

# Metodología antropológica para el análisis de los fundamentos corporales en la fotografía doméstica



*Anthropological methodology for the analysis  
of body foundations in domestic photography*

Leticia Fuentes Franco

[leticia.fuentes@edu.uaa.mx](mailto:leticia.fuentes@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2133-8580>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 30|06|2025

## Resumen

Este trabajo plantea una metodología de análisis de la fotografía desde la teoría de la imagen, con fundamento en la percepción y la significación tanto a nivel individual como comunitario. Se trabajó con un corpus de 1955 fotografías de álbumes de familias de San Francisco de los Romo, Aguascalientes, México, con archivos datados desde la década de 1920 hasta el 2019. El principal objetivo de esta investigación es corroborar si existe una relación simbólica entre nuestra estructura corporal y el encuadre fotográfico y con ello proponer un sistema de análisis de la imagen. Se fundamenta en un marco teórico y conceptual basado en teorías aplicadas a los estudios visuales de manera amplia, acoplando estudios del arte, antropológicos, cognitivos y culturales.

**Palabras clave:** Fotografía doméstica, Análisis fotográfico, Antropología visual, Imaginario social, Álbum de familia, Composición fotográfica.

## Abstract

This work proposes a methodology for analyzing photography from the perspective of image theory, based on perception and meaning at both the individual and community levels. The study worked with a corpus of 1,955 photographs from family albums in San Francisco de los Romo, Aguascalientes, Mexico, with archives dating from the 1920s to 2019. The main objective of this research is to corroborate whether there is a symbolic relationship between our body structure and the photographic frame and, with this, to propose a system for analyzing the image. It is based on a theoretical and conceptual framework grounded in theories applied to visual studies in a broad sense, drawing on art, anthropological, cognitive, and cultural studies.

**Keywords:** Domestic Photography, Photographic Analysis, Visual Anthropology, Social Imaginary, Family Album, Photographic Composition.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

## 1. Introducción

Esta investigación se origina luego de veinte años de experiencia profesional en el ámbito de la fotografía, en los que recurrentemente se expresaron ciertas necesidades específicas de los clientes, estos originarios del municipio de San Francisco de los Romo, Aguascalientes.

Por estas inquietudes y solicitudes de los clientes se interesa por analizar específicamente la fotografía doméstica, ya que cumple una función distinta a otros tipos de fotografía. La fotografía doméstica está estrechamente vinculada con la memoria y los recuerdos que se necesitan representar en el ámbito íntimo de la familia.

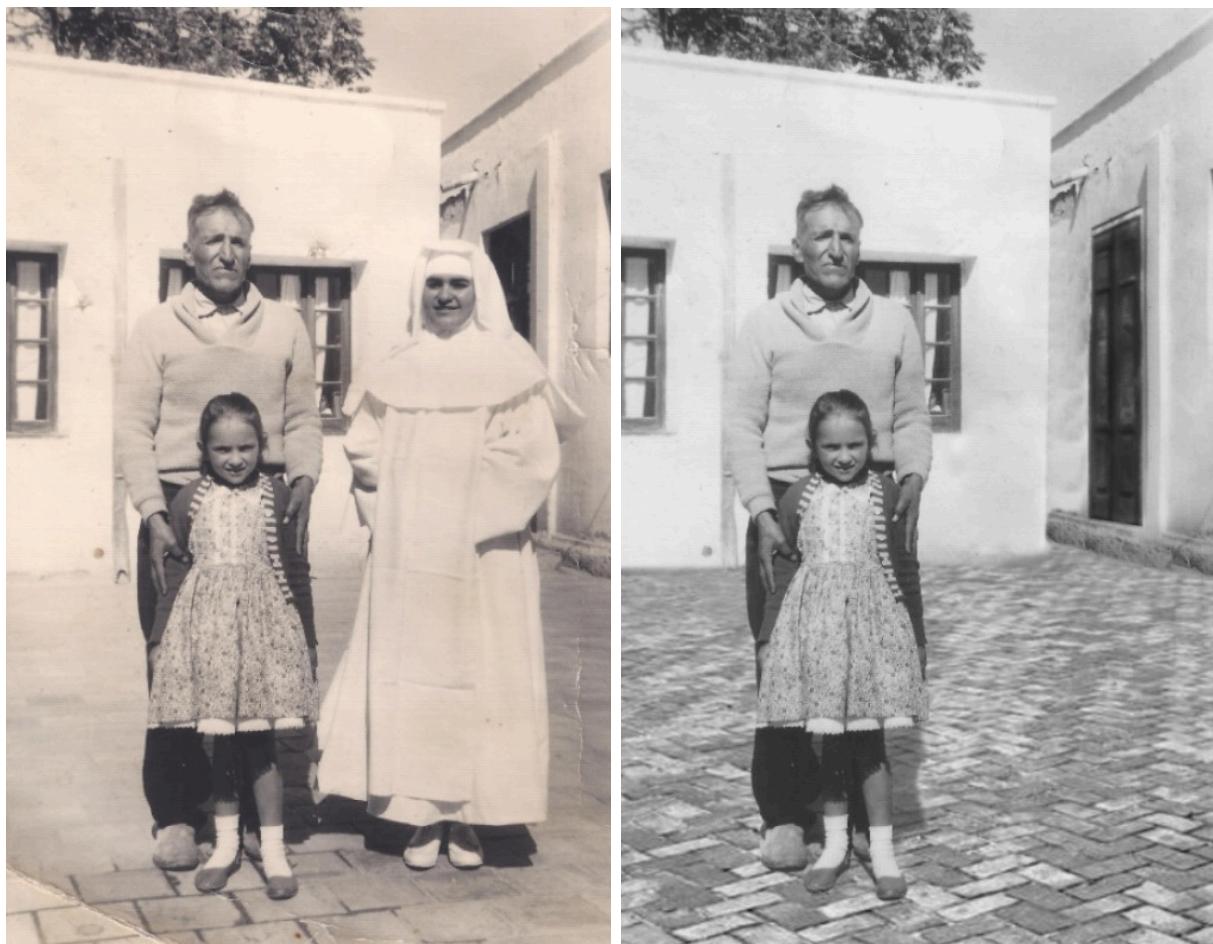
Más allá de su valor artístico, estas imágenes actúan como documentos que preservan la identidad familiar, fortalecen vínculos y permiten la conservación de experiencias y relaciones significativas en el seno familiar. Así, la fotografía doméstica se convierte en un soporte fundamental para la construcción y transmisión de la memoria individual y colectiva dentro del entorno familiar.

En el presente documento no se aborda la fotografía doméstica de manera directa como forma de memoria, sino que el análisis se centra en sus estructuras compositivas y en la relación que estas guardan con los temas representados en las imágenes, así como en su consistencia a lo largo de un segmento temporal específico. En este sentido, pueden identificarse ciertas similitudes, aunque también diferencias, con el enfoque desarrollado por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*. Si bien dicho proyecto traza un recorrido temporal, su mayor riqueza radica en la forma en que puede ser entendido como un inventario de imágenes mnémicas dispuestas en una lógica de estampación, más allá de su adscripción a un momento histórico específico.

Este tipo de reflexiones motiva el interés por analizar las estructuras compositivas presentes en la fotografía doméstica, un género que ha recibido escasa atención académica debido a su limitada valoración artística.

En el marco de este estudio, es relevante señalar que una de las demandas más frecuentes por parte de los clientes corresponde a aquellas relacionadas con la edición de imágenes, tales como la eliminación de una persona de una fotografía o la incorporación de individuos que, por diversas circunstancias, no pudieron estar presentes en una celebración, solicitando así su inclusión en el encuadre final.

A continuación, se muestran una serie de ejemplos:



**Imágenes 1 y 2.** Retrato familiar con intervención digital.

*Fuente:* Fotografías propiedad de la autora

En la imagen se observa a una mujer con hábito religioso, quien solicitó ser eliminada de la fotografía tras haber abandonado los votos. Este acto constituye una forma simbólica de desprenderse de esa memoria y de la identidad asociada a su vida religiosa.



**Imágenes 3, 4 y 5.** Retratos familiares con intervención digital.  
*Fuente:* Fotografías propiedad de la autora

En esta serie de imágenes, los clientes solicitaron la incorporación de familiares que no pudieron estar presentes en la boda debido a su condición de inmigrantes en Estados Unidos.



Imágenes 6, 4, 7, 8 y 9. Retratos de referencia y con intervención digital.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora.

En esta serie de imágenes, el padre de la quinceañera falleció poco antes de la celebración de sus quince años, por lo que se solicitó su inclusión en la fotografía. Durante el proceso de edición, se puede apreciar cómo fue incorporado al encuadre, incluyendo una modificación solicitada en el color de la camisa para lograr una integración más armoniosa en la imagen final.

Es importante destacar que, en el caso específico de las fotografías de los novios, a los clientes les interesaba más la representación conjunta de todos los familiares dentro del encuadre que la armonía visual de la imagen. Este fenómeno refleja una de las metáforas cognitivas de contención, en la que la prioridad es la manifestación simbólica de los lazos familiares por encima de la coherencia estética, evidenciada en las diferencias de ópticas, iluminaciones y ángulos de toma.

