



**Sincronías foto-turísticas: hacia una etnografía virtual de
la imagen en red**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Doctora en Ciencias Sociales**

**Presenta
Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza**

**Director de tesis
Dr. Arturo Humberto Gutiérrez del Ángel**

Agradezco a todos los que nutrieron la investigación y su proceso, por supuesto a los involucrados en el Colegio, a Conacyt y la vida que le falta. Siendo tantos los contribuidores, no puedo más que hacer un listado restrictivo y una relación sumaria que a ninguno hace justicia, pero sí los exonera de toda responsabilidad sobre lo aquí escrito y admitido.

Del comité: Gracias Arturo por tu apertura temática, por tu empeño en hacerme entender, por tus resistencias y apoyos, por la confianza en mi trabajo. Gracias Mauricio por tu continuo estímulo intelectual, por tu obstinación crítica y antropológica, por la tenacidad en los procesos y el infinito dar. Te agradezco Edgar la integración oportuna, la puntualización en los detalles, la instrumentación ágil y la lectura fresca.

De lo que la fortuna integró intermitentemente: agradezco a mis compañeros y amigos de generación por su acompañamiento y contagio, a los instructivos comentarios de Gaby, a las virtuosas sesiones con Olivia, a su paciencia y pulcritud. A la accesibilidad de Lisón y sus magníficos consejos, a los elocuentes relatores e interlocutores que hicieron esto posible y a las instituciones receptoras UAM-I y UCM, quienes desempeñaron un espléndido y gozable papel formativo.

A ustedes mi cariño, admiración y respeto.

Agradezco a la familia y a los amigos por su generosidad, enseñanza y compañía: Gracias Tania y Hugo por el habitar, por las fortalezas, por acoger las angustias, por los cafés, las lecturas, observaciones y preparativos. Gracias Marite por tu serenidad incorruptible, tu confianza, arrojo e inmensa honestidad. Gracias Fer por el acogimiento, el cúmulo de saber y tu incansable lectura.

A ustedes, además, mi deuda eterna.

Sincronías foto-turísticas: hacia una etnografía virtual de la imagen en red

Índice

Introducción al foto-turismo.....	5
Híbridos metodológicos.....	11
De los contenidos.....	14
Mapa 1: Circuitos de campo. Ciudad de San Luis Potosí.....	17
Mapa 2: Circuitos de campo. Haciendas en San Luis Potosí.....	18
Mapa 3: Circuitos de campo. Ciudad de México.....	19
Primera Parte: Trayectorias	
Capítulo 1. Hacia un uso cultural de la fotografía turística: la trayectoria socio-técnica del turista y la cámara.....	20
Capítulo 2. Foto-turistas domésticos y excursionistas fotógrafos en México: la trayectoria contextual de imagen y nación.....	52
Línea del tiempo.....	77
Segunda Parte: Dimensiones	
Capítulo 3. De coreografías y geografías turísticas: la interacción performática del lugar y la mirada fotográfica.....	78
Coreografías y geografías foto-turísticas.....	80
Performáticas foto-turísticas.....	102
Anexos fotográficos capitulares.....	115
Capítulo 4. Objetualidad de la imagen fotográfica: usos, trayectorias y biografías sociales: la interacción del cuerpo y el espacio virtual.....	120
De sitios, tecnologías y soportes.....	123
Trayectorias de imagen y flujos fotográficos.....	134
Anexos fotográficos capitulares.....	148

Capítulo 5. El poder de la fotografía y su acción: la interacción de los efectos y afectos.	
.....	151
La imagen activa.....	152
Efectos y afectos.....	157
Anexos fotográficos capitulares.....	179
Conclusiones.....	181
Notaciones para una Etnografía Virtual.....	182
De transformaciones y otras confabulaciones.....	188
Lista de acrónimos referenciales.....	191
Bibliografía y otros documentos.....	192
Otras referencias.....	201
Anexo: Criterios de clasificación empleados para el catálogo fotográfico en FileMaker.....	205

Introducción al foto-turismo

Los problemas de la fotografía comienzan con la acuñación del neologismo. Para Michel Frizot su confuso nacimiento se deriva de un inconveniente terminológico: “la palabra fotografía se usa al mismo tiempo para referirse al método, al conjunto de procedimientos, y a la prueba de impresión, es decir, al principio, a la acción y al producto u objeto resultante” (2009:91). Tal como indica el teórico de la imagen, al menos en lenguas romances, solamente es posible hacer una ligera distinción entre “la fotografía” y “una fotografía” (2009:24). Hasta ahora, lo que con fotografía se designa, es una coexistencia mínima entre tecnologías, materias, prácticas, relaciones y representaciones. Partir de ésta observación problemática: principio, acción y residuo fotográfico, nos posiciona ante un fenómeno multidimensional de sustrato visual que amerita un trayecto complejo de esforzadas asociaciones.

Si bien existen consolidadas investigaciones fotológicas que encauzan la versatilidad de lo fotográfico desde diferentes estrategias disciplinarias, sean históricas, filosóficas, lingüísticas, sociales, culturalistas; los enfoques en su diversidad, suelen adoptar precisiones en alguno de los aspectos del entramado de lo que a ambigüedad fotográfica se refiere: la cámara, las prácticas, la imagen o los efectos sucedáneos. La perspectiva aquí adoptada pretende vincular cada uno de estos aspectos desde los empleos propiciados por el turismo; primero, porque la integración del fenómeno se ha asimilado tan familiarmente a la vida cotidiana, que prescindir de un uso particular se convertiría en fracaso garantizado y, segundo, porque regularmente las referencias al foto-turismo son periféricas; es decir, pese a su ocasional mención, pocos autores centran su atención en las funciones turísticas de la fotografía y, por lo general, no se explora nada más allá de su tipicidad, el contraste peyorativo con prácticas de distinción o la supuesta ocasionalidad de un usuario excepcionalmente estereotipado: el turista.

Siendo así, el turista agrega una complicidad teórica derivada de su movimiento en el reino de las nociones genéricas. Pese a que la locución emerge anticipándose al siglo XIX de una modalidad transitiva, es tempranamente relacionada con actividades de sumo estatismo: la vacación, que alude exclusivamente a la falta de clases o trabajo y, el veraneo, que responde a un estado de reposo o retiro, normalmente, por motivos de salud (Urbain, 1993) o cuyas iniciativas surgieron como recomendaciones médicas, caso de los restringidos balnearios ingleses, las posteriores inmersiones acuáticas o tomas de sol y el enriquecimiento emocional provisto por la contemplación de paisajes naturales (Urry, 2002). Hacia mediados del siglo XX “turista” comienza a emplearse como expresión de la recién surgida palabra: turismo y es empalmada, con los años, a la industria turística, sistema que acaba por envolverlo en conjuntos de personas que lo privan de su individualidad (MacCannell, 2017). Personalidad de la que sí gozará el término emparentado del viajero y su principal opositor, dejándole como rasgo único la metáfora fotográfica que se le asocia, la de ver con un solo ojo (Urbain, 1993:97).

La investigación se orienta en torno a tres preguntas guías: ¿Qué hace actuar al fototurismo y cómo actúa éste en el espacio social?, ¿de qué maneras, la fotografía (entendida como artefacto socio-técnico, acto e imagen) construye al turista, la experiencia de su viaje y la imagen del lugar? ¿Qué quiere el turista cuando fotografía, cómo lo hace y para qué lo hace? Para acceder a las dimensiones que nos proponemos acudiremos a dos vías teóricas que suelen cruzarse voluntariamente. La vía primera, la de la antropología visual, al menos desde la perspectiva no instrumental, concibe los objetos visuales desde un entramado cultural mayor, incorporando -como lo hacen Banks y Morphy (1999)- consideraciones sobre las formas del ver en las producciones de objetos locales que participan del constructo social.

Dentro de esta línea, Elizabeth Edwards (2002) asocia la cultura material al comportamiento social y normalmente lo hace desde la ambigüedad de la experiencia

fotográfica. Su concepción, inserta en una comunidad epistémica determinada, capacita a la fotografía para expresar elementos de vitalidad personal, experimental, concepciones de realidad, sistemas de creencias, entre otros. La materialidad y objetualidad a la que recurre Edwards para dar cuenta de las connotaciones culturales y valoraciones objetivas de la fotografía etnográfica del S. XIX, provee recursos para mostrar los usos del objeto fotográfico, los actos de visualización, las interacciones físicas y una serie de relaciones coherentes entre la tecnología y la representación de la imagen.

La vía segunda, la de los estudios socio-técnicos, intermitentemente asociados con la teoría del actor red, operan a partir de las redes entabladas entre elementos humanos y no humanos, bajo la sospecha de que ciertos objetos y medios heterogéneos conforman nuestra realidad en alguna medida. Tal como acotan sus teóricos:

una red socio-técnica podría definirse de manera general como un ensamblaje de componentes materiales y no materiales, discursivos, tecnológicos y sociales que dotan de sentido y se configura a través de prácticas [...] la clave común [...] es la renuncia explícita a las explicaciones deterministas ya sean tecnológicas o sociales (Gómez-Cruz, 2012:64)¹.

Para el sociólogo de la tecnología Jonas Larsen (2006) la fotografía puede contribuir a la construcción del mundo. Al interior de las prácticas, específicamente turísticas, puede establecer realidades, convertir lugares y ofrecer andamiajes para trazar relaciones e identidades sociales.

Edgar Gómez-Cruz (2012), sucedáneo teórico de Edwards y Larsen, define sus propias vinculaciones fotográficas entre personas, dispositivos materiales e inmateriales, como construcción de subjetividades a partir de la transformación digital de la fotografía y su integración en la vida cotidiana, sobre todo, a través de estrategias colaborativas y gestiones de conectividad. Para estos tres autores, desde aristas diferentes, existe una

¹ Siguiendo a Latour: “Si desplegamos una red socio-técnica –definiendo trayectorias mediante la asociación y sustitución de actantes, definiendo actantes a través de todas las trayectorias en las que participan, siguiendo a las traducciones y, finalmente, variando el punto de vista de los observadores- no tenemos necesidad de buscar ninguna causa adicional. La explicación emerge una vez que la descripción está saturada” (1998: 139).

conexión ineludible entre lo social y lo material, los objetos inciden en la acción social y la acción social incide en los objetos. Tales concepciones asumen que los objetos actúan y revelan, ya sea desde posibilidades agentivas, performáticas, presenciales o dentro de las regiones de la eficacia y el poder. A su vez, los tres se interesan en lo fotográfico desde expectativas diversas, pero comparten el repliegue ante lo meramente representacional-icónico, operan etnográficamente y hacen referencia discrecional a la apuesta social de Pierre Bourdieu, sobre todo en lo que respecta a los patrones de influencia y constancias de reiteración en la imagen fotográfica (2003), sin ser éstos determinantes y participando de estrategias constructivas.

A su manera cada uno de ellos relaciona las instancias de lo fotográfico que aquí interesan: tecnología, materia, presentación y despliegues sociales. Edwards lo hace desde la fotografía antropológica decimonónica complaciente con el discurso colonial y las esferas de legitimación, mismas que detonan arquetipos representativos entre las fantasías turísticas. Su etnografía recurre a las tarjetas postales para discutir la cosificación cultural (Banks y Morphy, 1999) y a la labor museística para debatir la noción de archivo (Edwards, 2002), además de advertir el estancamiento espacio-temporal de territorios deseablemente vírgenes y primitivizados, sin dejar de considerar las intenciones del contenido, las demandas en la acción y las responsivas de quien afronta la imagen en activo. Jonas Larsen, por su parte, configura los escenarios de la fotografía turística familiar, hace interactuar los espacios físicos y representados con la mirada de las familias en situaciones turísticas. En su etnografía, consistente en el registro documental estilo *paparazzi* de las escenificaciones (2005), considera los rasgos pre-formados y performáticos de la práctica fotográfica, las intromisiones tanto guiadas como improvisadas de lo corporal-sensorio humano y las participaciones escénicas móviles del lugar, de los *sights*.

Gómez-Cruz (2012) recurre a la noción “cultura Flickr” para evidenciar la transición de la antaño “cultura Kodak” analizada por Richard Chalfen en 1987, junto con las

trayectorias intertextuales de las fotografías en las plataformas virtuales, que aluden al entrecruzamiento de las etapas digitales de la fotografía (producción, distribución, usos). Su etnografía rastrea los vínculos establecidos física y virtualmente por un grupo de aficionados fotográficos que han integrado la práctica digital a los órdenes de la vida ordinaria. Las dimensiones suscitadas por las vías antes mencionadas, propician el acercamiento al fototurismo desde el anticipado trayecto complejo. A partir de Larsen nos familiarizamos con las prácticas performáticas del ritual turístico, las cámaras, coreografías, geografías e improvisaciones que hacen interactuar al lugar y al sujeto. Con Edwards participamos de la plasticidad de imagen, sus influencias, la forma de presentación e inserción de la fotografía, seguida de las biografías sociales o usos derivados de su objetualidad. Desde Gómez-Cruz advertimos las operaciones interconectadas de la imagen en el escenario digital, exhibido en plataformas virtuales y redes sociales. Seguir dichas coordenadas nos aproxima a la fotografía como artefacto socio-técnico, acto e imagen en permanente concatenación, es decir, a los escenarios socio-técnicos que nos permitirán responder el ¿qué puede hacer la fotografía al interior de las prácticas turísticas?

El proceder de la investigación evoca las etnografías de aquellos y otros esfuerzos relevantes donde se ha trabajado la fotografía turística de manera etnográfica. Donaire y Galí (2011) enuncian el VEP (*Visitor Employed Photography*) como forma más habitual para recopilar sistemáticamente las imágenes que el visitante de una jornada turística proporciona al investigador. En el empleo de dicha estrategia se han estudiado las densidades fotográficas en *tours* específicos o se han realizado comparaciones entre las fotografías de los anfitriones y las de los turistas; entre éstas y las imágenes provistas por la industria del turismo: tarjetas postales, folletería y guías. En tales investigaciones se reconoce el uso estereotípico de la fotografía turística, se delatan sus influencias y se privilegian los datos cuantitativos que evidencian las constancias en la imagen y la percepción del espacio capturado; si bien los resultados ofrecidos son elocuentes y aportan criterios fundamentales para el análisis fototurístico, la imagen fotográfica es vista como el residuo y la fuente que informará sobre

turismo, priorizando en el lugar-destino o, en menor grado, en el turista como tipo socio-demográfico.

Lo que aquí nos proponemos es seguir la pista heterogénea e híbrida del *performance* foto-turístico (entendido como representación, actuación, agencia (Gell, 2016), rendimiento simbólico (Freedberg, 2011)). Estrategia que omite la dicotomía sujeto-objeto y el privilegio de alguno de ellos; es decir, no es ni la fotografía ni el turista en su aislado proceder lo que nos compete, sino su confabulación. El seguimiento de su vida social y cultural como proceder interactivo de efectos y afectos entre una multiplicidad de objetos, materias, tecnologías, cuerpos, sujetos, ambientes, espacios, experiencias, sentidos. En esta perspectiva, acotan Haldrup y Larsen (2006, s.p) que las geografías son asimiladas como espacios de ocio, hasta que sus practicantes así las construyen a través de las acciones que ejecutan, sin necesarias prefabricaciones.

Para ejemplificar sus expectativas, los autores recurren a la metáfora del castillo de arena como edificaciones tangibles y frágiles que implican en su construcción una diversidad de disposiciones híbridas: incluyendo desde la agrupación familiar que se moviliza, la infraestructura carretera que hace posible el trayecto de su automóvil, las emisiones propagandísticas de toda una industria turística, la mezcla de arena, agua, viento, desechos orgánicos en la costa; hasta una red de trabajo y herramientas de confección en plena articulación. Resultando su factura tan potencial como el evento turístico y fotográfico (Haldrup y Larsen, 2006). Ningún espacio, persona o acción autónoma son en sí mismas manifestación de turismo, al menos hasta que ocurra un encuentro y se ponga en marcha una actividad bordeada por un sinnúmero de agentes. Así mismo, ninguna cámara, modelo-referente o disparo autónomo son en sí mismos manifestaciones de fotografía, al menos hasta que se despliegue la interacción y las prácticas. Obviedad parece decir que no todos los turistas son fotógrafos y no todos los fotógrafos son turistas, es hasta que se operan una serie de modulaciones simultáneas que podemos hablar de foto-turismo en su producción de espacios y modos de ser.

Híbridos metodológicos

La apuesta de campo emprendida para el caso, es producto de una etnografía multi-situada, modalidad “multi-local” de George E. Marcus, para quien:

sale de los lugares y situaciones locales de la investigación etnográfica convencional al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso [...] Esta etnografía móvil toma trayectorias inesperadas al seguir formaciones culturales a través y dentro de múltiples sitios de actividad (2001: 111). [Indica más adelante] se desarrolla de facto la dimensión comparativa [...] requiere plantear lógicas de relación, traducciones y asociaciones entre estos sitios (2001: 115).

Llevada a cabo en dos etapas que se intercalaron de continuo, primero: en participación de varias jornadas turísticas concertadas y libres, realizadas en diferentes sitios -como veremos- dentro de entornos domésticos y de excursión; segundo: en seguimiento de los despliegues fotográficos en red con sus respectivas transacciones. Desde nuestro argumento, todo lugar adquiere potencial turístico, todo sujeto es un potencial turista y, con el engranaje adecuado, cualquiera puede practicar foto-turismo; derivado de ello, la relevancia de nuestro estudio depende de la versatilidad situacional y la adopción del foto-turista mexicano en su diversidad como endogrupo de análisis. El encuentro con turistas varios potenció el compartimento fotográfico *in situ* y virtual *a posteriori* a la manera del VEP (Donaire y Galí, 2011); propiciando además una serie de interacciones sucedáneas, donde la recopilación fotográfica se realizó sin concertaciones previstas para evitar los sesgos de la advertencia compartimental. En algunos casos se realizaron entrevistas semi-estructuradas presenciales o virtuales, en la mayoría, se promovieron comunicaciones personales y seguimiento de imágenes en redes sociales.

El resguardo fotográfico empleó *FileMaker* como repositorio idóneo para clasificación y conteo de los contenidos en cada una de las imágenes como fuente construida, después, se verificó la recuperación de los conjuntos de imágenes desde el contenedor en el que estaban inscritas. Derivado del uso expandido de la plataforma Facebook entre nuestros

interlocutores claves, acudimos a la etnografía virtual propuesta por Christine Hine (2004) o la Netnografía del Del Fresno (2011) y otras alianzas con estrategias visuales implementadas para un seguimiento adecuado de las prácticas en red, sobre todo Gómez-Cruz (2002); agregado localizador para la amplificación etnográfica y recurso de mixtura metodológica que nos permitió identificar la trayectoria de la imagen desde sus preparativos hasta sus últimas emisiones. A diferencia de los estudios citados y otros muchos que bordean la práctica sólo periféricamente, el énfasis de la investigación está colocado en la complejidad fotográfica y todos los despliegues que se pongan en operación dentro de los empleos turísticos observados: las cámaras, las imágenes, las prácticas, los sitios reales y virtuales, las intenciones viajeras, las latencias de imagen, el turista y su mirada. Sin esto significar una evasión a la imagen, de hecho, adquiere el papel central dentro de las fuentes, como actante elemental de modulación espacial, confeccionada por los turistas, procesada, elegida y situada por ellos en un contexto peculiar de exigente análisis.

El *corpus* de investigación insistió en etapas de orden metodológico: a) Observación participante en jornadas turísticas con grupos concertados, dentro del territorio mexicano, en lugares susceptibles, en el presente, de sumar normatividades y regímenes para la práctica grupal de sus visitantes. Las características elementales: conglomerado urbano proclive a la monumentalidad, con gran demanda en temporada alta y especialmente habituado a las visitas grupales guiadas con paquetes turísticos compartidos; b) Observación en trayectos de viaje con propósitos vacacionales, recreativo y ociosos, que despierten características de tránsito observables con diferentes puntos de referencia y conexión. Principalmente de concertación regular y safaris fotográficos, acompañados de narraciones histórico-culturales, con citas previamente concertadas y alta demanda pública. Para su inclusión narrativa, fueron divididas en dos circunstancias de viaje y una situación propiciatoria clave, más la aglutinación de episódicos encuentros turísticos, realizados desde diferentes periodicidades e iniciativas viajeras; éstas últimas, como herramientas de contraste y refuerzo para las prácticas centrales: el turismo doméstico, implementado entre dos agrupaciones potosinas con frecuentes recorridos al interior de su estado y ciudad; las excursiones domingueras,

referidas a safaris fotográficos en algunas áreas de la Ciudad de México y los fotógrafos de turistas o foto-ambulantes, ubicados en sitios de interés para ver en la misma ciudad.

A continuación: c) Participación de las condiciones grupales y los repertorios de tomas fotográficas que caracterizaron a la comunidad turística observada. Acceso a las delimitaciones y añadidos sobre las prácticas y comportamientos del turista, considerando los dispositivos portados, los modos y formas de proceder; d) Seguimiento y análisis de las imágenes resultantes a través de sus fuentes de inscripción más afianzada, las redes sociales que caracterizaron su uso predominante y las acciones colectivas que explícitamente interactuaron. La elección siempre estuvo vinculada a las sugerencias de los usuarios, mucho de los cuales, prolongaron la interlocución respondiendo al cuestionario trazado o sosteniendo comunicaciones personales. A este inciso competen los recursos elaborados a partir de la etnografía virtual en la maleabilidad de su espacio. Por último, en asociación visual y a partir del rastreo, se expusieron las funciones atribuidas posteriormente, de esta manera, se trazaron y abordaron las categorías o redes socio-técnicas que nos fueron permitidas conocer de las trayectorias fotográficas.

Las categorías operativas generales consideradas en la observación mixta: 1) Espacio geográfico de toma y tiempo cronológico de acción; 2) Condiciones y normatividad de viaje; 3) Turistas (tipificación); 4) Operadores y habilidades técnicas. Dispositivos portados; 5) *Modus operandi*: modos y maneras de proceder en acto; 6) Uso socializado de la imagen; 7) Comportamientos adoptados, imperativos éticos y construcciones creativas; 8) Lo fotografiable/ lo fotografiado. Donde las dos primeras se ocupan de situar las coordenadas espacio-temporales y situacionales del viaje con su inclusión vivencial, la tercera se ocupa de los sujetos en acción turística, la cuarta de los dispositivos tecnológicos y las relaciones que los usuarios establecen con ellos y por ellos. La quinta categoría comprende la acción fotográfica, la puesta en uso y la forma que tiene el turista de solventar la práctica; seguida de las actividades sucedáneas de compartimento fotográfico y los despliegues involucrados.

La categoría siete accede a las motivaciones, maneras y procesos de ejecución, a las estrategias simbólicas (convencionales) de empleo, las acciones y omisiones desplegadas *in situ* y *a posteriori*. Finalmente, la categoría ocho, sólo competente a través de las fotografías resultantes y los comentarios de sus fotógrafos, corresponde a comparaciones entre lo que el fotógrafo consideró apto para la toma y su socialización y aquello que efectivamente fue capturado y compartido, además de proveer material de relación sobre temáticas, propósitos, expectativas de imagen, transacciones grupales, entre otra serie de cosas.

Así, el acompañamiento en las jornadas físicas con los turistas domésticos y excursionistas, suministró el modelo de reflexión elemental para la subsecuente etnografía virtual. De esta primera observación participante en las respectivas jornadas surgieron algunos de los contactos, charlas y anotaciones puestas a experimento en acto, mismas que desplegaron las consideraciones a retomar en las entrevistas discontinuas y propusieron nuevas vías de acceso sobre la importancia de determinados sujetos, espacios y acciones, tales como los énfasis prolongados en las interacciones en la red social. Sobre los recorridos espaciales bastará considerar los mapas anexos a esta introducción, donde se muestran los lugares visitados por las agrupaciones elementales, llevan por nombre circuitos de campo y se presentan en el orden siguiente: Ciudad de San Luis Potosí, Haciendas en San Luis Potosí y Ciudad de México. Sobre las maniobras efectuadas para la etnografía virtual será necesario retomar las puntualizaciones conclusivas.

De los contenidos

La estructura capitular se organiza en trayectorias y dimensiones foto-turísticas, las trayectorias de los dos primeros capítulos son de naturaleza recuperativa para el fomento de asociaciones teóricas, tecnológicas, culturales y circunstanciales. En el primer capítulo, con el objetivo de sincronizar la fotografía y el viaje a través de la interacción cámara – turista, se expone el largo itinerario provisto por los factores constitutivos que influyen en la

confección contemporánea: los fotógrafos viajeros, la foto-etnografía y la tarjeta postal. Mientras que en el segundo capítulo se definen las figuras del foto-turista doméstico y el excursionista fotógrafo, personajes artefactuales claves de observación, quienes son situados en el territorio de análisis, contexto que asocia México y la imagen que de él se tiene para fomento de la práctica turística interna.

En el andamiaje de las tres dimensiones o momentos subsecuentes se intercalan las elaboraciones procedimentales, los datos etnográficos, las imágenes y las elucidaciones teóricas; así, en el capítulo tercero se exploran las prácticas performáticas del momento turístico, dimensión donde intervienen una serie de coreografías o conductas ritualizadas asociadas al lugar de destino o geografías, y un conjunto de acciones espontáneas efectuadas por los turistas durante la jornada. La interacción que se evidencia para la etapa es la del lugar de interés (*sights*) como escenario y la mirada del turista-ejecutante; a su vez, se traza la disposición de la acción colectiva. El capítulo cuarto le sigue la pista a la imagen fototurística dentro de las plataformas virtuales, poniendo en operación los rastros fotográficos de las respectivas agrupaciones en Facebook, los intercambios y desempeños desplegados para la confección biográfica e identitaria, además de mostrar las lógicas del compartimento y la socialización. La interacción acaecida entonces es la de la objetivación de imagen y el sitio-soporte donde ésta tiene lugar.

