



Encartes

ISSN: 2594-2999

[encartesantropologicos@ciesas.edu.mx](mailto:encartesantropologicos@ciesas.edu.mx)

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en  
Antropología Social

México

Zamorano Villarreal, Gabriela

Remendar la imagen: subjetividades y anhelos en los archivos fotográficos de Michoacán, México 1

Encartes, vol. 5, núm. 9, 2022, Marzo-Agosto, pp. 116-143

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social  
México

DOI: <https://doi.org/10.29340/en.v5n9.260>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)





*Encartes*

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

[encartesanropologicos@cieras.edu.mx](mailto:encartesanropologicos@cieras.edu.mx)



---

Zamorano Villarreal, Gabriela

Remendar la imagen: subjetividades y anhelos en los archivos  
fotográficos de Michoacán, México

*Encartes*, vol. 5, núm 9, marzo-agosto 2022, pp. 116-143

Enlace: [https://encartes.mx/zamorano-subjetividad-fotografia-familia-  
michoacan](https://encartes.mx/zamorano-subjetividad-fotografia-familia-michoacan)

Gabriela Zamorano Villarreal ORCID: [https://orcid.org/0000-0001-  
6909-738X](https://orcid.org/0000-0001-6909-738X)

DOI: <https://doi.org/10.29340/en.v5n9.260>

---

Disponible en <https://encartes.mx>

## TEMÁTICAS

### REMENDAR LA IMAGEN: SUBJETIVIDADES Y ANHELOS EN LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE MICHOACÁN, MÉXICO<sup>1</sup>

MENDING THE IMAGE: SUBJECTIVITIES AND DESIRES IN THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVES OF MICHOACÁN, MÉXICO

Gabriela Zamorano Villarreal\*

**Resumen:** Este ensayo examina prácticas de fotomontaje en contextos rurales de Michoacán, México, con el fin de preguntar cómo los usos sociales de la fotografía se vinculan íntimamente con subjetividades y afectos colectivos de pérdida, entre historias de migración y ciclos recurrentes de violencia. Estas prácticas visuales no pueden ser comprendidas sin poner atención a aspectos intrínsecos de la tecnología fotográfica –tales como su carácter indicial, su materialidad, su artificialidad y su anclaje temporal. Aquí una lectura cuidadosa del concepto de “lo obtuso” propuesto por Roland Barthes revela cómo las técnicas de fotomontaje, en manos de los fotógrafos locales, generan efectos y dislocaciones visuales mediante la manipulación de detalles sutiles que contribuyen a recrear, pero también a subvertir, las “formas de mirar” entre los habitantes de la región.

**Palabras claves:** fotografía, “lo obtuso”, migración, violencia, reparación.

<sup>1</sup> Esta indagación es parte de un proyecto de libro más amplio. Los materiales de campo aquí analizados son una selección de entrevistas y acompañamiento realizados por la autora durante sesiones de trabajo entre 2013 y 2017 principalmente, con alrededor de quince fotógrafos y videastas (en su mayoría hombres y algunas mujeres) y conversaciones informales con clientes de la región. El trabajo de campo también se ha basado en la coorganización de cuatro exposiciones fotográficas con productores y promotores culturales de la región. Agradezco los valiosos comentarios de Isaías Rojas, Richard Kernaghan, Sandra Rozental

\* Colegio de Michoacán.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

Encartes 9 • marzo-agosto 2022, pp. 116-143

Recepción: 19 de mayo de 2021 • Aceptación: 5 de noviembre de 2021

<https://encartes.mx>



---

**MENDING THE IMAGE: SUBJECTIVITIES AND DESIRES IN THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVES OF MICHOACÁN, MÉXICO**

**Abstract:** This essay examines photomontage practices in rural contexts of Michoacán, Mexico in order to ask how social uses of photography become intimately linked to subjectivities and collective affections of loss, amid histories of migration and recurrent cycles of violence. These visual practices cannot be grasped without attention to aspects intrinsic to photographic technology—such as its indexical character, its materiality, its artificiality, and its temporal anchorage. Here a careful rereading of Roland Barthes’ concept of “the obtuse” reveals how photomontage techniques, in the hands of local photographers, generate visual effects and dislocations through the manipulation of subtle details, which help recreate but also subvert “ways of looking” among the inhabitants of the region.

**Keywords:** photography, “that which is obtuse”, migration, violence, repair.

---

Las imágenes fotográficas y de video se acumulan y resguardan con diferentes sistemas y formatos en los pueblos de la Sierra Purépecha de Michoacán. Establecimientos consolidados y con mayores ingresos usan muebles, cajas y etiquetas. Otros negocios más modestos organizan cronológicamente sus registros en cajas de cartón. Hay también habitaciones en las que los archivos azarosamente comparten el espacio con muchas otras colecciones de objetos valiosos y cotidianos (Foto 1). Fuera de las cajas y espacios de resguardo, muchas imágenes se exhiben públicamente para que los clientes exploren las posibilidades de sus propios pedidos en la preparación de una boda próxima, una fiesta de quinceañera, una graduación, el compromiso de una mayordomía durante una fiesta patronal, o simplemente para obtener retratos de identidad con fines burocráticos.

Aunque la producción y circulación de imágenes fotográficas y audiovisuales en la región ha sido activa desde la década de 1970 a través de oficios como el de proyccionista y fotógrafo ambulante, la proliferación de establecimientos de foto-estudios y videgrabaciones para ceremonias en estas comunidades data apenas de un par de décadas atrás. Emprendieron

---

y Andrea Murillo a versiones previas de este documento. También agradezco profundamente a Manuel Sosa por su apoyo de campo en esta investigación y a los fotógrafos Prisciliano Diego, José Bonaparte, Luis Roberto Suárez, Julio Castañeda y Lucía Mercado por colaborar con sus invaluable conocimientos e imágenes para este proyecto.

Foto 1  
Parte del archivo de  
Lucía Mercado. San Felipe de los  
Herreros, Mich. 2014.



este tipo de negocios hombres recién vueltos a su pueblo de algún tipo de experiencia de migración a ciudades mexicanas o a los Estados Unidos y con necesidad de reincorporarse a la actividad económica local, o jóvenes, incluyendo a algunas mujeres, que se interesaron en el oficio al ver que a otros les funcionaba. Algunos lo aprendieron en sus estadías migratorias; otros lo hicieron sobre la marcha, generalmente adquiriendo –a crédito y con dificultades– equipo modesto que compraron fuera o a familiares de migrantes.

A pesar de su relativamente reciente desarrollo en la región, los negocios de foto-estudio y videograbación han tenido una buena acogida por parte de los habitantes, de modo que actualmente es casi impensable llevar a cabo una celebración sin su respectivo registro. Al respecto, varios de los fotógrafos y videastas con más tiempo en el oficio mencionan que, cuando comenzaron, eran los únicos trabajando en la región y los buscaban desde las localidades aledañas. También mencionan que la demanda de trabajo ha crecido notablemente y, por consecuencia, el negocio se ha convertido casi en su única fuente de empleo, lo cual es significativo porque implica que este oficio puede funcionar como una alternativa a la inestabilidad económica de la región. Por otra parte, el surgimiento de este tipo de oficios reivindica las posibilidades de la tecnología fotográfica para formar parte de lo cotidiano y para retener huellas del pasado como otras formas de producir historia. Al respecto, el fotógrafo Prisciliano Diego, de Pamatácuaro, señala que se ha dado a la tarea de

enseñarle a la gente que la fotografía es algo muy importante. O sea... pues imagínese... es captar un momento que jamás en la vida va a volver a re-

gresar: la etapa de un niño, de una persona adulta... y que es algo que debe estar permanente en la historia de nuestros pueblos.<sup>2</sup>

Así, la producción y circulación de imágenes desde estos estudios fotográficos y de video ha logrado rápidamente formar parte de la vida cotidiana de estas poblaciones y, por lo tanto, de sus “formas de mirar”. Estas “formas de mirar” locales están en activo diálogo con un abrumador flujo de imágenes que en las últimas dos décadas se ha acentuado a través del abaratamiento de tecnologías de producción y circulación de fotografías, video y cine, así como de las tecnologías digitales. Según John Berger (2016), la noción de “formas de mirar” asume que la manera en que observamos las cosas presupone prácticas inacabadas, activas e históricamente situadas.

Estos oficios y los archivos que generan participan activamente en la producción de estéticas locales, las cuales se vinculan con subjetividades y afectos que sutil pero contundentemente se tornan colectivos a partir de fenómenos sociales presentes en la región, tales como la migración, la violencia y las reivindicaciones étnicas. Desde esta pregunta examino cómo las prácticas fotográficas ayudan a entender las formas en que la gente lidia de manera cotidiana con ausencias provocadas por la separación geográfica y las muertes asociadas con procesos migratorios o de violencia; y sobre cómo dialogan visualmente las aspiraciones locales con imaginarios nacionales y globales de bienestar económico, felicidad o protección.