En contraste, en otros casos se observó un mayor nivel de exigencia visual, posible gracias a la disponibilidad de fotografías con ángulos y ópticas similares, como en el caso de la quinceañera. Por otro lado, la exclusión de la mujer con hábito religioso fue un trabajo realizado mediante edición en Photoshop, sin el uso de inteligencia artificial, dado que esta intervención precede el desarrollo avanzado de dicha tecnología.

Según Didi-Huberman (2012), la potencia de la imagen reside en su carácter múltiple, en tanto comporta un orden estético, técnico, cotidiano, político e histórico. Esta multiplicidad permite que la imagen no solo revela ciertas verdades, sino que también pueda inducir a la credulidad frente a construcciones visuales falaces. En este marco, la fotografía doméstica encarna de manera particularmente fiel estas dimensiones. Posee una estética propia, se rige por criterios técnicos distintos a los de otras formas fotográficas, refleja lo cotidiano, conlleva inevitablemente una carga política, y, sobre todo, está anclada a un momento histórico específico que queda encapsulado en el encuadre. No obstante, también puede ser susceptible de generar una ilusión basada en las aspiraciones de quienes aparecen en ella, como se pudo observar en los ejemplos anteriores.

La necesidad de analizar la fotografía doméstica desde una perspectiva cognitivista surge de la necesidad de inclusión o exclusión de ciertos individuos dentro del encuadre. Esta práctica refleja cómo la composición fotográfica no solo responde a criterios estéticos, sino también a metáforas cognitivas de contención -en ocasiones de fuerza- y representaciones simbólicas vinculadas a la experiencia corporal y social.

Así, el interés radica en comprender cómo las estructuras mentales corporeizadas, tal como plantea Johnson (1991), se manifiestan en la organización visual de las imágenes para satisfacer necesidades emocionales y sociales específicas, como la representación de vínculos familiares o la gestión de memorias íntimas.

Las estructuras mentales pueden entenderse como metáforas cognitivas fundamentadas en la experiencia corporal, lo que permite establecer analogías significativas entre el cuerpo humano y diversos sistemas de contención. Por ejemplo, el cuerpo funciona como un contenedor, de manera análoga al encuadre fotográfico que delimita y organiza la imagen.

Además, nuestra percepción y conceptualización del espacio están condicionadas por la experiencia de diversas fuerzas presentes en el entorno, tales como la gravedad, el viento o la presión que se percibe al desplazarse en una multitud, sólo por mencionar algunas. De manera análoga, en el encuadre fotográfico se pueden identificar fuerzas visuales generadas por los elementos que conforman su composición, las cuales influyen en la manera en que el espectador interpreta y recorre la imagen.

Este contexto nos sitúa ante una práctica artística descentralizada; sin embargo, gracias al enfoque de las teorías revisadas, la metodología propuesta es aplicable a cualquier tipo de producción visual. Se trata de un proyecto gestado en los márgenes del arte, pero con el potencial de ser empleado tanto en el análisis como en la creación de obras desde diversas perspectivas artísticas y de diseño. Este trabajo propone una metodología para el análisis de la fotografía doméstica que, debido a su flexibilidad, puede aplicarse también a la producción de cualquier tipo de imagen, ya sea de diseño o artística, siempre que se tome como punto de partida la coherencia entre la composición basada en metáforas cognitivas y el tema representado.

En este sentido, cuando se busca representar un orden jerárquico, por coherencia se debería recurrir a una composición vertical de los elementos visuales; por el contrario, si el objetivo es transmitir equidad, una disposición horizontal sería la que daría una redundancia simbólica a la composición. Aunque estas elecciones compositivas pueden parecer elementales en una primera instancia, posteriormente, en el desarrollo del marco teórico, se abordará su fundamentación a partir de la antropología visual y de determinados marcos cognitivos que explican su relevancia y significado.

El corpus de estudio se centró en fotografías dispuestas en álbumes familiares, donde se identificó una diversidad temática que abarca no sólo retratos de individuos, sino también representaciones de propiedades, mascotas, así como eventos cívicos y religiosos, entre otros.

Como se mencionó anteriormente, parte desde la perspectiva de la teoría de la imagen, en específico, desde las ciencias cognitivas, con un enfoque estructuralista. El marco teórico y conceptual se sustentan en la antropología y la psicología, puesto que ambas disciplinas se han interesado en establecer el fundamento de la percepción y la significación, tanto a nivel individual como comunitario. Para comprender cómo se sistematizan las imágenes se deben considerar aspectos orgánicos y culturales, la antropología y la psicología estudian la relación entre las estructuras corporales y las abstracciones conceptuales, a este tipo de relación se le denomina en este estudio como los fundamentos corporales del significado.

La aportación del enfoque antropológico a los estudios de la imagen proviene de las disertaciones sobre el pensamiento mítico de Durand (2012). Por otro lado, desde la psicología cognitiva se considera la noción de pensamiento metafórico. Ahí, Lakoff & Johnson (1986), ambos, tanto del pensamiento mítico como del metafórico, dan cuenta de una estructuración simbólica que comparte una colectividad, así como también consideran que esa configuración es comunitaria porque tiene una base en común: la estructura corporal, la cual es igual en todos los seres de una misma especie.

Johnson (1991) sostiene que todas nuestras sistematizaciones simbólicas se organizan a partir de nuestra experiencia como seres orgánicos y se reducen a un conjunto limitado de estructuras corporeizadas. En este sentido, para el análisis del encuadre fotográfico basado en dichas estructuras, resulta fundamental distinguir el sentido del orden simbólico del orden signico, sin que ello implique la ausencia de una interrelación entre ambos. Esta diferenciación permite una comprensión más profunda de cómo se construyen y perciben las imágenes dentro de un marco cognitivo y corporal.

Tanto en el estudio como en la interpretación de la imagen, ya sea psíquica o artística, Durand señala que hay, de manera muy general, dos caminos, o dos hermenéuticas: interpretarla como sintomática o simbólica, es decir, reducirla a mero signo o instaurarla como símbolo. (Quintero, 2018, p. 230)

Siguiendo el planteamiento del cuerpo como entidad biológica desde una perspectiva hermenéutica simbólica, Durand (2012) sugiere que el pensamiento simbólico se encuentra arraigado en tres dominantes, las cuales guardan una estrecha correlación con el desarrollo motor del ser humano. Estas tres dominantes son: la dominante postural, la dominante nutricia y la dominante cíclica. Cada una de ellas guarda una relación intrínseca con las distintas etapas de desarrollo biológico y psicológico, a las que denomina como el "trayecto antropológico". Este trayecto antropológico se erige como un elemento fundamental para la generación de significados coherentes y persistentes en una comunidad dentro del contexto de una determinada cultura.

En una perspectiva alternativa, en consonancia con la teoría de la psicología analítica propuesta por Jung (1970), los arquetipos encuentran su raíz en un sustrato fundacional derivado del desarrollo motor compartido por la totalidad de la especie humana. Por lo tanto, estos arquetipos conforman un componente esencial del inconsciente colectivo. En paralelo a las estructuras corpóreas, los arquetipos presentan un número finito y se extienden de manera universal entre los individuos, por lo que pueden ser considerados como manifestaciones colectivas. Tanto los arquetipos como los esquemas de imágenes tienen la capacidad de ser traducidos en representaciones visuales concretas, que pueden manifestarse en forma de figuras geométricas, las cuales resultan aplicables en el análisis de imágenes visuales.

## 2. Los estudios sobre la fotografía doméstica, su estructura compositiva y esquemas corporeizados

La composición fotográfica se refiere a la disposición de los elementos dentro de la imagen. Incluso un simple punto constituye en sí mismo una composición y actúa como una fuerza de atracción para la mirada del espectador. De este modo, cuando múltiples elementos se distribuyen dentro del encuadre, interactúan entre sí para guiar el ojo de un punto a otro. Entre estos elementos se incluyen formas, colores, texturas, relaciones de tamaño y una cierta direccionalidad en la organización de los componentes visuales de la imagen. Para Dodis. D.A (2007) “En el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de las partes y sigue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia”.

La composición fotográfica resulta fundamental no solo para los resultados estéticos de la imagen, sino también para facilitar una comprensión más clara del mensaje visual. La distribución ordenada de los elementos dentro del encuadre permite una lectura más efectiva y coherente por parte del espectador. De acuerdo con Pariente. J. (1990) “En términos generales, para las artes plásticas, significa la distribución equilibrada, formando un conjunto armónico, de los diferentes elementos que figuran en una obra de pintura, escultura o arquitectura”.

Por otro lado, la fotografía doméstica consiste en aquellos registros que se guardan en el seno familiar y no tienen una circulación pública, se pueden encontrar imágenes realizadas de manera profesional en un estudio, que conviven con otras capturadas de manera intuitiva por aficionados que retratan vivencias familiares. Alonso Riveiro (2019), hace énfasis en lo complicado que resulta delimitar la fotografía doméstica, ya que también puede entenderse como fotografía familiar. Los límites entre ambos términos son confusos, no obstante, son utilizados para referir aquellos archivos visuales que pertenecen a una esfera privada.