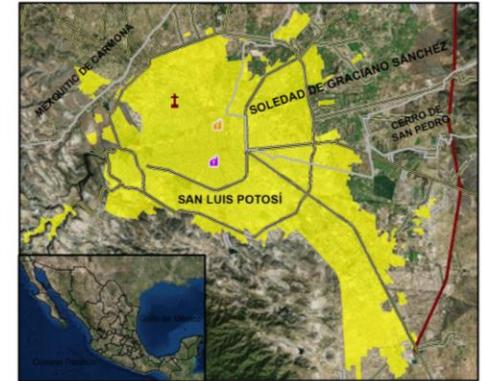
Finalmente, al capítulo quinto compete el despliegue de la agentividad y la eficacia en la imagen de los turistas. Una vez reconocidas las valoraciones grupales y secuenciales de la peculiar forma doméstica de la fotografía turística y de los procederes excursionistas examinados, se expresa la actividad distribuida en la imagen y su obrar transaccional. La interacción promovida en este caso, es la de los efectos de la imagen y los afectos sobre ella. La pretensión de etapa es fomentar el ensamblaje de las coordenadas de aproximación, a través de los recursos interpretativos suministrados por las vías teóricas de acceso. En el

apartado conclusivo se prolongan algunas reflexiones y, en este momento, se rescatan las estrategias operadas para el desarrollo de la etnografía virtual y sus posibilidades de estudio.

Mapa 1:
Circuitos de campo. Ciudad de San Luis Potosí
Anexo en JPG



CIRCUITOS DE CAMPO CD. DE SAN LUIS POTOSÍ, S.L.P.



Simbología

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| Límites estatales | Circuitos de campo |
| Límites municipales | Barrio de San Miguelito |
| Zona Urbana | Barrio de Tlaxcala |
| Carreteras | Panteón del Saucito |
| Libre | |
| Cuota | |
| Sitios de interés | |
| Barrio de Montecillo | Catedral |
| Barrio de San Sebastián | Parque Tangamanga II |
| Barrio de Santiago | Plaza de Armas |
| Barrio de Tequisquiapan | Alameda Juan Sarabia |
| Caja del agua | |

Proyección: Lambert Conformal Conic
 Sistema de coordenadas: ITRF 2008 LCC
 Fuentes:
 Marco Geoestadístico Nacional, INEGI (2017).
 Conjunto de datos vectoriales de información topográfica escala 1:50 000,
 F14A83, F14A84, F14A84 y F14A85 (2015).
 Conjunto de Datos Vectoriales, condensado del estado de San Luis Potosí,
 escala 1:250 000. Serie IV. INEGI (2015).
 Source: Esri, DigitalGlobe, GeoEye, Earthstar Geographics, CNES/Airbus DS,
 USDA, USGS, AEX, Getmapping, Aerogrid, IGN, IGP, swisstopo, and the GIS
 user community (2017).
 Trabajo de campo.
 Elaborado por: Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza y Susana Elizabeth Medina Gordoa
 Año: 2017

Mapa 2:
Circuitos de campo. Haciendas en San Luis Potosí
Anexo en JPG

CIRCUITOS DE CAMPO HACIENDAS DE CORCOVADA Y POZO DEL CARMEN, S.L.P.



Simbología

-  Límites municipales
-  Zona Urbana
-  Localidades rurales

Carreteras

-  Libre
-  Cuota

Circuitos de campo

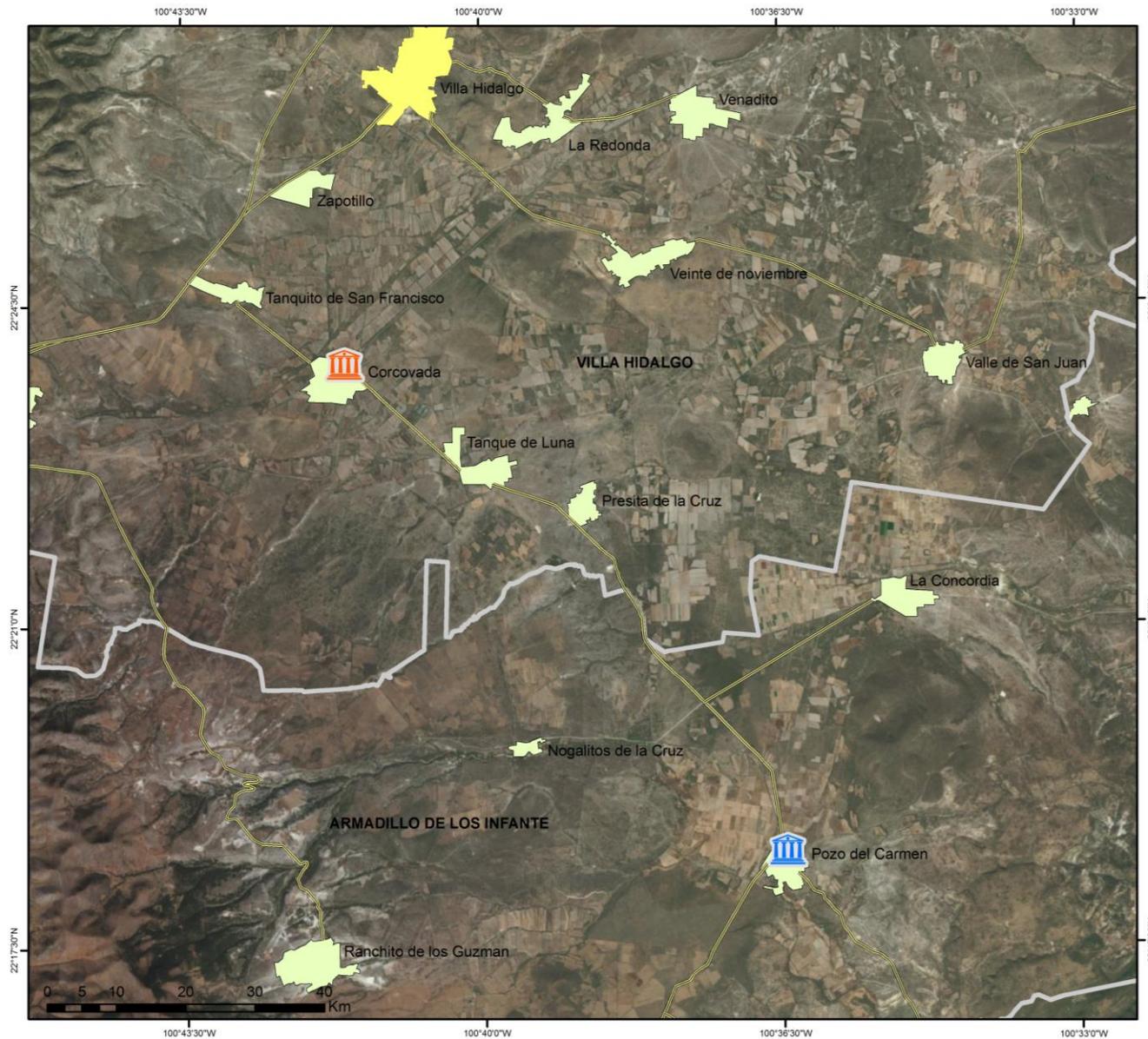
-  Hacienda Corcovada
-  Hacienda Pozo del Carmen

Proyección: Lambert Conformal Conic
Sistema de coordenadas: ITRF 2008 LCC

Fuentes:
Marco Geoestadístico Nacional, INEGI (2017). Conjunto de datos vectoriales de información topográfica escala 1:50 000, F14A83, F14A84, F14A85 y F14A86 (2015).
Conjunto de Datos Vectoriales, condensado del estado de San Luis Potosí.
Escala 1:250 000. Serie IV/INEGI (2015).

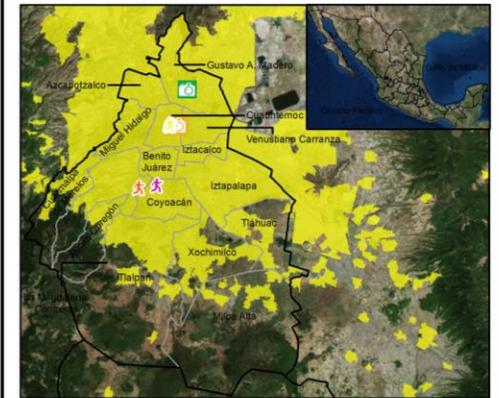
Source: Esri, DigitalGlobe, GeoEye, Earthstar Geographics, CNES/Airbus DS, USDA, USGS, AEX, Getmapping, Aerogrid, IGN, IGP, swisstopo, and the GIS user community (2017).
Trabajo de campo.

Elaborado por: Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza y Susana Elizabeth Medina Gordoa
Año: 2017



Mapa 3:
Circuitos de campo. Ciudad de México
Anexo en JPG

CIRCUITOS DE CAMPO CIUDAD DE MÉXICO



Simbología

- | | |
|---------------------|--------------------------|
| Límites estatales | Aeropuerto Internacional |
| Límites municipales | Bosque de Chapultepec |
| Zona Urbana | Alameda Central |
| | Ciudad Universitaria |

Circuitos de campo

Safari

- San Ángel
- Coyoacán
- Centro Histórico

Foto ambulante

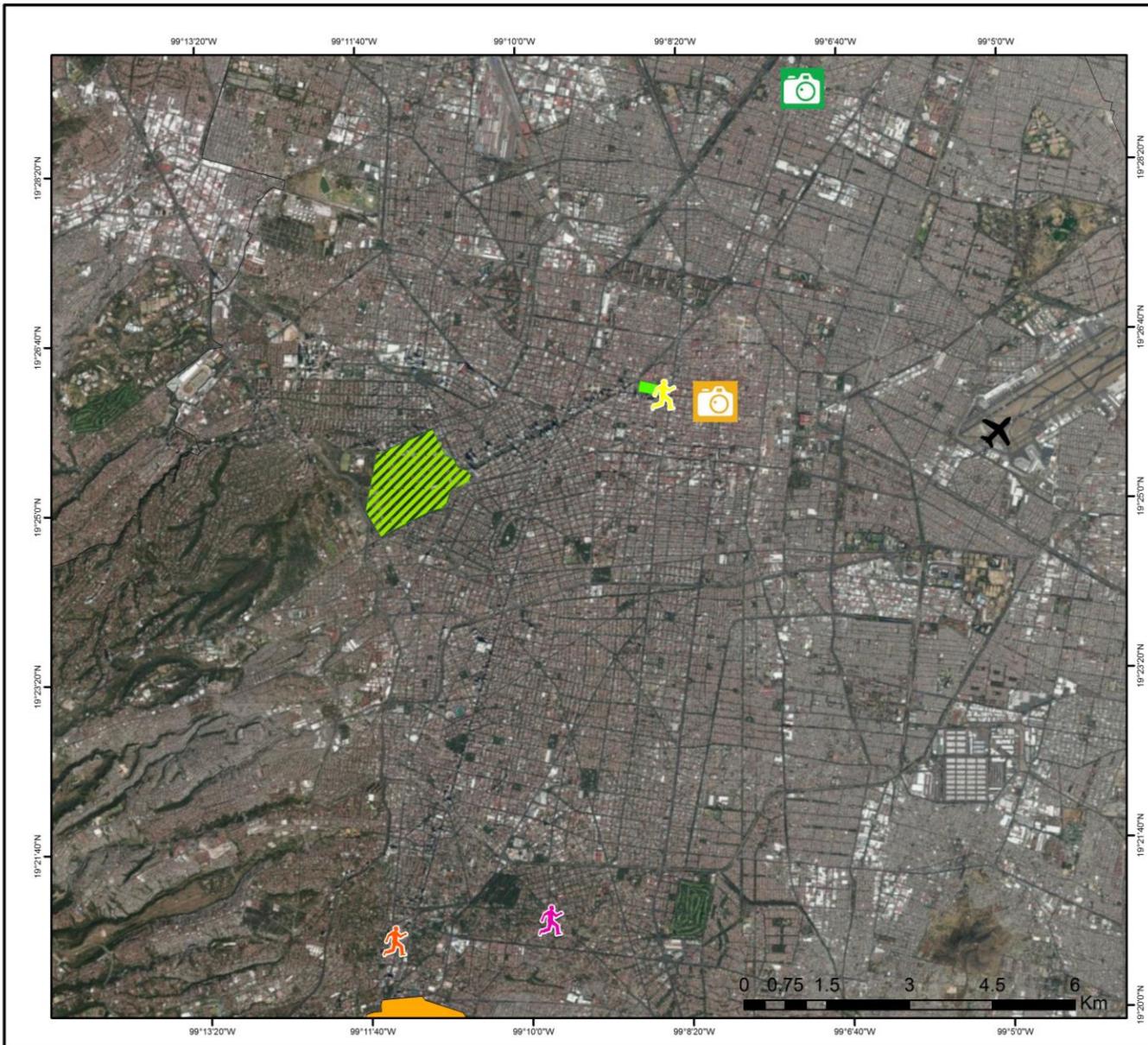
- Catedral
- Basílica de Guadalupe

Proyección: Lambert Conformal Conic
Sistema de coordenadas: ITRF 2008 LCC

Fuentes:
Marco Geoestadístico Nacional, INEGI (2017).
Conjunto de datos vectoriales de información topográfica
INEGI (2017).

Source: Esri, DigitalGlobe, GeoEye, Earthstar Geographics,
CNES/Airbus DS, USDA, USGS, AeroGRID, IGN, IGP, swisstopo, and the GIS user community (2017).
Trabajo de campo.

Elaborado por: Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza y Susana Elizabeth Medina Gordoa
Año: 2017



CAPÍTULO I

Hacia un uso cultural de la fotografía turística: La trayectoria socio-técnica del turista y la cámara

Para propiciar la discusión y elucidación sobre los usos socio-culturales de la fotografía turística en el presente, en este apartado me propongo exponer las funciones históricas y los acompañamientos teóricos que le fueron concedidos a la fotografía, desde el arribo instrumental hasta el implemento digital. El trayecto abarcará a los actantes y las prácticas desplegadas que pudieran tener una relevancia significativa en la acción viajera, en las negociaciones de transportabilidad y en su representación imagética, siempre y cuando éstas se aproximen a las preguntas fundamentales del qué, quién y para qué de la mancuerna co-productiva: foto-turismo. El objetivo es realizar la vinculación socio-técnica: cámara-turista y aproximarnos a la primera pregunta guía: ¿Qué hace actuar al foto-turismo?

Desde la perspectiva empleada: “Definimos un actor o un actante por sus acciones [...] Afortunadamente para nosotros, un actante se define exactamente como una innovación [...] en otras palabras, se convierte en el origen de las acciones” (Latour, 1998: 129-131). A manera de advertencia, lo que este capítulo incluye debe ser leído como una trayectoria socio-técnica, donde se asume que la cámara no es una. Ni el daguerrotipo inicia, ni la cámara digital concluye (hasta ahora) una historia lineal de variaciones sobre lo mismo. Siguiendo a Latour (1998), lo que se expone aquí son las sustituciones y asociaciones que a manera de cadena de transformación, muestran versiones distintas de elementos tecnológicos poco estables, sin esencialismos ni causalismos humanos o tecnológicos.

I

Las historias de la fotografía asientan sus precedentes en 1839 con la invención del daguerrotipo, al prodigio técnico le antecede una década de trabajo asociado entre Niepce y Daguerre interrumpida por la muerte del primero. En inicial esfuerzo conjunto unen los

principios de la imagen negativa única fijada sobre una placa de cobre comercializable. Si bien se le concedió a la fórmula el empleo público -con excepción de Gran Bretaña donde se aplicó patente y restricciones de explotación- ésta debía ser consignada a grandes requisitos técnicos: prolongados tiempos de toma, exposiciones luminosas controladas en estudio y un sofisticado conocimiento del oficio. Tales prerrogativas facultaron la especialización de motivos: naturalezas muertas y retratos principalmente, sacrificio heroico delata Baudelaire (2005) entre aquellos dispuestos a soportar la mueca por casi una hora. Keim recupera la nominación retratista de la época como “el sufrimiento del paciente”, describe: “se le sienta en un sillón pesado y sólido, con la cabeza encajada en un aparato para que no se mueva, suplicio al que se someten también brazos y piernas” (1971:22).

Ninguna de dichas consignas impedirá que para 1840 se propaguen los daguerrotipistas, se aprovechen las exposiciones a sol abierto sobre la fijeza ofrecida por las vistas citadinas y, que algunos temerarios, itineren con un estudio portátil de voluminoso equipo para capturar los exotismos que ofrece la lejanía. El daguerrotipo recupera la imaginaria viajera de previa reserva literaria y lo hace en dos elocuentes formas: a la manera de Lerebours con sus “excursiones daguerrianas”, donde es el daguerrotipista quien se desplaza por los espacios como topógrafo recolector o como testigo del periplo ajeno, sea bien a la manera del estudio, donde un ambiente de sumo control permite que los retratos sean impostados sobre un telón de fondo de extravagante paisaje que, muchas veces, el retratado no llegaría a conocer. Debido a las exigencias luminosas del recurso, el daguerrotipo es un tributario temprano del espacio interior, pero lo es sobre todo del tiempo óptimo al exterior: el esplendor luminoso del medio día y la tenue claridad veraniega.

La dinámica transitiva del daguerrotipo y sus usuarios, aún no acoge un contundente sistema de reproductibilidad que permita su difusión; para la obtención de resultados múltiples, la placa de cobre es utilizada como la monotipia de subsecuentes tirajes gráficos. Simultáneamente son promovidas una gran diversidad de apuestas técnicas para la progresión, agilización y abaratamiento de los procesos: el calotipo de H.F. Talbot permite positivar limitadamente un negativo de mala solución, además de ser más transportable para

expedicionarios como el orientalista du Camp. El implemento del colodión (celulosa disuelta en éter, cuyos negativos en vidrio permiten impresiones en papel) de F. S. Archer, faculta la calidad y nitidez a bajo costo en versatilidad del tiempo expositivo. Rápidamente los equipos de uso instrumental en diversos acompañamientos y auxilios científico - artísticos y la regular práctica retratista son asociados al uso de la imagen técnica en fijación.

La disposición de pose y los atributos de los lugares emplazados consolidan al cuerpo humano, predominantemente al paisaje urbano, como los referentes idóneos de la imagen de mitad del siglo XIX, así lo demuestran las vistas estereoscópicas, procedimiento recreativo de estimada reputación burguesa que hereda las convenciones paisajísticas de los relatos viajeros, de las obligadas travesías culteranas de los herederos británicos y de la pintura en miniatura veneciana; es decir: estrategias de definición de objeto, alejamiento y profundidad. En las vistas, dos fotografías con ligeras variaciones de ángulo, son colocadas de forma contigua dentro de un visor ideado para lograr la superposición bifocal. Debido al recurso, el efecto está provisto de la tridimensional perspectiva que caracteriza la representación occidental del espacio y, al hacerlo, funcionan para Rosalind Krauss como “atlas topográfico total [...] todo un sistema geográfico” (2002:48), más tarde almacenadas en cajones de catalogación dentro del mobiliario habitual de la época, como prototipos del recaudo colectivo del mundo. En términos de Mary Louise Pratt (2010) a propósito de las narraciones viajeras, estrategia de apropiación imaginaria entre los *viajados*, exploradores pasivos o diferidos que fungen como receptores de la hazaña ajena.

Otras aficiones recreativas, el fisionotrazo entre ellas, dan comienzo al desfalco simbólico del privilegio que tenía la nobleza por los medios de auto-representación; sin embargo, la práctica de traspasar a soporte los contornos de la sombra no desempeñaría papel relevante fuera del interés de las altas burguesías. Una vez que se popularizaron los estudios, se abarató el material sensible y se redujo significativamente el tiempo de pose, diferentes estratos sociales accedieron al retrato. Tal como ilustra Gisèle Freund (2014), el procedimiento permitió la manifestación de la promoción burguesa en Europa, la representatividad de la bohemia intelectual y el nacimiento de una clase entre los pioneros

americanos. Desde tal expectativa, la fotografía incidiría en prácticas políticas y económicas añejas que la situarían como paradigma democratizador en amplios sentidos ideológicos, sobre todo en lo que respecta a las incursiones del éxito; por tanto, aseguraría su rechazo iniciático entre los estratos acomodados y las prácticas de distinción. Esta función auto-representativa no sólo depende de un sitio consagrado a la exhibición hogareña, se relaciona sustancialmente con el lugar de referencia y el sentido que se le otorga.

De acuerdo a Olivier Debrouse (2005), las formas de contención del daguerrotipo en Latinoamérica, manifiestan la peculiaridad de resguardarse en estuches y forros ornamentados para el inicial uso privado de la imagen, sin con esto impedir su ubicación entre las flores y veladoras de los altares domésticos. El analista asumirá que si bien las vistas y panorámicas de amplia afición europea no determinaron radicalmente el camino de la historia de la fotografía mexicana, la producción de retrato en estudio propagó y extendió su éxito por mayor tiempo que en Europa, además de no sólo satisfacer a los sectores aristocráticos de la población, sino difundirse rápidamente por sectores rurales entre quienes había una previa relación de culto con la imagen sincrética, por lo que fue integrada sin reparos a las colectas familiares de mayor intimidad. Características agregadas en la retratística mexicana, una vez que la primera máquina daguerrotípica desembarcara en Veracruz junto con Louis Préliier en 1840 (González, 2007:6/ Rodríguez, 1996:58), es la intensificación de la iluminación del rostro y las intervenciones coloreadas; mientras que en las aplicaciones paisajísticas se refuerza el uso de los telones de fondo, a manera de trampantojos que profundizan la escena, muchas veces con paisajes europeos; o bien, que se sirven de ambientaciones espaciales a través de complejos montajes escenográficos con volumétricas decoraciones naturales.

Con los telones y montajes inertes, la sociedad mexicana del siglo XIX traslada la teatralidad a la fotografía, notación de Carlos Monsiváis (2012), para quien los escenarios, ideados de forma ilustrativa sobre coherencias profesionales o expectativas burguesas, fomentan otras dramatizaciones que pregonan y muestran las posiciones y pertenencias de los retratados. Acota: “Si las buenas familias se retratan para consagrar su manejo de las

formas y las apariencias, los pobres lo hacen para certificar ante sí mismos la existencia de su principal patrimonio: la familia” (Monsiváis, 2012:14). Los dos referentes favorecidos de la época acaban por mezclar presencias y popularizar su reunión: el cuerpo se espacializa y el espacio se corporeiza, en el sentido de Belting (2007) y De Certeau (1996), cuando este último, equipara la práctica caminante o peatonaje con el acto enunciativo y hace concertar las prácticas espaciales a las significantes, enuncia la espacialización como una posibilidad de recorrido, ésta sería el itinerario dotado de cualidades activas o performáticas, creadoras de espacios vivos donde operan sujetos históricos, correspondería a una acción experimentada corporalmente antes de ser fijada o transcrita. La distingue de la localización que fijaría un punto concreto sobre el lugar, recurso neutralizador implementado por la sistematización geográfica de legitimidad occidental, acorde al mapeo organizado. Lo que opera es el régimen de representación colonial, según expresión de Christopher Pinney:

El esquema que podríamos denominar colonial situaba a la gente y a los objetos en el seno de profundas certidumbres cronotópicas, ya que buscaba identidades estables en lugares de los que no pudieran escapar [...] refleja la oposición establecida por Michel de Certeau entre la panóptica “ansia de ser un punto de vista” y la “opaca movilidad y apropiación del sistema topográfico” por el peatón que habita la tierra (en: Naranjo, 2006:282).

La popularización del recurso cuerpo-espacio obedece al reclamo multitudinario y naturalizado del medio, a veinte años de génesis daguerrotípica escribe Baudelaire:

Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía”. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol. (2005:231-232).

La propagación de la nueva industria es delatada por el crítico como una conspiración de la progresividad material contra el arte y sus tradicionales consumidores, evidencia las concesiones públicas hacia la fidelidad de las resoluciones visuales, la frivolidad representativa de ascenso social y el provocativo poder del medio sobre la *sociedad inmunda* -permítase la expansión- sucia y hasta entonces: sin mundo. El escarnio baudelaireano

exhorta a los franceses a que tomen, de la servil imagen, sus legítimos deberes: memoria, exactitud y archivo. Dice más:

Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que pidan un lugar en los archivos de nuestra memoria. (2005:233).

La exactitud de imagen a la que apela Baudelaire como parte del éxito público, es exactitud equiparada a objetividad, elemento que sólo puede ser entendido desde un rodeo indispensable que abarca el modo de ser de la fotografía. Cuando Charles S. Peirce (2012) clasifica los signos de razonamiento lógico-semiótico, los hace equivalentes a representaciones y según la forma y uso en que éstos transmiten la idea de una cosa, pueden llamarse íconos, índices o símbolos; para explicar al índice Peirce recurre a la fotografía, desplazando la semejanza del ícono y la convencionalidad de los significados atributos del símbolo. La peculiaridad de la indicación es que aporta información fijando la atención en el cruce de experiencia que se realiza por una conexión física con el objeto; es decir, al nivel de su producción, la foto-índice señala una contigüidad en el espacio y el tiempo con aquello que representa; en términos del lenguaje es el modo del presente indicativo (esto, aquí...), en términos de sentido común es un dato, sin embargo, la semejanza o parecido no interviene en su necesaria definición, como tampoco lo hace la aceptada generalización significativa de sus contenidos. Así, el rastro luminoso se desenvuelve lingüísticamente como dato indicativo, señal, huella, síntoma y dirección, producida -específicamente- en presencia del referente y como registro suyo, es decir, en un tiempo-espacio simultáneo y contiguo.