En diálogo con aproximaciones etnográficas a la fotografía popular o vernácula y al concepto de sentido obtuso de Barthes, exploro diferentes maneras en que la paradójica potencia indicial y al mismo tiempo artificial de la imagen fotográfica funciona como una forma subjetiva, y a menudo lúdica, de *remendar* la realidad. Como discutiré más adelante, la metáfora de remendar implica formas de intervenir materialmente en las imágenes mediante artificios como el montaje con el fin de completar, unir, traer al presente, o trazar posibilidades de futuro. En otras palabras, estas intervenciones sobre la imagen constituyen formas afectivas –generalmente precarias e inconclusas– de reparación a nivel personal, familiar o colectivo.<sup>3</sup> Si

---

<sup>2</sup> Prisciliano Diego, entrevista realizada por la autora, Pamatácuaro Los Reyes, febrero 2016.

<sup>3</sup> Este análisis se inspira en proyectos artísticos y activistas de Latinoamérica que recu-

las miramos a simple vista, las imágenes que analizaré se parecen a muchas otras que se producen globalmente, y podrían explicarse como expresiones populares que reflejan una mera imitación o anhelo. Sin embargo, estudios antropológicos de las últimas dos décadas nos ayudan a complicar esta respuesta. Por ejemplo, Christopher Pinney (2006) sugiere que mientras la fotografía colonial intentaba anclar la identidad de los sujetos en un tiempo y espacio único mediante el énfasis en su analogía con lo real (por ejemplo en el retrato racial y de identidad), la fotografía “vernácula” en contextos postcoloniales subvierte o flexibiliza estas certezas desde su “superficie” al evidenciar, con el uso explícito de artificios como el montaje, fondos y utilería, la opacidad o maleabilidad de esta tecnología.

Por otra parte, Karen Strassler propone la noción de “refractar” para argumentar que “los encuentros cotidianos con las fotografías involucran visiones ampliamente compartidas con narrativas y memorias personales cargadas de afectos” (2010: 23). Desde esta perspectiva, las prácticas fotográficas populares no simplemente duplican o imitan los imaginarios hegemónicos, sino que a partir de estos imaginarios crean un “espacio de teatralidad cuidadosamente montado para la proyección de ‘yos’ posibles” (2010: 79). Sugiere Strassler que este juego explícitamente artificial, sin embargo, adquiere fuerza al combinar “lo posible (esto puede ser) y lo real (esto ha sido)” mediante la alteración permanente de temporalidades y acceso a espacios en los que, de cualquier forma, se arraiga la huella o “indicialidad” de los sujetos fotografiados. Así, tanto Pinney como Strassler parecen hacer eco de la pregunta de “si puede el subalterno ser visto”, formulada por Greg Grandin (2004) en relación con fotografías históricas de estudio en pueblos mayas de Guatemala a principios del siglo xx. De diferentes maneras, estos autores desarrollan elementos para entender cómo los artificios de la fotografía de estudio posibilitan otras formas de

---

ren, en colaboración con víctimas de la violencia y desaparición forzada, a la intervención sobre las imágenes y los retratos fotográficos a partir de técnicas de costura y bordado. Ver por ejemplo el video memoria de la exposición latinoamericana *Huellas: puntadas y caminantes de la memoria*, con la curaduría de Bianca Islas, Mariana Rivera y Roberta Bacic en <https://vimeo.com/296372442/>, consultado el 14 de febrero de 2022 (Urdimbre Audiovisual, 2018); el proyecto *Fotografía contra el olvido*, de la fotógrafa Cannon Bernáldez con madres de jóvenes desaparecidos en México (Sánchez, 2019) y el proyecto *Bordar el genocidio mapuche*, de Sebastián Hacher en Argentina (2017).

exploración de subjetividades de poblaciones que generalmente no son visibles, por ejemplo, en contextos postcoloniales.

Desde otra perspectiva, en una lectura cercana de “la obra de arte y su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin (2003), Michael Taussig sugiere que la posibilidad mimética de la fotografía tiene un carácter dual: “[el de] la copia, y [el de] la cualidad visceral del perceptor que une al observador con lo observado” (Taussig, 1993: 24). Al percibir esta viscerabilidad, Taussig nota las posibilidades sensoriales de la imagen fotográfica en combinación con lo visual, por ejemplo, su efecto táctil.

Así la “superficie”, la posibilidad de “refractar” y la “mímesis dual” son, desde estos diferentes autores, aspectos que pueden ayudar a entender las posibilidades de las imágenes fotográficas para escapar de lecturas unívocas y para disipar su asumida certeza como huella o copia de lo real. Para explicar estos abordajes, dichos autores ponen especial atención a los efectos sensoriales y afectivos de las imágenes al detonar, por ejemplo, evocaciones táctiles, sonoras y otros tipos de experiencia corporal, muchas veces por encima de las intenciones del fotógrafo y de los retratados.

En este ensayo propongo un diálogo entre estas búsquedas recientes por comprender de manera más amplia el potencial de la imagen fotográfica, con el sentido obtuso que Roland Barthes desarrolló en el campo de la semiótica a finales de la década de 1980. A diferencia de los niveles “informativo” y “simbólico” de la imagen fotográfica, Barthes propone pensar en un “tercer sentido ... que se me da por añadido, como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo” (1995: 51). Se refiere a este sentido como *obtuso*, que “quiere decir: romo, de forma redondeada” (51). Barthes asocia estos rasgos a aspectos recurrentes en las fotografías como el disfraz, el exceso, el artificio, o incluso “la presencia obstinada” de lo real, lo cual “obliga a una lectura interrogativa”, “una captación poética” (50). En este sentido, la noción de lo obtuso se refiere a una especie de guiño que interrumpe una lectura obvia, que perturba sin transformar radicalmente el significado.

## SITUAR LAS IMÁGENES: MICHOACÁN

Esta sección revisa aspectos del contexto local que inciden en los usos actuales de las imágenes. En el texto retomo el trabajo de cuatro diferentes fotógrafos ubicados en las comunidades indígenas de Pamatácuaro,



Charapan y Nahuatzen, todas ellas en la región de la Sierra Purépecha de Michoacán, y el de un fotovideasta que trabaja en Zamora, una ciudad mestiza media cercana a esta región.

A lo largo del siglo XX, la actividad económica de la zona se ha basado en agricultura, actividades forestales y producción artesanal. Ante la pobreza generalizada y la falta de opciones económicas, la migración internacional —o al resto del país en el caso de Pamatácuaro— se ha mantenido como alternativa. Las localidades analizadas comparten, con sus matices, una larga historia de migración a los Estados Unidos que se remonta a la década de 1920 y que se estableció con la implementación del programa binacional de braceros entre 1942 y los 60. A partir de la crisis económica de 1980, la migración se volvió masiva e indocumentada (Díaz Gómez, 2019). Actualmente la migración ya es parte de las dinámicas económicas y culturales de la región, y enfrenta procesos de retorno y deportación a partir de las severas medidas migratorias estadounidenses. Algunas implicaciones de la migración para la cotidianidad local son la continua separación de las familias que incide en dinámicas de crianza y las relaciones familiares y de género (Mummert, 2019), la reorganización social, económica, laboral, política y religiosa con las comunidades transnacionales, la reformulación de las relaciones locales con el Estado (Mummert, 2019) y, por supuesto, los impactos en las manifestaciones culturales locales en ámbitos como la música, la gastronomía, la producción artesanal y, de manera general, en la estética local, que es el tema de este texto.