Hay una división fundamental entre el fotógrafo profesional y el amateur; lo que es tanto como decir entre una visión “otra” externa -hecha desde la otredad del técnico profesional- y una visión interna o doméstica, donde se podría incluir tanto la del fotógrafo local como la del aficionado, porque se trataría de fotos hechas, en ambos casos, desde dentro de los códigos representacionales de la misma cultura. (Ortiz García, 2005, p. 190)

Los estudios de la fotografía doméstica también se han abordado desde la problemática del arte y se ha cuestionado su validez como objeto artístico, pero aproximaciones como la de la autora Estevez Gómez (2013), en su Álbum de familia: de las fotos de la abuela: una propuesta de obra en técnicas y soportes variables de una historia familiar marcada por la migración japonesa a México a principios del Siglo XX, lograron una hacer una apropiación de los álbumes de familia y, a partir de ello, se generaron diversas obras artísticas que abarcan desde collages, hasta otras técnicas mixtas. Ello demuestra que los álbumes de familia han inspirado arte.

Aun así, es a partir de la memoria y la antropología visual desde donde más se ha profundizado en la fotografía doméstica. Como lo señala Ortiz García (2005) “hay que reconocer que han sido sobre todo los sociólogos y antropólogos -y entre ellos destaca el trabajo pionero de Pierre Bourdieu ([1965] 1979)- los que se han dedicado a analizar las características de este llamado arte ‘bárbaro’” (p.191).

La relación entre la fotografía doméstica y su función como memoria, es un tema de interés que permanece vigente entre antropólogos, sociólogos e historiadores, y el tópico ha sido estudiado considerando los cambios que ha traído consigo la imagen digital, lo que genera una migración del álbum de familia físico, a archivos digitales (Sarapura, M., & Peschiera, 2014). La ventaja de hablar de fotografía doméstica más que de álbumes de familia, radica en que con la imagen digital cada vez se hacen menos libros de fotografías, sin que por ello dejen de existir registros que circulan primordialmente de manera privada.

Los estudios que relacionen la estructura corporal con la estructura compositiva de la fotografía no son comunes, sin embargo, se pueden encontrar trabajos que abordan el cuerpo y sus significaciones en la fotografía, como los de Finol (2016), quien problematiza la relación del cuerpo con manifestaciones artísticas de naturaleza visual desde un enfoque semiótico y fenomenológico, y quien además se interesó principalmente en las ausencias del cuerpo, abordando “las relaciones antropo-semióticas del cuerpo y las significaciones que se crean en el tránsito entre sus ausencias y sus presencias, para lo cual nos basaremos en un grupo de fotografías que tratan de esas elipsis corporales un fenómeno relativamente poco estudiado” (Finol, 2016, 11).

En el marco de este estudio, se reconoce que, en la fotografía de retrato, y de manera particular en la fotografía doméstica, la manifestación de la corporeidad se origina a partir de dos categorías de vínculos que emergen de los sujetos fotografiados.

El primer tipo de vínculo se caracteriza como indexical, ya que se establece como una huella de los rayos lumínicos emitidos por el modelo. Este aspecto es esencial, dado que resulta prácticamente imposible representar a un ente desprovisto de materialidad, puesto que se requiere la presencia de una sustancia que refleje los rayos de luz y deje su impronta en el sensor fotográfico.

El segundo tipo de relación se basa en la similitud, la cual puede variar en términos de grado. De hecho, la similitud percibida en una fotografía en blanco y negro no equivale a la que se experimenta en una imagen a color, en alta definición o en una fotografía analógica capturada en un formato de 110mm. La elección del objetivo utilizado también influye en los niveles de semejanza, ya que el uso de diferentes lentes puede distorsionar los rasgos del sujeto fotografiado.

Adicionalmente, más allá de estas dos categorías, existe un tercer tipo de relación con el cuerpo que no guarda una correspondencia directa con el objeto retratado, sino que está intrínsecamente relacionado con la estructura física del cuerpo y la composición del encuadre fotográfico. Este tipo particular de relación se convierte en el foco central de la metodología de análisis empleada en el presente estudio. En la sección subsecuente se proporcionará una descripción detallada de las perspectivas desde las cuales se aborda dicha relación.

### **3. El significado corporeizado en el pensamiento mítico para una metodología de análisis de la composición fotográfica**

El principal propósito de desarrollar esta metodología es verificar la existencia de coherencia entre la estructura compositiva y los temas representados en la imagen. De confirmarse dicha relación, esta metodología podría contribuir significativamente al estudio de la composición y a la congruencia temática en el diseño visual, ya que la aplicación de estos principios no se limita únicamente a la fotografía, sino que puede extenderse a la producción de cualquier tipo de imagen, ya sea en el ámbito del diseño gráfico o de las artes visuales, siempre que se mantenga una coherencia entre la composición sustentada en metáforas cognitivas y el tema que se desea representar.

Toda imagen posee límites definidos por un marco que la contiene. En disciplinas como el cine, la selección de los elementos que aparecen dentro del encuadre resulta fundamental; sin embargo, en ocasiones, aquello que queda fuera del cuadro adquiere una relevancia simbólica aún mayor. Desde una perspectiva simbólica, esta distinción constituye una manifestación de la metáfora cognitiva de la exclusión. Es importante señalar que dicha metáfora no se restringe únicamente a la dicotomía entre el interior y el exterior del marco, sino que también puede representarse mediante la inclusión de barreras u otros elementos visuales que sugieren separación o aislamiento dentro de la propia imagen.

El artículo intenta corroborar si existe un número específico de estructuras compositivas en las fotografías domésticas, si estas estructuras permanecen vigentes a través de un espacio de tiempo específico (1920-2019), independientemente del tipo de formato que se utilizó para poder plasmarlas, para tal fin se busca extrapolar a estas estructuras de composición con algunas manifestaciones de la estructura corporal conforme a la antropología y la psicología cognitiva.

En este sentido, la aportación principal de este artículo consiste en ofrecer una guía compositiva específica, orientada a favorecer la coherencia entre la disposición visual de los elementos y el mensaje que se pretende comunicar a través de la imagen. Esta propuesta busca servir como herramienta para diseñadores, artistas y creadores visuales interesados en fortalecer la relación entre la composición y el significado simbólico de sus producciones.

El marco teórico de este estudio se fundamenta en las contribuciones de Durand (1981) y su vía antropológica; Jung (2009) y el inconsciente colectivo; así como las aportaciones experienciales y cognitivas de Johnson (1991), Campbell (2005) y sus estudios sobre los simbolismos culturales, han propuesto enfoques desde diferentes disciplinas, pero complementarios que permiten estudiar los esquemas simbólicos que comparten grupos o comunidades. De este campo teórico surge la metodología del artículo presentado.

A partir de este cuerpo teórico, se deriva la metodología empleada en el presente artículo. En la siguiente tabla se sintetizan las principales aportaciones de cada uno de estos autores y su relevancia para la propuesta metodológica de análisis visual desarrollada en este trabajo.

Autor	Campo de estudio	Concepto	Denominación	Figura que lo representa
Durand, G. (1981)	Antropología	Pensamiento mítico	Dominante nutricia	Círculo
			Dominante postural	Vector
			Dominante rítmica	Cíclico/ritmo
Johnson, M. (1991)	Psicología cognitiva	Pensamiento metafórico	Esquemas de contención	Círculo
			Esquemas de fuerza	Vector
Jung, C.G. (2009)	Psicología analítica	Arquetipos	La gran madre	Círculo
			El gran padre	Vector
			Ánima/animus	Cíclico/ritmo
Campbell, J. (2005)	Psicología y antropología	Estudios del mito	Monomito	Círculo
			Ruta del héroe	Vector

**Tabla 1.** Principales aportaciones teóricas para la propuesta metodológica.

*Fuente:* Elaboración propia.

Los autores de la tabla anterior, desde su postura refrendan en la comprensión de cómo se representa la estructura simbólica colectiva en formas específicas -como la fotografía doméstica-, para ello hacen uso de arquetipos, abstracciones y esquemas visuales, que de manera metafórica se relacionan con la estructura corporal.

Según Durand (1981), existen tres dominantes reflejas que tienen relación con las etapas del desarrollo psicomotor del infante. Dichas dominantes son la base de todo el pensamiento simbólico, pues ellas acopian momentos del desarrollo infantil esenciales para su introducción en su contexto social y cultural. Ese compendio simbólico se exterioriza a través de un reducido número de arquetipos o esquemas los cuales, a su vez, se develan a través de mitos y arquetipos, los cuales pueden por sus estructuras narrativas pueden representarse a través de figuras geométricas.

Uno de los conceptos espaciales que los bebés comienzan a asimilar durante su primera infancia es la relación entre verticalidad y horizontalidad, la cual les permite interiorizar la primera dominante postural. Esta relación postural trasciende lo meramente físico, ya que a partir de ella se comprenden aspectos más abstractos, como las relaciones jerárquicas filiales —por ejemplo, entre padres e hijos—, así como las relaciones horizontales, como las existentes entre hermanos. Esta etapa del desarrollo motriz establece una racionalización amplia de la verticalidad, que va más allá de sus características geométricas concretas.

Otra de las dominantes implica el acto reflejo de deglución y defecación mismo que establece una nueva relación espacial del infante con el entorno, esta etapa motriz supone la comprensión de conceptos como dentro y fuera, y hace que el infante asimile a su cuerpo como un contenedor, que como tal también tiene un límite.