Al ocuparse de la ontología de la imagen fotográfica, André Bazin (2008) reconoce la identidad existencial entre el referente y el referido, donde prevalece una supervivencia de aquello que aparece en imagen duplicando el deseo de las semejanzas del mundo exterior. Para Bazin, el proyecto que inicia con la asimilación fotográfica es el de consumir la obsesión del realismo; lo hace acatando las tres dimensiones que familiarizaron a la pintura

occidental con la realidad y reemplazando -presuntamente- la subjetividad humana por la objetivación mecánica; por tanto, la génesis de la foto y no el resultado visual es quien brinda una garantía de objetividad a la imagen. El lente literalmente es designado como objetivo y el fotógrafo es reducido a un mínimo fenómeno electivo que circunda la naturalidad y credibilidad en la imagen. Nos dice: “sean cuales fueran las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio” (Bazin, 2008:28); esto significa que cuando la foto propicia la reducción de un objeto a imagen, la imagen es entendida como un objeto, foto-objeto o miniaturización de una presencia.

Más tarde, Edgar Morin (2011) traspasará el signo pierceano y los existenciales de Bazin para teorizar la presencia de la ausencia, la foto-objeto dejará en algún punto de indicar a la madre y al hijo, deviniendo ella misma en madre e hijo. La presentación portátil en mezcla de reflejo y sombra corporeiza produciendo análogos físicos y repitiendo las condiciones contemplativas; la de Morin es una objetividad investida de inteligibilidad. En responsiva a la naturaleza absolutamente analógica de la fotografía, dotada de la perfección y plenitud que asume el sentido común, para Roland Barthes (1986) toda foto remite al referente y manifiesta en ella la tautología implícita de ser lo que es, pero incluyendo el acto contingente de la irrepetible existencia; es decir, la devolución de lo muerto y la consumación del espectro. El elemento fundacional de la fotografía, según reconocimiento barthesiano es la demostración de la presencia pasada, el “esto ha sido” (2009), donde el acto testimonial del encontrarse allí predomina sobre una pretendida restitución temporal, su categoría perceptiva es la de lo local-inmediato y lo anterior sin futuro, en otras palabras, la certificación de lo inalterable.

Según Philippe Dubois (2010), dichas confecciones ontológicas se erigen en función del residuo de la cámara: la imagen fotográfica en estado de constitución-producción, careciendo aún de la dimensión pragmática dispuesta por un sujeto activo. Si bien retoma la disertación indicial, punto de partida indispensable para el cometido, debate con la asociación icónica de semejanza con la que se designó a la fotografía en la primera parte del siglo XX y

la condición simbólica o convencional que se evidencia en la segunda mitad del siglo; en las semejanzas de apuesta continua existe, debido a las derivaciones indiciales de singularidad, atestiguamiento y designación (Peirce, 2012), sólo una gran probabilidad de parecido, un estatuto congruente con la realidad. La fotografía finalmente no queda reducida a la imagen-objeto, sino que se despliega en una acción puesta en uso por sujetos dimensionales, que involucra un proceso constitutivo-electivo nada obvio que incidirá en la futura recepción-contemplación de imagen.

Después de consumado el rodeo atendamos a la exactitud como esa cualidad indicial con alta probabilidad de semejarse a su referente, equiparada a las garantías de la objetividad por sincronía referencial, pretendida exclusión mecánica del sujeto y, para el caso, producto de las aplicaciones relativas a la práctica. Desde la mitad del siglo XIX los albores fotográficos se inmiscuyen en el aprovisionamiento de material visual para diversas aplicaciones médicas, geográficas o zoológicas; se da pauta para la amplia distribución de mosaicos visuales ilustrativos y se da marcha a audiencias jurídicas por establecer derechos de autoría. Los embates técnicos consiguen conservar durante mayor tiempo la emulsión, recortar los tiempos entre las tomas para retenciones de locomoción e incrementar la reflexión luminosa. Para 1870 se instituye el procedimiento gelatinobromuro existente desde 1850, caracterizado por las placas preparadas con anticipación que serán más tarde reveladas en laboratorios químicos, con esta emulsión adviene la era de la fotografía moderna, la acción democratizadora efectiva y el desarrollo de la industria fotográfica. En 1880 la cámara comienza a prescindir del trípode, convirtiéndose en cámara de mano para exteriores.

1882 es el año donde se institucionaliza la fotografía de identidad judicial de antecedente policiaco (*bertillonage*) y la consecuente identificación fotográfica. La generalización de la identificación propuesta por Alphonse Bertillon consistió en una serie de metódicas notaciones métricas y señaléticas que acompañarían a las fotografías de frente y perfil; no obstante, las estrategias de distinción antecedieron a su institucionalización. En México hay registro de fotografía de presos desde 1854 (González, 2007) o 1855 (Debroise, 2005). Además del famoso “registro de mujeres públicas” incitado por Maximiliano de

Habsburgo en 1864 para el reconocimiento de las trabajadoras sexuales como medida de sanidad (Mraz, 2014:48). Fotografías que, en conjunto, no siguen esquemas particulares de registro y se prestaron a variaciones morfológicas, amplias gesticulaciones o desorbitantes atuendos que limitaban la labor identificadora.

En remisión a los componentes historicistas de la representación, Jonh Tagg (2005) enuncia un conjunto de prácticas sostenidas, asociando la tecnología fotográfica con los aparatos de vigilancia y los regímenes de legitimidad. Un poco emparentado con la aproximación que realiza Vilém Flusser (2010) para interpelar a la cámara y sus funciones como la propiciadora de los usos dados. Entre las prácticas recurrentes que aportan los indicios de objetividad mencionada, describe Tagg:

Pueden ser tomadas como prueba. Pueden incriminar. Pueden ser accesorios para la masturbación. O trofeos de conquista. Pueden ser emblemas de un intercambio simbólico en rituales de parentesco o símbolos indirectos de un mundo de posesiones potenciales. A través de esa forma democratizada de imperialismo conocida como turismo, pueden ejercer un poder de colonización de nuevas experiencias y captar temas con una variedad nunca imaginada en pintura. Están en nuestras mesas en el desayuno. Están en nuestras billeteras y colocadas en nuestros escritorios y tocadores. Las fotografías y la práctica fotográfica aparecen como ingredientes esenciales en tantos rituales sociales -desde controles de aduanas hasta ceremonias de boda, desde la presentación pública de pruebas judiciales hasta la recepción privada de placer sexual- que ya resulta difícil imaginar cómo eran esos rituales y como podían ejecutarse antes de la generalización del uso de las fotografías. Resulta difícil precisamente porque la estabilidad interna de una sociedad se preserva en cierto nivel mediante la naturalización de creencias y prácticas que son, por el contrario, históricamente producidas e históricamente específicas (2005:212-213).

Mutuamente la fotografía objetiva la realidad y la realidad quiere verse objetivada por la fotografía, tal es el caso de la tradición espiritista que para volver creíble la práctica acaba por construir imágenes espectrales (Chéroux, 2014). En cuanto al discurso viajero, sin lugar a dudas, las pretensiones científicas desempeñan un papel promotor importante dentro del juego de la reciprocidad objetivista, principalmente las comunidades antropológicas de las dos últimas décadas del siglo XIX, quienes en son apoloético, justificativo o tipificado, pretenden demostrar la pertinencia del registro y la validez del recurso, aliado fiel del discurso expansionista colonial; a manera de ejemplos:

La fotografía de viaje era una operación muy poco práctica. Con los nuevos procesos secos al gelatino-bromuro, ha adquirido una gran simplicidad. El material que llevamos para fotografiar a los habitantes de la Tierra de Fuego tenía el mismo volumen que un diccionario grueso. El que me llevé en uno de mis últimos viajes y que sufrió sin problemas un recorrido de 2,000 leguas cabía, con todos sus accesorios, en un maletín. No existen muchos aparatos antropométricos menos voluminosos y no conozco ninguna medida antropométrica que pueda ofrecer tantas informaciones como una buena fotografía provista de escala (le Bon, en: Naranjo, 2006:83).

Las fases primitivas de la vida están desapareciendo rápidamente de la faz de la tierra en esta época de continuos viajes y exploraciones, y habría que considerar casi un deber que las personas cultas que viajan por las zonas menos conocidas del mundo registren tales fases cuando puedan observarlas, antes de que sea demasiado tarde (im Thurm, en: Naranjo, 2006:113).

Solo la fotografía puede darnos esa precisión y, desde que la cámara ha recorrido el mundo entero, los conocimientos generales de la superficie del globo son infinitamente más exactos. Además, esto explica ahora que el viajero y el explorador vean la cámara fotográfica como el complemento, cuando no la parte más importante, de su equipaje (Londe, en: Naranjo, 2006:159).

Las aficiones antropológicas de la época fomentaron la práctica fotográfica del explorador y ampliaron las colecciones de los consumidores, suplen por una parte la experiencia del lugar de los confinados y, por otra, articulan la relación movilidad-inventario fotográfico; al mismo tiempo generan imperativos procedimentales para determinar la validez de las operaciones, como inclusión de recursos antropométricos a través de escalas comparativas. La legislación cientista del momento desde la primacía de teorías evolucionistas, es bien explicada por Deborah Poole y Gabriela Zamorano, a partir del antropólogo estadounidense Frederick Starr y las fotografías que archivó en territorio mexicano y guatemalteco:

Al igual que otros antropólogos de la época, Starr pretendía explicar la diversidad a partir del concepto de raza. Muchos científicos de entonces entendían la raza como una esencia materializada en el cuerpo, cuyas características se podían leer en el color de la piel, fisonomía, tamaño y forma de cuerpo [...] los antropólogos tenían que sacar una curva estadística de la variación dentro de cada población [...] Para esto, intentaron medir y describir en detalle una muestra representativa de los diferentes "tipos raciales" [...] La fotografía fue un instrumento importante para esos intentos de crear una teoría "científica" de la raza. La cámara permitía construir un registro visual de la variación racial a partir de imágenes que documentaban la apariencia de los individuos. Starr intentaba documentar [...] en México con otros métodos antropométricos: medidas del cuerpo, bustos de yeso y retratos fotográficos de frente y de perfil (2012:10-11).

Además de utilizar materiales proclives a aligerar la carga, procedimientos frente a climas agrestes y condiciones rústicas de revelado, introducción de escenarios ilustrativos y muchas veces tipificados para la folclorización del lugar y la gente; por supuesto, idealizaciones exóticas para satisfacción de viajeros y viajados. A través del lente, la mirada europea pierde su pseudo-pasividad y realiza evaluaciones de los escenarios visitados desde un punto de vista monocular y panorámico, de factura más o menos colectiva y de apetencia preservativa.

A los archivos fotográficos como forma imperante de presentación y distribución, Edwards (2002) les atribuye funciones explícitas que despliegan discursos culturales; así también Kirshenblatt-Gimblett (Taylor y Fuentes, 2011) interesada en los mecanismos de archivo y exhibición de objetos y especímenes etnográficos, reconoce la contribución de la re-presentación viajera de los excursionistas dieciochescos, en las estrategias clasificatorias en auge durante el siglo XIX. Los entornos museísticos, advierte la autora, fueron convertidos en atracciones turísticas que prometían emular los desplazamientos espaciales al lugar y consolidar su penetración. Considera que entre la parafernalia exhibida, se encontraban las panorámicas ilustrativas del lugar, relatos orales o escritos de los viajeros y algún nativo del sitio que diera fe de existencia.

A su regreso de México en 1823 con moldes de restos antiguos, objetos etnográficos, especímenes de plantas y animales, y un joven indígena mexicano, William Bullock diseñó una exhibición que haría sentir a los visitantes que estaban en ese país, al disfrutar de una panorámica de la Ciudad de México pintada en la pared y del contacto directo con sus habitantes (Taylor y Fuentes, 2011:268).

Elizabeth Edwards (Banks y Morphy, 1999) se da a la tarea de rastrear entre los precedentes antropológicos del siglo XIX y su impuesto paradigma realista-documental los atributos cognitivos de la fotografía. Como los etnógrafos decimonónicos debían legitimar al interior de un discurso científico la pertinencia de sus registros, fomentaban la apetencia de certezas entre los subsecuentes viajeros que se internaban en exóticos parajes y afrontaban sociedades distintas. Al hacerlo, muchos acataron las distorsiones implicadas de identidad unitaria y olvidaron cuestionar el sentido de las heredadas imposiciones formales. Los etnólogos trotamundos que realizaron un destacado trabajo en México como Léon Diguët,

Frederick Starr y Carl Lumholtz no sacrificarían lo que Debroise denomina “visión turística” (2005:122), para referirse a los procesos de exotización-erotización de tipos sobre tehuanas o chinas poblanas; códigos exteriores rápidamente internalizados como instrumentos mexicanistas propios. En el ámbito de la foto-etnografía realizada por mexicanos, al menos desde la fundación del INI (Instituto Nacional Indigenista) en 1948, hábiles foto-reporteros desempeñarían funciones en el registro de poblaciones indígenas. Tal es el caso de Nacho López, pero lo harían, por lo menos inicialmente, bajo las prerrogativas prototípicas del indigenismo y la tipicidad del folclor que más tarde derivaría en postales turísticas (Mraz, 2016).

Modalidad similar pero con objetivos de acopio patrimonialista ocurre con los denominados fotógrafos viajeros en territorio americano, profesionales con subvenciones gubernamentales, industriales o académicas, que debían someter a registro controlado y supervisor el compendio de bienes ostentados por las diferentes naciones, además de documentar poblaciones indígenas y rurales al interior de los Estados y supervisar o promocionar los recién creados trazados ferrocarrileros. Los forasteros comisionados en México, normalmente europeos enviados por el régimen porfirista, dejan en su mayoría de rastrear peculiaridades para buscar los elementos descritos por el Atlas pintoresco de Humboldt, prendidos principalmente de la arquitectura prehispánica y colonial, los paisajes selváticos, los volcanes, los panoramas desérticos con magueyes o nopales (González, 2007/ Rodríguez, 1996) y los “exotismos” sociales detectados entre poblaciones rurales e indígenas, preparando el terreno visual de los objetos que se consumirían *a posteriori* como prototipos ideales asociados al conocimiento del país.

La ilustrativa empresa del estadounidense William Henry Jackson estaba vinculada a la promoción del viaje en ferrocarril y debió priorizar en los motivos del trayecto rielero acentuando los sitios de pasaje sobre otros. Interesado además en la lucrativa venta de tarjetas postales por su cuenta, siguió los formatos e idearios de la industria turística internacional que, entre otras cosas, cristalizaban la importancia sobre determinados motivos. A Jackson le bastó complementar la pre-hispanidad con algunos objetos ya resguardados por el Museo

de Antropología (Gutiérrez, 2012). Estas pretensiones divulgativas imperantes en la década de los veinte son enunciadas por Debrouse como “aventuras fotogénicas”, tal como indica: “en el límite estricto entre el interés científico y la curiosidad turística” (2005: 195).

Las acciones confirman expectativas visuales romantizadas por la literatura y crean otras más capitalizadas, la época dorada de la tarjeta postal, 1900-1930 según indicación de Alloula (Naranjo, 2006:222), deudora del formato tarjeta de visita de Disdéri y exitosa porque cabía en los álbumes colectores de los viajeros, fomenta sustancialmente la propagación turística y el exhibicionismo del viaje que pretende reafirmar un estatus social (Freund, 2014), incentivadas, entre otros, por el interés de los diferentes correos nacionales para oficializar la imagen de los respectivos países.² Impresa sobre una tarjeta postal, dice Chéroux, la fotografía de feria con personas frente a cicloramas con motivos urbanos: “está hecha para ser enviada. Al destinatario parece decirle ¿ya me viste?” (2014:125). En el

² El formato tarjeta postal nace en Austria en 1869, compuesta por un cartón rígido de color claro de aproximadamente 10 x 15 cm., y un peso máximo de 5 g. El objetivo era ahorrar costos de producción y envío con disposiciones reducidas para colocar los datos del remitente, el destinatario y un mensaje corto. La estandarización de la postal se realizó en 1874 por la Unión Postal General, posteriormente Unión Postal Universal, para facilitar los flujos internacionales en contextos específicos. Como se enviaba sin sobre, era el medio por excelencia para los intercambios bélicos y la simplificación censora en la correspondencia (Riego, 2011); su costo era menor que el del telegrama, tardaba lo mismo en llegar a su destino que una carta convencional, pero su contenido ligero y conciso provocaba la sensación de agilidad. A diferencia de la carta, por sus pretensiones, el medio difícilmente era respondido o retroalimentado por su destinatario en formato equivalente y concretaba su función con un solo emisor. Originalmente prescindían de imágenes, pero fueron incorporadas en la última década del siglo XIX en una de sus caras, cuando se permitió a empresas particulares la impresión de tarjetas y la subsecuente competencia para estimular la adquisición. Si bien, la representación se familiarizó desde sus inicios con los elementos distintivos de los diferentes países como marca de origen, sus funciones no se restringían al empleo turístico que hoy se les consigna -aunque éste fuera determinante-. Muchas postales eran el acompañamiento ilustrativo de una carta en sobre cerrado a manera de regalo visual, otras eran adquiridas por colecta temática, potencial intercambio o archivo personal para dejar constancia gráfica de algo. En México, la escritura al dorso llegó a considerarse una indiscreción dentro de intercambios amorosos; tres prácticas comunes eran: recurrir al formato postal para promocionar servicios y comercios, reproducir imágenes claves de sucesos, a manera de foto-reportajes informativos y las ediciones conmemorativas sobre celebraciones especiales y su testimonial histórico, éstas últimas, normalmente adquiribles por secuencias en las editoras. En cuanto a los contenidos textuales que verifican los estudiosos de colecciones postales, son frecuentes los informes de bienestar, las felicitaciones onomásticas, los saludos y recuentos situacionales (laborales, escolares, viajeros o noticiosos). En cuanto a las imágenes, muchas de ellas eran tomadas de fuentes diversas, con o sin permiso, las cuales ya habían manifestado éxito particular ante un acontecimiento en publicaciones periódicas, o por su emblemática expresión de sitio o personaje. Además de fotografías podían contener dibujos o escritura lírica y dentro de las reproducciones fotográficas, éstas podían ser de especies animales, obras de arte, manifestaciones deportivas, alegorías e ilustraciones múltiples de representatividad mundial que se prestaran al coleccionismo, de por sí ligado a la filatelia (Matabuena, 2014 y 2015).

sentido formal, las postales son, para Calvo: “vehiculadoras de la iconografía del tipismo tópico que identifica a una comunidad” (Naranjo, 2006:209). Frizot (2009) reconocerá en ellas la capacidad de hacer circular los hechos más provincianos y servir de instructivo para los aficionados.

Para Elizabeth Edwards (Banks y Morphy, 1999) son imágenes altamente estructuradas y legitimadas por el verismo antropológico, que habilitan la apropiación cosificada de una representación de cultura, propiciando una lectura fácil a nivel denotativo de supuestas tradiciones “auténticas”. Su persistencia radica en la fantasía del turista por inmovilizar, a través de fragmentos que usurpan totalidades, otros mundos y otras sociedades, especialmente de aquellas que se consideran “primitivas” o son deseablemente “vírgenes y remotas”. A su vez, como porciones de realidad, cuando el viaje es asociado a experiencias rituales o de orden espiritual, la postal puede ser adquirida como reliquia de sustrato devocional o recuerdo de ese otro lado. Advierte Edwards, sin embargo, que entre las postales imperan las construcciones inauténticas que pretenden cumplir con la simulación del pseudo-evento, en una dislocación que coloca a su adquisidor en un tiempo previo y en un lugar reinventado para su representación.

Las tarjetas postales desempeñan el rango prototípico de las “imágenes emitidas”, así denominadas por Donaire y Galí (2011) para referirse al material visual provisto por la industria turística que funciona para la promotoría de los destinos, diferenciándose, a su vez, de las “imágenes percibidas” o propiciadas por los turistas a partir de su estancia en el sitio. Las primeras son consumidas y pueden abarcar guías de ciudades o folletería diversa; las segundas son producidas con las capturas de los viajeros, aunque en algún momento posterior puedan funcionar como emisoras para otros. Jonas Larsen recurre a la noción de “marcadores”, refiriéndose con ello a “cualquier pieza de seducción o representación sensacional que designa un objeto como espectáculo para la mirada del turista [...] toman muchas formas: guías, literatura de viajes, recuerdos, anuncios, tarjetas postales” (2006: 246, traducción propia). Para MacCannell (2017) un marcador es el contenedor de información de una vista particular, puede emplear signos nominales, verbales o icónicos como un plano de

sitio, *souvenirs* o guías humanos; bien puede contenerse en guías o discursos sin la proximidad del elemento turístico, pero en cualquiera de sus formas, propicia el reconocimiento *in situ* y habrá casos donde el marcador sea más influyente que la vista misma y acabe por desplazarlo.³

La herencia visual de las prácticas descritas, genera dos formas básicas de suficiente arraigo fotográfico, con los trayectos antropológicos el retrato deja de serlo, al menos deja de cumplir con la función de ser hecho al reclamo representativo del modelo, para convertirse en una caracterización del otro para el otro, “imagen costumbrista que potencia los atributos o los roles culturales de un determinado colectivo” (Johnson, 2012:224). Con los fotógrafos viajeros se fomentan las estrategias nacionalistas que más tarde darán jerarquías representativo-emblemáticas a ciertos motivos considerados fotogénicos. La postal, por su parte, realza y formaliza las convenciones de los turistas, mismas que son subsidiarias de los tropos de las imágenes preexistentes, actúan -este es argumento de Edwards (Banks y Morphy, 1999)-, como si el trozo de realidad capturada fuera manifiesto de autenticidad y propiciara miradas turísticas colectivizadas.

En México se asimilan los marcadores y repertorios emitidos con re-visitaciones temporales, espaciales y disciplinarias desde circunstancias particulares. En un pasaje ilustrativo de Eugene Witmore publicado en México en 1935 para exclusivo regocijo de aficionados y turistas, se lee:

Retrate a los característicos vendedores ambulantes que tanto abundan en toda la República [...], fotografíe los mercados, los burros con sus pesadas cargas, los jardines y mercados de flores, y los edificios públicos. Los indios, generalmente, esconderán la cara si se apunta una cámara hacia ellos. Son listos como relámpago y parece que huelen una cámara a una cuadra de distancia. En algunos casos, unos cuantos centavos o un trago de pulque desvanecerá toda su timidez. Algunos de los tipos más interesantes en México son los charros, famosos jinetes

³ Los lugares, indica MacCannell: “De no estar marcados resultaría imposible para alguien no entendido en la materia distinguir, sólo por apariencia” (2017:56), así lo reconoce Mancinelli entre sus observaciones de turistas estadounidenses por la Europa Mediterránea -comenta- “la importancia de poseer una imagen precisa del destino, a fin de poderlo reconocer y contextualizar. Cuando esta imagen faltaba, el turista no lograba dejarse involucrar por lo que veía, porque estaba desprovisto de aquellos elementos que podían dotar de contenido y sustancial interés a su vista [...] por otro lado, un exceso de expectativas anulaba el efecto sorpresa e incluso podía producir indiferencia o decepción” (Mancinelli, 2009:23-24).

y lazadores. Se ven pocos, si acaso, en sus trajes tradicionales. Sin embargo, un domingo por la mañana, en el paseo de jinetes del Bosque de Chapultepec, en la ciudad de México, encontrará usted decenas de hombres ricos, montados en caballos de pura sangre, vestidos con toda la regalía del charro, con sombreros bordados en oro y plata, y no hay que olvidar mencionar las pistolas y machetes montados en plata. [...] Maldeciréis constantemente a las compañías telegráficas y telefónicas cuando tratéis de fotografiar las iglesias y edificios públicos en las diferentes ciudades. Particularmente en la ciudad de México, donde los cables del teléfono y del telégrafo van sostenidos por postes a lo largo de todas las calles [...]. Las calles estrechas, con seguridad os harán desear un lente gran angular, pero afortunadamente hay muchas plazas en donde se puede uno alejar lo suficiente para tener una buena perspectiva (citado por Debroise, 2005:107).

Por su parte, los fotógrafos ambulantes, especialistas en la captura de sitios atractivos, se concentrarían en las inmediaciones del arribo multitudinario, dentro de la ciudad de México: La Villa, Chapultepec, la Alameda y Xochimilco. Personajes elementales para la fotografía urbana mexicana y alternativa viable frente a los estudios fotográficos. No escatimemos la incidencia de los discursos ideológicos mexicanistas en la estilística del paisajismo, asociado a determinadas idealizaciones locales de lo que sería pintoresco-fotogénico, tampoco las constancias típicas del indigenismo con sobrados rasgos reivindicativos, ni las propiciadas conmemoraciones nacionalistas -como aquella del Centenario-, que provocaban grandes desplazamientos del interior a la capital de la República. Mucho menos, la adquisición de postales turísticas para su envío retraído y como los ejemplares *souvenirs* del viajero [ver capítulo II]. Contribuciones todas de la eficacia en la enfatización de un espacio determinado o su afluente re-visitación. Esto es lo que designa Monsiváis como “el método turístico que convierte a los orígenes en el exotismo situado en ninguna parte, o en la alquimia que incorpora una revolución al paseo de motivos folclóricos” (2012:244).

La sociedad de los ocios que tan bien describe Clément Chéroux (2014), aludiendo a estrategias vernáculas asociadas a representaciones simbólicas, despliega un tipo particular de amateurismo experto entre europeos adinerados, consistente en la proliferación de clubes y sociedades consagradas, entre otras aficiones, a la actividad fotográfica. Además de la amplia desmesura de los organismos civiles, prevalece en ellos la iniciativa de consolidar los recursos técnicos, parte del propósito de agruparse, consiste en compartir las tácticas

aprendidas tras el adiestramiento con el artilugio, muestra de ello son las afamadas excursiones fotográficas donde los reunidos ejecutaban disparos controlados sobre un motivo compartido, al efectuarse la hazaña podían compararse didácticamente los movimientos habilidosos de cada uno de sus miembros sobre resultados relativamente idénticos, pese a que, tal como retoman Robert Castel y Dominique Schnapper (Bourdieu, 2003), el orgullo de la manipulación concentraba sus experimentos en el desarrollo de proezas técnicas que los distinguieran de los usuarios domésticos.