Los fenómenos migratorios se relacionan más directamente con las prácticas fotográficas y audiovisuales aquí analizadas de dos maneras. En primer lugar, como mencioné al principio, la mayoría de los fotógrafos y videastas locales comenzaron a ejercer su oficio, tuvieron su capacitación y adquirieron su equipo durante alguna estancia en Estados Unidos. Es significativo que la mayoría de ellos han logrado que la producción de fotografía y video sea su principal fuente de ingreso, lo cual en algunos casos hace de ese oficio una alternativa económica a la migración. Y en segundo lugar, la experiencia de la migración en la vida cotidiana implica una co-presencia que se recrea de muchas maneras a través del artificio fotográfico, el cual contribuye a tejer lazos afectivos entre las comunidades transnacionales. Al respecto vale mencionar la creciente relevancia de la tecnología audiovisual y digital en el fortalecimiento de estos lazos, tal como lo han mostrado estudios sobre la circulación de videos entre co-

comunidades transnacionales en la Meseta en Michoacán (Cerano Bautista, 2009), de pueblos ayuuk en Oaxaca (Kummels, 2018), de comunidades transnacionales de migrantes peruanos en Estados Unidos (Berg, 2015) y sobre la construcción de una red de telefonía autónoma en una comunidad zapoteca de Oaxaca (González, 2020). Además de ser centrales para el intercambio y la presencia cotidiana con la experiencia migratoria, el acelerado acceso a tecnologías digitales durante las últimas dos décadas contribuye a una mayor interacción con referencias visuales globales. Este proceso implica un diálogo mucho más activo con estándares estéticos globales de clase media urbana en términos de viviendas, formas de vida e infraestructura, así como de vestimenta y entretenimiento. Estos estándares inciden en las reformulaciones culturales y estéticas locales que también se replican en las prácticas fotográficas, incluyendo, como discutiré adelante, las que inciden en la intervención física o ficticia de cuerpos que han sido históricamente “racializados” (Taussig, 2012).

Aunque la migración sigue siendo importante en la región, desde el año 2000 el *boom* de agroindustrias centradas en la producción, el empaque y la exportación de aguacate y frutos rojos (o *berries*) en la región se ha visto favorecido por la apertura de mercados globales, principalmente en Estados Unidos. Este sector, junto a otras actividades comerciales diversificadas, se ha constituido como alternativa económica a la migración, sin que esto necesariamente implique una distribución de la riqueza más equitativa, debido a que la mayoría trabajan como jornaleros en estas empresas. Al mismo tiempo, el reciente desarrollo de la agroindustria y la relativa bonanza económica para algunos empresarios se ha convertido en otro campo de extorsión para el crimen organizado que opera en la región.

En relación con este punto, un fenómeno de compleja profundidad histórica en la región es el problema de la violencia. Si bien se ha registrado más claramente la violencia criminal desde la década de 1980, según Maldonado Aranda (2019) el narcotráfico ha adquirido un poder insólito en México debido a factores como la crisis económica, un mayor control de tráfico de drogas y la incapacidad del Estado mexicano para resolver conflictos y problemas de corrupción (13-15). La actividad criminal hoy en día se vincula con la lucha entre cárteles que resulta en inusitadas formas de violencia y desaparición forzada (Robledo Silvestre, 2016; Vicente Ovalle, 2021). En la región de la Meseta y la Sierra Purépecha, la expansión del crimen organizado incluye la actividad de narcotráfico, pero se

centra en la explotación ilegal de los bosques y extorsión a sectores agroindustriales. Algunos de los intentos locales por responder a la violencia involucran la formación de los grupos de autodefensa y otras movilizaciones civiles armadas a partir del 2013 (Pansters, 2015; Maldonado Aranda, 2014); así como la organización local de policías o rondas comunitarias como la que se implementó en Cherán contra la explotación ilegal de los bosques, lo cual a su vez ha contribuido a procesos autonómicos en ésta y otras localidades (Aragón, 2019). En resumen, especialmente durante las dos últimas décadas, las regiones de la Meseta y la Sierra Purépecha enfrentan un complejo panorama en que la violencia criminal se vive de manera cotidiana y se suma a la violencia estructural que ha predominado históricamente en la región.

Al mismo tiempo, las respuestas locales a la actual violencia y los procesos migratorios no pueden entenderse sin tomar en cuenta las dinámicas políticas en Michoacán y, de especial interés para los casos aquí analizados, las vinculadas con los procesos de reivindicación étnica por parte de los pueblos purépechas. Desde la década de 1980, que marcó un giro en la relación entre el Estado y la ciudadanía en la región, debido a la reforma del Estado y la alternancia política (Oikión y Zárate, 2019), se ha intensificado la movilización campesina e indígena. Por otra parte, las regiones de la Meseta y la Sierra se han sumado a las movilizaciones indígenas en México y Latinoamérica desde la década de 1990, muchas de las cuales han logrado incidir en la transformación de marcos jurídicos nacionales e internacionales (Ventura Patiño, 2019). El proceso de organización comunal de Cherán frente al crimen organizado en 2013, que ha tenido fuerte resonancia mediática, sentó las bases para avanzar en las demandas de autonomía, especialmente a partir de la validación del mecanismo electoral interno de “usos y costumbres”. A pesar de los innegables avances en estos temas, estos procesos de organización regional se ven constantemente debilitados por la continuidad de pugnas y conflictos internos y de prácticas de clientelismo, aunados a los retos para enfrentar la violencia de manera colectiva (Ventura Patiño, 2019; Calderón Molgora, 2004; Román Burgos, 2014; Vásquez León, 2010).

Otra instancia de organización más vinculada al terreno cultural, pero que sin duda incide en los procesos políticos para construir “región nacional”, “relaciones étnicas extralocales” y “renovación étnica” es la celebración del Año Nuevo Purépecha, la cual comenzó a principios de

la década de 1980 y continúa siendo un espacio en el que se reformula constantemente, de forma ritualizada, la etnicidad local y su vinculación con otras organizaciones indígenas y con la política nacional (Roth, 2007: 242; Zárate Hernández, 1994).

Esta breve revisión del contexto regional y su arraigo en procesos históricos más profundos, vinculados principalmente con procesos de migración, violencia y reivindicación étnica, permite situar la producción y circulación cotidiana de imágenes en el ámbito local. Éstas son instrumentales para recrear los imaginarios de co-presencia, o bien para “remendar”, reparar o intervenir de forma cotidiana, en ocasiones lúdica, esta realidad específica.

### LAS PLANTILLAS DE FONDO

Un elemento que Barthes enfatiza en su definición del sentido obtuso es el detalle material que se evidencia en la imagen cinematográfica (y fotográfica). Al desarrollar esta reflexión sobre una serie de *stills* o imágenes fijas de películas de Eisenstein, explica que “los rasgos indicados (el maquillaje, la blancura, el postizo, etcétera) ¿acaso no son algo así como el redondeo de un sentido demasiado claro, demasiado violento? ¿Acaso no proporcionan una redondez poco aprehensible, acaso no hacen resbalar mi lectura?” (Barthes, 1995: 51-52). Barthes sugiere que “la propiedad principal de este tercer sentido consiste ... en borrar los límites entre la expresión y el disfraz” (55). Esta sección, enfocada en el trabajo del fotógrafo José Bonaparte con montaje sobre fondos digitales, explora esta primera porosidad entre el artificio expuesto y el referente. Para ello, establezco una analogía entre la teatralidad y materialidad del disfraz que Barthes identifica en los *stills*, con los artificios de montaje sobre plantillas de fondo y la teatralidad de la puesta en escena en las fotografías de Bonaparte. Esa teatralidad y la evidente artificialidad de las plantillas de fondo yuxtaponen elementos concretos de la realidad local, específicamente cuerpos y rostros de las personas retratadas, con espacios físicos a los que difícilmente se tiene acceso. Sin embargo, tales espacios funcionan como referencias, y en ocasiones anhelos, que se construyen colectivamente a partir de experiencias y estéticas migratorias o vinculadas con elementos de la cultura popular global.

José Bonaparte es uno de los fotógrafos más activos de Charapan, un poblado rural mediano, cabecera municipal al sur de la Meseta purépe-

cha. Durante su estancia de nueve años en California, José estuvo en un par de talleres de fotografía en los que también aprendió a trabajar con plantillas de fondo prediseñadas. En 2002 volvió a su pueblo con su familia. José relata las dificultades para superar la timidez al salir las primeras veces con su cámara al cuello y, sobre todo, el temor que le paralizaba entonces al intentar resolver el sustento económico y el reencuentro con su lugar de origen. La primera vez se animó a ir a una celebración de la primavera en la plaza, pero no ofreció a nadie tomar fotos, sólo atendió la solicitud de un par de personas que se lo pidieron. Comenta que poco a poco fue perdiendo la timidez al darse cuenta de que la gente lo buscaba y que le gustaba lo que hacía.

Al detallar su trabajo con el uso de fondos, José me describe una sesión fotográfica con una pareja de recién casados. Al finalizar la ceremonia religiosa, antes de dirigirse a la fiesta, José organizó la sesión fotográfica afuera del templo, “justo frente al gran muro de la iglesia” que le sirve de fondo neutro sobre el que sobrepondrá sus diseños. Es como si ahí comenzara el viaje, o el rodaje (Foto 2). Al novio le pide que se quite los zapatos y se arremangue el pantalón. Ella también debe quitarse los zapatos y levantar a la altura de sus rodillas el aparatoso vestido con las manos. “Imagínense que se acaban de encontrar, mírense a los ojos, están en el mar”, les pedirá mientras dispara el obturador desde diferentes ángulos. Los novios imaginan el encuentro y el paisaje; José lo visualiza detalladamente, casi milimétricamente sobre uno de los fondos que compra por internet y que sirven como base para su obra. Con la ayuda del fondo, el aquí y ahora del preparado momento fotográfico se distiende para resituarse en el instante en que un intercambio de miradas coincide extraordinaria, casi milagrosamente, con el estallido de una ola.