Estas dos etapas motrices permiten que en su primera infancia el niño genere estructuras simbólicas traducibles, de acuerdo con Johnson (1991), en dos esquemas cognitivos que mismos que se pueden abstraer en las figuras geométricas de vector y círculo, a través de los cuales se pueden representar de manera condensada una serie de conceptos. Estos esquemas de imagen resultan tan flexibles que pueden simbolizar casi todo el contexto de vida.

Durand (2012) propone una tercera dominante que aparece en etapas más tardías de los infantes, a la que denomina cíclica y se relaciona con el reflejo sexual, esta dominante se relaciona con los procesos cílicos, como las estaciones del año que regulan las reproducciones en ciertas especies animales y vegetales, los ciclos lunares que a su vez se relacionan con las secreciones hormonales y por ende con los ciclos de fertilidad. A esta dominante también se le denomina rítmica.

Desde el punto de vista de la psicología, los procesos psicomotrices anteriormente descritos, son fundamentales para establecer estructuras de representación ya que permiten la generación del pensamiento simbólico. Esto fundamenta que el cuerpo y sus relaciones con el tiempo y el espacio, permiten un orden en las estructuras cognitivas y manifestaciones simbólicas que se asimilan y se revelan.

Según Jung (1970), la coherencia cultural observada entre los miembros de una comunidad es posible porque comparten un imaginario colectivo, el cual, aunque permanece en gran medida inconsciente, se manifiesta a través de los arquetipos. Estos arquetipos constituyen patrones simbólicos universales presentes en todas las culturas y épocas, y su existencia se explica, en parte, por la similitud en la estructura corporal de los seres humanos, lo que facilita la formación de una estructura simbólica común. Para Jung, la psique humana está preformada y es propia de la especie, lo que permite que los símbolos y arquetipos funcionen como matrices del inconsciente colectivo, organizando y estructurando la experiencia y la identidad compartida dentro de una comunidad.

Lo expuesto en el párrafo anterior, tiene afinidad con las tres dominantes propuestas por Durand (2012) ambos autores priorizan el desarrollo y la estructura corporal como un fundamento del pensamiento simbólico. A su vez Johnson (1991) también concuerda en que la estructura cognitiva y sus representaciones se cimentan en estructuras corporales.

Para lograr coherencia al integrar los enfoques de los autores mencionados, es fundamental enfatizar el aspecto formal del arquetipo. En este sentido, no se trata de las representaciones específicas, sino de las estructuras simbólicas subyacentes, a las que Jung (1970) denomina imágenes arquetípicas o imágenes primordiales. Estas imágenes no conservan necesariamente un contenido figurativo constante, sino que mantienen una regularidad en sus relaciones geométricas, especialmente

en lo que Jung identifica como el sistema axial. Así, la consistencia entre los distintos enfoques teóricos se sostiene en la permanencia de estas estructuras formales, más que en la recurrencia de representaciones particulares.

Luego de realizar estudios con pacientes, Jung, encontró que hay cierta concordancia en los simbolismos que estos manifestaron a través de objetivaciones como esquemas, dibujos y otras representaciones, con los resultados elaboró una clasificación de las imágenes arquetípicas, “arriba y abajo, derecha e izquierda; la unificación de los contrarios en un tercero; la cuaternidad (cuadrilátero, cruz), la rotación (círculo, esfera) y finalmente la ordenación radial, por lo general, de acuerdo con un sistema cuaternario” (Jung, 1970, 147). Lo anterior motivó que para este trabajo se cuestionara sobre si esas imágenes arquetípicas también se aplican en la composición de los encuadres fotográficos y, de ser así, buscar de qué manera se manifiestan.

Campbell (2005), también realizó estudios de los arquetipos y cómo estos se revelan en diferentes culturas, uno de los resultados que observó es que, a pesar de ser de sitios radicalmente diferentes, representan una metáfora de la vida de manera muy similar. Ahí, el autor hace referencia a mitos de distintos lugares del mundo y como en todos ellos se sigue un patrón común, mismo que determina el viaje del héroe. Lo que tiene en común este hallazgo con los autores expuestos anteriormente, es la persistencia de alegorías a formas geométricas en estructuras narrativas del mito, como el círculo, que consistentemente representa a la madre y la protección; o el vector, que simboliza al padre y a su vez se traduce en la salida del héroe que inicia su viaje; hasta concluir en la llegada al lugar final, que es la representación del cierre del círculo, la madre tierra, el destino final, la muerte. Las dominantes que refiere Durand (2012) también relacionan a la dominante nutricia con el círculo y la madre, así como a la dominante postural con el padre y el vector.

Las semejanzas entre Jung (1970) y Johnson (1991) resultan por su concordancia en el concepto de imagen. Si bien este último plantea los esquemas de imagen, el primero habla de los arquetipos, a fin de cuentas, ambos concuerdan en que las estructuras cognitivas o el pensamiento simbólico se pueden representar con formas geométricas concretas. Johnson propone los esquemas de imagen cuyo fundamento se basa en las características corpóreas ya que, como él mismo afirma, los sistemas conceptuales se basan en gran medida en los elementos comunes de los cuerpos y del entorno en el que se desenvuelven. Es por ello por lo que gran parte del sistema conceptual de una persona es universal o generalizado a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales.

Lakoff & Johnson (1999) afirman que la razón no es incorpórea, ya que ésta surge de la naturaleza del cerebro, de la estructura del cuerpo y la propia experiencia corporal, esta aseveración no es sólo el ingenuo y obvio reclamo que supone la necesidad de un cuerpo para razonar, sino que la estructura de la razón proviene de los detalles de la corporeidad.

Las imágenes del pensamiento mítico establecidos por Durand (1981) tienen similitud con los esquemas de imagen propuestos por Johnson (1999) por ejemplo, el símbolo mítico de la madre es una equivalencia al esquema de contención, y ambos se simbolizan con un círculo. El símbolo mítico del padre al igual que el esquema de trayectoria, tienen implícita la relación espacial de horizontalidad y verticalidad, es a fin de cuentas un vector. A su vez Campbell (2005) lo denomina el viaje del héroe, misma que es una proyección mítica de este esquema de trayectoria.

La influencia de la estructura corporal sobre la conceptualización simbólica es un punto de encuentro entre estas perspectivas. Por ejemplo, la posibilidad de conceptualizar nociones como lo frontal y lo posterior depende de la existencia de una orientación corporal específica, es decir, de organismos que poseen claramente una parte frontal y una posterior. De este modo, tanto la teoría Junguiana de los arquetipos como los estudios cognitivos sobre los esquemas de imagen coinciden en que las estructuras simbólicas y conceptuales compartidas por una comunidad se fundamentan en patrones formales y espaciales derivados de la experiencia corporal común. Esta convergencia teórica refuerza la pertinencia de analizar la composición visual a partir de dichas estructuras, tal como se propone en la metodología de este artículo.

#### 4. Propuesta metodológica para analizar fotografías a partir de un enfoque antropológico cognitivo

La fotografía doméstica, sea bien, colocada en un libro de familia o como parte de los objetos decorativos de una casa, (portarretratos, cuadros en la pared, etc.) forman parte de un patrimonio que contiene un orden estético propio de cada familia y también de cada comunidad cultural. Si bien no forman parte del arte hegemónico, ello no significa que no merezcan ser materia de estudio a partir de sus propios cánones estéticos, generalmente descentralizados del arte elitista.

Para el caso de este estudio, se ha delimitado como lugar de interés el municipio de San Francisco de los Romo, Aguascalientes, México. Es un municipio que, de acuerdo con su desarrollo económico y cultural propio de la zona del bajío, una zona que creció desde una actividad agropecuaria en los años de 1980 es ahora parte de la zona industrial del estado, esto gracias a las vías de comunicación diversas con las que cuenta. Este crecimiento aunado a la influencia religiosa de la zona ha permeado en un sincretismo cultural propio de la región.

Se lograron reunir para el corpus de estudio un total de 19 álbumes de fotografías además de algunos registros en hojas sueltas, que en total se tradujeron en mil 995 fotografías, cada una de las cuales se analizaron en el presente estudio. Cabe señalar que si bien estos registros forman parte de la colección privada de familias pertenecientes a los fraccionamientos que dieron origen a la capital del municipio, no necesariamente todos los registros pertenecen a esta región, ya que algunos registros fueron tomados en otras partes del país e incluso en el extranjero.

. Solicitar el acceso a los libros de familia fue complicado cuando era la madre quien brindaría el permiso para escanear el acervo visual familiar, caso contrario, cuando era un masculino quien facilitaba los registros estos mostraron una mayor apertura para conceder el acceso a estos registros de su colección privada.

Se menciona este suceso, por la relación implícita con los esquemas de imagen, o imágenes primordiales, esa relación entre la madre y la contención, lo que es público y privado, o bien, el vector y la ruta del héroe, es significativo que las matriarcas tengan un mayor celo de lo privado que su contraparte masculina. De alguna manera esta experiencia empírica para acceder al corpus manifiesta que esas estructuras abstractas, pueden aplicarse al análisis de diversos acontecimientos en lo cotidiano.