Los clubes fotográficos en México manifestaban coincidencias con los esquemas provistos por los patrocinados fotógrafos viajeros y por los etnógrafos aventureros, determinados elementos se desarrollaron a partir de sus incursiones técnicas: por una parte - argumenta Debrouse- se genera el “síndrome del turista redentor” (2005:110) encarnado entre aquellos que se dejan conmover por las escenas de pobreza. Por otra parte, la seducción adquirida con los elocuentes tipos populares, tipos que prolongan las estrategias clasificatorias de vertiente racial, pero en este caso pretenden ilustrar condiciones laborales urbanas que servirán de estereotipos para determinados oficios. La afición de los clubes fotográficos mexicanos intenta justificar su ocio desde las aperturas de conciencia y el muestreo sobre la reorganización de los estratos sociales. Dos elementos se refuerzan con ellos: la convenciones retratísticas consistentes en el “encuadre frontal, con el sujeto de pie en medio de la imagen” (Debrouse, 2005: 178) y la correcta y pertinente escenificación del lugar de toma.

Si bien el turismo surge en sus formas pre-industriales desde 1850, considerado así por Oriol Pi-Sunyer (Torres,2013) debido al número reducido de visitantes dispersos y con afanes profesionales o de alta exclusividad y suficiencia cultural, caso de los exploradores, viajeros y excursionistas a los que me he remitido; el equipamiento fotográfico ya estaba facultado para el uso al aire libre o ambulante, ya había cierta cantidad de gente que viajaba con kilos de material acopiado para satisfacer la acción, incluso había, aunque dispersos- cierto número de fotógrafos autóctonos con gran visión empresarial, que abrían estudios en regiones de alta proclividad visitante para satisfacer las nuevas demandas adquisitivas. El

ocaso del siglo XIX ve nacer al turismo industrializado, fenómeno aliado de los ferrocarriles y los barcos de vapor, los accesos espaciales y sociales de mayor apertura y la simplificación radical de los procedimientos fotográficos.

Con la itinerancia fotográfica y a medida que la actividad turística industrial gana terreno, se provisionan ciertas paradas obligatorias para el peregrinaje del *Grand Tour*: Pompeya, Venecia, Constantinopla; hacia el interior de las grandes ciudades gestan sitios de atractivo fotogénico para el reconocimiento y agrado turístico. Los grandes consorcios fotográficos y abastecedores de insumos varios, se situaban mayoritariamente en las ciudades visitables y en las cercanías de los arribos viajeros. Para los fotógrafos hábiles la oportunidad turística era privilegiada, narra Johnson (2012) cómo se veían forzados a retomar los viejos motivos pintorescos en implemento nuevo, cumplir con las exigencias de los clientes sin alardes de creatividad o ambientación de estudio; búsquedas tildadas como entretenimiento para turistas. Mientras que los turistas, por su parte, querían rellenar los ya habituales álbumes de viajero, con las albúminas que les recordarían el periplo, sus exigencias radicaban en la representación precisa de los lugares de reconocimiento dentro del recorrido y en la fidelidad mínima indispensable de su presencia en el lugar, otra vez: grandes panorámicas de sitio y primeros planos minúsculos -no tradicionalmente retratísticos- del visitante o inversor del viaje.

1888 es el año de Kodak y su eslogan: *You press the button, we do the rest*, aludiendo a la sencillez automatizada del dispositivo y a su carencia iniciática de visor. Lo que Kodak supone es todo un viraje de las condiciones de producción técnico-operativas y las relaciones sociales entabladas con la fotografía. Si nos dejamos guiar por Walter Benjamin (2004), es la difuminación de fronteras diferenciales y la conversión del público en autor, si nos guiamos por Bruno Latour es “la construcción simultánea de un nuevo objeto (la cámara Kodak) y un nuevo mercado (mercado de masas)” (1998:120). Ante la abolición de dificultades mecánicas y económicas, la naciente industria Eastman reserva las funciones de los estudios fotográficos a ocasiones meritorias y largos procesos de revelado, genera alianzas industriales de mayor envergadura, como aquella de patrocinar los señalamientos en las estaciones ferroviarias, en

accesos de pueblos y parques estadounidenses que debían ser fotografiados según narración de Sontag (2013); expande el régimen de consumo por las diferentes clases, géneros y edades, dando marcha a la constitución de un nuevo tipo de aficionado-usuario, instantáneo e irreflexivamente acaparador en acepción de Chéroux (2014). El nuevo aparato emancipa de toda responsabilidad técnica a su portador-portado en beneficio de la información (Flusser, 2010); al hacerlo, el diletante se ocupará más del motivo fotografiado que de la factura. Para Bourdieu (2003) el aficionado fotográfico es el agente desbordado por la técnica, no así de las reglamentaciones provistas, convencionalmente, de cánones explícitos. Da inicio, pues, “la *vulgata* de la fotografía” (Morin, 2011:37). Kodak llegó a México en 1901, introducida por *American Photo Supply* (Debroise, 2005:83); sin embargo -así advierte Mraz:-

Como en los demás países de América Latina, en México, la ausencia de una clase media limitó en gran medida la cantidad de fotógrafos aficionados, quienes podían haber captado los paisajes, los panoramas y las vistas urbanas tan característicos de la fotografía temprana de Europa y Estados Unidos, así como de los clientes a quienes los profesionales podían vender dichas imágenes. Al parecer, la mayoría [...] fueron retratos casi siempre de personas adineradas, elegantemente vestidas al estilo europeo (2014: 45).

La espontaneidad técnica que a partir de aquí se propicia tiene otro precedente importante, el periodo entre-guerras consume el auge de la fotografía en prensa junto con los avances operativos que incluyen la portabilidad del dispositivo, los pequeños formatos de impresión y la permisibilidad del registro en interiores. Las cámaras alemanas Ermanox y Leica adquieren la batuta periodística por la consecutividad entre sus disparos y la precisión instrumental; los hermanos Mayo introducen la Leica en México en 1939, beneficiándose del formato de 35 milímetros y el rollo continuo (González, 2007). Es el momento de la llamada “fotografía cándida” (Freund, 2014), generada a partir de la inadvertencia de los retratados, la viveza de las actitudes y la espontaneidad de las formas; por tanto, alternativa profesional de exigentes requisitos habilidosos por parte de sus fotógrafos, incursión de problemas éticos frente a lo que es posible fotografiar-publicar y, sobre todo, aceptación masiva de una imagen poco depurada o definida, influencia perceptiva determinante entre los profanos recién adaptados a la franqueza de mecanismos menos sofisticados. Así comienzan los efectos parasitarios de mucha fotografía vernácula -dirá Chéroux (2014).-

Así también se confirma el uso objetivante de la imagen y el acatamiento de su certidumbre ontológica, incluso entre los nuevos usuarios. Cuando el origen productivo de la foto radica en la presencia con el modelo, el *estar ahí* de Barthes (2009), tal como había sido expresado a través de Pierce, Bazin y Morin, poco importarán las condiciones de toma, la imperfección de foco, los barridos de las formas o el mal estado de conservación, el encanto de la objetividad y el poder del realismo fotográfico se vincula a las vidas detenidas en su duración, al objeto inerte al que se le puede devolver la mirada (Bazin, 2008). No obstante, ninguna de estas acciones por sí misma fue aliciente exclusivo de la democratización fotográfica y los usos naturalizados, el origen del concepto de ocio, aliado eficiente de la prosperidad post-bélica, dio participación a las prácticas recreativas y al tiempo libre requerido para su desempeño, el ocio como tal, justificado desde sociedades altamente productivistas, fue vinculado tempranamente al placer y al descanso; éste a su vez se administra desde la integración de largos periodos vacacionales pagados, fines de semana extensivos, pensiones prematuras y excedentes financieros, posibilitando una alianza simbólica entre las aficiones de las nuevas clases ociosas y los tiempos vacacionales. En suma, la regulación o racionalización del tiempo libre entre las clases trabajadoras europeas que se incorporaban a las actividades del placer accesible (Urry, 2002).

Las migraciones estacionales rutinarias y el así llamado turismo masivo no tiene presencia sino hasta 1950, principio de la edad aérea donde la distancia se mide en horas, donde el reposo laboral es vinculado al traslado vacacional (Torres, 2013), donde la modalidad intangible del servicio se presenta como un producto experiencial para el consumo (Urry, 2002) y donde se articula un ocio comprendido como actividad trópica o, que sin dejar de ser efectiva inversión energética, no se realiza habitualmente. La fotografía se convierte en un aliado consistente del turismo masivo, a la tradición representativa de alientos viajeros debe una de sus influencias, pero su incorporación es también tributaria de una serie de exigencias técnico-operativas y disposiciones fotográficas: desde tiempos daguerrotípicos el aparato se hizo errante, el régimen de exigencias lumínicas sincronizó a la cámara con los medios días y las épocas veraniegas, su capacidad de huella mnémica la consolida entre las tecnologías de registro; la facilidad, automatización, accesibilidad e instantaneidad, la dotan

de la frescura requerida para prestarse como afición prestigiosa, de ocasión, no comprometida o extensible a tiempos productivistas y con resultados valiosos en sentidos múltiples. En acción recíproca, la fotografía objetiva al viaje con sus experiencias inaprensibles y el viaje objetiva a la fotografía y aprehende a sus experiencias.

Pese a que los experimentos con tintes coloreados inician desde 1873, que los profesionales se dejan seducir por los perfeccionamientos de autocromía durante la primera década del siglo XX y que el mercado emite desde 1937 la posibilidad de obtener negativos en color con posteriores tirajes positivos con coloración, no es sino hasta la década de los cuarenta cuando su uso se abre exponencialmente, no en todos los casos, pero sí en importante adquisición turística. 1947 es el año de Polaroid con sus cámaras instantáneas donde las pruebas únicas acabadas en papel aparecen a los pocos segundos de hechas las tomas, ampliando, principalmente, las posibilidades documentales y la condición de prueba inalterable. Joan Fontcuberta (2012) atribuye su popularidad a la reducción de la incertidumbre en la espera y a la dimensión íntima de lo privado sin mediación de laboratoristas, los turistas participan de la acción instantánea de manera inminente y, más que nunca, la fotografía se asocia al carácter *snapshot*.

Edgar Morin da la pista sobre la motivación fotográfica de los turistas modernos al afirmar que la acción: “surge en cada uno de los momentos en que la vida sale de su indiferencia. Viajes, fiestas, ceremonias, bautizos, bodas” (2011:27); la extrañeza a la que se somete el viajero lo inclina a hacer cosas que no haría en circunstancias de normalidad, visitar sitios que no recorrería en tierra propia y acumular los recuerdos que predice. Para Morin, no el viaje sino la fotografía, es quien se convierte en la acción turística misma, dice:

La cámara fotográfica enfundada en cuero es como su talismán que lleva en bandolera. Y para ciertos frenéticos, el turismo es una cabalgata entrecortada con múltiples paradas. No se mira el monumento, se le fotografía. Se retrata uno mismo al pie de los gigantes de piedra. La fotografía se convierte en el propio acto turístico, como si la emoción buscada sólo tuviera valor para el recuerdo futuro (2011:26-27).

El foto-turismo de Morin pretende evocar las desemejanzas; la práctica por él comprendida se justifica como acción subjetivada que, prospectivamente, encontrará encanto en la imagen. Más tarde será Pierre Bourdieu (2003) quien precise la extra-cotidianidad de lo fotografiable, lo no fotografiable y la forma de hacerlo. Al igual que Morin, Bourdieu apuesta por los actos solemnes de excepción como momentos claves que activan la toma, no obstante, la de Bourdieu es una excepción normalizada debido a la reiteración, principalmente familiar, de la ocasionalidad y sus formas; es decir, si la foto de vacación y veraneo logra tipificarse es porque se legitima como actividad prioritariamente familiar o compete a la revitalización del grupo social de pertenencia.

La fotografía popular pretende consagrar el encuentro único (aunque éste pueda ser vivido por miles de personas en circunstancias idénticas) entre un individuo y un lugar famoso, entre un momento excepcional de la existencia y un sitio importante por su alto contenido simbólico. La ocasión del viaje (la luna de miel), solemniza los lugares por los que se pasa y los más solemnes de entre ellos solemnizan a su vez esa ocasión. El viaje de novios plenamente realizado es la pareja fotografiada delante de la Torre Eiffel, porque París es siempre la Torre Eiffel, y porque el viaje de novios verdadero es a París (Bourdieu, 2003:76).

La consistencia del acto y el rito dependen a su vez de “lugares de alto rendimiento simbólico” reconoce Pinney (Naranjo, 2006:293), con el objetivo de significar la acción entera. Para la solemnidad recíproca de los elementos recuperados por la fotografía turística, Bourdieu retoma la afianzada mezcla monumento-personaje, el referido cuerpo espacializado en el sentido de De Certeau (1996) o la certidumbre cronotópica en Pinney (Naranjo, 2006), existentes aun cuando el personaje sea diminuto y no reconocible. Para conferir el valor necesario, tal fotografía recurre a dos estrategias elementales: la centralidad y la frontalidad; recursos de auspiciado realismo y objetividad, es el principio de *objetualidad* llamado así por Durand (2012), para reivindicar la presencia de los objetos en su máximo contenido captable, son imágenes que formalmente aparecen discernibles, claras e informativas y que, para justificar su existencia en términos bourdieanos, cumplirán con las convenciones de “la foto ya hecha” (2003:140); duplicada, reiterada.

La permisibilidad fotográfica del veraneante, esto es, el desempeño afianzado de una actividad recreativa en periodos de ocio, se ve reforzada por la necesidad de tomar posesión

sobre el espacio indiscernible en el que se es externo, extraño y otro, acentuado por una brevedad insuficiente del tiempo de visita y promovido por un despliegue de expectativas sobre la práctica viajante que insiste en la excentricidad del acto y su necesaria contención. Durante el viaje -piensa Sontag- la gente está insegura, así que utiliza la captura fotográfica como estrategia mitigadora y pacificadora de la desorientación.

Al no saber cómo reaccionar, hacen una foto. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante. El método seduce sobre todo a gente subyugada a una ética de trabajo implacable: alemanes, japoneses y estadounidenses. El empleo de una cámara atenúa su ansiedad provocada por la inactividad laboral cuando están en vacaciones y presuntamente divirtiéndose. Cuentan con una tarea que parece una simpática imitación del trabajo: pueden hacer fotos. [...] poseer una cámara ha transformado a la persona en algo activo, un voyeur: solo él ha dominado la situación (2013:20)

La fotografía turística se convierte en un simulacro posesivo de compensación, saqueo y conquista espacial, recurso no tan proclive a otras situaciones celebratorias de la imagen, donde si persiste la espacialización, caso de la fotografía familiar, ésta competiría a ejercicios más patrimonialistas. En Susan Sontag se plantea como acción justificadora para el *ethos* de represión productivista dentro de las sociedades-sostén de clases ociosas, la actividad fotográfica se convierte en un imperativo para encarar el tiempo libre y sustentar sus ligerezas. Para Marc Auge (2008), en estos escenarios de extrañamiento hay una imposibilidad por ver el lugar como tal, una incapacidad de dar cuenta y encontrarse allí. La deslocalización y ajenidad de los sitios de tránsito y pasaje le proveen a su viajero-espectador efectos de desarraigo y vacío. Al ver una foto comenta: “Fíjate, ves, allí, soy yo al pie del Partenón”, pero en el instante sucedía que eso nos extrañaba: ¿Qué es lo que he venido a hacer aquí?” (2008:89). El viajero y su espacio son el arquetipo del *no lugar*, el sujeto viajante es solitario, ficticio y fugaz, así que para tomar una posesión provisional del lugar, tiene que ponerse en pose (Auge, 2008).

La urgencia de posesión atenúa el descontrol sobre lo nuevo y promete -muy a la Morin- la posibilidad de resguardar la aprehensión futura, la aprehensión que en el instante intensivo se pierde. Es aquí donde entra la experiencia del viaje mediada u omisa. Para Sontag (2013), la certificación de la experiencia que pretende el acto fotográfico es una forma de

rechazo experiencial. Para Morin (2011) toda forma de posesión externa es un abandono de sí mismo, el que toma se deja tomar en la foto. Para Bourdieu el turista evita la vivencia y confrontación presencial, la aplaza hasta el encuentro con la imagen que le permitirá discernir su conocimiento del lugar: "el fotógrafo impenitente se agota en una laboriosa búsqueda de imágenes. Olvidándose finalmente de mirar lo que fotografía, viaja sin ver y nunca conoce sino lo que su cámara refleja" (2003:111). De hecho, Sontag equipara la invasiva experiencia de captura fotográfica con los safari de caza, que en recato voyerista, dispara cámara en vez de arma, retoma la figura del *flâneur* baudelaireano y lo capitaliza como poseso predatorio del espacio que toma al mundo.

Si como decía Pinney, el lugar fotográfico debe tener un alto rendimiento simbólico, importaran las consignas que se le atribuyen culturalmente y la serie de designaciones que solidifican su pertinencia fotográfica, volviendo a ciertos lugares y no otros de alta proclividad *fotografiable*, noción bourdieana que refuerza los vínculos con los lugares de amplio registro y que consuman su posición en las más habituales demandas del turismo masivo. Señala: "la guía turística se convierte en una llamada constante a la admiración, en un manual de percepción bien surtido y dirigido" (Bourdieu, 2003:75), facultando a los actos de toma como procesos impositivos en relación al lugar y sin tanta confrontación electiva por parte de sus fotógrafos o actores deliberados de toma, no al menos en la circunstancia límite del viaje grupal concertado y agendado, tan efervescente desde mediados del siglo XX.

En los viajes organizados está todo previsto; el auto se detiene en sitios concretos, particularmente en lugares indicados de antemano que permitan hacer fotos: los turistas tienen el tiempo justo de bajar y apretar el disparador: en París, Notre Dame, en Jerusalén, el monte de los Olivos; en Egipto, las pirámides [...] al día siguiente tocan otros monumentos, otros parajes, otros países. El turista se ha convertido en objeto transportable y sumiso. El cuerpo humano, sin embargo, tiene sus límites y no puede absorber en tan poco tiempo tantas impresiones nuevas sin mezclarlas. Que importa, de vuelta a casa, revelará sus fotos y podrá recordar los lugares visitados. Ya no hace falta mirar. La cámara ve por nosotros" (Freund, 2014:178).

En tales demandas y desde comportamientos éticos expresos sobre el sitio y su imagen, muchas cosas se develan de los usos turísticos modernos y la práctica fotográfica: hay atenciones particularizadas que desarrollan una serie de ritos de desciframiento sobre las

confusiones del lugar, el viaje se fortalece en la distracción y el pasatiempo, así que las exigencias contemplativas no pueden ejercer funciones plenas. Con el folclor del turismo - dice Barthes- “la torre [Eiffel] se convirtió en París por metonimia” (2001:74) y lo que hace la fotografía es intentar regresarle su espacio metafórico. Parte de la suficiencia de los mandatos de toma que tan bien ilustran Morin, Bourdieu, Sontag y Freund en el periodo teórico que abarca de 1956 a 1976, están legitimados por los actos de omisión, negativas o tabús fotográficos, donde se evidencia que no sólo es lo efectivamente tomado aquello que marca el proceder un tanto condicionado de la fotografía analógica, sino -de forma contundente- aquello evadido de la acción integral, una elipsis elocuente que articula la representación y no representación fotográfica del turismo de masa, lo que Bourdieu denomina: “sólo fotografía de lo fotografiable” (2003:79).

A tal grado el turismo llena las expectativas del mercado fotográfico, que los usos y comportamientos de los dispositivos generados se convierten en deudores de sus más regulares consumidores; a manera de recordatorio: todos los actantes están asociados, a propósito del ejemplo Kodak tomado de Jenkins, Latour indica:

Los aficionados no sabían que necesitaban la fotografía antes de la versión (36) [gran industria / producción de masas a partir de 1899]. Los comerciantes esperaron veinte años para decidir si sus intereses estaban mejor servidos por placas, películas o cámaras Kodak. Y, en cuanto a Eastman, diseñó sus intereses poco a poco, a medida que su investigación se desarrollaba (Latour, 1998:129).

Como es sabido, el estudio de Bourdieu (2003) es financiado por Kodak-Pathé para entender los procesos adquisitivos de sus clientes y el impacto de la industria, llegando a resultados estadísticos que, entre otros, determinan la mayoría cuantitativa de los usuarios en la Francia sesentera como fotógrafos ocasionales en estrecha relación vacacionista, ligada a los ingresos y tiempos importantes de la vida familiar. Flusser (2010) confronta la relación entre las innovaciones instrumentales de la cámara y las retribuciones productivas de los usuarios, a su vez, deudores de las programáticas automatizadas. El grado de familiarización con la imagen fotográfica y las informaciones específicas que la fotografía es capaz de proveer como producto cultural, se recuperan en los tres conceptos claves acuñados por Richard Chalfen en 1987: “cultura Kodak”, “modo doméstico” y “gente Polaroid”. El primer

concepto abarca el compendio de saberes y comportamientos que pueden tener individuos ordinarios, una vez que se simplificaron los procesos tecnológicos de los dispositivos, respecto a la utilización de medios audiovisuales para su empleo en el modo doméstico. Por su parte, el modo doméstico, expresa una forma de comunicación perteneciente a un grupo pequeño de interacción cercana, normalmente alrededor del hogar, que ha seleccionado la audiencia (hacer para...), donde cada uno de los participantes (el que toma, el que aparece en imagen, el que mira) realizará la presentación de sí mismo. Finalmente, esas formas características de presentarse y performar que tiene lo que regularmente aparece en un modo doméstico concreto, constituirán a la gente Polaroid.⁴

En intromisión técnica de propicio turismo, 1963 fue la plataforma de *Instamatic*, aparato portátil Kodak dispuesto expresamente para fotógrafos inexpertos, mismo que supe las dificultades del rollo de película por el cartucho, facilita la operación de carga y disparo ofreciendo resultados medios en ángulos de visión normal. Por falta de marcas de paralaje o buenas operaciones lumínicas, ésta cámara forja la necesidad de tomas alejadas e incorpora el flash nocturno. En cuanto a la consolidación de lo fotografiable en México, el periodo que inicia en la década de 1940, favorece la oficialización de archivos fotográficos de resguardo, el Casasola entre ellos. Desde ciertas elecciones emblemáticas, escenarios y personajes revolucionarios devienen en símbolos visuales históricos. A los años sesenta y el incremento de la cultura popular urbana, Monsiváis (2012) le atribuye la búsqueda insistente de la “estética de lo mexicano” con sus códigos valorativos asociados; tal como advierte,

⁴ En el estudio *Snapshot*, Chalfen (1987) entrevista a diferentes familias blancas estadounidenses de clase media, al tiempo que inspecciona sus álbumes, diapositivas, videos caseros y todas las colectas visuales y audiovisuales acumuladas. Concentrado en las versiones de la vida “buena” que los usuarios construyen y pretenden destacar, indica: “nosotros calculamos que un promedio de colección de *snapshot* consiste en 3,000 fotografías (base estimada en la total acumulación en álbumes, cajones, cajas, carteras, etc.) y el promedio de velocidad de obturación de cámaras usadas que hacen esas imágenes es de 1/100 de segundos, encontramos que la colección total representa 30 segundos de vida acumulada. Nuestra tarea se convierte en conocer las dimensiones de la visión de la vida, La selección tácita de este uno por ciento de días vivos, y el significado de este medio minuto decisivo” (Chalfen, 1987:97, traducción propia). Continúa: “Según una cuenta, el 70% de todas las fotografías tomadas en el mundo cada año son hechas por vacacionistas. Las *snapshot* incluyen gente en la playa, en centros turísticos, en lagos, cabinas en montañas, durante viajes alrededor del país, viajando en el extranjero son muy comunes. Los adultos pueden estar caracterizados en la recreación de actividades como esquiendo, nadando, navegando, cazando, montando caballo, etc. Frecuentemente la atención se le da a los adultos que están de pie próximos a un monumento histórico, en celebraciones patrióticas, en terrenos montañosos y litorales” (1987:88, traducción propia).

repertorios turísticos derivados de postal. La década de los setenta hereda de aquella el tributo a la urbe y su centralidad, misma que encapsula en el “centro” la contención metropolitana, incorporándole como novedad, dice: “el adjetivo *Histórico*, que presiona por iglesias y plazas remodeladas, fomenta en pequeña escala el turismo interno, canjea el recuerdo lírico de las tradiciones por las tesis de grado y posgrado, y da paso a la saludable variedad de recuperaciones, rescates y defensas” (Monsiváis, 2012:220-221).

Para los años setenta el uso de la imagen a color estaba en su apogeo comercial, las cámaras se simplifican y automatizan ofreciendo garantías de toma para los inexpertos, las presentaciones más recurrentes de la imagen rellenan álbumes, dispendian proyectores de diapositivas y adornan muros enteros, acentuándose la tendencia coleccionista de la miniaturización experiencial. Una vez adquirida la seguridad en la toma automatizada a través de dispositivos técnicamente resueltos, aparatos más sofisticados y complejos comienzan a ser objeto de utilización y colección entre los intereses más regulares. Desde finales de los años cincuenta los contactos territoriales post-bélicos, la variedad de marcas existentes y la reducción de costos en dispositivos, fomentó la dispersión y adquisición de aparatos múltiples, principalmente entre sociedades urbanas altamente tecnificadas como la japonesa y norteamericana, quienes consumen para los años setenta Leica, Nikon o Hasselblad de previas restricciones militares o periodísticas. Durante este periodo son comunes los clubes de aficionados avanzados que se reúnen por aspiraciones recreativas y experimentales, consolidando -según hipótesis de Freund (2014)- la satisfacción ante el deseo de creación; tras ellos una legión de usuarios irregulares con poca pericia y liberados mercantilmente de la necesidad de manipular perfectamente las condiciones tecnológicas de su adquisición, poseen cámaras cada vez más equipadas.