Foto 2

Imagen del archivo de José Bonaparte.  
Charapan, Mich. 2014.



José explica que cuando comenzó con su oficio la gente era muy tímida para retratarse. De hecho, afirma que él acostumbró a la gente a que le gustaran las fotos con montajes de fondo y que ahora todo el mundo las pide. Dice que, aunque no es un trabajo exclusivo en la región, él tiene la capacitación para hacerlo a detalle y de buena calidad porque, además del aprendizaje inicial, asiste regularmente a cursos de fotografía digital en la ciudad de Uruapan y en el centro de la ciudad de México. Esta pericia se refleja en el tiempo que dedica a cada imagen: mientras que al principio le llevaba dos días enteros hacer una sola foto, ahora puede hacer varias en un solo día, aunque el trabajo sigue siendo muy tardado por el detalle que cada imagen requiere.

Otra serie de fotos se prepara para situar a una pareja sobre fondos de salas, escaleras, terrazas y otros ambientes de ostentosas residencias visiblemente enmarcados en referentes estéticos de clase media estadounidense, que se repiten constantemente en series y telenovelas. Una de ellas, por ejemplo, usa la imagen de una recámara que por la iluminación y decoración luce nueva, moderna, sobria y pulcra, pero sobre todo deshabitada, como si correspondiera más bien a una página de revista (Foto 3). Recreando con la yuxtaposición del fondo y la pose de una escena romántica estándar (Cheung, 2006), los novios en ropa de boda aparecen sentados casualmente sobre una alfombra. Se miran sonrientes a los ojos mientras la mano de él roza la barbilla de ella, evocando un primer momento de intimidad. Sin embargo, la rigidez de la pose se mantiene como punto de tensión con el momento que se intenta recrear. Además de la estética estándar e inhabitable de la recámara, hay otros elementos de la imagen que resultan discordantes con el momento: el efecto aplanador de la sobreposición, los detalles de los adornos sobre los muebles y la vesti-

Foto 3  
Imagen del archivo de José Bonaparte.  
Charapan, Mich. 2014.



menta impecable de la pareja. Es como si este momento en la habitación suspendiera temporal y físicamente los extenuantes preparativos de la fiesta y la jornada de sudor, comida, trago y baile.

Hay algo en las copas de *champagne* –visiblemente sobrepuestas al sobrepuesto fondo, un poco torcidas para tocarse, disparejas, con el detalle casual de una serpentina– que junto con otros elementos como el confeti en la cabeza de ella, remiten a una materialidad fuera de cuadro asociada con los olores, sonidos y sabores de la boda misma. Por otra parte, detalles como el de las copas torcidas, o el brillo de los muebles nuevos, constituyen un efecto de imposibilidad o fantasía, de teatralidad, que adorna, distingue el momento conmemorativo. Según Simmel (1906), la cualidad superflua del adorno es justamente la que atribuye distinción, valor y estatus social.

El trabajo con montajes sobre diseños de fondo permite entonces a José fijar el momento de la sesión en el que efectivamente transcurre la celebración de un acontecimiento importante para, a través de la imagen resultante, mostrarlo como algo extraordinario, diferente, notablemente artificial, pero sobre todo *sublime*. La noción de sublimar es interesante para explicar lo que hacen este tipo de fotografías con el acontecimiento que representan no sólo en términos de, como se define en primer lugar en el diccionario de la RAE, “engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior”, sino también en términos más físicos de “pasar directamente del estado sólido al vapor”. Esta transición sugiere, en el caso de las imágenes referidas, que la sobreposición de fondos hace posible aligerar la solidez de la temporalidad real para ubicar a los retratados en ambientes más etéreos, inexistentes o inaccesibles, asociados con el terreno del sueño y la fantasía que se torna colectiva mediante referentes hegemónicos y globales; o incluso en la cercanía de santos nacionales que, al mismo tiempo, a través de la imagen retocada, adquieren otro tipo de materialidad.

Podemos pensar así en otros ejemplos de *sublimación* de acontecimientos significativos para los habitantes de Charapan en el trabajo con montaje sobre fondos; por ejemplo, en retratos de niños recién bautizados que, con la ayuda del retoque y fondo, parecen tener una iluminación directa al ser mostrados en el mismo plano y con atributos parecidos a los de la santidad, como el resplandor de un niño con su ropón blanco de bautizo cuyo fondo de rayos dorados se intercala con los que caracterizan la figura de la Virgen de Guadalupe (Foto 4). Así, hay muchas formas de sobreponer a niños y adultos con ángeles y otras figuras religiosas, como

Foto 4

Imagen del archivo de José Bonaparte.  
Charapan, Mich. 2014.



si la cercanía física de éstas pudiera lograr una protección más tangible, tal como se muestra en la ubicación celestial rosada de una niña directamente tocada por un ángel en un estudio de caritas. Una alternativa a la convivencia directa con los santos es la posibilidad de aparecer repetida y simultáneamente en escenarios de Disney, o incluso, con la ayuda del vestuario, de convertirse momentáneamente en uno de sus personajes y en su reflejo en el espejo, tal como se hace con muchas imágenes de niñas en sus presentaciones en la iglesia, primeras comuniones o cumpleaños, en alusión a paisajes de cuentos de princesas.

Estas imágenes en las que se prioriza el artificio se vinculan con la noción de “superficie” que Pinney desarrolla en su análisis de prácticas fotográficas poscoloniales en la India y África. Pinney explica la superficie como la manera en que el uso de artificios y montajes con telones de fondo, disfraces, utilería y efectos “barrocos” “deforma creativamente las espacializaciones geométricas de los universos coloniales”, desafiando la autoridad indéxica y “cronotópica” que tradicionalmente se atribuye a la tecnología fotográfica (2006: 281). ¿Cómo puede la noción de lo obtuso ayudar al análisis de este tipo de imágenes que, por su mismo énfasis en el artificio, se contraponen a la función de certeza de la imagen fotográfica? Sugiero que, en este caso, los sentidos informativo y simbólico “obvios” pueden referirse a las maneras de exaltar lo extraordinario de la ocasión fotografiada. Esto se logra con la inserción de instantes mágicos sintetizados en una ola que rompe, el acceso y pertenencia ficticia en residencias de clase media, o el montaje sobre rayos de luz, entre muchos de los artificios del montaje que no intenta disimularse, a pesar de que está técnicamente bien logrado.



Foto 5

Pantalla de trabajo, José Bonaparte.  
Charapan, Mich. 2014.



El sentido obtuso, en cambio, se vincula con la técnica, con los momentos en que el artificio se revela. Se refiere a los detalles que arraigan a estas imágenes en “el aquí y el ahora”, que les impide lograr la sublimación plena, o que filtran el “ruido” material y sensorial que transcurre fuera de cuadro. Se trata de detalles en la pose, los gestos o pequeños rasgos que distraen, como las copas y el confeti en la foto de los recién casados en la recámara, o el gesto atento y asustado del niño en la foto de la Virgen, que le impide la conexión espiritual sugerida por la composición. Al respecto, en otra imagen es inquietante el contraste de medidas corporales y el color de piel entre el rostro moreno y proporcionalmente más pequeño de un bebé y su cuerpo rollizo y rosado (Foto 5). En este caso el trabajo de retoque consistió en sobreponer únicamente una cara al cuerpo ya sentado sobre, según lo que Disney y Hollywood nos han enseñado, una cama de princesa. En este retrato, los detalles excesivos del “disfraz” o montaje se hacen explícitos, por ejemplo, en la manera en que el fotógrafo utiliza en el proceso de retoque el juego de luces para dejar un color más moreno claro en la parte de arriba de la cara, y para comenzar a difuminar en un tono cada vez más rosado que descende hasta la punta del pie.<sup>4</sup> Este acto de blanquear mediante el trabajo de retoque a los sujetos retratados evoca otros procesos de retoque y artificio en la historia de la fotografía para aclarar el color de la piel, agregar objetos como zapatos a pies que al momento de la fotografía estaban descalzos, estilizar o “afinar” rasgos físicos para adecuarlos a convenciones occidentales en términos raciales, de clase

<sup>4</sup> Con el fin de proteger la identidad de la menor retratada en el montaje final, presento aquí sólo la imagen del proceso de montaje, en el que se nota cómo el fotógrafo comenzó a borrar los bordes de la cara de la imagen en la plantilla.

y género. Estas prácticas comunes de “embellecimiento”, que muchas veces surgen por iniciativa de los fotógrafos pero que a menudo resultan de pedidos explícitos de los clientes, nos remiten a formas de naturalización de la violencia hacia cuerpos racializados o sexualizados. De muchas formas, la popularidad de estas prácticas entra en contradicción con procesos de reivindicación étnica que, en muchas ocasiones, buscan revalorizar las estéticas corporales locales, por ejemplo mediante controversiales concursos de belleza autóctona como los que se llevan a cabo en la celebración de la Guelaguetza en Oaxaca (Poole, 2005). Mientras que el tipo de montajes que desarrolla Bonaparte a partir de composiciones de partes del cuerpo de diferentes personas es cada vez más común entre algunos fotógrafos de la región, otros han expresado su rechazo de este tipo de prácticas, insinuando que no les parece moralmente adecuado alterar la identidad de las personas retratadas mediante esas técnicas.