A continuación, se detalla de manera específica cómo fue gestándose la metodología con el fin de analizar la imagen fotográfica a partir de su estructura compositiva, extrapolar sus semejanzas con las figuras del pensamiento mítico, así como las categorías en las que se lograron clasificar los diferentes registros.

Se propusieron tres clasificaciones iniciales, cada una de ellas aporta información en diferentes sentidos por lo cual cada uno de los registros fue clasificado tres veces. La primera clasificación de orden temporal, la segunda clasificación fue por los temas que fotografiaron las familias y

finalmente el último tiene relación con las estructuras de la composición fotográfica. Las dos primeras son excluyentes en el sentido de que cada fotografía sólo podía colocarse en una carpeta, no cabía la duplicación, no así en la tercera categoría, ya que algunas fotografías (fueron pocas, pero ocurrió) cabían en dos estructuras de composición.

El principal motivo por el que se realizó la clasificación de corte temporal fue para cotejar si las estructuras compositivas se mantienen constantes a pesar del paso del tiempo, además de que arrojó información sobre el consumo del medio fotográfico en el lugar donde se realiza el estudio.

La clasificación por estructuras compositivas es la que da validez a la hipótesis propuesta en este trabajo, ya que da fe de la correlación entre las estructuras corporeizadas (también entendidas estas como imágenes primordiales o estructuras de imagen) y la composición fotográfica.

Por último, la clasificación por tópicos da cuenta de los temas de interés para las familias locales, sus necesidades de registro de memoria, pero sobre todo permite analizar si la estructura compositiva tiene relación con el tema que se manifiesta en la imagen fotográfica.

#### *4.1 Catalogación por corte temporal*

La manera en la que se realizó la clasificación de orden temporal fue a partir de que se identificaron los registros de mayor antigüedad, estos datan de la década de 1920 como se puede cotejar a partir de notas al reverso, o bien a partir de la firma del Estudio Fotográfico que realizó la fotografía. Una vez identificadas se fueron colocando por décadas, los registros fueron cambiando de formato y características, lo cual también valió como referencia para ordenar en qué década se debían colocar. Una vez que se tenían separadas de esta manera, se vio la necesidad de reunir las fotografías de dos en dos décadas, ya que las primeras tenían muy pocos elementos.

En algunos casos en los que no se contó con acceso información en el reverso de la fotografía, así como tampoco a la firma del Estudio que la realizó, en estos casos se tuvo que recurrir a considerar específicamente el formato de la fotografía y los elementos dentro de la imagen como atuendos, accesorios, entre otros. En esta evolución del

medio, fue muy evidente que el formato que Kodak lanzó en la década de 1960 fue la que democratizó la fotografía en el lugar de estudio, ya que se encontró en las décadas de 1970 y 1980 una gran popularidad en el formato de 110 mm.

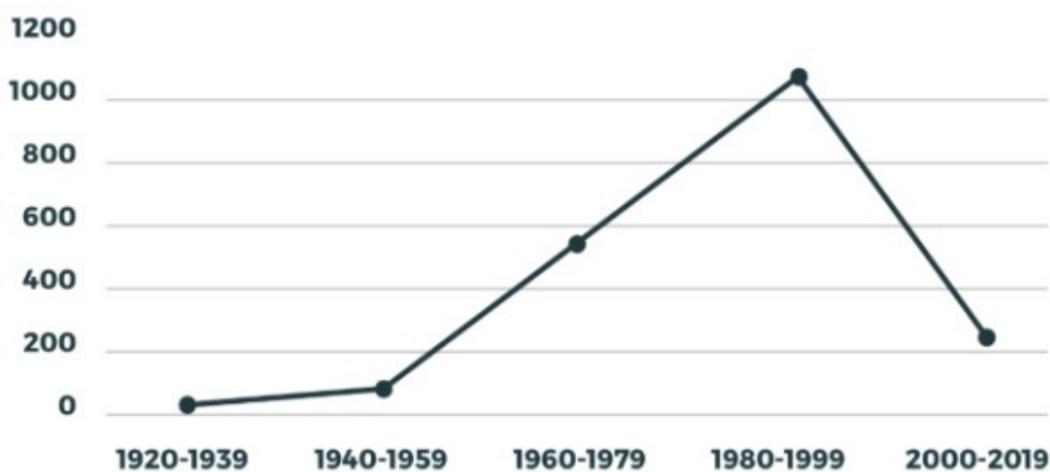
El formato de 35 mm aparece en los álbumes familiares analizados a partir de la segunda mitad de la década de 1980, y se identifica gracias a que, a diferencia de los registros cuadrados propios de 110 mm, éstos tienen una mayor nitidez y definición, su formato además es rectangular. Este formato también permitió a finales de la década de 1990 la impresión de la fecha en negativo, por lo cual ya se clasificaron con mayor facilidad en la carpeta correspondiente.

Como se mencionó en párrafos anteriores, el corte temporal inicia con la carpeta que comprende las décadas de 1920 y 1930, los registros que forman parte de esta colección son 51, de las cuales 16 son en Estudio, 19 en exterior y se incluyen 16 notas al reverso. Las fotografías en exterior son en su mayoría de la década de 1930, lo que hace suponer que se facilitó para algunas familias tener sus propias cámaras fotográficas. El número de fotografías por carpeta fue incrementando con el paso de los años, ya para la catalogación de 1940 y 1950 se contó con un total de 85 registros, de los cuales 29 fueron en estudio y 39 en exterior, así como 17 notas del reverso.

Fue hasta la carpeta de 1960 y 1970 en donde se marcó un aumento exponencial en el número de fotografías, ya que en total se compone de 589 fotografías, comienzan los archivos con color, que, a diferencia de décadas pasadas, no sólo tenían color por retoque, sino porque el negativo registraba ya la gama cromática.

La carpeta con el mayor número de registros es la de las décadas de 1980 y 1990, lo que da muestra del auge de la fotografía impresa en la región, con un total de mil 65 archivos visuales. En estas décadas se multiplican los tipos de usos de la fotografía, y se pueden encontrar registros de identificación, en exterior, instantáneas y en un número más reducido aún persisten las imágenes realizadas de manera profesional en Estudios Fotográficos.

En la carpeta de la década de 2000 y 2010, el número de registros disminuye drásticamente, por la creciente demanda de la fotografía digital y el consiguiente desplazamiento de la fotografía impresa.



**Figura 1.** Catalogación por corte temporal.

Fuente: Elaboración propia.

#### 4.2 Catalogación por estructuras antropológicas

Como se evidencia en el marco teórico que sustenta la presente investigación, su principal contribución se centra en la formulación de una metodología de análisis dirigida a las estructuras compositivas presentes en la fotografía doméstica. Con este propósito, se han establecido tres categorías clasificadorias fundamentales: la primera de ellas aborda la noción de contención o el concepto de círculo, la segunda se enfoca en el vector, y la tercera se concentra en el ritmo o la contrafuerza. A medida que se avanzó en el proceso de clasificación, se consideró imperativo generar subdivisiones pertinentes en cada una de estas categorías, en consonancia con las características compositivas presentes en las imágenes.

La primera categoría se ha denominado "dominante nutricia/círculo/concéntrico," con el objetivo de hacer referencia a la base teórica que respalda esta clasificación. El criterio empleado para la inclusión de las fotografías en esta categoría se ha centrado en la ubicación del énfasis compositivo en el centro de la imagen, o en la significativa relevancia del encuadre en sí mismo. Por ejemplo, en el caso de las fotografías de identificación, los límites del encuadre asumen una gran importancia, ya que el enfoque se encuentra en el rostro. Esta categoría se subdivide de acuerdo con sus características compositivas en: "concéntrica", "centrada individual abierta" (en la que una sola persona ocupa la totalidad del encuadre en el centro),

"centrada individual cerrada" (que abarca medio cuerpo o rostros), y "exclusión" (para aquellas personas ubicadas en los límites del encuadre o que han quedado excluidas debido a recortes realizados por la cámara o, incluso, por tijeras).

La categoría que se ha denominado "Dominante postural/vector" engloba aquellos elementos visuales que, según la disposición de sus componentes compositivos, generan una atracción visual que se convierte en un vector. Es decir, se trata de una secuencia de elementos que orienta al observador a seguir una ruta específica al analizar la imagen. Dentro de esta categoría, se han identificado cinco trayectorias distintas en función de las direcciones que la mirada puede seguir: vertical, horizontal, diagonal, triangular y tensional.

Por otro lado, la categoría titulada "Dominante rítmica/ánima/animus" se basa en la teoría de los arquetipos propuesta por Jung en 1970. En esta categorización, se considera que la dominante rítmica se relaciona en el imaginario con los ciclos hormonales y reproductivos, representando lo femenino y lo masculino, así como el aliento o pulsación de la vida. Esta perspectiva dentro de la estructura compositiva de la imagen abre un espacio para la interpretación de los elementos iconográficos presentes en la misma, los cuales pueden estar relacionados con lo que Durand (2012) denomina componentes del orden "diurno". Por lo tanto, en esta categoría no solo se contemplan las estructuras compositivas, sino también los registros visuales que buscan destacar las cualidades estéticas del sujeto fotografiado.