En el año 1986 ocurre un nuevo suceso técnico-industrial de eminente transformación práctica, Fujifilm, empresa japonesa que durante años sólo proveyó de material fotosensible a otras industrias mayores, saca al mercado la cámara desechable; además de establecer el precedente de la simplificación llevada a su máximo grado de reemplazabilidad, da pistas

sobre la cada vez más innecesaria proeza técnica de los portadores, de la falta de rigurosidad en la foto resultante, da cuenta de la internacionalización del acto fotográfico y su dependiente asociación viajera, incorporando la accesibilidad económica, inmediata, ordinaria e integral del complemento de la visión que podía ser adquirido en cualquier lugar de arribo. También es la época aventajada donde se incorpora el valor de reconocimiento sobre la imagen y se rastrean nostálgicamente esas fotografías encontradas en compensación de la supuesta paternidad.

Al comienzo de la década de 1990, aparece un quiebre significativo con la digitalización de la técnica fotográfica, no aún de su ordinaria dispersión, pero sí de sus prototipos reales; tecnología que hasta ese momento se consolida por el inicio de la infraestructura pública que la soportaría años más tarde. Como observa Manuel Castells (1999), la revolución de la sociedad de la información inicia a mediados de la década de los setenta con el mercado de los microordenadores y su software. Con el funcionamiento de las conexiones portátiles en red y las capacidades añadidas de memoria y procesamiento de los años ochenta. Con la difusión de la telefonía celular y los perfeccionamientos de la interconexión en los noventa; es decir, con la versión de internet en parámetros globales, quien se afilia y sustenta en las innovaciones que la preceden y, cuya capacidad de expansión, es imprevisible.

En la primera década del siglo XXI la fotografía digital impera entre neófitos y profesionales, el desuso analógico no sólo responde a impulsos tecnológicos, sino a formas aprendidas de reconocimiento de imagen, al abaratamiento y accesibilidad de dispositivos, a la rapidez, potencia y garantía de buena toma, a la capacidad expansiva de portabilidad mixta, captura y conservación de imágenes, por supuesto, a los materiales fotosensibles discontinuados, escasos, encarecidos y de reserva para las prácticas minoritarias-artesanales. En términos latourianos (1998), la digitalización consigue la estabilización, o bien, se convierte en dominante a través de una coherencia de acciones asociadas. Joan Fontcuberta (2012) realiza un esfuerzo comparativo entre la fotografía argéntica y la fotografía digital o

post-fotografía⁵ dando buenas luces para determinar las diferencias elementales y las frágiles rupturas y continuidades entre ambas. En cuanto a su naturaleza, la argéntica responde al proceso indicial de huella luminosa que verifica al mundo, su procedimiento atañe a la química; la digital se somete a un proceso de desindexilización que recrea ficciones y cuyo procedimiento involucra códigos y algoritmos. La imagen latente de la primera se revela en el tiempo, está escondida; mientras que la electrónica se abre en el instante porque, cuando mucho, está cerrada.

En cuanto a los hábitos y costumbres asociados a la esencia misma de la fotografía y sus residuos, la analógica recurre a superficies de inscripción en papel, cartón o equivalentes, mismos que ocupan un espacio, sea álbum, caja o marco; la restricción de cargas, tomas y gastos de material, genera una actividad ascética que le otorga importancia a la conservación de la imagen independientemente de sus fallas o azares, recordemos que la elaboración es prioritariamente pre-productiva. La digital, por su parte, se escribe en pantalla, se desterritorializa y hace prescindible cualquier forma de impresión o materialización; tiene una irrestricta permisibilidad por hacer tantas tomas como se quiera, generando una actividad despilfarrada en donde la imagen puede ser borrada y tomada indiscriminadamente hasta conseguir los resultados deseados o sin azar alguno, la elaboración aquí es prioritariamente post-productiva, es decir, permite la manipulación pública y fácilmente accesible a cualquiera, a diferencia de la otra que, si permitía trucajes, normalmente en laboratorio, eran realizados por una mano experta.

Fontcuberta reconoce variaciones fundamentales en los usos y funciones de la práctica y las formas de consumo, si la argéntica se reservaba el derecho de existencia a la solemnidad y las ocasiones privilegiadas, fungiendo como parte fundamental del

⁵ La definición de Fontcuberta para la fotografía digital es: “Retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos. Esto puede concernir tanto a las imágenes fijas captadas directamente con cámaras digitales como a las obtenidas con cámaras corrientes y luego escaneadas [...] aquellas imágenes de síntesis, esto es, sin un referente exterior sino generadas por el ordenador, pero manteniendo una apariencia convincentemente fotográfica” (2012:61). Ritchin enunciará el paradigma digital como “hiper-fotografía” basada –indica- “en la creación de registros discretos y maleables de lo visible que pueden ligarse, transferirse, recontextualizarse y fabricarse” (2010:169).

acontecimiento, el despilfarro digital se convierte en un gesto banal que hace de las situaciones más ordinarias el acontecimiento. La primera documentaba predominantemente las vivencias familiares con la pretensión de hacerlas sobrevivir en la memoria, la segunda crea divertimentos de autoafirmación bajo una pretendida amnesia. El portador tradicional de la cámara solía ser el sujeto privilegiado por la posesión del aparato y la técnica, regularmente el padre de familia o adulto interesado, en la actualidad todos son poseedores de la cámara y del derecho de captura, predominantemente jóvenes. En términos de consumo, la colecta de imágenes solía refugiarse en los usos domésticos y privados con ocasional compartimento entre los más allegados, posteriormente, el flujo de imágenes hace del compartimento y transmisión un ritual de cortesía.

A partir de estas enumeraciones el fotógrafo reconoce la gran tendencia por designar fenómenos de la primera y significar conceptos en la segunda, si a la analogía le correspondía ser un tributo a la memoria, a la digitalización le corresponde edificar la identidad. A partir de tales disertaciones concibe elementos que si no son de igualdad, por lo menos si de herencias y prolongaciones; históricamente, sin ser parte de su naturaleza, a la fotografía se le reconoció como factor de semejanza icónica y convencionalismos simbólicos en provecho del testimonio indicial, la post-fotografía conserva la voluntad testimonial, mantiene las apetencias positivistas de la imagen, buscando, incluso más que la otra, el reconocimiento icónico y la convención simbólica. Aunque ésta parta de la ficción, fabrica documentos y refrenda el patrimonio documental de la trayectoria técnica, la cual se fundaba -entre conocedores y profanos- en el compromiso de realidad original, los profanos del presente, no obstante, si bien incorporan cierto grado de escepticismo, siguen apelando a la autoridad realista como *doxa* vigente y no ha llegado el día en que quebranten su confianza.

La digitalización provee un segundo momento tecnológico a tener en cuenta, ocurrido con el cambio significativo que incluyó cámara al dispositivo telefónico, sincronizando los procesos pre y post fotográficos al mismo aparato de comunicación y portabilizando aún más las consecuciones fotográficas y su sociabilidad inmediata. Con el celular se integran las aplicaciones de edición, conectividad en redes sociales y empleos cotidianos (Gómez-Cruz,

2012a). Los antecedentes de surgimiento del dispositivo híbrido se asocian con el cambio del siglo; sin embargo la estabilización de la tecnología y su presteza no se consuman sino hasta el 2009 con los llamados teléfonos inteligentes, cuando se autonomizan plenamente de la computadora, amplían sus posibilidades de acción y compiten con la calidad de las cámaras fotográficas domésticas (Prada, 2012/ Ritchin, 2010).

Los cambios mínimos provistos por la digitalización advertidos por Donaire y Galí (2011) dentro de la práctica concretamente foto-turística, comprenden: a) La intromisión de una secuencia de viaje, los turistas analógicos condensaban un número limitado de capturas al lugar de destino durante el tiempo de duración y reconstruían la dinámica viajera con ayuda de imágenes turísticas de intermediación industrial (postales por ejemplo); en cambio, los turistas digitales amplían el repertorio narrativo al antes, durante y después del viaje en tomas propias múltiples, además de estar conectados con las imágenes de otros (post-turistas). b) La precaria selectividad de las capturas analógicas se vinculaban a las grandes inversiones, mismas que sorteaba la digitalización a través de una gran capacidad de almacenamiento y costos imperceptibles en el acto. c) A diferencia de la espera analógica, la corroboración de la imagen digital en acto, permite que se ejecute continuamente la prueba de ensayo y error hasta conseguir la fotografía esperada. d) La misma espera analógica fomentaba que el turista reconstruyera su viaje tiempo después y en el lugar de origen, al tener en su posesión las fotografías normalmente les otorgaba estructura mediante un ordenamiento experiencial a manera de archivo físico; la inminencia digital hace de la narrativa viajera un momento y etapa de viaje en el mismo lugar de destino, promoviendo una consulta instantánea de *zapping* algo confusa. Finalmente, la domesticidad analógica se convierte en un ejercicio de socialización por medio de plataformas virtuales y redes sociales que responden en el acto.

El presente turístico no ha evadido las responsabilidades fotográficas o denostado sus exigencias, sin embargo, al viaje se incorporan las desilusiones de la herencia viajera; nos dice Restrepo: “ya no hay territorios vírgenes que cartografiar, ya no hay salvajes que descubrir, el exotismo se volvió mercancía, el turismo y los turistas domesticaron la

aventura” (Gómez, 2007:50), la foto se hace virtual y el turismo se virtualiza con ella; se cree que a los nuevos códigos viajeros se incorpora la inmovilidad del viajado y lo extenso más que la intensificación experiencial. Al foto-turismo que exploramos se incorporan los cánones constructivos de la imagen digital y, en apariencia, la situación sin privilegio, la apertura desenfadada entre diversidad de usuarios, la desterritorialización del lugar y la imagen, el testimonio dudoso y la falta de cámara como equipaje. No obstante, en la consideración multidimensional que nos compete, la del foto-turista en su vitalidad, la confabulación cámara-turista hasta aquí expresada, sólo representa un itinerario de asociación viajera, una trayectoria que despliega sincronías socio-técnicas, mismas que matizaremos en sus momentos subsecuentes o dimensiones de realidad experiencial a través de las interacciones que se refrendan en el entorno digital del presente. Por ahora despleguemos una trayectoria contextual.

CAPÍTULO II

Foto-turistas domésticos y excursionistas fotógrafos en México:

La trayectoria contextual de imagen y nación.

A lo largo del capítulo primero realizamos un trayecto histórico para situar los avances tecnológicos de la fotografía que propiciaron la transportabilidad de la cámara para el desempeño de las funciones viajeras. En el relato se entrometieron los elementos teóricos que ofrece la fotología más consolidada para incluir reflexiones sobre el carácter indicial de la imagen técnica y los debates sobre la certidumbre de lo análogo-representativo. Sobre todo, se procuró vincular la naturaleza fotográfica al fenómeno turístico. Desde tal expectativa se esbozaron aproximaciones a los elementos reiterativos en la fotografía del turista debido a las exigencias técnicas de la cámara, tales como la optimización de la luz exterior, principalmente veraniega, la idoneidad de los emplazamientos en su fijeza, la inclusión del cuerpo en pose, el acatamiento de las convenciones paisajístico-pictóricas insistentes en la definición de objeto, alejamiento y profundidad, en cumplimiento de regímenes de representación occidental de frontalidad y centralidad que, a menudo, confluyen en la mezcla monumento-personaje.

El trayecto del que nos ocuparemos ahora, se propone despejar la domesticidad del turismo y la excursión desde la mancuerna fotográfica establecida, a sus matices corresponde el trazado contextual en las peculiaridades mexicanas y la vinculación socio-histórica de la tecnología con la imagen de nación. El itinerario a seguir rastrea los elementos que consolidan la práctica foto-turística entre los procederes internos, los actantes que intervienen en su gestión y representación. Nuestro acercamiento es detonado por las preguntas guías concretas: ¿qué hace actuar al foto-turista?, ¿de qué manera la fotografía (entendida como acto e imagen) construye al turista, la experiencia de su viaje y, principalmente, la imagen del lugar?

I

El del viajero, el turista y el excursionista son conceptos diluidos por sus acciones en una amplia variedad de áreas, teorías y juicios, normalmente precipitados, motivo que desvanece la caracterización y modos de ser de los personajes. Los intentos por definir al turista, suelen recurrir a los contrastes con sus figuras antagónicas, históricamente con los viajeros y, en tiempos más recientes, con los anfitriones. Los viajeros -indica Vega- “se desmarcan de las rutas y de los comportamientos de las masas, buscan nuevos destinos no transitados, ejercen su poder de clase (la aristocracia del dinero) y, sobre todo, ensayan miradas a territorios vírgenes jamás descritos desde la óptica del imaginario del viaje” (2011:11). En cambio: “El turista no era sólo el que viajaba por haber viajado, sino, además, el que viajaba en banda, en grupo, en medio de una masa informe de la que huía el hombre solitario [...] Paradigma de lo colectivo” (2011:11). A ambas figuras les une el tiempo de ocio que se opone a la rutina laboral, el desplazamiento espacial o la movilidad y las sensaciones del excedente económico y el extrañamiento, por limitadas que éstas sean. Para Graburn (1992) bastaría con realizar actividades recreativas que cambien voluntariamente la vida ordinaria. Para MacCannell (2017) ambos son uno, se despliegan como visitantes y están buscando experiencias; el desprestigio del turista, no obstante, en hipótesis de Urbain, radica en que la tradicional élite viajera no está dispuesta a compartir sus privilegios (1993:50).

En este sistema de oposiciones, entre las características históricas que le pertenecen al viajero, se encuentran: la colecta de lo no conocido y de irremediable transformación o posible extinción, el “viaje útil” o de beneficio cognoscente (Vega, 2011:83), realizado en un sitio “real” o de convicción auténtica, con carácter individualista equiparable al de un huésped aventurero y heroico, con cierta apetencia “endótica” para camuflarse con el otro (Urbain, 1993:90) y a la vez separarse (Onfray, 2016). Los viajeros son sujetos preparados para el descubrimiento de mundos; son, en resumidas cuentas, el arquetipo del viaje (Vega,

2011:238). Cuando algo se le ha imputado, al menos a las narraciones viajeras por él escritas; tal como lo hace Pratt (2010) desde una perspectiva decolonial, se le ha inculcado de la apropiación expansionista y desigual del mundo para la acumulación simbólica del territorio, normalmente, ejecutado desde el discurso burgués eurocéntrico en forma de dominación.

Al turista, por su parte, en el mismo orden de cosas, se le ha atribuido la reproducción de lo idéntico y las visitas a lo imperdible, el viaje estéril o sin sentido, realizado en un escenario artificial por su causa, con marcado carácter colectivista, masivo y hasta parasitario (Bey, 1990), con cierta apetencia exótica que lo distinga del otro y le sirva de comparativo (Onfray, 2016). Los turistas son espectadores superficiales convocados por la fuerza de la inercia; son el estereotipo del turismo (Vega, 2011:238), de ahí que la metáfora idónea de su proceder, sea la cámara fotográfica y el ver con un ojo (Urbain, 1993:97). El turista está sumergido en la repulsa cultural de la industria turística entera y ha participado de la generalización por comparaciones; se dice que carece del refinamiento viajero; peor aún, que es la figura intrusiva del anfitrión; es decir, del distintivo de la cultura local, del que reside en el territorio que se ha reducido al destino provisional del que arriba y, cuyo tiempo, está inmerso en el periodo vital de lo cotidiano, quien si acaso -en asociación intermitente- podría desempeñar funciones de guía y mediador cultural.

La antropología del turismo ha desarrollado esta vía, al respecto Dennison Nash (1992) invocará los intereses imperialistas y las secuelas en las estratificaciones del poder. Cuando son los miembros de una sociedad altamente productivista con excedentes de tiempo y ocio, facultados además con la permisibilidad de la movilidad física asociada a cierta apertura de horizontes, quienes contactan con otra cultura de recursos insuficiente o restringidos para el dispendio del ocio: inducen cambios, agravan separaciones culturales y sostienen transacciones desiguales. La polaridad entre turista y anfitrión es resueltamente expresada por Dennis O'Rourke en el documental etnográfico *Cannibal Tours* (1988), sitio donde se contrapone a un grupo de etno-turistas europeos de crucero, visitantes de diversas

aldeas aledañas al Río Sepik en Papúa Nueva Guinea, equipados con cámaras fotográficas y videocámaras, dinero en exceso, vestimenta y alojamiento confortable, alimentación y bebida basta. Frente a papuanos laborantes, exhibidos, regateados y a disposición subordinada del invitado como objeto de consumo. El audiovisual traslapa tiempos, informaciones, aspiraciones y reclamos, haciendo equiparar recreaciones ambivalentes entre una recepción “primitivista” y un sometimiento colonial.

Si bien, tiempo y espacio distendidos conforman rasgos básicos en las confecciones conceptuales, no suele haber marcadores delimitados en dimensión de prontitud o prolongación temporal, ni de cercanía o lejanía espacial; si acaso, sugerencias también estereotípicas de tiempo ampliado para los fines complejos del viajero, con estancias duraderas en el mismo sitio y, tiempos empaquetados de pequeña y mediana extensión para el turista, atravesado por constantes e intermitentes desplazamientos, con el objetivo regular de acumular más tachuelas en el mapa (Mancinelli, 2009). La modalidad del excursionista, desprendida del turista, parece acotarse por su brevedad, recurriendo a clasificaciones de índole económica relativa al uso escaso de la infraestructura para pernoctar en el sitio de visita y no tanto a las cualidades de su figura; cubriendo un pasaje menor a las veinticuatro horas. Tal como indica Urbain: “el excursionismo puede ser redefinido entonces como una experiencia turística momentánea, una peripecia nómada integrada en un tribalismo vacacional sedentario” (1993: 123); por tanto, espacialmente sujeto a los alrededores.

Otras figuras de índole literaria comparten los valores del turismo en itinerarios próximos y periodos abreviados; al *flâneur* se le ha considerado como una especie de turista en casa, de andante o escapista que ejerce el callejeo. Una versión mexicanizada del *flâneur* es descrita por Beezley en sus expresiones populares:

Una de las imágenes más conocidas, usada como figura de Judas y en los juegos de lotería, era el Catrín, también llamado Lagartijo, un rico holgazán, el típico *flâneur*. Derivado de la palabra lagarto, el nombre del Lagartijo hacía referencia al hábito de estos hombres de pasar horas asoleándose sin hacer nada. Estos dandis eran llamados irónicamente “catrines”, para exagerar sus pretensiones. Este término peyorativo fue usado por primera vez, poco tiempo

después de consumada la independencia, por José Joaquín Fernández de Lizardi, quien, con el seudónimo El Pensador Mexicano, escribió la novela picaresca *Don Catrín de la Fachenda*. Ahí describe al personaje del título como un presuntuoso, como una persona que pretende ser lo que no es, un petimetre que creía que el mundo estaba obligado a sustentarle su modo de vida. El lagartijo y el catrín compartían la presunción de moverse por las clases altas de la sociedad y de adoptar las maneras y modas europeas. Muchos de estos individuos carecían de recursos. Vestían como los *boulevardiers* del momento: sombrero de copa, levita, cuello alta, zapatos importados, pero los catrines, se decía, frecuentemente llevaban zapatos con agujeros en las suelas y camisas con los puños raídos y ninguna ropa interior; nunca pagaban en los restaurantes [...] Durante el Porfiriato, estos personajes disfrutaban de desfilar por la calle de Plateros (actualmente Madero) de la ciudad de México y de beber en los clubes privados [...] el catrín representaba al aristócrata venido a menos, regularmente por voluntad propia, o al individuo que pretendía pertenecer a las clases altas, no era sino un granuja (2008:65).

Autores como Hakim Bey (1990) y Michel Maffesolli (2004), plantean la “deriva” situacionista, a fines de la década de los cincuenta, como una forma de expedición ciudadana, auténticamente recreativa y ambulatoria.⁶ Esta forma de sedentarismo vacacional o la posibilidad de “ser viajero en casa” (Urbain, 1993:70), es matizada como excursionismo, pero también como turismo doméstico, terminología empleada por Oriel Pi-Sunyer para referirse tradicionalmente a: “las migraciones veraniegas de familias de la élite a las residencias de las montañas (y en tiempos más recientes a las playas).” (Torres, 2013:26), Bordieu lo emplea para delimitar las temporadas de integración familiar que se pasaba en casa de los padres (2003:394); no obstante, en ambas consideraciones, el adjetivo “doméstico”, parece aludir más a las connotaciones familiares en aspectos residenciales, que a los residentes que se desplazan por un espacio familiar, ordinario y próximo.

⁶ Indica Debord: “Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo” (1999: 1). Con “psicogeografía” Debord parece referirse a un estado de conciencia apropiado para “dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden” (1999: 1). Entre las indicaciones que le siguen a la técnica: puede ser realizada en soledad o acompañamiento; como su duración equivale a una jornada comprendida entre dos periodos de sueño, ésta se prolonga hasta que la necesidad de dormir apremie. La búsqueda de una deriva puede comprender “el estudio del territorio o emociones desconcertantes” (1999: 2). Y, en su extensión de recorrido, no sobrepasará las dimensiones de una ciudad, pero podrá ser comprimida al estatismo de una estación de trenes si así se considera. (Debord, 1999).

Mientras que el excursionista -sin dejar de ser turista- ha sido asociado, sobre todo a partir de los safaris en sus distintas modalidades, a acciones recreativas donde se lleva a la práctica alguna afición distendida, a veces prestigiosa; las aproximaciones realizadas al turista doméstico se han efectuado con poca insistencia y, con él, pareciera incurrirse en dos paradojas simultáneas: los restringidos desplazamientos y la corta brecha circunstancial entre el turista y el anfitrión; de ahí la exigencia por ser delineado. En Marc Augé aparece un tipo de veraneantes de proximidad, aquellos dice: “a quienes sus ingresos condenan a no alejarse demasiado de su lugar de residencia y son ellos acaso los que están más atentos a la poesía del viaje [...] Ponen buena cara ante todo [...] dispuestos a no dejar que se les escape la más ínfima curiosidad local ni una puesta de sol” (1998:14). Veraneantes contrarios a las élites consideradas por Pi-Sunyer y Bourdieu, quienes parecen estar condenados a la domesticidad por su economía. Maffesoli introduce entre sus nomadismos el “arraigo dinámico”; a tal clasificación la define como el antagonismo entre la pertenencia a un lugar y su transgresión errante (Maffesoli, 2004:81): “la necesidad de un lugar matricial, y la no menos fuerte necesidad de su más allá” (2004:104); definición que podría referirse a la alteridad del mismo espacio, pero que sólo garantiza el retorno al hogar y no necesariamente su exploración.

El turista doméstico que aquí pretendemos delinear, se asemeja más al “turista del intersticio” que acoge Urbain, no sólo como “amante del fuera de temporada”; también como “el turista que, en el corazón del espacio conocido o cotidiano, reinventa la mirada distanciada, necesaria para el experimento de la extrañeza y para el placer del descubrimiento” (1993:225). A este turista, aún en sus escasas menciones, parecen adherirse características de identificación. Ning Wang distingue el turismo paradisiaco del totémico, a éste último, revestido en la forma de atracciones nacionales que parecen renovar la identidad, le proporciona, entre otros, criterios de idealización, patrimonio y solidaridad cultural (2000: 170). Pratt (2010) da cabida a la actividad del retorno neocolonial como búsqueda de autenticidad y pertenencia de los residentes en su propia periferia, lugar donde -indica- “la ignorancia [bibliográfica] no está permitida” (2010:45) por la necesidad de sobre-justificar el ocio en países subdesarrollados. En el ámbito de lo hogareño, MacCannell escribiría:

“como turistas, pueden intentar descubrir o reconstruir su herencia cultura o identidad social” (2017:19).

Será Marguerite S. Shaffer (2001) quien confeccione el “turismo nacional” entre los viajeros estadounidenses de interior durante el periodo de 1880 a 1940 en asociación identitaria. Para la autora, son varios los factores que forjaron el turismo nacional estadounidense: el desarrollo de la adecuada infraestructura económica y tecnológica, sistemas de transportación encabezados por el tren, seguido por el automóvil, autopistas, trazados de rutas, guías y un elaborado trabajo de reconstrucción histórica para confrontar la “realidad americana”. Así mismo, las ideologías asociadas al surgimiento del Estado-nación, el impulso de la ciudad industrial, la ética del ocio, la mercantilización de determinadas atracciones accesibles, acentuadas para celebrar la identidad y la cultura nacionalista; en especial, los recursos naturales que daban muestra de la expansión (al Oeste), del desarrollo económico (al Norte) y de la tradición cultural nativa (al Sur), unido a la valoración del paisaje como recurso activo. Argumenta Shaffer que la literatura viajera sirvió como promotor indiscutible del turismo de interior, sobre todo, la implementación de programas que reforzaron las ideologías de unificación, principalmente la conferencia, después asociación y posterior lugar común de propagación turística: (“*See Europe if you will,*) *but see America First*”, frase comprimida por el uso a la última oración, empleada como estrategia para desacreditar las fugas económicas de los viajeros trasatlánticos, el cumplimiento de objetivos patrimonialistas de conocimientos y fervores locales, además de jugar con la idea de trascender lo mercantil para un “consumo virtuoso” y leal a través de pasatiempos educativos y saludables de conciencia nacional.