En los diferentes casos mencionados en esta sección, las maneras en que el montaje se hace evidente constituyen guiños, formas breves de devolver la mirada que, de acuerdo con Barthes, revelan “la presencia obstinada de lo real” (1995: 50). En esas imágenes hay elementos de esta “presencia obstinada” en detalles que evidencian o incluso enfatizan el montaje, en las repeticiones de rostros de una misma persona en diferentes partes de la imagen, y en las sobreposiciones de personas en escenarios ficticios o religiosos que se asocian a referencias compartidas, muchas veces globales, con estéticas de clase, raza y género puntuales. Lo obtuso se percibe también en las mencionadas composiciones de un retrato a partir de fragmentos de cuerpos de diferentes personas y en las yuxtaposiciones temporales y espaciales que son sólo posibles mediante artificios del montaje.

### *FOTOENSAMBLES: EL CARÁCTER INDICIAL DE LA AUSENCIA*

Luis Roberto Suárez es dueño de Estudio Galería, uno de los negocios fotográficos con más antigüedad en la ciudad de Zamora. Tiene alrededor de 35 años y heredó el oficio y estudio de su padre. Cuando comenzamos a conversar sobre el género de *ensambles* me mencionó que es un estilo que “siempre ha existido”. Consiste en ubicar en una misma imagen, mediante montaje hecho con diversas técnicas, retratos de diferentes personas para dar la impresión de haberse tomado la foto al mismo tiempo. En esta región, tal servicio se asocia generalmente a la separación familiar causada por la migración de larga data de las localidades de la región a

otras áreas de México y a Estados Unidos. En muchos otros casos, los *fotoensambles* intentan remendar retazos de retratos recuperados en contextos de muertes y otras pérdidas familiares.<sup>5</sup>

Antes de analizar ejemplos concretos de montaje, me interesa enfatizar dos aspectos de la tecnología fotográfica que pueden ayudar a entender mejor las prácticas de *fotoensamble*. Primero, debido a su relación indicial o de presencia física del sujeto u objeto fotografiado al momento de producir la imagen, la fotografía ha sido ampliamente relacionada con la muerte y con una forma de retorno de lo que existió o aconteció en el pasado (Benjamin, 2003; Barthes, 1995).

Por otra parte, el *fotomontaje* constituye un artificio clave para desafiar la cualidad indicial de la imagen fotográfica, lo cual hace posible su transición al terreno de lo ficticio o imaginario. Por tratarse de una práctica de juntar fragmentos de forma artesanal, asocio el *fotoensamble* con la metáfora de remendar. El cineasta brasileño Karim Ainouz recurre a la noción de costuras (*Seams*, 1993), para expresar cómo las experiencias amorosas de sus tías maternas inciden en la “confección de sí mismo” (Rodríguez da Costa, 2016). Al mismo tiempo, el artificio del montaje de la tecnología fotográfica en los ejemplos que presento a continuación implica cierta condición de precariedad o provisionalidad. En este contexto, el remiendo, costura, montaje o *patchwork* a partir de retazos puede entenderse también como cicatriz: una huella y marca visible, material, del proceso de reparación, una forma de juntar fragmentos que ya no pueden actualizarse en el mismo plano espaciotemporal.

Al mostrarme ejemplos de *fotoensambles*, Luis Roberto se detiene en un retrato de una pareja cuyas edades fluctúan entre los cuarenta y cincuenta años. Él mira a la cámara con una atención acentuada por su ceño fruncido. Tiene bigote, un peinado esmerado, camisa azul y chaqueta café. Detrás de su hombro, como en un segundo plano, aparece una mujer mirando hacia fuera de cuadro, con blusa rosa, arracadas y peinado también

---

<sup>5</sup> Al respecto, ver por ejemplo un artículo sobre los usos de la aplicación “Deep nostalgia” entre familias de personas desaparecidas debido al crimen organizado en México (Turati, 2021): <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2021/03/31/deep-nostalgia-la-app-que-conmociona-a-familiares-de-personas-desaparecidas-en-mexico/>, consultado el 14 de febrero de 2022. Para otros análisis sobre fotografías de personas desaparecidas en México, ver también González Flores (2018) y Vargas (2020).



Foto 6

Imágenes del archivo de Luis Roberto Suárez. Zamora, Mich., 2014.

cuidado. El fondo es en tonos azules (Foto 6). Luis Roberto relata que fue el mismo señor que aparece en la foto quien llegó a solicitar el trabajo, pero ya entrado en sus 85 años. Pidió el ensamble a partir de dos retratos “reglamentarios” o de identidad, ambos en blanco y negro. Esta práctica de convertir retratos reglamentarios en retratos personales remite a un tiempo no muy lejano en que la práctica fotográfica no era tan común en las zonas rurales y que se vinculaba más a la obligatoriedad institucional que al recuerdo o uso personal; y contrasta con la manera en que la fotografía se ha vuelto parte de la vida cotidiana, especialmente mediante el acceso masivo a la telefonía celular. En la foto de la pareja que Luis Roberto retocó, la imagen de ella aún muestra tinta de algún sello oficial. Aunque la imagen es armónica en su conjunto por los planos, la escala homogénea de ambos retratos y el cuidadoso trabajo de coloración, quizá los rasgos que apuntan hacia un sentido obtuso sean las miradas. ¿Qué es en ellas lo que revela que las personas no se tomaron la foto al mismo tiempo? La de él ve de frente a la cámara en un gesto neutro, incluso un poco estresado, común en las fotos de identidad. Pero la de ella, quizá por no responder a la cámara, parece fugarse a un espacio o tiempo indeterminado que raras veces la compañía permite. Fuera de estos detalles evidentes en la imagen misma, el proceso de montaje revela otros aspectos afectivos, por ejemplo, de la necesidad de producir y colorear un recuerdo a partir de retratos que, con su sobriedad en blanco y negro, se tomaron

originalmente por obligación burocrática, pero que son quizás ahora unos de los pocos registros visuales de estas personas y, por ende, son los que les permiten unirse artificialmente en esta imagen casi medio siglo después.<sup>6</sup>

Algo que me intriga de la imagen, y de muchas otras de este archivo de *ensambles*, es qué momentos motivan la decisión de actuar sobre la nostalgia en términos más materiales, por ejemplo, para buscar las fotos en los archivos familiares, juntar a la familia, ponerse de acuerdo para acudir al estudio, o incluso destinar un monto económico para invertir en un retrato. Luis Roberto sugiere que estas decisiones se asocian con momentos como visitas de miembros de la familia migrantes, muertes o conmemoraciones luctuosas de integrantes de la familia, o incluso la enfermedad de alguno, que desestabiliza la certeza de tenerlo cerca. En este sentido, aunque quizá no se trata de motivaciones explícitas, sugiero que en el fondo un móvil importante para anticipar la nostalgia es la incertidumbre. Autoras como Svetlana Boym (2002), Kathleen Stewart (1988) y Susan Stewart (1993) coinciden en que el sentimiento de nostalgia no se basa en un objeto específico, sino en algo que no se puede nombrar y que, por lo tanto, se vincula a la imposibilidad de enunciación del sentido obtuso. Boym en específico vincula esta noción de nostalgia con la experiencia de la migración (2002).

