAL, Serie Documental: Población, Hojas de padrón de viviendas y Censo de población, 1878-1890, AML 025-2, AMH 890 a 893, AML 025-2 y 194-1, AMH 1229, 1251/3 y 5, 1229, 1231 a 1237, 1253, 1268, 1271 y 1310.

LA VEU DE SABADELL, (1927). "La semana antiblasfema a la nostra ciutat". En *La Veu de Sabadell. Diari del Vespré* 24 de octubre de 1927 Any IV Num.838, D7 6/1-2. Archivo Histórico de Sabadell.

LOS ECOS DEL VALLÉS, 1880, D3 12788/1 al 4.

SABADELL, 17 de marzo de 1959, Año XVIII, No.2448.

SANT JULIA D'ALTURA, Libro de matrimonios, 1916-1930, SJA 9.

## TLATLAUQUITEPEC

Archivo Privado Profr. Gilberto Aparicio Guerrero (AP GAG) [Estudios Fotográficos Regionales- EFR]

Caja 1 Tlatlauquitepec y su historia Años: 1900-1950, 5 carpetas

Caja 2 Música y composiciones literarias, 4 carpetas

Agendas personales

## FUENTES ORALES

### SABADELL

- Grabaciones de entrevistas a hijos y nieto de Francesc Casañas Riera [Archivo Histórico de Sabadell]

Tomas, Joan, Teresa Casañas Guri y Joan Torruella (2013)

- Grabaciones de entrevistas Isabel Pardo y Rafel Torrella [Archivo Histórico de Sabadell] (2013)

### TLATLAUQUITEPEC

- Grabaciones en casete, 3 casetes [Estudios Fotográficos Regionales - EFR]

Año 1973 del Profr. Gilberto Aparicio Guerrero

16 de abril de 1976 entre Rebeca Guerrero y Gilberto Aparicio G.

- Grabaciones en videocasete, 6 casetes [Estudios Fotográficos Regionales - EFR]

2006 y 2014 – entrevistas efectuadas a sus siete hijos y nietos.

## REPRESENTACIONES DE IDENTIDAD CULTURAL

ÁLVAREZ, M. (2002). *Anticlericalismo y libertad de conciencia. Política y religión en la Segunda República Española*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

ANDER, E. (2008). *Léxico del animador sociocultural*. Argentina: Ed. Brujas

APARICIO J. et alt. (2000). *Unidades didácticas de Cultura Popular Aragonesa*. Zaragoza: El Verano.

AUBERT, R. (1979). “El desarrollo de la Acción Católica”. En *2000 años de cristianismo: la aventura cristiana, entre el pasado y el futuro*. Madrid. Tomo 9

BAUMAN, Z. (2005). *Identidad*, Madrid: Losada.

BARRIO, A. (2004). *La modernización de España (1917-1939). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis

CAFFIN, C.H. (2004). “La fotografía como una de las bellas artes”. En *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

CARBONELL, O. et alt (1997). “Sabadell en l’Expisció Internacional de Barcelona 1929. En *Sabadell a l’aparador del 1929: Exposició Internacional Barcelona.1929*. Sabadell: Museu d’Art de Sabadell.