El fenómeno desarrollado en este contexto, comprendió -según Shaffer- la compensación del territorio de pertenencia por detrimento despectivo al viejo mundo, el saneamiento de la historia, la valoración de las reservas naturales y la vida al aire libre como

legado orgánico de propiedad pública.⁷ Así, los Parques Nacionales, se convirtieron en paisajes de conocimiento, cuya preservación implicaba un deber cívico, esto, aunado al aprovechamiento del contexto bélico mundial para evitar las migraciones veraniegas y para afianzar los patriotismos. Los hechos, posicionarían a los blancos de clase alta como los legítimos herederos del territorio; fomentarían la negación de tensiones sociales existentes entre desigualdades étnicas y económicas, pero de cuya existencia dependía el folclor de la observación visitante. La autora insiste en el impacto de las guías ilustradas y el material prescriptivo de itinerancia, para la enseñanza sobre el cómo mirar ideológica y visualmente los paisajes naturales-artificiales y fomentar los rituales de ciudadanía. Por su parte, las narrativas de los viajeros y los recursos de representación existentes entre el turismo regular, contribuirían con el enriquecimiento de esas valoraciones, mientras que los turistas se insertaban en los paisajes de su nación y personalizaban su experiencia de forma real y auténtica.

El turismo nacional de Shaffer corresponde al turismo interior, es decir, el realizado por los mismos residentes de una nación, sus paseantes son turistas domésticos al margen de la extensión temporal y espacial abarcada, si bien, la noción acota una geografía comprendida desde divisiones políticas, el relato ejemplar funge como esquema de implicación para entender el carácter doméstico de sus turistas desde razones identificatorias más que económicas. Como menciona Echeverría (2010), la “americanización” no es caso único, los

⁷ Una iniciativa de valoración del paisaje como recreación contemplativa, se difunde entre los ingleses de la primera mitad del siglo XVIII, a tal afición Hussey le llamó “viaje pintoresco”. “El viajero pintoresco es aquel que concibe la naturaleza con una forma ideal, derivada de la pintura de paisaje, y cuyo propósito es descubrir la existencia de esas escenas ideales [...] El viajero pintoresco se separa del puramente romántico [...] la mente romántica, estimulada por una visión, empieza a examinarse a sí misma y a analizar los efectos que provoca la escena en sus emociones. La mirada pintoresca, por el contrario, se vuelve hacia la escena” (Hussey, 2013:129-130). Edgar Morin (2011), más tarde, confrontará lo pintoresco a lo “fotogénico” en recursos similares, pero con alusiones estrictamente fotográficas. Emplea el término para referirse a la cualidad duplicadora de la imagen que valora, exalta e intensifica el aspecto de lo que existe en un objeto dado a partir de lo que un sujeto traslada en él fotográficamente; es decir, mezcla compleja de atributos objetivos y significados subjetivos expresados en una imagen que se reproduce, por tanto, acción dual que confronta la mirada del sujeto con la imagen mirada y viceversa.

órdenes ético-civilizatorios fueron vinculados a las concreciones identitarias de la modernidad occidental. Para Sennett:

La doctrina del nacionalismo que cristalizó en 1848 añade un imperativo geográfico al concepto de cultura propiamente dicho, pues el hábito, la fe, el placer, el ritual, todo, depende de su representación en un territorio determinado. Además, el lugar que alimenta los rituales es un lugar formado por personas que se parecen a nosotros, personas con quien podemos compartir sin explicar: de esta manera, “territorio” se convierte en sinónimo de identidad (Sennett, 2014:81).

El despliegue mexicano se llevó a cabo en dimensiones parecidas, así lo argumenta William H. Beezley: “La identidad nacional vino de su emplazamiento inequívoco, de su sentido de ubicación [...] los mexicanos anhelaban conocer la geografía cultural, física y política de la nación de carácter popular. El espacio contenía el único entorno en que la identidad mexicana podía surgir” (2008:13). Las expresiones populares, la historia nacional y las ideologías que la oficializaron, construyeron y repercutieron de forma semejante a la descrita por Shaffer en la imagen identitaria de prescripción turística, permeada, en este caso, por agravadas tensiones y dinámicas de subordinación. A las secuelas de la separación de Texas y su posterior anexión a Estados Unidos John Mraz le atribuye el desarrollo conjunto de dos factores esenciales: la urgente configuración de una identidad nacional que se vería constantemente vulnerada y el inicio de una cultura visual que daría cuenta de ella. La matriz: “La invasión y ocupación de México de 1846-1848 fue un paso determinante para establecer la hegemonía de Estados Unidos y el subdesarrollo de México. Coincidentemente, también dio origen al mundo actual hipervisual. La guerra de intervención estadounidense fue el primer conflicto del mundo en ser documentado” (Mraz, 2014: 35). A la previa historia colonial mexicana le sucede una importante mutilación territorial que se acompañó de un invasivo registro.⁸ Pese a que el daguerrotipo no tenía las capacidades masificadas de

⁸ El país -dice Mraz- “perdió la mitad de su territorio: un área que actualmente comprende los estados de California, Texas, Nevada, Utah, Arizona, Nuevo México, la mayor parte de Colorado y partes de Wyoming, Kansas y Oklahoma” (2014:35). “El 2 de febrero de 1848 se firma en la Villa de Guadalupe Hidalgo el Tratado en el cual México perdía más de millón y medio de kilómetros cuadrados que representaba el 51% del territorio del país” (Carranza, 1987:80). Pocos años posteriores, en 1854 se cierra el Tratado de la Mesilla, donde en el último periodo santanista se vende a Estados Unidos el territorio actual del sur de Arizona. En correlación, la primera oleada de fotógrafos viajeros norteamericanos y europeos que llegaron a México comprenden el

socialización posterior, su empleo como tipo litográfico permitió la rápida visualización de los hechos y la satisfacción de las curiosidades mundiales, expresadas básicamente en retratos militares que fueran enviados de continuo a Estados Unidos (González, 2007:24) como testimonio de un país geográficamente desmembrado e indefinido.

Como era de esperarse, la desterritorialización y las indeterminaciones fronterizas en los dos límites extensos, fomentaron un espíritu de provisionalidad nacional; misma que incidió en las identificaciones de pertenencia. Para Beezley (2008), las características físico-geográficas distintivas en el siglo XIX sólo se expresaban naturalmente en los volcanes gemelos Popocatepetl e Ixtaccíhuatl en el Valle de México, promontorios de identificación colectiva que servían como orientación de los capitalinos y aviso de arribo para los foráneos, quienes contaban con nociones de su existencia por las representaciones visuales y las leyendas difundidas. A la diversidad del paisaje y los componentes regionales se les comenzó a definir en versiones vernáculos, a través de cartografías populares de atributos productivos, personalidades de representación local y expresiones de cultura popular, normalmente asimiladas y apropiadas durante la colonia: juegos de mesa como la lotería, calendarios y almanaques, a estos últimos, Beezley (2008) les reconoce un importante acervo nacionalista que fomentaría la identidad de los conciudadanos en asociaciones geográficas:

Primero, los almanaques proporcionaban a los lectores, o las personas que escuchaban su lectura en voz alta, un fuerte sentido de ubicación. Esto quiere decir, una descripción del inmenso tamaño de la nación y sus maravillas naturales. Los ejemplos incluían los volcanes Popocatepetl e Ixtaccíhuatl, el Pico de Orizaba y las cascadas de Tula. Los almanaques suministraban información sobre el tamaño del país, ya que proporcionaban las distancias existentes entre ciudades, como México, Guadalajara y Veracruz. Almanagues posteriores mostraban fotografías de escenarios naturales que ilustraban sus características físicas y su belleza. Segundo, el almanaque aportaba la noción de que México era una tierra de impresionante arquitectura, del periodo precolombino al colonial y al independiente. Los almanaques incluían, a manera de ejemplos, algún análisis de reliquias aztecas, la fortaleza de San Juan de Ulúa, la catedral metropolitana y otros templos coloniales [...] Tercero, los editores ofrecían información sobre los símbolos patrios; la creación de la bandera nacional y otros símbolos como el escudo nacional son dos ejemplos de ello. Otros explicaban los

periodo de 1850 a 1860 (Mraz, 2016), los primeros, enviados por el Departamento de Guerra estadounidense (Debroise, 2005:99), mismos que dejaron las primeras evidencias fotográficas de una guerra (Mraz, 2014).

iconos nacionales del águila y la dama de la libertad [...] Los almanaques enseñaban civismo (Beezley, 2008:47).

Para la siguiente intervención radical acaecida en México ya existía la masificación fotográfica en forma de tarjeta de visita, misma que fue empleada por la pareja imperial conformada por Maximiliano de Habsburgo y Carlota para promoverse políticamente antes de su arribo al país (Mraz, 2014:46), a este periodo corresponde la imagen icónica de Benito Juárez (González, 2007:25) y otros personajes que alternaron el poder. Curiosamente, junto con estas celebridades individuales coleccionables, los “Grandes Hombres” -tal como les llama Mraz (2014)-, se difundieron las tarjetas de “tipos nacionales”⁹ como rasgo generalizador de los oficios entre los hombres típicos. Esta mixtura ilustrativa que circulaba en México junto con la popular familia de Napoleón III y algunos mandatarios estadounidenses, incidieron de manera esencial en los principios formativos de una identidad tambaleante, que presentaba modelos a seguir dando continuidad al aburguesamiento retratístico que caracterizó al daguerrotipo y, afirmando el muestreo personal de quien pretendía evidenciar la bonanza socio-material con sus retratos.

Si desde la primera mitad de la década de los setenta del siglo XIX ya contaba el país con ciertos recursos “modernizadores”, como la vía ferroviaria que conectaba el puerto de Veracruz con la capital mexicana (Gutiérrez, 2012:31) y alrededor de 75 estudios

⁹ Los tipos nacionales o tipos populares (Debroise, 2005) son institucionalizados fotográficamente en México por Cruces y Campa; otros que confeccionaron el ideario de tales representaciones fueron Michaud, Charnay, Aubert. Originalmente siguieron el formato de la tarjeta de visita y hacia la década de 1880 se convirtieron en postales (González, 2007:23). Las representaciones oficiosas y callejeras que mostraban eran recreadas de forma costumbrista en estudios fotográficos para acreditar la dignidad de registro, ya que “en 1866 comenzaron a promulgarse leyes contra las imágenes “obscenas e indecentes” como parte de su intento [gubernamental] por impedir la circulación de imágenes de pobreza” (Mraz, 2014:55). Citando a Massé, escribe: “La descripción de tipos sociales y costumbres mexicanas, entre los intelectuales liberales, se entendió como un medio al servicio del conocimiento de la patria y de los individuos que la integraban. Por tal motivo se empeñaron en subrayar sus virtudes [...] Pretendía quitarse el anonimato a la heterogénea población metropolitana, reconociendo su identidad en sus vestidos, labores y costumbres. Ideológica y políticamente la intención era precisa: sentar las bases de una conciencia nacional” (citado en Mraz, 2014:55). La estrategia política prioritaria durante las últimas décadas del siglo XIX, consistió en negar la miseria; la causa provenía de la difundida física social de Quetelet para recopilar las estadísticas normativas, a partir de las desviaciones a la norma que, pretendidamente, caracterizaría la raza y los procederes conductuales de una nación. Bajo ésta expectativa se fundó en México, en 1833, el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (Beezley, 2008).

fotográficos en la ciudad de México (González, 2007:22). Incluso, Benito Juárez celebraría la conclusión de la línea férrea México-Puebla en 1869, con una excursión inaugural llevada a cabo un 16 de septiembre en conmemoración independentista (Beezley, 2008:83), sería con Porfirio Díaz en el poder que, -afirma Gutiérrez- “México entró en la órbita imperial de los países capitalistas” (2012:31), aludiendo a la consolidación de negociaciones comerciales y relaciones diplomáticas que debían combatir las desconfianzas previas con el vecino del norte. Con el mandato iniciado en 1876 comienzan las maniobras oficiales de la identidad nacional y los acondicionamientos necesarios para el ejercicio turístico. Acota Mraz:

El ferrocarril y la fotografía estuvieron entre los principales protagonistas tecnológicos del siglo XIX y fueron los actores principales de la nueva narrativa destinada a difundir una nación moderna. La red ferroviaria integró a México como país en una geografía que hacía la comunicación interna difícil y costosa. El ferrocarril fue también el requisito más importante de las imágenes de propaganda, en parte porque hizo posible llevar cámaras a lugares antes inaccesibles. La campaña publicitaria del gobierno porfiriano constituyó un gran esfuerzo para atraer la inversión extranjera y fomentar el turismo. Las fotografías que captaron artistas invitados como W. H. Jackson, así como aventureros vagabundos como C.B Waite y Winfred Scott aparecieron en una amplia variedad de medios de comunicación, entre ellos las revistas ilustradas dirigidas a la burguesía mexicana (*El Mundo Ilustrado*) y a inversionistas y turistas extranjeros potenciales (*Modern Mexico*), guías turísticas (*Terry's Guide to Mexico*), álbumes fotográficos publicitarios y tarjetas postales (2014:61).

Al prolongado Porfiriato antepuesto por los ideales de “orden y progreso” se le atribuyen: la confección infraestructural para las comunicaciones internas en alianza con las conexiones norteamericanas, principalmente en torno al ferrocarril, sus excursiones subsidiadas para potenciales inversionistas y los recién habilitados hoteles. La topografía para fijar los límites fronterizos y las nominaciones locales en los planos catastrales, la edificación monumental didáctica o estatuomanía, la segunda horda de fotógrafos viajeros comisionados por el régimen para la alabanza del exótico paisaje, la arquitectura precolombina y colonial y el registro de la obra pública edificada bajo los ideales modernos. El auge de la tarjeta postal en el país, fue asociado al mandatario con la afiliación a la Unión Postal Universal en 1878, la implementación del Código Postal Mexicano en 1884 y la edificación del Palacio de Correos, inaugurado en 1907. Dentro del registro de los considerados bienes nacionales, se incluyeron los espacios valorados en el momento por los habitantes de la élite, la colonia Juárez y el

Paseo de la Reforma principalmente (Matabuena, 2015).¹⁰ Sumado a lo anterior, Díaz introduciría el cinematógrafo y el automóvil,¹¹ la imagen de un país pacífico, saneado e idóneo para la inversión y el esparcimiento extranjero, fomentó la participación en exposiciones mundiales, las celebraciones majestuosas del nacionalismo junto con la recuperación histórica apropiada y su ilustración conmemorativa. Advierte Laura González: “más allá de su función documental, las fotos tenían un importante propósito político e ideológico: construir un imaginario reconocible en torno a la identidad del flamante país en proceso de definición” (2007:13). Los recursos visuales del patriarca Díaz pretendían estimular al visitante foráneo y confeccionar la visión burguesa de los connacionales que comenzaron a vincular su fervor local con ahíncos de patriotismo.

Desde 1825 se crearon los comités de representación estatal “Junta cívica de patriotas” que tenía entre sus objetivos prioritarios el desarrollo de los espectáculos públicos y las festividades cívico-religiosas, principalmente la independentista, su persistencia se prolongó hasta la guerra de Reforma en 1858, pero las celebraciones cívicas continuaron su curso desde Maximiliano, con las variantes que caracterizarías cada imperativo ideológico. El Porfiriato se valió más que régimen alguno de la secularización conmemorativa como recurso mnemotécnico de educación nacional y atracción propagandística del peregrinaje cívico. Expone Beezley:

El Día de la Independencia de 1883 fue la primera fiesta cívica a la que se asistió como si se tratara de un evento turístico. Ello sucedió porque se había completado el tendido de cerca de 1200 millas de vías para los nuevos ferrocarriles. Los mexicanos de la provincia tuvieron por primera vez la oportunidad de convertirse en espectadores de la fiesta de Independencia de la capital [...] más de 30,000 mexicanos acudieron a la capital, donde sobrepasaron la exigua capacidad hotelera y restaurantera de la ciudad. No obstante, llegaron a celebrar la Independencia de su país y no estaban decepcionados. Los espectadores presenciaron una gran cabalgata de la historia oficial (2008:88-89).

¹⁰ Los principales editores privados del formato en México fueron: Latapí y Bert, Miret, Hugo Brehme, Mauricio Yáñez, Compañía Industrial Fotográfica y México Fotográfico (Matabuena, 2015:22).

¹¹ “Era común que en estos primeros años del siglo, las familias pudientes salieran a pasear a Chapultepec o en los alrededores de la ciudad de México, a bordo de un Ford, Renault, Studebaker, Northen, Delaware, Packard, y otras tantas marcas que circulaban en aquellas décadas” (Escorza, 2007:s.p).

Parte de las diplomacias oficialistas de la conmemoración, implementarían con el tiempo la pérdida de las variaciones estatales o su adaptación, como la réplica del repique de las campanadas de Dolores en toda la nación. Solemnidad agregada fue mezclar los festejos de cumpleaños de Porfirio Díaz a partir de 1888, donde se invitaba a los líderes políticos de importancia nacional a una cena privada, lugar donde se les daba una tarjeta de visita con la foto del homenajeado a manera de *souvenir* y se les invitaba a los subsecuentes recorridos ciudadanos por las edificaciones del progreso centralizado (Beezley, 2008).

A escala interna, el semanario de subvención gubernamental *El Mundo Ilustrado* sirvió de medio regular para informar a las altas clases porfiristas las noticias nacionales e internacionales, acompañadas de fotografías ilustrativas e inventarios frecuentes sobre los eventos sociales – políticos y el desarrollo material que podía ser ostentado, principalmente arquitectónico. A su vez, la publicación sirvió para favorecer la importancia del pasado europeo, sobre todo a través de las iglesias barrocas que habían sido razonablemente denostadas por la ideología post-independentista y la Reforma; recuperadas para la europeización de la élite que ahora pretendía contrastarse de lo que consideraban una vulgarización estadounidense (Mraz, 2014). La tecnología misma de los contenidos gráficos, convertía a la revista en el símbolo pujante del progreso. En el Porfiriato tardío se establecieron dos publicaciones más para las informaciones nacionales: *El Imparcial* y *El Universal*, publicaciones reporteriles que popularizarían la nota roja -único sitio donde los sectores socio-económicos bajos eran considerados- y donde, como lo expone Mraz: “fusionaba la modernidad y la patria: en 1902, la bandera nacional se imprimió en la portada de *El Imparcial* en verde, blanco y rojo como prueba de los logros técnicos” (2014:79).

La prensa ilustrada por fotografías en México fue permisible hasta la importación tecnológica en 1895, dando inicio a lo que Fajardo Tapia insiste en llamar “aleccionamiento visual” y “uso administrado de la violencia” (2015). Una práctica extendida de carácter represivo - preventivo que rápidamente se alió a la reproductibilidad masificada del recurso,

consistió en la publicación de retratos de cadáveres de afamados bandidos combatidos por el régimen, práctica aliada a la exhibición del cuerpo abatido en el lugar de escarmiento, que no lograba la difusión deseada por la autoridad para evidencia de su poderío. Fue hasta la incorporación instrumental que complementó el propósito divulgativo: muestreo del eficiente control y restablecimiento del orden, garantía de seguridad inversora y disuasión ante otras tentativas delictivas o de insubordinación (Fajardo, 2015).

Las estrategias seguidas por Díaz insistían en oficializar la historia y fomentar la impresión de un nacionalismo inclusivo. Aunque no participó de ella porque su ascendencia liberal lo impedía, en 1895 se consumó la campaña para la coronación de la Virgen de Guadalupe, Benito Juárez se había convertido en el personaje heroico por excelencia y sus asociaciones públicas incidían en la consolidación de su prestigio político. El nacionalismo consumado había logrado vincular la Independencia, el cumpleaños de Díaz, la Guadalupana -con ella, el estandarte portado por el patriota Miguel Hidalgo- y la reforma Juarista. No obstante, la espectacularización de su montaje cívico tendría efecto hacia el cierre del régimen:

En septiembre de 1910 el régimen porfiriano organizó una celebración espectacular y suntuosa para conmemorar el centenario de la Independencia. Díaz hizo desfilar ante los ojos del mundo su visión del desarrollo y el cosmopolitismo mexicanos, al mostrar a los invitados extranjeros una tierra exótica en medio de un proceso febril de modernización. Al mismo tiempo, le dio a su propio pueblo su primera lección pública de historia visual [...] el gobierno gastó sumas extravagantes en los festejos, en los grandes contingentes de extranjeros invitados y en las múltiples construcciones que daban cuenta del progreso. Durante el mes de septiembre, la nación acogió a visitantes de los treinta y un “países civilizados” que habían sido convocados a unirse a México en un “merecido regocijo” [...] La actividad más orientada al consumo local fue el espectáculo de la historia mexicana que se escenificó, el desfile histórico (Mraz, 2014:90).

El despliegue visual que se realizó para el centenario, sólo es compensado por el registro que se realizó del mismo para su posterior socialización. La consolidación del éxito nacionalista expresado por el Porfiriato, imprime al reverso de las postales conmemorativas: “Poder Ejecutivo Federal. Secretaría de la Defensa Nacional” (Matabuena, 2015). Los documentalistas urbanos por excelencia fueron Guillermo Kahlo y Manuel Ramos

comisionados desde el inicio de las edificaciones porfirianas; los agregados tardíos convocados por la festividad: Salvador Toscano y Víctor Casasola. El Centenario ofreció una visión “apropiada” de las proezas históricas que se comprimieron en tres etapas rigurosas: Conquista, Colonia e Independencia, cada una de ellas sintetizada en alguna figura dignificada, como lo fue Agustín de Iturbide para la paternidad independentista, aun cuando éste fuera asociado a su consumación (el 27 de septiembre de 1821) y se insistiera en las precisiones históricas (Ver: Mraz, 2014 y González, 2007). Las disputas por el calendario cívico comenzaron desde la consumación independentista. Las facciones conservadoras apostaron por más de tres décadas en los privilegios de la consumación el 27 de septiembre, sería Maximiliano quien definiera el 16 de septiembre en la calendarización oficial y lo hiciera festejando en la Villa de Dolores y homenajeando a Hidalgo (Beezley, 2008:82).

Continúa Mraz: “La nueva identidad, que Díaz había construido durante más de dos décadas, se exhibió en el centenario” (2014:92). Dicha exhibición había convocado a los extranjeros, pero sirvió como detonante elemental para las movi­lidades de familias enteras que se desplazaban de provincia (Debroise, 2005:253), quienes compartían el suntuoso festejo en la capital y cumplían con sus deberes patrióticos. Díaz mismo elevaría a icono nacional dos símbolos patrios fotografiándose en ellos: la Columna de la Independencia y el Hemiciclo a Juárez (Mraz, 2014). Fue durante este largo periodo que se confeccionó el turismo doméstico entre las prácticas populares de los sectores medios y altos, forma peculiar de turismo que, pese al laicismo implícito, aparece como fenómeno idiosincrático adquiriendo semejanzas con el peregrinaje desde intencionalidades cívicas.¹² Los desplazamientos voluntarios pretenden honrar a la Patria dignificando sus espacios y forjando *locus* consignados para el fomento identitario y la renovación histórica. En los

¹² Para Freedber los viajes de los peregrinos “se inician con la expectativa, por débil y subliminal que ésta sea, de obtener un beneficio físico o espiritual, u obedeciendo a la tentativa de satisfacer la necesidad de una ayuda que es imposible obtener en la tierra. Pero también puede realizarse con el fin de dar gracias en una u otra forma por las oraciones escuchadas y los beneficios recibidos. En cualquier caso, el punto de enfoque de tal viaje es el santuario; y aquí, como en todas las demás etapas de este proceso de manifestación de esperanza, deseo y gratitud, es la imagen el elemento central, la imagen vista como eficaz y tratada como si pudiera seguir siéndolo trascendentalmente por toda la eternidad. Viajamos hasta la pintura o la escultura, nos detenemos ante ella en el camino, erigimos otras nuevas y de regreso nos llevamos copias y recuerdos” (2011:128).

rituales de ciudadanía que aquí inician, se efectúa el encuentro con el sitio, contacto que -en su transcurrir- tiende a propiciar efectos de transformación vital entre sus visitantes y promesas de beneficio (ver capítulo V).

La imagen construida por el régimen dio un giro inesperado con la Revolución Mexicana; si como afirma Debrouse, la mirada fotográfica de los forasteros logró asimilarse como una parte formativa de la nación (2005:177), el nuevo proceso fue cimentado por un anhelo de mexicanidad, los revolucionarios mismos participaron varias veces en su representación, modificando los tipos característicos que habían definido los ideales pasados. Si bien, la fotografía oficial maderista prolongaba la difusión socio-política realizada por sus antecesores, situaba un movimiento urbano de clase media, además de consolidar su imagen en lo que parece ser una manifestación espontánea, Arturo Guevara (2014) encuentra una casualidad de orden técnico circunstancial, así lo expresa:

La Dallas Eastman School [...] celebraría sus sesiones [...] en El Paso, Texas, para los días 9, 10 y 11 de mayo. Al ser un evento en agenda con dos meses de publicidad previa, nadie podía prever que la congregación de fotógrafos coincidiría con un acontecimiento clave para el maderismo: la toma militar de Ciudad Juárez, acaecida entre el 8 y 10 de mayo de 1911. Esto es independiente de los fotógrafos atraídos por la convulsión mexicana, lo cual hizo que la batalla de dicha urbe fronteriza fuese uno de los eventos más retratados de la Revolución Mexicana. Al respecto es válido recordar que El Paso, Texas, colinda con Ciudad Juárez, México, sólo separadas por el Río Bravo (2014:114).

Las acciones representativas fueron posteriormente implementadas por otros revolucionarios en circuitos populares-rurales. “Los caudillos -a decir de Mraz- reconocieron la importancia de difundir su imagen como propaganda favorable a ellos y a sus causas, por lo que contrataron camarógrafos y fotógrafos, usualmente mexicanos, y los incorporaron a sus filas” (2014:110). El caso de Pancho Villa, quien por iniciativa propia tomara Ciudad Juárez para derrota de Díaz en 1911 (Katz, 1999), es el más emblemático y difundido por el contrato acordado con *Mutual Film Corporation* y el subsecuente ataque a Columbus, donde fuera “degradado de personaje cinematográfico a bandido” (Mraz, 2014:114); sin embargo, cada grupo revolucionario contaba con su propio registro de hazañas: con Zapata Hugo

Brehme, con Obregón y Carranza Jesús H. Abitia (González, 2007/ Mraz, 2014). Atributo de distribución agregado por agencias comercializadoras de foto-noticias como la fundada por la familia Casasola: *Agencia Mexicana de Información Gráfica*, dentro del casi centenar de agencia extranjeras entre las que se encontraba *Mexican War Photo Postcard Co.*, muestra del empeño para difusión noticiosa y turística en la forma popularizada de la postal. Al margen de las escenificaciones forjadas para el bien de las diversas batallas, es hasta el levantamiento armado que la economía creciente reflejada por Díaz en urbanización e industrialización, manifiesta los desequilibrios socio-económicos ocultos en el pasado, las discontinuidades históricas, los marcadas diferencias regionalistas y el evidente pluriclasicismo.