Mientras conversamos sobre su archivo, Luis Roberto me muestra una imagen que estaba aún preparando y que puede ayudar a entender mejor esta sensación de indeterminación vinculada con la ausencia y la nostalgia (Foto 7). La familia acudió a tomarse la foto un par de días después de que al papá lo dieron de alta de una operación cardiaca. El espacio vacío en el centro se dejó intencionalmente para insertar la foto del hermano faltante, quien se encontraba en una situación legal complicada en los Estados Unidos y de quien aún no se conseguía un retrato apropiado para el ensamble. Como en muchos retratos de familias separadas por procesos migratorios, el espacio vacío no espera la llegada de la persona ausente, sino apenas su foto. En este caso la ausencia física del hijo faltante se debe a una experiencia migratoria difícil, aunque bien podría vincularse con muchas de las condiciones que enfrentan las poblaciones locales, migrantes o no, en términos de pobreza, violencia, criminalización y, en casos más extremos pero desafortunadamente también cada vez más frecuentes, de desaparición.

---

<sup>6</sup> Ver al respecto discusión de Strassler (2010) sobre retratos de identidad convertidos en recuerdos personales.

Foto 7

Imagen del archivo de Luis Roberto Suárez. Zamora, Mich., 2014.



ción forzada y muerte (Robledo Silvestre, 2016; Vicente Ovalle, 2021). En tal contexto, la incertidumbre asociada a la nostalgia se arraiga a su vez en las incertidumbres y los duelos vinculados con las diversas formas de violencia. Algunos detalles que me atraen de esta imagen son la ropa pulcra, brillante y planchada de todos, incluyendo los tenis del papá, que dan un toque de contemporaneidad. Me intriga particularmente el contraste de las sonrisas apenas esbozadas por los hermanos y hermanas con los gestos más bien contenidos de los padres, especialmente del padre. Su mirada cansada, su boca un poco torcida, parecen disipar la espontaneidad afanada de los hermanos. Las manos entrelazadas de los padres justo al medio de la imagen parecen sostener con esfuerzo este frágil momento de unión.

Hay muchas otras modalidades de *ensamble* que no tienen más remedio que dejar el artificio expuesto. En muchos es más evidente que la imagen está armada a partir de diferentes fragmentos, a pesar de los esfuerzos técnicos del fotógrafo por suavizar tonos, emparejar texturas, empatar efectos de iluminación, homogeneizar estilos de vestimenta y por limpiar o embellecer fondos. Según menciona Luis Roberto, el trabajo que dedica a estos detalles depende de qué tanto puede pagar el cliente. Cuando lo considera necesario, Luis Roberto busca la manera de completar fragmentos de cuerpo, o incluso de sustituir ojos, manos u otras partes con pedazos de otras imágenes en las que se perciben con mayor nitidez, una práctica mencionada en la sección anterior respecto del trabajo de José Bonaparte.

Así, a pesar del tratamiento técnico dedicado a suavizar el montaje, son muchos los elementos que lo hacen patente debido a su producción a partir de imágenes dispersas. En estos archivos de *ensamble* el sentido obtuso puede referirse a los rasgos que, al revelar el artificio, perturban o discrepan del conjunto, tales como un gesto, la inverosimilitud del contacto físico a pesar de la cercanía visual, divergencias en la dirección de las miradas, expresiones corporales hacia la compañía, la ubicación dentro del grupo, la diferencia de escalas de los cuerpos y el tipo de vestimenta. Pero quizás uno de los aspectos más inquietantes es la discordancia temporal de los retratos que componen el *ensamble*. Por ejemplo, una imagen producida a partir de cuatro retratos distintos se basa en un retrato tomado en una reunión por el deceso de un pariente (Foto 8). En ella aparecen todos los hermanos adultos y, a un lado, los padres de pie. Sin embargo, los retratos de los padres, tomados de fotos separadas, los muestran mucho más jóvenes o si acaso contemporáneos de sus propios hijos. Al observar el conjunto perturba esta forma de materializar la cohabitación entre vivos y muertos en temporalidades absolutamente anacrónicas sobre una misma superficie. Este artificio flexibiliza entonces los límites temporales y espaciales que impone la tecnología analógica, indicial, de la fotografía.

Julio Castañeda, un fotógrafo joven de Nahuatzen, colorea de otra forma las ausencias. Cuando los familiares de un recién fallecido se acercan a él con alguna foto disponible de la persona en vida, Julio explora otras posibilidades de montaje para guardar su imagen como un último recuerdo. A veces son pedidos de los propios clientes; otras, regalos que él ofrece a la familia como forma de acompañarla en su dolor. En estas composiciones

Foto 8

Imagen del archivo de Luis Roberto Suárez. Zamora, Mich., 2014.



Julio presenta a los difuntos en paisajes celestiales, conviviendo de cerca con seres divinos. Para una foto de un hombre en un paisaje celestial con ángeles, Julio explica que la familia sólo tenía una foto de este señor, en la cual estaba bailando con una quinceañera (Foto 9). Fue un reto decidir cómo usar esta pose para elaborar un retrato-obituario, hasta que miró una imagen de un ángel de perfil con la mano extendida, que resultaba perfecta para montar el contacto de las manos y la congruencia de los cuerpos, y colocó así al retratado en un baile eterno con ángeles, sobre las nubes. Como muchas de las imágenes analizadas aquí, este montaje reitera el hecho de que, hasta hace unas décadas, en contextos rurales era poco común tener fotografías personales y que las pocas que se producían se hacían en momentos extraordinarios, o bien con para trámites gubernamentales.

Para otras fotos de difuntos, Julio retoma elementos de su vida ordinaria para colocarlos junto a ellos, como en el caso de un hombre que trabajó como taxista y cuya imagen sobrepuso con la de un taxi rotulado con el nombre del pueblo y un paisaje aldeaño a partir de tres fotografías distintas. En otra foto, Julio relata que sobrepuso el retrato de un joven de secundaria sobre el tramo de la carretera en que murió atropellado. Julio asegura que no se trata de recordarle a la familia dónde murió, sino de juntar en la foto elementos que permitan crear otras formas de recordar. Estos elementos son especies de huellas que en este caso ubican la imagen del difunto en el espacio de su muerte, a manera de monumento o altar; o que en el caso del taxista lo ubica con rastros materiales que lo vinculan con su oficio y con su espacio de trabajo.

## REFLEXIONES FINALES

Los diferentes usos de la fotografía discutidos en este texto ofrecen ejemplos para pensar en cómo, desde estos oficios, fotógrafos y clientes negocian las estéticas locales en relación con aspiraciones y afectos que se han vuelto colectivos a partir de referencias globales de bienestar, felicidad, pertenencia



Foto 9  
Imagen del archivo  
de Julio Castañeda.  
Nahuatzen, Mich., 2014.

---



o unión. Un primer aspecto que incide en el desarrollo de estas estéticas locales es la particularidad del oficio fotográfico y audiovisual en la región, el cual comenzó durante experiencias de migración, o bien se aprendió de padres y demás integrantes de la familia. Mientras que algunos se capacitaban durante sus estancias en Estados Unidos, muchos otros asisten a talleres en ciudades cercanas e intercambian consejos con sus colegas.

Analizar estas prácticas fotográficas mediante el concepto de lo obtuso de Barthes ayuda a pensar en cómo aspectos intrínsecos de la tecnología fotográfica –tales como su carácter indicial, su materialidad, su posibilidad de puesta en escena o artificio, y su anclaje temporal– generan efectos y dislocaciones visuales que contribuyen a recrear, pero también a subvertir mediante detalles sutiles, las “formas de mirar” entre los habitantes de la región. A la vez, la producción de estas imágenes tiene un anclaje histórico y geográfico específico vinculado a complejas historias de migración, violencia, reivindicación étnica y pertenencia nacional, el cual a su vez dialoga activamente con referencias globales dominantes marcadas por estándares de clase, raza y género. El concepto de lo obtuso en relación con las imágenes que se producen en la región me ha llevado a poner especial atención a dos tipos de prácticas de fotomontaje: el uso de plantillas de fondo y el *fotoensamble*.

Por una parte, el uso de plantillas de fondo permite a fotógrafos como José Bonaparte desarrollar posibilidades espaciales que incluyen no sólo el acceso virtual a locaciones externas a la comunidad, como paisajes de playa y fondos con infraestructura y otros elementos distintivos en ciudades grandes y cosmopolitas, sino también el acceso a otro tipo de espacios domésticos como recámaras y salas de residencias ostentosas. He sugerido que estas formas de desprender a los sujetos retratados de la materialidad espacial del presente constituyen maneras de sublimar el momento fotográfico para ubicarles, al menos momentáneamente y de manera ficticia, en los espacios atemporales, o fantasiosamente futuros, de la santidad, la opulencia, la escena de Disney o la reunión familiar.

Por otra parte, los *fotoensambles* son retratos que a primera vista se perciben como momentos ordinarios de reunión familiar, pero que en una segunda mirada esta lectura de conjunto se interrumpe por el evidente artificio del montaje o la yuxtaposición de retratos tomados en diferentes momentos. En estos casos el montaje expone, cual cicatriz o secreción material, el carácter excepcional, frágil y efímero de los momentos en

que estas familias pueden compartir el “aquí y ahora” del instante fotográfico.