Por los argumentos expuestos en el párrafo anterior, la dominante rítmica tiene dos niveles de análisis, uno es de orden estructural y el otro simbólico. Al hacer la concentración de los archivos se pudo notar común denominador: muchas de las fotografías también presentan cierto ritmo visual, entendido éste desde la perspectiva de Dondis (2012) como una repetición secuencial de determinados elementos que buscan crear armonía y movimiento. En esta catalogación hay otra clasificación definida como contrafuerza, y tiene relación con estructuras de composición de contrafuerza, lo cual dio por resultado las siguientes subcategorías, como mayor-menor en la cual se colocaron aquellos registros que muestran diferencias de edades y tamaño; orgánico-inorgánico, dónde se colocaron aquellas imágenes cuyo elemento principal son bienes materiales tales como carros, casas, motos cuyos propietarios también aparecen dentro del encuadre, en la tabla [5] aparecen el resto de las categorías clasificadorias.

#### 4.2.1 Dominante nutricia/contención/concéntrico

La estructura compositiva preeminente en esta categoría se caracteriza por su enfoque en lo concéntrico. Por tanto, se incluyeron en esta categorización archivos fotográficos cuya composición pone un énfasis particular en el centro, así como aquellas fotografías en las que el encuadre y su delimitación juegan un papel crucial, como en el caso de las fotografías de identificación, por mencionar un ejemplo ilustrativo. Las ponderaciones y subdivisiones en esta categoría se detallan de la siguiente manera:

**1. Concéntrica:** En esta subcategoría se incluyeron fotografías cuya fuerza compositiva se manifiesta principalmente en el centro de la imagen. Se identificaron un total de 236 archivos que cumplen con estas características.

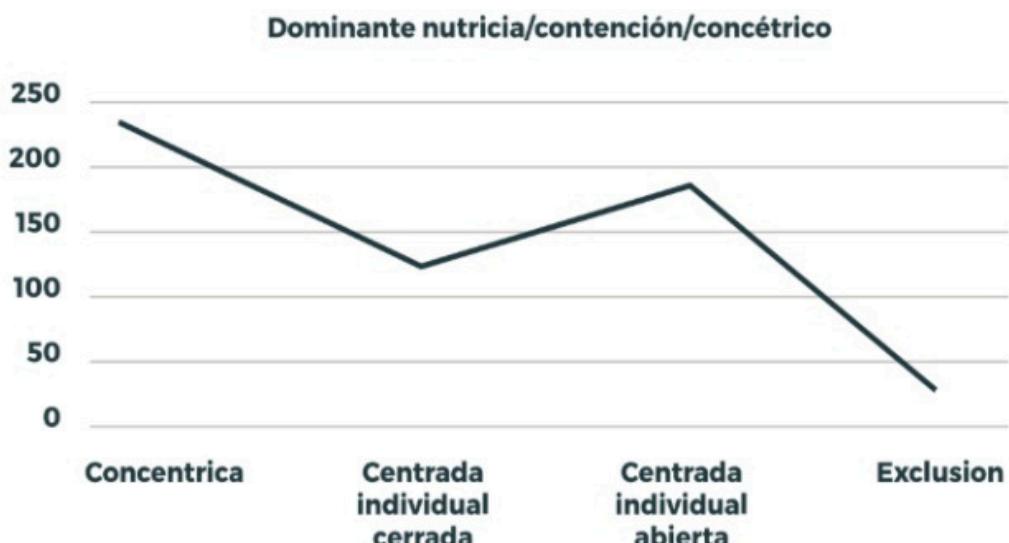
**2. Centrada individual:** Esta subdivisión aborda fotografías individuales en las que los sujetos fotografiados ocupan predominantemente una posición central en el encuadre. Dado que en esta categoría algunas personas aparecen de cuerpo completo, mientras que en otras se realiza un recorte específico se subdividió en:

(a) "Cerrada," con un total de 147 registros.

(b) "Abierta," con un total de 181 registros.

**3. Exclusión:** En esta categoría se agruparon aquellas fotografías en las que, de manera intencionada o accidental, se excluye a algún sujeto del encuadre. En ocasiones, esta exclusión se logra mediante intervenciones físicas, como el uso de tijeras u otros dispositivos de corte. Se identificaron únicamente 35 archivos en esta categoría, lo cual es comprensible, considerando que el propósito principal de la fotografía es capturar a los sujetos fotografiados.

Los archivos quedaron distribuidos de la siguiente manera en cada categoría:



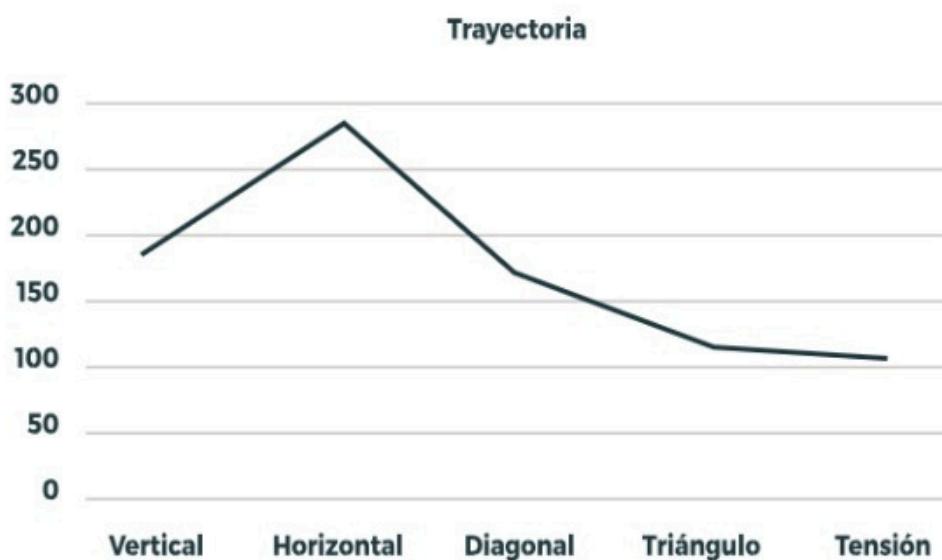
**Figura 2.** Composición concéntrica.

*Fuente:* Elaboración propia.

#### 4.2.2 Dominante postural/vector

Aquellas composiciones que inducen una ruta de lectura en el observador se colocaron en este apartado. Se trata de aquellas composiciones cuya distribución de sus elementos implica una pauta de lectura específica, en las imágenes analizadas se encontraron primordialmente cinco trayectorias, vertical, horizontal, diagonal, triángulo y tensión. Es importante recalcar que en esta categoría no se consideró el formato de la fotografía, sino los elementos representados en la composición.

- Vertical, lo conforma un total de 190 fotografías.
- Horizontal, lo integraron un total de 266 fotografías.
- Diagonal, se agregaron 170 fotografías.
- Triangulo, lo conforma un total de 126 fotografías.
- Tensión, en esta categoría se clasificaron 57 fotografías, la tensión implica una fuerza de atracción hacia un punto específico alejado del centro.



**Figura 3.** Composiciones en trayectoria.

Fuente: Elaboración propia.

#### 4.2.3 Dominante rítmica/ánima/animus

En esta clasificación hay dos tipos de análisis, uno de ellos es estructural y el otro a nivel de representación. En el caso de este último la carpeta se compuso considerando los conceptos que concuerdan con los arquetipos de ánima/animus, femenino/masculino, pulsiones de vida, reproductibilidad. Por ende, se colocaron a aquellos individuos que se fotografiaron con la intención de resaltar sus cualidades estéticas, manifestados en la pose, el peinado, el atuendo, entre otras cualidades. Resalta que, en éstas en específico se puede encontrar ritmo visual, entendido este en el sentido de Dondis (2012), como una repetición secuencial de determinados elementos buscando crear armonía y movimiento.

Dado que, en esta clasificación, se hace mayor énfasis en los temas representados que en la propia composición, categoría no es excluyente y se pueden colocar éstas en otros tipos de clasificaciones compositivas, ya sean de contención o vector, la distribución de los archivos se cataloga como contrafuerza de las siguientes naturalezas.

- **Contrafuerza ánima-animus:** Se trata de tópicos en los que aparecen dos personas, una mujer y un hombre. Se encontraron 78 fotografías de este tipo.

- **Contrafuerza apolíneo-dionisíaco:** Son fotografías en las que comparten el encuadre personas y animales, se agregaron 40 fotografías.
- **Contrafuerza orgánico-inorgánico:** Aquellas fotografías cuyos motivos para el registro son personas y máquinas, constituyen un total de 47 fotografías.
- **Contrafuerza menor-mayor:** Aquellas composiciones centradas en la diferencia de edad y/o proporción de tamaños, constituyen un total de 95 fotografías.
- **Contrafuerza de composición:** se trata de aquellas fotografías en las que no existe una contraposición temática, sino compositiva, esta carpeta es la única de esta categoría en la que se considera la composición y no el tema, se agregaron 188 archivos.

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



Concéntrica



Centrada individual abierta



Centrada individual cerrada



Exclusión



Imágenes 10, 11, 12, 13 y 14. Composiciones en círculo.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

*Trayectoria vertical*

Imágenes 15, 16, 17, 18, 19 y 20. Composiciones en trayectoria horizontal/vertical.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora.