La revisión de la percepción histórica llega a partir del cese revolucionario en 1921, momento donde priman las políticas de la reconciliación nacional que acaban por conmemorar el recién consumado levantamiento armado, principalmente acogiendo la figura indígena y mestiza. A mitad de la década de los veinte, la editora de postales *México Fotográfico*, siguió las estrategias del fomento turístico impulsado por el Presidente Calles para dar a conocer los atractivos representativos de los estados de la república (Matabuena, 2015); iniciativa conjunta con la creación del tramo carretero México-Acapulco, como primer destino explotado para la recreación playera. Adviene, en el transcurrir de las tres décadas implicadas entre 1920 y 1940, lo que Mraz define como “nacionalismo cultural” (2014:128), predominantemente, en la pretensión de reivindicar lo indígena (Debroise, 2005) a través de expresiones simbólicas como la artesanal; en este momento aparece una ebullición patriótica de participación multisectorial derivado del empleo foto-histórico en los proyectos nacionalistas, se enfatizan las figuras regionales arquetípicas del charro, la tehuana y la china poblana desde recursos pintorescos para el *mexican curious* de promoción prescriptiva, que solía mostrar figuras arcaizantes [caso de Brehme]; en menor medida, una modernidad

urbana dinámica y anti-pintoresca [caso de Modotti y Weston] (Mraz, 2014); las dos expresiones funcionaban simultáneamente en las confecciones ideológicas de la mirada.¹³

Pese a que desde 1948 el INI, hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), faculta y acopia el registro fotográfico de poblaciones indígenas, su inauguración corresponde con los inicios de la continuidad partidista que institucionaliza una supuesta homogeneidad de lo mexicano a través de la doctrina oficialista de la unidad nacional, con ella pretenden atenuarse las contradicciones sociales y los conflictos históricos que se expresan en distorsiones agravadas de los acontecimientos nacionales. Comienza el establecimiento de una realidad acrítica que se refugia en estrategias visuales, principalmente audio-visuales, para muestreo de estereotipos costumbristas y folcloristas que logran establecer al mestizo como única figura existente en el escenario patriótico y, donde todo lo demás, queda reducido a vestigio o conglomerados amorfos de sin sentidos. En la década que abarca 1940-1950 el cine mexicano tiene una importancia fundamental en la construcción de la identidad nacional, es la época del cine de oro y sus secuela ideológicas, decía el Indio Fernández: “Ni los mexicanos sabían cómo era México hasta que yo se los enseñé: Sólo existe un México: el que yo inventé” (citado en Mraz, 2014:195). A sus películas se asocia el machismo como concepto equivalente a valentía de carácter nacional, la sumisión como atributo femenino, las reuniones de ideologías revolucionarias contradictorias, el indígena hispanizado y retrógrada, las mixturas regionalistas, los paisajismos fotogénicos en alianza con Figueroa, entre otra serie de clichés identificatorios.

¹³ La popularidad alcanzada por el formato postal, desarrolló una moda en la Ciudad de México durante la década de los cuarenta, consistente en fotografías candidas sobre transeúntes de avenidas concurridas, quienes recibían de inmediato un recibo por si querían posteriormente adquirir su retrato sobre el cartón de postal y enviarlo como presentación; normalmente eran denominadas como “no circuladas”, debido a que difícilmente llegaban a buzón y solían regalarse a personas cercanas con un tiraje pequeño. Como éstas, muchas postales – incluso comerciales- fueron adquiridas y desfuncionalizadas de inmediato, cuando el envío ocurría, la frase popular en el país era: “La postal llegó después que tú” (Matabuena, 2015:34).

Al mismo tiempo que se desarrollaba el cine nacional, varias publicaciones ilustradas llevaron cuenta de los pasajes históricos centrados en la vida social de los políticos en turno y sus favorecimientos, caracterizadas entre los cincuenta y setenta del siglo XX por una censura efectiva que modificaba constantemente las ediciones circulantes; a estas décadas corresponde la *Historia Gráfica de la Revolución*, constituida por el oficialismo del fondo Casasola, prolongando los énfasis y las omisiones de conveniencia para los trazados institucionalistas: Villa llegó a la prensa después de largos años de exclusión, mientras se omitía cualquier mención del conflicto estudiantil del sesenta y ocho.¹⁴ Indica Katz: “Durante muchos años, sucesivos gobiernos mexicanos trataron de convertir a Villa en una no persona, o simplemente se refirieron a él como bandido, pero no tuvieron éxito [...] Villa fue siempre uno de los más conocidos y más populares dirigentes de la Revolución Mexicana” (1999:25).

Las iniciativas institucionales por forjar un turismo de interior en México no aparecen antes de la década de los cuarenta, momento donde los esfuerzos en el rubro se concentraron en la receptividad internacional. El estímulo, medianamente concedido en la década de los cincuenta, se entendió como instrumento de integración para las clases altas. Es hasta la década de los setenta, con la fundación de la Secretaría de Turismo (SECTUR), mientras se plantea el desarrollismo en los tres polos de sol y playa para el arribo internacional: Cancún, Ixtapa-Zihuatanejo y Cabo San Lucas, que se impulsan programas para el fomento del turismo social de pretendido carácter popular; en este momento se promueven incentivos provisionales para adquirir fideicomisos y préstamos obreros para el esparcimiento turístico, se generan programas de promoción interna como: “Conozca primero México” para el regocijo cívico, gestándose entre enunciaciones de favorabilidad sobre la inversión económico – cultural y el enriquecimiento del país, además de imponerse como una suerte

¹⁴ En ese momento, las atenciones institucionales se concentraron en la imagen internacional atraída como sede de los Juegos Olímpicos y el saneamiento del suceso entre las mentalidades internas para explotación de la nueva infraestructura deportiva y hotelera. Las publicaciones ilustradas que comienzan a hacer una revisión crítica de los acontecimientos y a posicionarse en los entornos socio-políticos que caracterizaron el perfil institucional de la historia, inician hasta la década de los setenta: la revista Proceso en 1976, los diarios Unomásuno en 1977 y La Jornada en 1984. (Mraz, 2014/González, 2007).

de esfuerzo - beneficio recíproco. Así lo expone López Portillo en su Quinto informe de gobierno:

Concebimos el turismo dentro de los objetivos nacionales, como derecho a la recreación para todos los mexicanos [...] aunque la balanza relativa sigue siendo favorable, la proporción ha disminuido, debido, en otras razones, al alto y sostenido ingreso personal en México que le ha permitido a sectores medios y ricos salir mucho más al extranjero, en donde gastamos con excesiva generosidad, contribuyendo al desbalance. El turismo interno aumentó en un millón y medio respecto al mismo período del año anterior, totalizando 19 millones de turistas de los cuales muchos, son trabajadores. Ello, es un paso importante en la satisfacción del derecho al descanso creativo y recreativo de los mexicanos, que promueve su identificación e integración con el espacio patrio, las tradiciones y la herencia cultural, a la vez que fortalece la familia, pues a ella se destinan las promociones internas más importantes [...] La promoción de la demanda de turismo social, continúa fortaleciéndose a través de diversos programas, entre los cuales destacan las actividades de promoción y difusión que se han desarrollado en dependencias gubernamentales, sindicatos, escuelas y público en general. La atención a la recreación de los grupos menos favorecidos del país es importante objetivo prioritario de la política turística [...] El turismo sólo se da en la paz y la libertad exige por ello eficiencia y competitividad. No es un don precioso ni de la naturaleza, ni de la cultura o la historia. Exige esfuerzo continuo. (López, 1981:179-180).¹⁵

Los trazados de unificación nacional¹⁶ confluyen con los programas, ya delatados por Monsiváis (2012), a partir de la aprobación federal para adjetivar al centro como histórico, quienes revitalizan las prácticas domésticas del turismo con la alianza institucional de la patrimonialización. Así, el centro de la Ciudad de México es zona de monumentos históricos

¹⁵ El discurso de acompañamiento que legitima las funciones del secretario de turismo en turno y la vinculación patriótica, es bien expresada en la siguiente nota de difusión en prensa: “Cuando el mexicano de todas las posibilidades y de todos los rumbos, tenga oportunidad de conocer, de absorber el prodigioso mosaico de costumbres y expresiones de cada región de la República, cuando estreche en abrazo fecundo a otros mexicanos, podrá realizar la verdadera revolución de su propia cultura, tal como la ha pregonado Guillermo Rosell de la Lama, en dinámico propósito por desarrollar el turismo interior, en hacer accesible el conocimiento íntimo de México, en lograr conciencia y más grande amor del mexicano a su patria” (Máñez, 1979).

¹⁶ Como muestra de los unitarismos priístas y la influencia visual ejercida para modelar los comportamientos cívicos, Mraz recurre a la introducción escrita por Miguel de la Madrid en 1985, para la serie editorial: *Así fue la Revolución Mexicana*, coproducida por la Secretaría de Educación Pública y el Senado de la República: “Para el pueblo de México la historia, más que una imagen inerte de pasado, es el fundamento de la construcción nacional y una guía para la acción futura. Uno de los acontecimientos que más ha transformado la vida de nuestro país en la Revolución de 1910; el gran movimiento social que le dio una nueva orientación al desarrollo histórico de México. Este gran vuelco histórico, en el que participaron todos los grupos sociales, todas las corrientes políticas y todas las regiones del país, integró a la nación en un sólo cauce de preocupaciones y proyectos. Paradójicamente, al mismo tiempo que fue una lucha de grupos y facciones, esa lucha [...] unificó] los esfuerzos de los mexicanos para construir una nación [...] integrada geográfica, social, cultural y políticamente, en un solo proyecto nacional” (citado por Mraz, 2014:357, los corchetes son suyos).

desde 1980 y patrimonio de la humanidad siete años más tarde, nos recuerda Bourdieu respecto a la fuerza del poder simbólico: “por el hecho de formular las cosas con autoridad - es decir, frente a todos y en nombre de todos, pública y oficialmente-, las despoja de lo arbitrario, las sanciona, las santifica, las consagra, dotándolas de una existencia digna, como conformes a la naturaleza de las cosas, como naturales” (2008:113).¹⁷ En opinión de Mraz (2014), los desplazamientos cívico-patrióticos son propiciados por los revisionismos conmemorativos, efectuados en forma de festividad popular y editorial ilustrativa. A ellos se atribuyó la construcción de la identidad y el fundamento histórico para el reencuentro con el deber ciudadano y los rituales nacionalistas, el turismo doméstico incluido. Sobre la ritualidad que nos interesa, aclara Bourdieu:

Los rituales representan el límite de las situaciones de imposición en las que, a través del ejercicio de una competencia técnica, aunque sea imperfecta, se ejerce una competencia social, la del locutor legítimo, autorizado a hablar y a hablar con autoridad [...] Lo bien dicho, formalmente conforme, pretende por ello, y con muchas posibilidades de éxito, nombrar el derecho, es decir, el deber ser (2008:17).

Ritualidad simbólica que sólo tiene sentido en la complicidad y aceptación de la comunidad creyente que la ejecuta, sin embargo, no como acto espontáneo de ingenuidad, más bien, como respuesta prolongada y paciente ante la continua adquisición de lecciones de estímulo público. En las consideraciones de Bourdieu (2008), las equivalencias que cualquier variedad local podría encontrar con el discurso oficial unitario, impuesto -claro está- como forma de dominación y control estatal, serían aceptadas como legítimas y, su grado de coincidencia, favorecería el valor de la referencia y la normalizaría en calidad de bien común.

¹⁷ Las autoridades acreditadas para efectos patrimoniales en México: el Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH (desde 1939), a través de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, instancia de catalogación de bienes históricos hasta el siglo XIX y el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA (desde 1945), instancia de catalogación de bienes artísticos creados a partir del siglo XX. Internacionalmente, la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO (desde 1946), a través del Programa Patrimonio Mundial de la Humanidad, quien provee la lista “integrada por bienes culturales o naturales cuyo valor enriquece nuestras vidas y cuya desaparición sería una pérdida irremediable para la humanidad” (Flores, 2010:46).

Si a diferencia del turismo nacional de Shaffer, las herramientas ideológicas para mirar correctamente los paisajes nacionales se constituyeron en una descarada propaganda turística que incentivaba el patriotismo estadounidense, las herramientas implementadas para los rituales de desplazamiento geo-cívicos en propagación de la correcta mirada mexicana, se vinculan a una historia escenificada por las -a veces- cambiantes posturas ideológicas, donde además, las asociaciones con figuras representativas, celebridades y celebraciones incorporan un matiz elemental de turistización histórico-política. En consideración de Beezley (2008) no podríamos concederle todos los constructos nacionalistas a las versiones oficiales, parte elemental de la asimilación de la identidad y sus propensiones turísticas, competen a las edificaciones populares y sus adaptaciones, aquí radica la importancia de los turismos domésticos observados, expresiones que interiorizan las dinámicas culturales y conjuntan la mixtura representacional para proveer los aspectos genuinos de su forma doméstica de ser turistas. Observa Iskander Mydin y es nuestra tentativa: “Como una indicación de la plasticidad de la respuesta por parte del fotográficamente colonizado, la imagen puede interiorizarse en afirmaciones positivas de identidad cultural, quizá para enfrentarse a la realidad política [...] donde las fotografías históricas son utilizadas como mecanismos de afirmación de la identidad” (Naranjo, 1992:201).

A partir de todo ello, me permitiré trazar una vía de acceso al turista doméstico que nos compete: como los otros turistas, pasa-tiempo de ocio en una acción colectiva por apetencias experienciales. Su peculiaridad radica en esa forma de desplazamiento sedentario o arraigado que deriva en cuatro vías características: a) logra confrontar el extrañamiento y aportar una mirada distanciada, a partir de reconstituir -quizá recuperar o, incluso, reivindicar- su propia identidad desde el encuentro espacial con lo aparentemente ordinario y el neo-exotismo del tiempo remoto; b) el turista no puede, sino establecer con su anfitrión circunstancial, una mirada recíproca que deviene en afirmación; c) si a ningún tipo de turista se le puede negar la instrumentación del conocimiento y el reconocimiento, el turista doméstico fundamenta y justifica con ello la pertinencia de su práctica social de valoración colectiva, al grado que en el embuste del término, se le ha rehabilitado como viajero, dice

Monsiváis: “Especie en extinción, un viajero es alguien alejado de la prisa *instamatic* del turismo, que recupera en el Zócalo la mirada histórica” (2012:217). Por último, d) las anteriores acciones de consenso, facultan al turista doméstico de la convicción de autenticidad.

La diferencia que pudiera prevalecer para distinguirlo del excursionista, no radicaría en otra cosa que en el despliegue de una práctica concreta como actividad agregada a la excursión: el senderismo, la observación de aves o la fotografía por ejemplo. Al modo doméstico de producción audiovisual Chalfen (1987) ya le había atribuido la característica primaria del desempeño activo dentro de un grupo de interacción cercana, en consideración de la audiencia igualmente elegida por especificidades culturales para el acertado contexto significativo. Más que elementos añadidos, el excursionista fotógrafo, dotado de las tesituras que envuelven al turista doméstico, incorpora una práctica voluntaria e intencional a la peripecia (Graburn, 1992/ Urbain, 1993). A propósito del uso convencional del video en España, Lisón Arcal define a los “folcloristas domingueros”:

Cualquiera con una cámara de video que busca imágenes folcloristas de supuestos primitivos en las zonas rurales de su comunidad autónoma los fines de semana [...] este fenómeno ha sido posible gracias a la emergencia de un sentido de identidad cultural surgido a partir de la transición democrática y del fomento y desarrollo del autonomismo. Una preocupación por recuperar las raíces culturales ha llevado a este país a una proliferación de reinventiones de rituales festivos y de formas tradicionales de vida en un afán de demostrar la existencia de una identidad cultural tan valiosa y cargada de pasado como la de cualquier otra comunidad (Lisón, 1997: 10).

Los foto-turistas domésticos son los nuevos viajeros resarcidos por su “buena mirada histórica”, o los turistas desacomplejados que acogen Graburn (1992) y MacCannell (2017) en la re-creación de experiencias. Considerando la delación de Urbain: “Aquí está la paradoja: en ese deseo de autenticidad que conduce al viajero, instruido en el pasado, a falsificar un baile [...] ¡En nombre de la verdad!” (1993:233), debemos posicionarnos en la expectación de experimentar la realidad a través de la fotografía, ese es el objetivo de las tres dimensiones subsecuentes de aproximación etnográfica. La primera interacción abordada,

materia del capítulo tercero, corresponde a la práctica foto-turística en activo, las colaboraciones entre el lugar de interés y sus visitantes, los *modus operandi* y las performáticas que articula. Performática que aquí y sólo aquí, desde el horizonte discursivo planteado como imperativo lingüístico: "hace existir lo que enuncia" (Bourdieu, 2008:17).

CAPÍTULO III

De coreografías y geografías turísticas:

La interacción performática del lugar y la mirada fotográfica.

Las dos trayectorias precedentes corresponden a itinerarios asociativos que nos permiten situar la mancuerna socio-técnica cámara-turista y la construcción socio-histórica de imagen y nación. En ambas, se desplegaron conceptos claves competentes con los procederes sincronizados del foto-turismo, las nociones elementales necesarias para modular las confluencias espacio-personaje y las características de la domesticidad y la excursión. A partir de ahora nos centraremos en los procesos vitales del foto-turista doméstico y el excursionista fotógrafo, haciendo interactuar tres dimensiones mínimas: la práctica, la socialización y el despliegue de sus efectos. A diferencia de los trayectos teóricos, a las dimensiones o etapas subsecuentes les atañen las correspondencias empíricas y una tonalidad de carácter predominantemente descriptivo.

A este capítulo incumbe la primera dimensión foto-turística, es decir, lo que comprende la práctica del turista en el momento que ejecuta fotografías. En los términos del corpus de investigación, aludiremos, principalmente, al quinto de nuestros criterios operativos: los *modus operandi* o modos y maneras de proceder en acto, sin menoscabar la atención sobre los espacios geográficos, los tiempos cronológicos, las condiciones específicas de viaje y a los turistas como operadores, con ciertas habilidades técnicas y concreta portación de dispositivos. Para evidencia del proceder metodológico, intercalaremos los datos etnográficos y las aportaciones de las entrevistas semi-estructuradas con las elucidaciones teóricas, además de emplear la fotografía, caso único, en estricto sentido ilustrativo, ya que se recurrirá al registro propio y algún compartido, capturado *in situ* relativo al comportamiento de los turistas activos.

I

La asociación viaje, recorrido, visita o paseo con portación de cámara o algún otro dispositivo para fotografiar, sigue siendo un recurso frecuente y difundido entre el turismo contemporáneo. Verificamos la sincronía a través de voces diversas, propiciadas con interlocutores en distintas jornadas turísticas, en variedad de condiciones etarias, grados de incursión fotográfica, dispositivos y circunstancias viajeras:

Hay una cámara en casa, pero aunque la uso a veces para alguna ocasión que valga la pena cargarla, mejor uso el celular [...] Hago foto seriamente cuando viajo o hay algún evento que lo amerite, fuera de ahí, regularmente hago tomas de celular, de todo (Entrevista con CF, SLP, 16/11/2015)

A donde llevo la cámara sé que hay cosas padres para fotografiar, entonces las busco también. Voy a ir a tal lugar, ayer fuimos a la Sierra de Álvarez por ejemplo, claro, cargo con la cámara porque sé que va a haber paisajes. La cargo poco dentro de la ciudad, pero últimamente he estado tratando de cargarla cuando voy al centro y busco lugarcitos, esquinitas, perspectivas, tomas (Entrevista con ALM, SLP, 16/11/2015).

Para sacar a la calle tenemos “la paseadora” por ejemplo, no es tan recomendable salir con una tan buena porque las roban, de hecho, Benjamín a veces les tapa el nombre y siempre las guardamos en éstas bolsitas [ecológicas de supermercado], para que no las noten y no salimos de ésta área [primer cuadro céntrico]. (Entrevista con GC, CDMX, 29/11/2015).

Muchos turistas que fotografía traen sus buenas cámaras, pero con todo prefieren de éstas. Quieren una suya [...] por ejemplo, los turistas que traen sus camarotas, la quieren para adorno en sus casas porque como éstas no hay, o para regalarlas (Entrevista con AGH, CDMX, 29/11/2015).

La cámara la cargo cuando [...] que sé que voy a tomar fotografías porque no la puedo traer en el carro, ni cargar para todos lados [...] Por ejemplo un fin de semana, varias amigas que yo invité a participar conmigo y que dicen: “vamos a tomar fotografías” es cuando salimos. Y que vamos a Dolores, o vamos a la Sierra, o vamos al Cerro de San Pedro y ahí tomamos, ya vamos específicamente a tomar fotografías (Entrevista con YC, SLP, 16/12/2015).

Me la paso tomando fotos [...] uso la tableta Samsung HD y mi cel con ocho megapíxeles [...] la cámara de mi papá me la llevo a paseos, museos, viajes y fiestas (Entrevista con FA, Ver., 02/01/2016).

El viaje es significativo [para tomar fotografías], porque son lugares que no regresa uno con regularidad, de igual forma son momentos memorables para compartir con los amigos o familiares (Entrevista con OB, SLP, 25/03/2016).

Si como se anticipa en el habla de los interlocutores, la asociación de la cámara y el turismo es efectiva, a partir de ahora, desplegaremos los recursos que coexisten en el acto de captura turística. Recordemos la segunda de nuestras preguntas guías ¿De qué maneras, la fotografía (entendida como artefacto socio-técnico, acto e imagen) construye al turista, la experiencia de su viaje y la imagen del lugar? Sincronía donde interactúan el lugar y los turistas en acción fotográfica. Apoyados en el marco teórico, seguiremos las nociones: “coreografías” y “geografías” tal como las emplea Jonas Larsen (2006), para plantear las conexiones entre cuerpos en movimiento y espacios fluidos dentro de los “*performances*” turísticos y, nos daremos a la tarea de realizar la segunda vinculación socio-técnica: turista-lugar de interés, recurso prescriptivo elemental en las imágenes que nos competen y detonante básico de la compleja operatividad fotográfica que nos ocupa.

Coreografías y geografías foto-turísticas

En alianza con la cámara, ciertas actitudes durante los desplazamientos de la acción turística, alternadas por diferentes situaciones viajeras, suelen presentarse a modo de lugar común. A través de dos circunstancias de viaje y una situación clave, provistas por la observación de campo, desplegaré los repertorios¹⁸ potenciales realizados por sus fototuristas, tales repertorios fueron detonados, de forma mínima: por las peculiaridades del viaje mismo, por lo que la cámara le permitía a su portador y por lo que el espacio le dictó a sus visitantes, de ahí que no podamos hacer referencia a un práctica homogénea de orden turístico o detener nuestra aproximación en lo que supone normativas y pre-determinaciones.

¹⁸ Emplearé el término “repertorio” a la manera de las metáforas musicales de Faulkner y Becker, para quienes: “el repertorio simplemente delimita un conjunto de rutinas disponibles para los actores cuando se reúnen y eligen una lista de comportamientos posibles” (2011:279), agregan más tarde: “Considerado [...] como un proceso, como algo que continuamente se hace y se rehace a medida que las personas incorporan, intercambian, aprenden y enseñan los elementos relevantes, nos brinda un instrumento flexible para entender las formas de acción colectiva” (2011:281). En tónica similar, cuando Diana Taylor recurre a la noción repertorio desde los estudios del *performance*, los asume como el conjunto de objetos de análisis y actos en vivo que participan de la presencia. (2011).

La primera de nuestras circunstancias de viaje considera la observación participante realizada en cuatro situaciones diversas (mapas 1 y 2):

Tabla 1. Jornadas de la primera circunstancia de viaje: Turismo Doméstico		
a) Visita al Panteón del Saucito. SLP.	IHSLP	25/octubre / 2015
b) Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada. SLP.	TMCSLP / PES	22/noviembre / 2015
c) Recorrido turístico histórico nocturno por el Barrio de San Miguelito. SLP.	TMCSLP	5/febrero / 2016
d) Recorrido turístico histórico por el Barrio de Tlaxcala. SLP.	TMCSLP	19/agosto/2016

Todas ellas corresponden a paseos gestionados por agrupaciones potosinas con presencia virtual, que organizan recorridos de carácter informativo dentro de entornos próximos. El tipo de viaje que nos compete en esta circunstancia, intercala varias denominaciones entre sus turistas, además de viajes, pueden ser considerados como salidas, paseos, recorridos o visitas. Las características que reúnen son: desplazamientos acotados, por lo general, sólo circunscritos a puntos de reunión localizables dentro de la misma ciudad de origen o al interior del estado, con un breve trayecto al destino, retorno en el mismo día y costos accesibles que incluyen los contenidos guiados. Los concurrentes predominantes en esta circunstancia son familias con niños pequeños y adolescentes, miembros de la agrupación y, en menor medida, afianzados seguidores, compuestos por adultos de mediana edad y mayores, que arriban en solitario para congregarse en el lugar con viejos conocidos que frecuentan paseos similares.