- CARR, R. (2007). *Historia de España*. Barcelona: Ed. Península.
- CARTIER, H. (2004). “El instante decisivo”. En *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- CASANOVA, J. (2007). “República y Guerra Civil”. En *Historia de España*, vol. 8 Barcelona: Crítica y Marcial Pons.
- CASTELLES, A. (1961). *L'art Sabadellenc*. Sabadell: Ediciones Riutort.
- CHIHU, A. (2002). *Sociología de la identidad*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- CONTRERAS, C. & CUENYA, M.A. (2012). *Puebla. Historia de una identidad regional*. Tomo III De la Revolución Mexicana a la metrópoli contemporánea. México: Biblioteca Milenio de Historia.
- DE LA TORRE, E. (2004). *Las niñas Villar*. México: Ed. El Olivar.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Tlatlauqui: pueblo en las nubes. Apuntes para su historia*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Diario de un cura de pueblo y relación de los señores curas que han servido la parroquia de nuestra señora de la Asunción de Tlatlauqui, escrita por el señor cura don Ramón Vargas López*. México: UNAM, INAH, UDLA, Secretaria de Cultura.
- DELGADO, G.M (1996). *Historia de México 2. Estado Moderno y crisis en el México del siglo XX*. México: Ed. Alhambra.
- DEMACHY, R. (2004). “¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística? (1899)”. En *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- DEU, E. et alt. (2000). *Sabadell al segle XX*. Barcelona: Ed. Eumo, Ajuntament de Sabadell y Fundació Caixa Sabadell.
- ENCINAS, H.J. (2004). *Tlatlauqui. Recuerdos del Internado*. Morelia: La Voz de Michoacán.
- FÁBREGA, A. (1953). *Pasionario hispánico*. Serie litúrgica, vol.2 Barcelona: Monumenta Hispaniae Sacra.
- GARCÍA, G. (1997). *El reinado de Alfonso XIII. La modernización fallida*. Madrid: Historia 16.
- GEERTZ, C. (1957). “Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social”. En *American Scholar*, vol.49, núm.2 (E.U.A) 165-179.

\_\_\_\_\_ (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

GIMÉNEZ, G. (2002). “Paradigmas de identidad”. En *Sociología de la identidad*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

GRAU, A. (1995). *Cent Anys de la vida Sabadellenca. Imatges i esdeveniments que ja són historic*. Sabadell: Antoni Grau i López.

GUDEA, V. (1992). *En busca de un gobierno alterno: Los Guadalupes de México*. México: UNAM.

IBAÑEZ, M. (1996). *Gegants de Sabadell. 150 anys d'història*. Tarragona: Ed. El Mèdol, Ajuntament de Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell i Banc Sabadell Fundació.

JODELET, D. (1986). “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. En *Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós. Psicología Social II.

\_\_\_\_\_ (1989). *Representaciones sociales*. Paris: PUF.

LLONCH, M. (1994). “La capital de la industria textil llanera española durant els anys vint”. En *Sabadell a l'aparador del 1929: Exposició Internacional Barcelona.1929*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.

MARTÍ, F. (1933). *Notes històriques de la Parròquia de Sant Feliu de Sabadell*. Sabadell: Biblioteca Sabadellenca.

MENDOZA, A. (2005). *Historia de un pueblo. Tlatlahuquitepec*. México: CONCACULTA, PACMYC y Secretaría de Cultura.

PÉREZ, J. (2006). *Historia de España*. España: Ed. Crítica.

ROBELO, C. A. (1905). *Diccionario de Mitología Nahua*. México: Ed. Porrúa, Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnología.

ROTGER, A. (2015). *Històries de Barcelona*. Barcelona: Sàpiens.

SALLENT, J. (1928). *Anuari Sabadellenc*. Sabadell: Joan Sallent.

\_\_\_\_\_ (1929). *Anuari Sabadellenc*. Sabadell: Joan Sallent.

\_\_\_\_\_ (1937). *El Rodal de Sabadell*. Sabadell: Joan Sallent.

\_\_\_\_\_ (1970). *Breu historial del Santuari de la Mare de Déu de la Salut de Sabadell*. Sabadell: Joan Sallent.

SMITH, E. (2004). “Fotoperiodismo”. En *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

SPREADLEY, J.P. y MCCURDY, D. (1975). *Anthropology: The Cultural Perspective*. Nueva York: Ed. John Wiley and Sons.

STOREY, J. (2012). *Teoría cultural y cultura popular*. España: Ed. Octaedro.

TURULL, J.B. (1930). “L’Exposició Internacional de Barcelona de 1929 i Sabadell”. En *Anuari Sabadellenc*. Sabadell: Joan Sallent.

VALENZUELA, J.M (2004), “Culturas identitarias juveniles”. En *Tiempos de híbridos: entre siglos jóvenes*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.

WILLIAMS, R. (1983). *Keywords*. Londres: Fontana.

ZAVALA, M.D. (2013). *Intervenciones contemporáneas en los mercados municipales representativos de Cataluña y Valencia, construidos a finales del siglo XIX y principios del XX*. Tesis Doctoral, Barcelona: ETSAB y UPC.