*Triángulo**Diagonal**Tensión*

Imágenes 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29. Composiciones en trayectoria, triángulo/diagonal/tensión.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora



*Contrafuerza animal/humano*



*Contrafuerza mayor/menor*

Imágenes 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36. Composiciones en contrafuerza animal/humano, mayor/menor.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora.



*Contrafuerza anima/animus*



*Contrafuerza orgánico/inorgánico*

Imágenes 37, 38, 39, 40 y 41. Composiciones en cocontrafuerza ánima/animus, orgánico/inorgánico.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

## 5. Conclusiones

De manera general, el análisis de un corpus de 1955 fotografías domésticas permitió clasificar las imágenes en tres estructuras compositivas principales: círculo, vector y contrafuerza, evidenciando la existencia de un sistema compositivo intrínseco y atemporal, independiente de la época o el formato de captura. Cada estructura se subdivide en distintas categorías: el círculo en tres, el vector en cinco, y la contrafuerza en seis (cinco temáticas y una composicional), lo que permitió una clasificación orgánica y no forzada del conjunto visual.

Este sistema compositivo se fundamenta en estructuras corporeizadas, entendidas como formas simbólicas universales derivadas de la experiencia corporal y del desarrollo motriz humano. Estas estructuras guardan estrecha relación con esquemas de imagen, dominantes reflejas y arquetipos culturales representados a través de figuras geométricas. En este sentido, tanto el círculo como el vector destacan como organizadores del imaginario cultural.

El análisis temático reveló asociaciones recurrentes entre formas compositivas y contenidos específicos. El círculo, por ejemplo, se vinculó principalmente con escenas de reunión familiar, celebraciones y comidas (294 imágenes), mientras que los vectores horizontales predominan en fotografías de viajes familiares (391 registros), reflejando una relajación de las jerarquías. En contraste, los vectores verticales se asociaron con temáticas religiosas (317 imágenes), sugiriendo una simbología ascendente relacionada con lo divino. A continuación, se detallan algunos ejemplos que nos ilustran los resultados.

Tras haber catalogado exhaustivamente el corpus tanto por temáticas como por estructuras compositivas, se observa una coincidencia recurrente entre los temas abordados y las composiciones empleadas. Es fundamental precisar que, al referirnos a estructuras compositivas, no aludimos al formato de la fotografía. La estructura compositiva se refiere a la disposición de los elementos dentro del encuadre, mientras que el formato corresponde a la orientación vertical u horizontal en la que fueron capturadas las imágenes.

Asimismo, se identificó que una de las coincidencias más frecuentes corresponde a la asociación entre el tema religioso y los esquemas compositivos de tipo vectorial vertical. No obstante, esto no implica que todas las imágenes de temática religiosa presenten necesariamente una orientación vertical, ya que dicha disposición depende de la organización específica de sus componentes. Sin embargo, esta correspondencia no se manifiesta de manera uniforme en la totalidad de los casos. Aquí se presentan algunos ejemplos:



**Imágenes 42, 43, y 44.** Retratos familiares de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En esta serie de fotografías, aunque la lógica de la distribución de los elementos sugiere que la imagen difícilmente podría haber sido capturada de otra manera, ello no excluye la existencia de una relación de vectorialidad vertical.

En la siguiente serie, se pueden ver fotografías tomadas en formato horizontal, sin embargo, su estructura compositiva posee vectores verticales.



Imágenes 45, 46, y 47. Retratos de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En la serie fotográfica analizada, aunque el formato de toma es horizontal, se evidencia que los vectores predominantes en la estructura compositiva son de orientación vertical, lo que genera un contraste dinámico entre el formato y la organización interna de los elementos. En la primera imagen, la posición central del religioso de mayor jerarquía no sólo concentra la atención visual en ese punto, sino que también establece un eje vertical que organiza la escena. La mitra que porta actúa como un elemento señalizador que dirige la mirada hacia la figura de la Virgen, reforzando una línea compositiva ascendente que aporta solemnidad y jerarquía a la imagen.

En la segunda fotografía, que mantiene el formato horizontal, la disposición de los sujetos crea una estructura piramidal que culmina con la figura de Cristo en la parte superior, estableciendo un vector vertical que sugiere elevación y trascendencia. Esta configuración no solo aporta estabilidad visual, sino que también evoca una simbología religiosa tradicional, donde la pirámide funciona como un soporte jerárquico que enfatiza la centralidad y la importancia del Cristo en la composición.

Finalmente, en la última imagen, también en formato horizontal, la postura erguida de los sacerdotes, combinada con el respaldo visible de las sedes o sillas sacerdotales, contribuye a consolidar una fuerza compositiva vertical. Este elemento arquitectónico detrás de los sujetos actúa como un marco que refuerza la verticalidad y la solemnidad del grupo, generando un sentido de orden y autoridad dentro del encuadre. En conjunto, estas composiciones demuestran cómo la verticalidad en la estructura compositiva puede coexistir y potenciarse dentro de un formato horizontal, aportando significado y profundidad a las imágenes religiosas analizadas.

Este análisis se enmarca dentro de un interés más amplio por la fotografía doméstica y su relación con esquemas visuales históricos, como los explorados en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, donde la disposición y el simbolismo de los elementos visuales juegan un papel crucial en la interpretación cultural y estética.

A continuación, se analizan algunos ejemplos fotográficos cuya temática se centra en dinámicas de paseos familiares. En estos registros visuales, las estructuras compositivas adoptan predominantemente una direccionalidad vectorial horizontal, lo cual sugiere una distribución equitativa de los sujetos en el encuadre. Esta disposición compositiva

evidencia una atenuación de las jerarquías filiales tradicionalmente representadas, permitiendo visibilizar relaciones intersubjetivas más simétricas y horizontales dentro del grupo familiar.



Imágenes 48, 49, 50 y 51. Retratos de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En la imagen superior izquierda, se observa al centro a la madre de familia interactuando de manera relajada y natural con sus hijos. La convivencia se presenta en un plano de igualdad, reflejando un disfrute compartido durante su viaje a la playa. Esta dinámica se ve reflejada en la composición fotográfica, donde todos los sujetos ocupan una misma jerarquía visual, sin que ninguno predomine sobre los demás, lo que refuerza la sensación de armonía y cercanía familiar.

Las tres fotografías restantes corresponden a escenas de días de campo. En particular, las dos imágenes ubicadas a la derecha ilustran cómo cada integrante del grupo realiza una actividad específica, sin que estas acciones impliquen una diferenciación jerárquica dentro del núcleo familiar.

La distribución compositiva enfatiza la individualidad de cada sujeto dentro del contexto grupal, manteniendo un equilibrio visual que no sugiere predominancia de ningún miembro. Por su parte, en la imagen inferior izquierda, los miembros de mayor edad aparecen en la parte superior del encuadre; sin embargo, esta disposición responde principalmente a diferencias físicas de estatura y no a una representación simbólica de roles o jerarquías familiares. En todos estos casos, predomina un vector compositivo horizontal, que contribuye a transmitir una sensación de estabilidad, igualdad y cohesión entre los sujetos retratados.

A continuación, se presentan tres ejemplos de composición concéntrica, en los que se evidencia de manera significativa la representación tanto física como simbólica de los lazos filiales.



Imágenes 52, 53, 54 y 55. Retratos de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En las dos primeras fotografías, a diferencia de uno de los ejemplos mencionados al inicio de este documento —donde se recurrió a un fotomontaje para reunir a todos los miembros de la familia en un solo encuadre—, las imágenes aquí presentadas fueron capturadas de manera orgánica, con todos los integrantes presentes simultáneamente desde el origen de la toma. La presencia conjunta y espontánea de los sujetos en el encuadre revela aspectos profundos sobre las dinámicas sociales y culturales que subyacen en la construcción de la imagen familiar.

La imagen se convierte en un testimonio visual de la interacción social y de la construcción de roles dentro del grupo. La proximidad física también puede evidenciar jerarquías, afectos y alianzas, elementos que son fundamentales para comprender las estructuras sociales en contextos específicos. La elección consciente o inconsciente de mantener a todos los miembros juntos en la toma puede interpretarse como un acto performativo que reafirma la cohesión familiar frente a la mirada externa, en el caso de la primera fotografía, los individuos masculinos de mayor edad aparecen por encima del resto de los miembros de la familia en el encuadre.

Las dos últimas imágenes presentan vectores compositivos que orientan la mirada del espectador hacia el centro del encuadre, generando un punto focal claro y reforzando el mensaje visual de unidad. En una de ellas, que documenta una ceremonia de boda, resulta especialmente simbólico que la composición refleje la idea de unión: los brazos extendidos de los invitados conforman líneas guía que convergen hacia el centro, enfatizando la centralidad y la cohesión del evento. Esta disposición no solo aporta dinamismo a la imagen, sino que también estructura visualmente la narrativa de unión y celebración.

De manera similar, en la fotografía familiar, los brazos de los padres forman vectores que se orientan hacia sus hijas, quienes se sitúan en el centro del encuadre. Esta disposición compositiva genera un vínculo tanto visual como simbólico que representa el núcleo familiar, donde las líneas direccionales funcionan como guías que conectan a los sujetos. La convergencia de estos vectores en el punto central no solo orienta la mirada del espectador, sino que también establece un equilibrio armónico que resalta la centralidad del lazo familiar en la estructura de la imagen.