Tanto en el uso de las plantillas de fondo como en los *fotoensambles* familiares, la sobreposición digital de personas con otras personas o espacios que no compartieron simultáneamente el momento fotográfico conmueve y a la vez perturba porque, en el intento por burlar el carácter indéxico de la fotografía, la ausencia se materializa de otras maneras. La carga emotiva de estas imágenes no reside en mostrar a las familias unidas, sino en que los rastros visibles del montaje traslucen los esfuerzos por confeccionar y fijar el efecto de unidad, acceso o existencia. Este esfuerzo expone, más bien, el anhelo por resarcir la ausencia, por remendar fragmentos de cuerpos, espacios y situaciones que han dejado de existir o que quizá nunca han existido.

A su vez, los ensambles y montajes fotográficos aquí analizados pueden pensarse, siguiendo a Marie Louise Pratt (1997), como “zonas de contacto” contemporáneas que recrean nociones de nacionalismo, etnicidad y territorio en los que se yuxtaponen simultáneamente espacios (como México y Estados Unidos) y temporalidades (pasado, presente y futuro). Tales prácticas locales conformadas paralelamente por prácticas históricas de migración pueden constituir reelaboraciones de estructuras y estéticas dominantes sin necesariamente entrar en conflicto con éstas.

Sugiero así que las formas de mirar que proponen estas prácticas de montaje subvierten de manera lúdica los espacios y temporalidades en las que habitan los pobladores locales para relacionarse y materializar de otras maneras el pasado y la ausencia, y con anhelos vinculados a deseos de futuros posibles que, paradójicamente, pueden capturarse y perdurar en una imagen.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aïnouz, Karim (1993). *Seams* [Documental]. Brasil y Estados Unidos: Frameline.
- Aragón Andrade, Orlando (2019). *El derecho en insurrección. Hacia una antropología jurídica militante desde la experiencia de Cherán, México*. Morelia: ENES y UNAM.

- Barthes, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]* (Andrés Weikert, trad.). México: Ítaca.
- Berg, Ulla D. (2015). *Mobile Selves. Race, Migration and Belonging in Peru and the U.S.* Nueva York: New York University Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479803460.001.0001>
- Berger, John (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilly.
- Boym, Svetlana (2002). *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Calderón Mólgora, Marco A. (2004). *Historias, procesos políticos y cardenismos: Cherán y la Sierra P'urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Cerano Bautista, Dante E. (2009). *Purhépechas vistos a través del video. Comunicación y nostalgia en ambos lados de la frontera* (tesis de maestría). Zamora: Centro de Estudios de las Tradiciones-El Colegio de Michoacán.
- Cheung, Sidney C. H. (2006). "Visualizing Marriage in Hong Kong". *Visual Anthropology*, vol. 19, núm. 1, pp. 21-37. <https://doi.org/10.1080/08949460500373819>
- Díaz Gómez, Leticia (2019). "¿Por qué migran los abuelos y abuelas a Estados Unidos?", en Gail Mummert (ed.), *Michoacán. Retratos y relatos de migrantes*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 19-34.
- González Flores, Laura (2018). "What is Present, What is Visible: the Photo-Portraits of the 43 'Disappeared' Students of Ayotzinapa as Positive Social Agency". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, núm. 4. <https://doi.org/10.1080/13569325.2018.1485557>
- González, Roberto J. (2020). *Connected: How a Mexican Village Built Its Own Cell Phone Network*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520975408>
- Grandin, Greg (2004). "Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism". *Hispanic American Historical Review*, vol. 84, núm. 1, pp. 83-112. <https://doi.org/10.1215/00182168-84-1-83>
- Hacher, Sebastián (2017, 22 de agosto). "Bordar el genocidio mapuche". *Revista Anfibia* [Sitio web]. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/cronica/bordar-el-genocidio-de-los-mapuche/>, consultado el 14 de febrero de 2022.
- Kummels, Ingrid (2018). *Espacios mediáticos transfronterizos: el video ayuuik entre México y Estados Unidos*. México: CIESAS.

- Maldonado Aranda, Salvador (coord.) (2019). *Michoacán: violencia, inseguridad y Estado de derecho*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- (2014, 3 de abril). “El futuro de las autodefensas michoacanas”. *Nexos* [sitio web]. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=20214>, consultado el 14 de febrero de 2022.
- Mummert, Gail (coord.) (2019). *Michoacán. Retratos y relatos de migrantes*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Oikión Solano, Verónica y José Eduardo Zárate Hernández (coord.) (2019). *Michoacán. Política y sociedad. Final del siglo xx y el alba del siglo xxi*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Pansters, Wil. G. (2015). “‘We Had to Pay to Live!’: Competing Sovereignities in Violent Mexico”. *Conflict and Society*, vol. 1, núm. 1, pp. 144-164. <https://doi.org/10.3167/arcs.2015.010112>
- Pinney, Christopher (2006). “Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula”, en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 281-302.
- Poole, Deborah (2005). “Diferencias Ambiguas: memorias visuales y la diversidad de lenguajes en la Oaxaca posrevolucionaria”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 47, núm. 195, pp. 125-162. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2005.195.42502>
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Robledo Silvestre, Carolina (2016). “Genealogía e historia no resuelta de la desaparición forzada en México”. *Íconos*, núm. 55, pp. 93-114. <https://doi.org/10.17141/iconos.55.2016.1854>
- Rodríguez da Costa, Clara B. (2016). “Costura de si: ‘Seams’ (Karim Aïnouz, 1993) e a “nova autobiografía” norte-americana dos anos 1980 e 1990”. Proyecto experimental de graduación – Comunicação social, cinema. Rio de Janeiro: PUC.
- Román Burgos, Denisse (2014). *El espejismo del orden : Etnografía histórica sobre política local en Cherán, Michoacán (1856-2014)* (Tesis doctoral). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Roth Seneff, Andrew (2007). “Región nacional y la construcción de un medio cultural. El Año Nuevo P’urhépecha”. *Relaciones*, núm. 53, pp. 241-272.

- Sánchez, Montserrat (2019). “Cannon Bernáldez: Fotografía contra el olvido”. *Reporte Índigo* [sitio web]. Recuperado de <https://www.reporteindigo.com/reportes/cannon-bernaldez-fotografia-contra-el-olvido-arte-madres-desaparecidos/>, consultado el 14 de febrero de 2022.
- Simmel, George (1906). “The Sociology of Secrecy and of Secret Societies”. *American Journal of Sociology*, vol. 11, núm. 4, pp. 441-498. <https://doi.org/10.1086/211418>
- Stewart, Kathleen (1988). “Nostalgia –A Polemic”. *Cultural Anthropology*, vol. 3, núm. 3, pp. 227-241. <https://doi.org/10.1525/can.1988.3.3.02a00010>
- Stewart, Susan (1993). *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822378563>
- Strassler, Karen (2010). *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw7gs>
- Taussig, Michael (2012). *Beauty and the Beast*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226789880.001.0001>
- (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge.
- Turati, Marcela (2021, 31 de marzo). “Deep Nostalgia, la app que conmueve a familiares de personas desaparecidas en México”, *A dónde van los desaparecidos* [sitio web]. Recuperado de <https://adondevan-losdesaparecidos.org/2021/03/31/deep-nostalgia-la-app-que-conmueve-a-familiares-de-personas-desaparecidas-en-mexico/>, consultado el 14 de febrero de 2022.
- Urdimbre Audiovisual (2018, 22 de octubre). *Huellas: puntadas y caminares de la memoria* [video]. Recuperado de <https://vimeo.com/296372442>, consultado el 14 de febrero de 2022.
- Vargas, Isaac (2020). “Miradas suspendidas. Las fotos de los desaparecidos en Jalisco”. *Encartes*, vol. 3, núm. 6, pp. 188-205. <https://doi.org/10.29340/en.v3n6.130>
- Vázquez León, Luis. 2010. *Multitud y distopía: ensayos sobre la nueva condición étnica en Michoacán*. Mexico: UNAM.
- Ventura Patiño, María del C. (2019). “Emergencia indígena en Michoacán. Ejercicio de derechos *de facto* y *de jure*”, en Verónica Oikión So-

- lano y José Eduardo Zárate Hernández (coord.), *Michoacán. Política y sociedad. Final del siglo XX y el alba del siglo XXI*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 121-156.
- Vicente Ovalle, Camilo (2021). “Desapariciones en México: la emergencia de un campo”. *Historia y Grafía*, núm. 56, pp. 53-87. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi56.353>
- Zárate Hernández, José E. (1994). “La fiesta del Año Nuevo Purépecha como ritual político. Notas en torno al discurso de los profesionales indígenas purépechas”, en Andrew Roth Seneff y José Lameiras (eds), *El verbo oficial: política moderna en dos campos periféricos del Estado mexicano*. Zamora: El Colegio de Michoacán / ITESO, pp. 99-124.