ZUZUNAGA, M. (2008). *El Territorio Fotográfico (La Fotografía Revisitada)*. Barcelona: Ed. ACTAR.

BÁKULA, C. (2000). “Reflexiones en torno al Patrimonio Cultural”. En *Turismo y Patrimonio* núm 1, enero 2000, (Perú) 167-174.

BOURDIEU, P. (1980). “L’Identité et la Représentation: Pièces pour une réflexion critique sur l’idéé de région”. En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 35 (Francia) 63-72.

BREHME, D. (2003). “Hugo Brehme: un gigante de la fotografía mexicana”. En *Revista Alquimia, Hugo Brehme. Los prototipos mexicanistas, invierno 2002-2003 año 6 núm16*. (México), 4.

DOMÍNGUEZ, S. (2006). “Las representaciones sociales en los procesos de comunicación de la ciencia”. En *I Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación CTS+I*. México: Palacio de Minería.

GUTIÉRREZ, S. (1999). “Identidad cultural y representaciones sociales”. En *Anuario 1998*. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-X (México) 43-56.



MOLANO, O. (2007). "Identidad cultural un concepto que evoluciona". En *Revista Opera*, núm.7, mayo, 2007. Universidad Externado de Colombia. (Colombia) 69-84.

RENAU, F. (1930). "La VII Festa de Germanor". En *Portaveu del Foment de la Sardana de Sabadell*. Núm. 11 Mayo 1930 (Sabadell) 5.

#### FUENTES DE ARCHIVOS

##### SABADELL

###### Archivo Histórico de Sabadell (AHS)

DIARI DE SABADELL, (1931). "Anuncios". En *Diari de Sabadell i sa comarca* 24 de Julio 1931 Any XIII Num.3884.

FACTURA DEL TALLER Y LABORATORIO FOTOGRAFICO, FRANCISCO CASAÑAS RIERA, 31 de julio de 1928, D317504/1, Archivo Histórico de Sabadell.

L'ABELLA D'OR A ABADELL (1927). "La ciutat de Sabadell". En *L'Abella d'Or a Sabadell. 1927 Folklore Aforismes, Contes Catalunya Pintoresca*.

LA VEU DE SABADELL, (1927). "La festa de germanor al bosc de can Feu". En *La Veu de Sabadell. Diari del Vespré* 12 de julio 1927 Any IV Num.721, D7 6/1-2. Archivo Histórico de Sabadell.

\_\_\_\_\_. "La festa de germanor al bosc de can Feu". En *La Veu de Sabadell. Diari del Vespré* 14 de julio 1927 Any IV Num.723, D7 6/1-2. Archivo Histórico de Sabadell.

LA VEU DE SABADELL, (1928). "Pro bosc Can Feu". En *La Veu de Sabadell. Diari del Vespré* 17 de julio 1928 Any V Num.1070, D7 7/1-2. Archivo Histórico de Sabadell.

\_\_\_\_\_. "El bosc Can Feu". En *La Veu de Sabadell. Diari del Vespré* 16 de noviembre 1928 Any V Num.1157, D7 7/1-2. Archivo Histórico de Sabadell.

LA VEU DE SABADELL, (1929). "Per a una petita Holliwood sabadellenca". En *La Veu de Sabadell. Diari del Vespré* 5 de agost 1929 Any VI Num.1365, D7 8/1-2. Archivo Histórico de Sabadell.

\_\_\_\_\_. "Impressions. El bosc Can Feu". En *La Veu de Sabadell. Diari del Vespré* 4 de septembre 1929 Any VI Num.1387, D7 8/1-2. Archivo Histórico de Sabadell.

PORTAVEU DE LA COOPERATIVA DE CONSUM "LA SABADELLENCA". "Flaires de Can Feu". En *Poraveu de la Cooperativa de Consum "La Sabadellenca"*. 1928-1936 D7 295/4. Archivo Histórico de Sabadell

REVISTA DE SABADELL, "El Bosque de Can de Feu". En *Revista de Sabadell* Año XLII Viernes 6 de marzo de 1925 Núm. 11282.