Esta metodología propuesta para el análisis de la fotografía doméstica, basada en la relación entre composición visual, metáforas cognitivas y el tema representado, tiene aplicaciones prácticas y teóricas que pueden extenderse a múltiples disciplinas más allá de las artes visuales, algunas de ellas son las siguientes.

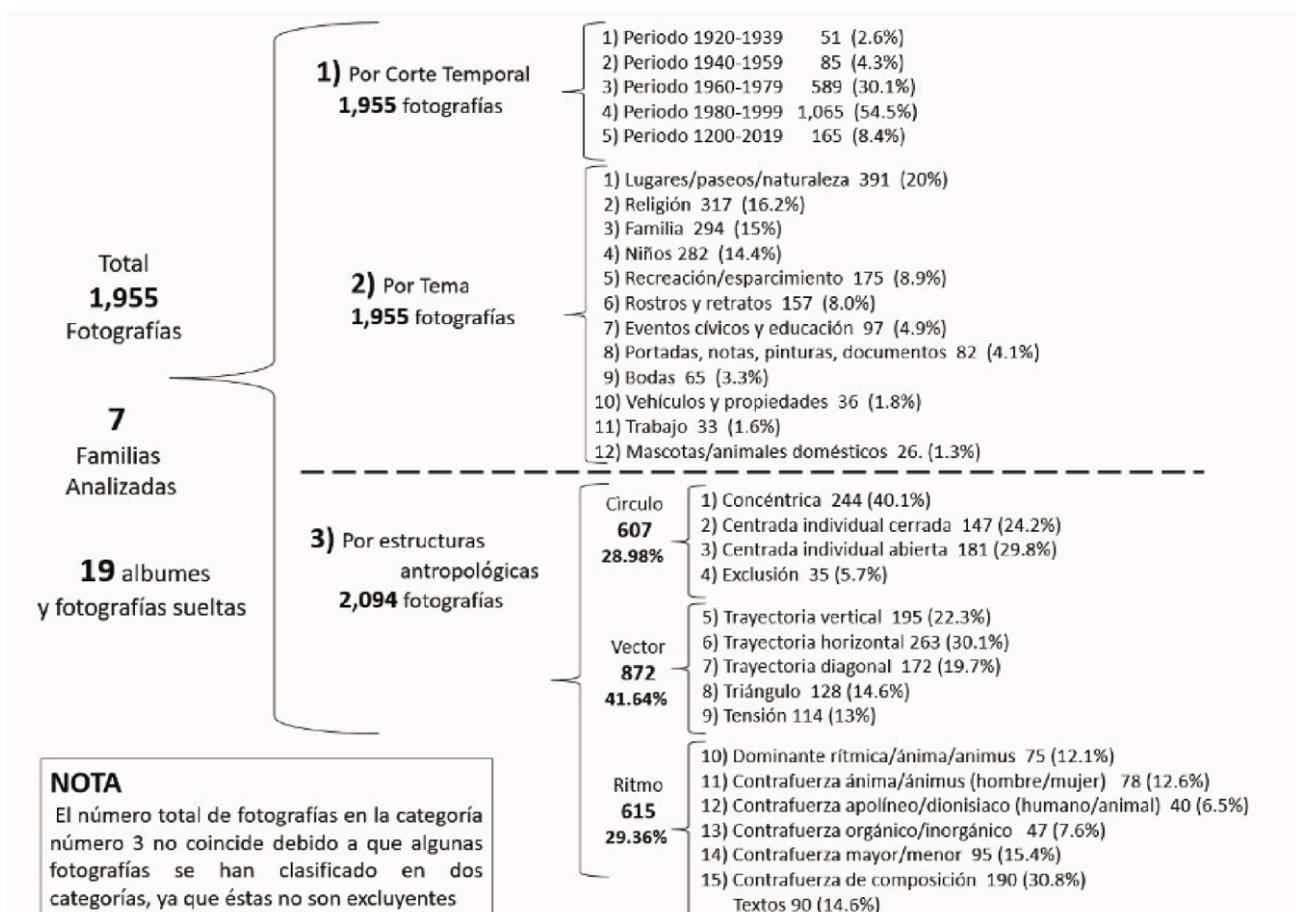
En Diseño gráfico y comunicación visual, la comprensión de esquemas compositivos y el uso consciente de vectores facilita dirigir la atención del espectador hacia puntos clave, optimizando la legibilidad y el impacto del mensaje visual. Además, esta metodología puede inspirar la creación de composiciones que transmiten valores simbólicos claros, como autoridad, igualdad o unidad, enriqueciendo la comunicación visual.

En artes plásticas y creación artística esta propuesta permite estructurar la obra mediante principios compositivos que refuerzen la narrativa simbólica o emocional.

En antropología visual y estudios culturales el análisis compositivo de fotografías domésticas funciona como una herramienta para interpretar prácticas sociales, relaciones familiares y estructuras simbólicas en contextos cotidianos. La metodología permite identificar cómo se representan visualmente diferentes imaginarios, aportando evidencia para comprender la construcción de identidades y valores culturales a través de la imagen.

Por otro lado, en las ciencias cognitivas y psicología de la percepción el estudio de cómo las composiciones verticales, horizontales y concéntricas afectan la interpretación visual puede contribuir a la comprensión de procesos cognitivos relacionados con la atención, la percepción espacial y la interpretación simbólica.

Finalmente, incorporar esta metodología en la enseñanza de la fotografía, el diseño y las artes visuales fomenta una comprensión profunda de la relación entre composición y significado. Esto fortalece la capacidad crítica y creativa de estudiantes y profesionales, promoviendo la producción de imágenes con intencionalidad simbólica y estética.



**Tabla 2.** Resultados del análisis.

Fuente: Elaboración propia.

*Catálogo de imágenes*



## Referencias citadas

- Acevedo, D. P. B. (2011). Anclaje y relevo en el álbum familiar: representaciones del sujeto de aprendizaje. *Luciérnaga Comunicación*, 3(6), 28-32.
- Alfaro, D. L. (2012). El álbum familiar, principal tecnología en la construcción de memoria histórica familiar. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/11307>.
- Campbell, J. (2017). *El poder del mito*. Capitán Swing Libros.
- \_\_\_\_\_. (2005). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito* (Edición original publicada en 1959). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Contreras, M. J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes*, 12, 13-29.
- Didi Huberman, G. (2012). *Arde la Imagen*. Serieve.
- Dondis, D. A. (2007). *La Sintaxis de la Imagen*. Gustavo Gili.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. (2012). Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general. En *Saudi Med J* (Vol. 33). <https://doi.org/10.1073/pnas.0703993104>
- Estevez Gómez, D. Y. (2013). *Álbum de familia: de las fotos de la abuela: una propuesta de obra en técnicas y soportes variables de una historia familiar marcada por la migración japonesa a México a principios del Siglo XX* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/77593>
- Finol, J. E. (2016). Tu cuerpo es el mensaje. La corposfera: cuerpo, ausencia y significación. *SituArte*, 11(20), 10-22.
- \_\_\_\_\_. (2018). Cuerpo e identidad: Espacio, lugares y territorios. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 23(3), 92-102. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia>
- \_\_\_\_\_. (2015). *La corposfera: Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo* (Vol. 2). Ediciones CIESPAL.
- Gómez, E. (2013). *Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital. Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La Oficina.
- Gómez Cruz, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red: Una etnografía sobre fotografía digital*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Gómez, P. M. (2017). *Máquina del tiempo. Análisis del álbum familiar como constructor de memoria desde la exploración autobiográfica: Narrativa-pictórica* [Tesis de licenciatura]. Universidad Central del Ecuador, Quito. <https://repositorio.uce.edu.ec/>
- Hornborg, A. (1996). Ecology as semiotics: Outlines of a contextualist paradigm for human ecology. In P. Descola & G. Pálsson (Eds.), *Nature and society: Anthropological perspectives* (pp. 45–62). Routledge.
- Johnson, M. (1991). *El Cuerpo en la mente*. Debate.

- Jung, C. G. (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana* (Carmen González Marín, Trad.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Philosophy in the flesh : the embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Ortíz García, C. (Coord.). (2005). *Maneras de mirar: Lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 189–224). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pardo, R. (2007). La fotografía y el álbum familiar: Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar. En *Actas del II Congreso de Historia de la Fotografía*. Photomuseum, Zarautz.
- Pariente Fragoso, J. L. (1990). *Composición fotográfica: Teoría y práctica*. Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, A.C.
- Quintero Hernández, J. A. (2013). Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica. En R. M. Lince Campillo & J. Amador Bech (Eds.), *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica* (Tomo II, pp. 227–246). Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Sarapura, M., & Peschiera, L. (2014). El álbum familiar y su migración digital. *Correspondencias & Análisis*, (4), 335–361. <https://doi.org/10.24265/cian.2014.n4.16>
- Zarza Núñez, T., & Legido García, V. (2007). Usos no reglados de la fotografía doméstica. Aplicaciones de la imagen doméstica en otros soportes fuera del álbum. *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*: [celebradas durante los días 3, 4 y 5 de julio de 2006] / coord. por María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco, 2007, ISBN 978-84-95933-18-8, pp.. 411-425