Gabriela Zamorano Villarreal es profesora-investigadora en el Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán e integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Su actual proyecto de investigación compara la producción y circulación de imágenes fotográficas y audiovisuales relativas a los pueblos indígenas en México y Bolivia. Entre sus publicaciones están *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia* (University of Nebraska Press, 2017), *Ethnographies of ‘On Demand’ Films: Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions*, coeditado con Alex Vailati (Palgrave-Macmillan 2021) y *De Frente al Perfil. Retratos Raciales de Frederick Starr*, coeditado con Deborah Poole (Colmich, 2012). Dirigió el documental *Archivo Cordero*, sobre el acervo fotográfico de Julio Cordero, uno de los más relevantes de Bolivia. Su trabajo académico se nutre de actividades curatoriales de fotografía y cine, así como proyectos personales de fotografía y video.



## TEMÁTICAS

### “OBTUSO ES EL SENTIDO”: VISUALIDAD Y

#### PRÁCTICA ETNOGRÁFICA

Richard Kernaghan

Gabriela Zamorano Villarreal 1

#### IMÁGENES “SIN SENTIDO APARENTE” EN EL LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

Olga González Castañeda 28

#### EL TRUENO LEJANO: IMÁGENES QUE PERSISTEN EN EL RÍO HUALLAGA

Richard Kernaghan 59

#### LOS FRAGMENTOS DE UN TRASLADO: LOS DESBORDES DE LAS IMÁGENES

Sandra Rozental 86

#### REMENDAR LA IMAGEN: SUBJETIVIDADES Y ANHELOS EN LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE MICHOACÁN, MÉXICO

Gabriela Zamorano Villarreal 116

## REALIDADES SOCIOCULTURALES

#### CONYUGALIDAD, GÉNERO Y CUIDADO EN LA PAREJA EN TIEMPOS DE COVID-19 EN LAS ÁREAS METROPOLITANAS DE COLIMA Y GUADALAJARA, MÉXICO

María del Rocío Enríquez Rosas

Ana Josefina Cuevas Hernández

Ana Gabriel Castillo Sánchez 144

#### CRISTIANISMO POSTDENOMINACIONAL Y CORONAVIRUS: CAMPO RELIGIOSO E INNOVACIÓN EN MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS

Carlos Samuel Ibarra

Edson Fernando Gomes 174

#### DINÁMICAS DEL TRABAJO SEXUAL EN TIJUANA: RELATOS ETNOGRÁFICOS DE LA ZONA NORTE Y LA COAHUILA

Alberto Hernández Hernández 197



### **ENCARTES MULTIMEDIA**

<b>ECONOMÍA DEL BAZAR EN EL PUENTE DEL PAPA. MONTERREY</b> Efrén Sandoval Hernández	224
--	-----

### **ENTREVISTAS**

<b>EL MIGRANTE DESARRAIGADO: UNA DEPREDACIÓN HISTÓRICA</b> Entrevista realizada por Manuela Camus	235
<b>LA DERECHA RADICAL Y LAS NARRATIVAS DIGITALES TRANSMEDIÁTICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA.</b> <b>ENTREVISTA A MARK POTOK</b> Entrevista realizada por José Antonio Abreu Colombri	238

### **DISCREPANCIAS**

<b>DEBATES SOBRE PATRIMONIO CULTURAL Y LA COMERCIALIZACIÓN DE EXPRESIONES COLECTIVAS</b> Aura Cumes, Jesús Antonio Machuca, Suely Kofes, Xóchitl Zoluetta Moderadora: Rachel Barber	252
--	-----

### **RESEÑAS CRÍTICAS**

<b>ROMPAN TODO: UNA DE TANTAS HISTORIAS POSIBLES DEL ROCK LATINOAMERICANO</b> Ma. del Carmen de la Peza Casares	266
<b>MUJERES RARÁMURIS URBANAS. RECONFIGURACIONES DE GÉNERO DESDE LA ETNICIDAD</b> María Teresa Sierra Camacho	276
<b>UNA CAJA DE HERRAMIENTAS PARA PENSAR EL DOCUMENTAL, Y UNA INVITACIÓN A CREAR IMÁGENES PARA LA INVESTIGACIÓN SOCIAL</b> María Aimaretti	286





Ángela Renée de la Torre Castellanos

Directora de *Encartes*

Arthur Temporal Ventura

Editor

Verónica Segovia González

Diseño y formación

Cecilia Palomar Vereá

María Palomar Vereá

Corrección

Karla Figueroa Velasco

Difusión

Sergio Alejandro Velázquez Cruz

Formación en Wordpress

## DIRECTORIO



### Equipo de coordinación editorial

Renée de la Torre Castellanos Directora de *Encartes* ■ Rodrigo de la Mora Pérez Arce ITESO ■ Arcelia Paz CIESAS-Occidente ■ Santiago Bastos Amigo CIESAS-Occidente ■ Manuela Camus Bergareche Universidad de Guadalajara ■ Olivia Teresa Ruiz Marrujo El COLEF ■ Christian Omar Grimaldo Rodríguez ITESO ■ Frances Paola Garnica Quiñones COLSAN ■ Arturo Gutiérrez del Ángel COLSAN

### Comité editorial

Carlos Macías Richard Director general de CIESAS ■ Víctor Alejandro Espinoza Valle Presidente de El COLEF ■ David González Hernández Director del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO ■ David Eduardo Vázquez Salguero Presidente del COLSAN ■ Magdalena Villarreal CIESAS-Occidente ■ María Guadalupe Alicia Escamilla Hurtado Subdirección de difusión y publicaciones de CIESAS ■ Érika Moreno Páez Coordinadora del departamento de publicaciones de El COLEF ■ Manuel Verduzco Espinoza Director de la Oficina de Publicaciones del ITESO ■ Jorge Herrera Patiño Jefe de la Unidad de Publicaciones del COLSAN ■ José Manuel Valenzuela Arce El COLEF ■ Luz María Mohar Betancourt CIESAS-Ciudad de México ■ Ricardo Pérez Monfort CIESAS-Ciudad de México ■ Séverine Durin Popy CIESAS-Noreste ■ Carlos Yuri Flores Arenales Universidad Autónoma del Estado de Morelos ■ Sarah Corona Berkin DECS/Universidad de Guadalajara ■ Norma Iglesias Prieto San Diego State University ■ Camilo Contreras Delgado El COLEF ■ Alejandra Navarro Smith ITESO

### Cuerpo académico asesor

Alejandro Frigerio  
Universidad Católica

Argentina-Buenos Aires

Alejandro Grimson

USAM-Buenos Aires

Alexandrine Boudreault-Fournier

University of Victoria-Victoria

Carlo A. Cubero

Tallinn University-Tallinn

Carlo Fausto

UFRJ-Rio de Janeiro

Carmen Guarini

UBA-Buenos Aires

Caroline Perré

Centro de Estudios Mexicanos y

Centroamericanos-Ciudad de

México

Clarice Ehlers Peixoto

UERJ-Rio de Janeiro

Claudio Lomnitz

Columbia-Nueva York

Cornelia Eckert

UFRGS-Porto Alegre

Cristina Puga

UNAM-Ciudad de México

Elisenda Ardèvol

Universidad Abierta de

Cataluña-Barcelona

Gastón Carreño

Universidad de

Chile-Santiago

Gisela Canepá

Pontificia Universidad

Católica del Perú- Lima

Hugo José Suárez

UNAM-Ciudad de México

Julia Tuñón

INAH-Ciudad de México

María de Lourdes Beldi  
de Alcantara

USP-Sao Paulo

Mary Louise Pratt

NYU-Nueva York

Pablo Federico Semán

CONICET/UNSAM-Buenos Aires

Renato Rosaldo

NYU-Nueva York

Rose Satiko Gitirana Hikji

USP-Sao Paulo

Rossana Reguillo Cruz

ITESO-Guadalajara

Sarah Pink

RMIT-Melbourne

*Encartes*, año 5, núm 9, marzo-agosto 2022, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, [encartesantropologicos@cieras.edu.mx](mailto:encartesantropologicos@cieras.edu.mx). El Colegio de la Frontera Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosí, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica <https://encartes.mx>. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de los materiales publicados siempre y cuando se haga con fines estrictamente no comerciales y se cite la fuente. Salvo excepciones explicitadas, todo el contenido de la publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.