SABADELL (1976). "El bosc i castell de Can Feu al llarg del segle". En *Sabadell CDR226*, 12, 19, 26 nov; 3, 10, 17, 24 y 31 de diciembre. Archivo Histórico de Sabadell

##### TLATLAUQUITEPEC

###### Archivo Privado Profr. Gilberto Aparicio Guerrero (AP GAG) [Estudios Fotográficos Regionales]

Caja 1 Tlatlauquitepec y su historia Años: 1900-1950, 5 carpetas

Caja 2 Música y composiciones literarias, 4 carpetas

Caja 3 Documentos de gobierno, 2 carpetas

#### Agendas personales

APARICIO, G. (1963). "Tlatlauquitepec, Olinteutli y el Cerro Cabezón". En *XXV Aniversario Escuela Secundaria Federal No.7*. (Tlatlauqui.) 8

MENDOZA, A. (2000). "Relación Histórica del Señor de Huaxtla". En *Colección: Ensayos históricos*. Núm.2 Cronista Municipal, noviembre 2000 (Tlatlauquitepec) 1-16.

PARRA, G. (1963). "Tlatlauquitepec: Su historia". En *XXV Aniversario Escuela Secundaria Federal No.7*. (Tlatlauqui.) 9

TLAHUITEPETL, "Este era un cacique". En *Tlahuitemtl. Revista Mensual Órgano de la Escuela Normal Rural de Tlatlauqui, Pue.* Tomo II Agosto-Septiembre 1931 Núm.4. (Tlatlauqui) 3.

#### *Archivo Municipal de Tlatlauquitepec (AMT)*

Caja 15 Presidencia Años: 1924 – 1927, referente a Industria, Reclutamiento y Fomento, 3 Folders

Caja 16 de Presidencia, Años: 1927 – 1932, correspondiente a Educación, circulares, Correspondencia, 5 folders

Varias Cajas de Tesorería de los años 1920 – 1935

Caja 16 Tesorería Años: 1927 – 1932, Educación, Circulares, Correspondencia, 7 Folders.

Caja 22 Tesorería Años: 1927 – 1931, 3 folders, 1 libro.

Caja 23 Tesorería Años 1931 – 1939, Hacienda y Crédito Público, Impuestos 5 folders

#### *Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Tlatlauquitepec (AP)*

Sección Disciplinar, Serie Conferencias años 1888-1937 No. Volúmenes: 1 libro Caja s/n

Sección Disciplinar, Serie Cofradías años 1721-1938 No. Volúmenes: 10 legajos y 3 libros Caja 98

Sección Sacramental, Serie Bautismos años 1908-1909 No. Volúmenes: 1 libro Número 108

Sección Sacramental, Serie Defunciones años 1880-1906 No. Volúmenes: 5 libros Caja 95

Sección Sacramental, Serie Defunciones años 1907-1935 No. Volúmenes: 6 libros Caja 96

#### *FUENTES ORALES*

##### *TLATLAUQUITEPEC*

- Grabaciones en casete, 3 casetes [Estudios Fotográficos Regionales - EFR]

Año 1973 del Profr. Gilberto Aparicio Guerrero

16 de abril de 1976 entre Rebeca Guerrero y Gilberto Aparicio G.

- Entrevistas [Estudios Fotográficos Regionales]

08/04/2009, a Profr. Erasmo Vázquez Pérez

16/04/2009, a Profr. Gilberto Guzmán Guerrero

21/04/2009 a Profr. Rosendo Lara Nochebuena

22/04/2009, a Euriel Tapia

28/04/2009 a Jorge Ruiz Nochebuena

23/06/2009 a Profra. Ángela Olvera Guerrero

## FUENTES ELECTRÓNICAS

ALANÍS, F. (2006). *Regreso a casa: La repatriación de mexicanos en los Estados Unidos durante la Gran Depresión el caso de San Luis Potosí, 1929-1934.*

CABREJAS, E. (2014). *La Sardana.* [http://www.academia.edu/3427050/El\\_origen\\_de\\_LA\\_SARDANA](http://www.academia.edu/3427050/El_origen_de_LA_SARDANA) (Consultado el 11/07/2015)

DELANGE, E. & G. (2010). *Visit to the Zempoala Archaeological Ruins.* Veracruz.

ESCONTRILLA, H.A. (2009). *El catolicismo social en la Iglesia mexicana.* México: UAM [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422009000100008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000100008) (Consultado el 22/09/2015)

MOLINA, M.G (2011). *La Iglesia católica en el espacio público: un proceso de continua adecuación.* (México) [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422012000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422012000200004&script=sci_arttext) (Consultado el 22/09/2015)

Travel. <http://www.delange.org/Zempoala/Zempoala.htm> (Consultado el 24/07/2015)

[http://www.arbil.org/\(78\)cris.htm](http://www.arbil.org/(78)cris.htm) (Consultado el 11/07/2015)

<http://www.catalunya-tradiciones.com/paginas/sardana.php> (Consultado el 11/07/2015)

[http://ca.sabadell.cat/Turismo/p/patrimoniurba\\_esp.asp](http://ca.sabadell.cat/Turismo/p/patrimoniurba_esp.asp) (Consultado el 11/07/2015)

[https://ca.wikipedia.org/wiki/August\\_Font\\_i\\_Carreras](https://ca.wikipedia.org/wiki/August_Font_i_Carreras) (Consultado el 11/07/2015)

<http://cuartetomusicaenvivo.blogspot.mx/2011/01/la-sardana.html> (Consultado el 11/07/2015)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n\\_Internacional\\_de\\_Barcelona\\_\(1929\)#Palacio\\_del\\_Arte\\_Textil](https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Barcelona_(1929)#Palacio_del_Arte_Textil) (Consultado el 22/07/2015)

[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Veu\\_de\\_Catalunya](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Veu_de_Catalunya) (Consultado el 22/08/2015)

<http://etimologias.dechile.net/?cultura> (Consultado el 07/07/2015)

<http://hemeroteca.abc.es/> (Consultado el 20/07/2015)

<http://www.historiasiglo20.org/HE/12b-1.htm> (Consultado el 11/07/2015)

<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc29/349.html> (Consultado el 07/07/2015)

<http://www.infovaticana.com/2015/04/08/el-52-de-los-catalanes-se-declaran-catolicos/> (Consultado el 20/07/2015)

<http://www.isabadell.cat/barris/el-bosc-i-el-castell-de-can-feu-eren-el-gran-aparador-de-sabadell/> (Consultado el 11/07/2015)

<http://israeltexil2010.blogspot.mx/2010/11/manual-textil-proceso-de-hilatura.html> (Consultado el 20/07/2015)

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html> (Consultado el 20/07/2015)

<http://www.oocities.org/antavianadigital/Cites/2336.htm> (Consultado el 11/07/2015)

[http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI\\_ELEMENTARQUITECTONIC\\_847](http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI_ELEMENTARQUITECTONIC_847) (Consultado el 11/07/2015)

[http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI\\_ELEMENTARQUITECTONIC\\_27808](http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI_ELEMENTARQUITECTONIC_27808) (Consultado el 20/07/2015)

<http://periodicosregalo.blogspot.mx/2010/10/el-dia-grafico-diario-republicano-1913.html> (Consultado el 11/07/2015)

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0044> (Consultado el 07/07/2015)

[http://www.santuarisalutsabadell.com/blog/?page\\_id=30](http://www.santuarisalutsabadell.com/blog/?page_id=30) (Consultado el 20/07/2015)

<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/> (Consultado el 07/07/2015)

### CONCLUSIONES GENERALES

BOLTANSKI, L. y CHAMBOREDON, J.C., (2003). “Hombres de oficio y hombres de calidad”. En *Un arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Pierre Bourdieu coordinador, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e historia*, Buenos Aires: La Marca.

SCHAEFFER, J.M (2004). “La fotografía entre visión e imagen”. En *La Confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona Ed. Gustavo Gili.

ZUZUNAGA, M. (2008). *El Territorio Fotográfico (La Fotografía Revisitada)*. Barcelona: Ed. ACTAR.

MRAZ, J. (1985) “*La fotografía histórica: particularidad y nostalgia*” en *Nexos*, 91, julio de 1985, pp. 9-12, (México)