Debido a los elementos comunes, en alusión directa al desplazamiento cercano de breve duración, denominamos a la primera circunstancia como turismo doméstico. Los propósitos de las agrupaciones anfitrionas suelen ser patrimonialistas, en pretensión de afianzar una apropiación simbólica del espacio transitado, fórmula competente con las motivaciones expresas de los viajeros, quienes buscan transmitir conocimientos generacionales, tener una aproximación educativa a los sitios de pertenencia y fomentar valoraciones, acciones y recreaciones del espacio familiar. Los contenidos informativos varían de precedentes histórico-culturales a místicos, pero funcionan como estrategia de

congregación entre los visitantes, establece puntos de reunión, temas de conversación entre asistentes desconocidos y prácticas fotográficas extensivas.

Es en este panorama que se entablan los repertorios fotográficos potenciales del turista doméstico: suele haber un comisionado, normalmente labor ejercida por algún miembro afianzado de la organización paseante, que tiende a ser el mismo o, en su caso, el relevo acordado por la ocasión, para llevar un registro puntual de los procesos del evento y dar cuenta de su efectiva realización, incluyendo a los asistentes en conjuntos distribuidos, quienes proveerán los criterios de éxito cuantitativo sobre la lograda concurrencia. Una actividad derivada de ésta es la fotografía grupal, momento donde el conjunto se integra por una duración limitada, se acompaña, conversa, elige su lugar y se coloca al lado de otros paseantes con quien sólo comparte un tiempo y espacio provisional de aparente compañerismo, disuelto al acabar el último disparo (imágenes 1 y 2). Momento además, este último, donde se infiltran dos prácticas recurrentes, aquél que protagoniza la acción de toma grupal, acaba por ser el comisionado elegido para reiterar una multiplicidad de fotos grupales con todas las cámaras que circulan por sus manos, además de, al menos, procurar duplicar la captura mientras se adapta al dispositivo nuevo y pretende satisfacer la demanda del desconocido peticionario, esto en característico despilfarro digital.

Al registro de evento y colectivo, la concertación de fotografía grupal y las reiteradas peticiones de la misma toma grupal con cámaras diversas, ejecutadas por un solo individuo, agreguemos otras secuencias fotográficas, entre las que destacan: seguir la mayoría de las indicaciones del contenido informativo donde se sugiere la importancia de un motivo enfáticamente fotografiable, a veces, la voz del guía propondrá ángulos de visión preciso que fomentaran procedimientos colectivos con reiteraciones posicionales. Los grupos guiados suelen fomentar la cercanía de los participantes para mantenerse atentos a la escucha, propiciando dinámicas particulares: un fotógrafo atento, colocado en la proximidad frontal del objeto descrito, hace su foto; a continuación otro fotógrafo, colocado en un sitio de menor privilegio, aguarda la toma del primero y aprovecha su desplazamiento para ocupar la idéntica posición de aquél y hasta entonces hacer su toma. Seguido de este vendrán otros en condiciones

similares, hasta que un número considerable de circundantes consideren prudente reunirse con el grupo que se desplazó antes para ocupar una nueva posición. El acto se repite varias veces, debido a que los privilegios de proximidad al guía suelen ser respetados por los órdenes de arribo al conjunto.

La segunda de nuestras circunstancias de viaje, corresponde a la observación participante considerada en cuatro situaciones diversas (mapa 3):

Tabla 2. Jornadas de la segunda circunstancia de viaje: Excursión Dominguera		
a) Safari fotográfico del Centro Histórico. CDMX.	AFCS	29/noviembre / 2015
b) Safari fotográfico Coyoacán. CDMX.	AFCS	22/octubre / 2016
c) Safari fotográfico San Ángel. CDMX.	AFCS	30/octubre / 2016
d) Safari fotográfico Centro Histórico. CDMX	AFCS	19/noviembre/2016

Éstos son safaris fotográficos realizados por diferentes zonas de la ciudad de México. La dinámica de los recorridos consiste en seguir un trazado peatonal por lugares emblemáticos del conglomerado urbano en el transcurrir de tres o cuatro horas; mientras se explora el equipamiento fotográfico réflex de cada principiante. Los propósitos pedagógicos de los safaris conceden toda la importancia a la cámara y al cumplimiento de sus funciones, convirtiendo los motivos fotografiados en paisaje urbano reemplazable; no obstante, imprescindible en cuanto al aprovechamiento de las cualidades topográficas de fijeza monumental y las adecuadas condiciones lumínicas. La estrategia intercala el registro arquitectónico de los sitios visitados y el seguimiento de indicaciones básicas por parte de los instructores. El discurso técnico prioriza en el máximo aprovechamiento de las cámaras portadas y en el carácter extractivo del encuadre.

Los integrantes del safari realizan un desplazamiento próximo para poner en práctica una actividad aficionada, placentera y extra-cotidiana, aspirando al desarrollo erudito del manejo fotográfico. La domesticidad del trayecto y la incursión recreativa los convierte en una suerte de excursionistas domingueros, quienes intentan modular una operación de amateurismo experto, en los términos que plantea Chéroux (2014), producto del oficio o la

práctica iniciada, ejecutadas desde propósitos espacio-temporales específicos que involucran movilidad. Si bien Susan Sontag (2013) ya había asociado la modalidad del safari fotográfico con la furtividad de la caza para refrendar el poder sobre el motivo capturado; Calvo y Mañá encuentran en ellos, como rasgo significativo, la sustitución de la vista por la herramienta, convirtiendo a sus usuarios en el *Homo Photographicus* por excelencia, expresión que, indican los autores: “pretende reflejar una situación cada vez más evidente, es decir, en qué modo el cuerpo social articula y proporciona discursos continuados a partir y alrededor de la imagen” (Naranjo, 2006:211). Tales notaciones son elementales para aproximarnos al proceder de los excursionistas, quienes suelen acceder en solitario sin importar la edad, aun cuando predominen asistentes adultos, mismos que concentran toda la atención en la actividad que desempeñan. A pesar de que las frecuentes instrucciones se realizan grupalmente, lo mismo que las charlas entre los recorridos de punto a punto y ciertos compartimentos en acto, la actividad se realiza individualmente en sitios cercanos, con suma atención a la cámara y sus despliegues, a manera de efectiva prótesis visual. Cada que una nueva marcha se inicia, es necesario que se reclute táctilmente a cada uno de los concurrentes, de lo contrario, éstos no advierten el emprendimiento.

Los repertorios de esta circunstancia incluyen, por condiciones técnicas, el uso continuo y repetitivo del disparo sobre un mismo motivo, característica descrita por Chéroux (2014) entre los clubes y sociedades fotográficas gestados en la industria del ocio, quienes realizaban excursiones con la pretensión de compartir hallazgos técnicos y trucos procedimentales. Para el caso observado, los excursionistas privilegian las tomas insistentes sobre el mismo objeto y desencadenan una serie de mediciones y pruebas reiterativas con ligeras modificaciones de los recursos dispuestos en la herramienta. Las ventajas digitales de las cámaras permiten que este repertorio desencadene otro, las constantes visualizaciones de las fotografías tomadas en acto por ejemplificación, comparación e implementación de recursos (imagen 3). El *modus operandi* de los safaris implica una enajenación en el acto de toma, sin importar lo que ocurra alrededor, el fotógrafo se aísla, usa la mirilla como visión exclusiva: choca con transeúntes o se retiene por largo tiempo frente a su objetivo bloqueando accesos.

Entre las dinámicas cooperativas, se potencia la espera necesaria para que los otros paseantes del lugar no aparezcan en el encuadre y se inhiben sus imprudentes colocaciones en las filtraciones de luz. Además de intercalar posiciones entre el resto de excursionistas, para adoptar la composición axial privilegiada que proveerá la mayor captación del objeto. La modalidad pedagógica incorpora otros repertorios de índole técnica, tres predominantemente: primero, la captura agrandada de un contexto general, seguida de un acercamiento al detalle de interés; segundo, en caso de entrometer sujetos, dotar a los rostros de la mayor definición posible por medio del enfoque, inhibiendo el contexto de fondo por enrarecimientos fuera de foco y, tercero, asegurar las tomas o reiterarlas, sobre todo, aquellas que involucran riesgos de movimiento por intromisión de cosas vivas.

Las dos circunstancias de viaje hasta aquí expuestas, con las respectivas variaciones propiciadas por las situaciones, características intrínsecas y formatos ideados, se efectúan como una acción colectiva, en esas formas de acuerdos tácitos que evidencian Faulkner y Becker (2011); donde, pese al poco o nulo conocimiento de los otros paseantes no asociados directamente, pueden establecerse algunas alianzas provisionales conformadas por encuentros previos en recorridos similares, sensaciones de pertenencia o intereses y aficiones compartidas. Dependen de una organización concertada y objetivos acordes, responden a un circuito planeado y compromisos adquiridos. Es decir, existen ciertos criterios -aunque pasajeros- de grupalidad y seguimiento, mismos que son reflejados en las prácticas fotográficas ejercidas, en las estrategias subsecuentes de compartimento y diferenciadas tajantemente de otras formas de viaje que pueden ser concertadas o coincidentes, como aquellas de concurrir en un circuito turístico de autobús o peatonaje en formatos más individualistas. Más que nada, acción colectiva en cuanto a acción se refiere. Pero primero, problematicemos nuestros repertorios.

Los repertorios, enunciados como prácticas recurrentes dentro de esquemas de posibilidad -que si bien, incorporan cierta familiaridad o comodidad con conocimientos y competencias, con acervos y bagajes; en su rango potencial, permiten negociaciones y

adaptaciones situacionales para crear, inventar e improvisar- son equiparables a las “coreografías” de Jonas Larsen (2005/2006), terminología empleada por el autor, para referirse al primer proceder fotográfico del turista, mismo que, inicialmente, se sujeta a los guiones de la industria. Desde su perspectiva, las acciones del foto-turismo adquieren el carácter ritual de la cita, promoviendo la repetición de secuencias. Las coreografías o pre-formaciones, responden a estructuras normativas y guiones culturales, sociales, discursivos o materiales, propiciadas por una visión hegemónica de lo que al turismo compete, secundada en folletería, postales o narraciones guiadas con acordadas sugerencias de encuadres. Detonantes coreográficos, en palabras de Haldrup y Larsen (2006), que insisten en la llamada de atención sobre los marcadores o emblemas del sitio, que exaltan los pintoresquismos o la fotogenia del lugar y propician acciones entre el fotógrafo y su cámara, cierta disposición por parte de lo fotografiado y todo lo que bordea la práctica cultural. Al respecto, una interlocutora comenta: “Otras las imprimo y las guardo en álbumes de fotos con postales de los lugares que visito”. (Entrevista con FA, Ver., 02/01/2016). Otra más dice:

A todas las personas [...] les gustaría de una u otra forma visitar los lugares que vas conociendo a través de las fotografías ¿no? De hecho, anteriormente, cuando mi hijo estaba más chico y siempre andaba conmigo, nos gustaba mucho salir y, nosotros, nos basábamos mucho en ver fotografías en “México Desconocido” de lugares: ahora vamos a..., vimos por ejemplo fotografías del Mineral del Chico, que hay lugares para hacer rapel, que hay lugares para pescar, turismo ecológico, -Hay pues ¿sabes qué? Aquí se ve bien padre, vamos. Yo creo que como yo, hay mucha gente que se basa en fotografías para poder ir a ver lugares.

En sentido inverso, acota más tarde:

la naturaleza a mí me encanta, tomar los ríos y mostrarlo, porque yo creo que sí hay lugares muy padres que merecen que la gente conozca y con eso tú le das invariablemente un poco más de promoción, que no hace el gobierno, pero que hacemos todos los que tomamos fotografías [...], promoción de los lugares padres para que la gente venga (Entrevista con YC, SLP, 16/12/2015).

Tales emisiones pre-formadas, no portan, necesariamente, la neutralidad que se le ha imputado al objeto adquirido para menoscabar sus afectos, ni inhiben proceder subsecuentes. El historiador del arte David Freedberg cuestiona al respecto. “¿los clichés en las imágenes pueden provocar formas de conducta que se ajusten al cliché?” (2011:28). La

respuesta que darían Donaire y Galí, interesados como están en la construcción simbólica de los destinos turísticos en la era digital, sería un sí rotundo:

La fotografía ha sido un elemento capital en la práctica turística, tanto en la elección del destino como en el comportamiento de los visitantes en el mismo destino. En el turismo urbano, el ritual turístico consiste a menudo en un periplo por los nodos más relevantes de la ciudad a la captura de un instante fotográfico que perpetuará la imagen canónica de esta ciudad. La irrupción de la fotografía digital ha transformado la práctica fotográfica de los turistas. El visitante dispone ahora de mucha más capacidad de almacenamiento y una visualización instantánea de las imágenes. Pero el cambio más trascendente es que las imágenes han adquirido el valor de elementos de socialización; es decir, actúan como mensajes en las redes que ayudan a sus propietarios a situarse en su contexto social (2011:301).

Según explican: “los nodos son los átomos de la experiencia turística, las piezas básicas a las que asociamos un determinado destino. París es la Torre Eiffel, *Notre Dame*, el *Sacre Coeur*, el Arco del Triunfo, el *Louvre* o el *Pompidou*. De hecho, las guías turísticas se esfuerzan por atomizar la complejidad de la ciudad en una suma de fragmentos, que están organizados de forma jerárquica” (Donaire y Galí, 2011:298). Los datos que los autores recaban en Barcelona, a partir de una serie de categorías observadas entre las fotografías que durante un mes diversos visitantes de la ciudad publicaron en Flickr, les permitió ubicar los escenarios con los que se asocia al territorio, en reconocimiento jerárquico de la arquitectura modernista de Gaudí y en discriminación de muchos otros emblemas. En base al contexto del espacio fotografiado, en algunas imágenes imperaba la amplia inclusión del entorno urbano y en otras los detalles reducidos de alguna edificación.

La hipótesis de estos autores es que la fotografía contribuye a construir la imagen del lugar, mientras que la imagen del lugar contribuye a la construcción de fotografías; las fotografías, por su parte, construirán la identidad de sus retratados. El comportamiento al que se refieren es la participación en las dinámicas del registro fotográfico para cumplir con las expectativas de un sitio determinado, generadas a partir de las imágenes que los preceden y que promoverán su actuar. Los datos cuantitativos provistos por su estudio hacen evidente, sobre todo, la gran consolidación de la fotografía turística sin sujetos, des-humanizada tal como la llaman. Las razones que proponen son, por una parte, el ideal romantizado sobre el paisaje solitario, del cual expone Galí en un estudio previo: “El símbolo romántico permite,

sobretudo, buscar el diálogo a solas (sin intermediario) entre el espacio visitado y el individuo. Es un viaje exterior pero es también un viaje interior en busca del yo. Esta comunión a solas con el patrimonio ha perdurado hasta nuestros días de forma casi inalterable” (2005:274). La “mirada romántica” es explorada por John Urry (2002) para una búsqueda semi-espiritual que confronta al objeto mirado, es característicamente expectante frente a lo considerado aurático y, contraria a la “mirada colectiva” nacida con el turismo masivo, quien -con cierta cordialidad- se afana en concentrar esfuerzos en lo estrictamente señalado, idealizado y acompañado por una multitud que deviene en el atractivo mismo. Si bien, ambas formas de la mirada están temporalizadas y funcionan predominantemente en momentos y espacios específicos, para Urry (2002) conviven alternativamente; no obstante, la mirada romántica exige búsquedas continuas ante las amenazas de la multitud.

La razón segunda es la emulación a las imágenes emitidas tradicionalmente despojadas de sujetos o despersonalizadas, característica de las postales. Resultados similares aparecen en el estudio de Galí (2005) sobre la ciudad de Girona: en este caso, considerando periodos históricos dentro de los criterios analíticos sobre guías y folletos, advierte la relativa inclusión del turista en los paisajes de su viaje a finales del siglo XX, elemento de transformación formal que es interpretado por Galí, como la integración de la experiencia individual al escenario genérico del viaje. Para Larsen (2006), la tecnología de la cámara ha convertido a los lugares en sitios de interés para ver (*Sightseeing*) y se les ha imputado la exigencia de ser devueltos en imágenes. El precedente es una hegemonía de visión que trastoca la mirada del turista hasta convertirlo, parcialmente, en un reproductor de imágenes de los lugares, de los llamados *sights*. Al respecto, en remisión a O. Urbain, acota Urbain: “*sight-seeing*, teoría de la mirada superficial atraída por la curiosidad. Esta teoría afirma que: El turista va hacia las imágenes de las cosas, es decir, hacia la cosa reducida al signo o a la señal” (Urbain, 1993:104). Es evidente para Larsen (2006) que todo el andamiaje visual se establece por la serie de imágenes producidas por la industria turística y medial en general; es decir, por las imágenes de consumo, mismas que perfilan teóricamente, a un turista pasivo, descorporeizado e inmerso en geografías muertas, como si el turista sólo (re) visitara lugares que antes recorrió imaginariamente.

La hegemonía de visión es impostada por complejos procesos de conversión de espacios en atractivos turísticos y por mecanismos de consenso social, elementos analizados por Dean MacCannell (2017) en su premonitorio texto. Para el autor, la modernidad desarrolló un sentido colectivo que permite el reconocimiento amplio de los sitios que motivan la visitación y demandan su encuentro, al grado de perfilar una ritualidad ética que sólo es satisfecha en presencia del sitio obligado. En su desarrollo, las etapas por las que transita un lugar para convertirse en atracción consisten en: a) fase vocativa o sacralización, entendida como valoración de una vista que la distingue de otras, promoviénola como candidato de preservación por los aspectos que se le reconocen o atribuyen, normalmente de forma institucional; b) fase de enmarcado y elevación, consistente en realzar y proteger los elementos materiales y simbólicos que la constituyen; c) fase de consagración, estimulada por la multi-reproducción del objeto sagrado, recurso donde se entromete la imagen para la exhibición de la vista y propicia la última de las fases; d) reproducción social de la vista o fenómeno de asimilación y reconocimiento de un grupo o espacio en y por la vista misma. En MacCannell todas las fases en conjunto y todas las agencias que participan contribuyen, recomiendan, sugieren y fomentan al sitio como lugar de interés para ver.

Una sintonía semejante se presenta en Hans Belting (2007) cuando explora al cuerpo como lugar de imágenes (mentales) y a éstas como instauración del lugar. Nos dice: “Hoy [...] conocemos muchos lugares solamente en imagen, con lo que han ganado para nosotros una presencia de tipo distinto. Con esto ocurre un desplazamiento en la relación entre imagen y lugar. En vez de visitar las imágenes en lugares determinados, en la actualidad preferimos visitar los lugares en imagen” (2007:77). En cambio, John Urry, desde la sociología del turismo, concebirá esto como viaje virtual o imaginado para diferenciarlo del viaje corporal, mismo que le retribuye vitalidad al sujeto y animismo a su proceder.

Los turistas que se mueven de un lugar a otro constituyen cuerpos voluminosos, frágiles, con edad, género y raza. Tales cuerpos se encuentran con otros cuerpos, objetos y el mundo físico de forma multi-sensorial. [...] El turismo siempre involucra movimiento corporal y formas de placer [...] La mirada del turista siempre implica relaciones entre cuerpos que, en sí mismos, se mueven como mínimo de forma intermitente (2002:152, traducción propia).

Para el sociólogo, el potencial turístico de los lugares está intrínsecamente asociado a lo visual. La mirada turística a la que se refiere, abarca la primacía occidental del sentido de la vista a partir del siglo XVIII y el régimen visual cimentado por una industria organizada que acaba por naturalizar la pre-visualización de sitios de interés. Los alcances de su “mirada” van más allá de la percepción obvia, delatando las constancias favorecidas por una sociedad en particular durante un tiempo específico y las mermas de interés sobre alguna práctica concreta. En su acepción, intervienen las expectativas de una época, los ordenamientos temporales, las iniciativas industriales, la reputación de los sitios, su adopción o especialización en el desarrollo de una actividad de placer, la accesibilidad del transporte para la proximidad de los lugares, los beneficios y hostilidades del Estado. En su revisión considera un pasado diferenciado por variedades electivas del turismo, mientras que las tendencias actuales se habilitan para homologar una apreciación pretendidamente global (Urry, 2002).

En Urry (2002), tanto el lugar como su imagen se inventan continuamente y el factor de interacción no es otro que la mirada del turista en toda su complejidad. Ésta, por supuesto, pertenece a un cuerpo cinestésico, esto es, que utiliza su multi-sensorialidad en los desplazamientos. Jonas Larsen basará parte de sus observaciones turísticas en él y precisará que finalmente el foto-turista caminará, tocará, se sostendrá o sentará en el espacio circundante y, lo hará, negociando el entrecruzamiento de las miradas mutuas entre el turista y sus anfitriones, entre los turistas y los otros turistas y, al margen de las consideraciones de trivialización del otro (Larsen, 2014:308), éste es precisamente el hallazgo de sus pesquisas, la pauta performática a la que llegaremos más tarde. Lo fundamental de la aparente disociación existente entre imagen y viaje radica en la potencia anterior de la imagen, en la influencia gestada por ella durante el tiempo que comprendería: “querer el viaje [...] elegir el destino [...] aumentar el deseo [y...] habitar el intervalo”, tal como enumera Onfray en su Teoría del viaje (2016). Más aún, interrupción de las experiencias culturales que convierten a un sitio en una atracción; aspectos bien definidos por MacCannell (2017), compuestos por

un modelo de representación ideal y una influyente intensificación conectada a través de un medio, la fotografía en nuestro caso.

Atendamos una situación que propicia circunstancias viajeras y converge con los turistas y sus prácticas, los fotógrafos ambulantes distribuidos en puntos nodales de la Ciudad de México, anfitriones elementales de prácticas fotográficas como las observadas y consolidados emisarios del foto-turismo que nos interesa, actúan como ejecutantes y aliados industriales tradicionales, participan de sus propias coreografías y consuman geografías en imagen. Al igual que en las circunstancias descritas, en la práctica de los fotógrafos entrevistados inciden las potencias de la cámara, el lugar de interés y las circunstancias del viaje del turista que se fotografía con ellos (mapa 3).

Tabla 3. Serie de entrevistas semi-estructuradas en la situación propiciatoria: Fotógrafos Ambulantes		
a) Fotógrafo AGH	Zócalo, CDMX.	29/noviembre / 2015 y 5/Octubre/2016
b) Fotógrafos JS y DA	Fideicomiso del Cerro del Tepeyac, CDMX.	16/octubre / 2016 y 21/noviembre/2016
c) Fotógrafos JCAH y JLP	Unión de fotógrafos de la Villa, CDMX.	16/octubre/2016 y 21/noviembre/2016

Rondando los pórticos de la Catedral Metropolitana y la explanada del Zócalo, AGH ofrece fotografías instantáneas engrapadas en una marialuisa de cartón, tomadas con su cámara Polaroid 220 (imagen 4). Su repertorio incluye formas de hacer, tal como explica: horizontal o paralela, frente a Catedral o frente a Palacio Nacional, cercana o lejana. En Catedral, referente prioritario de turistas, puesto que el Palacio Nacional lo será de las familias locales, expone dos puntos de encuadre, desde la jardinera central del camellón, donde, en proximidad con su retratado, explota la mayor distancia focal de su cámara, propicia una profundidad de campo algo forzada y una carencia de nitidez del objeto distante, así que la iglesia, indistintamente oblicua, aparece casi entera en su fachada frontal, con excepción de la torre izquierda. El segundo encuadre lo realiza al interior del atrio, en la cercanía de la puerta diestra, aquí se disminuye la distancia focal de captura y la cercanía con sus retratados, así que la construcción es resumida al ala de ingreso y un detalle esquemático de fachada con una percepción mínima de volúmenes.

Para hacer sus fotografías, el Sr. AGH se coloca sobre el lugar que reconoce (camellón o atrio), deja sus cosas (banco y mochila), se retira un par de metros, se hinca con gran dificultad sobre su rodilla derecha dejando la otra de apoyo para codo y cámara, preparándose para obtener un ligero ángulo contrapicado. Hace una vista ágil por el visor, realiza los últimos ajustes en la posición del retratado, advirtiéndole que vendrá una luz brillante y que no se deben cerrar los ojos, confirma el aviso en el instante de disparo para responsabilizar a los clientes de su propia apariencia. Una vez tomada, despliega su banquito y lo ofrece al retratado para la -ahora- larga espera de imagen, retira el papel, lo coloca bajo su brazo y ve el reloj de pulso, lo aletea unos momentos y le sopla, aguarda la vista y, hacia el final, la ve de reojo explicando que van saliendo los colores. Una vez transcurridos los 55 segundos contados, solicita que sea sostenida por el margen mientras él saca las marialuisas de su mochila, muestra los colores a escoger, coloca la foto al interior del elegido y engrapa un lateral, la envuelve en una bolsa de plástico y la entrega.

Los fotógrafos de la Villa de Guadalupe, por su parte, ofrecen recuerdos del Tepeyac, consistentes en fotografías contenidas en llaveros plásticos, marcos, tarjetas o folders de cartón, articuladas en una tradición (familiar y de consumo) que reúne complejas ambientaciones, procesos, equipos de trabajo y operaciones con cámaras y laboratorios digitales. El despliegue coreográfico comienza por la disposición de un escenario emplazado en un sitio crucial, seguido de constreñidas estrategias técnicas y amplias aptitudes acomodaticias (imagen 5 y 6). Cada uno de los fotógrafos inserta a sus retratados en el sitio prediseñado y los integra a él por medio de una serie de artilugios: bancos, sombreros, sarapes y caballos, así que su posición de captura es siempre la misma y desde ella coloca a los otros; antes de iniciar, cuestionan sobre el formato pagadero, para saber si se requerirá toma cercana o lejana, por elección diminuta de llavero o ampliación de tarjeta. Después de corroborar las dimensiones del grupo a retratar y sus componentes, los distribuyen en la escena y los equipan intercalando una serie de disposiciones e indicaciones, relativas a la vestimenta y accesorios que deberán retirar de su cuerpo: chamarras, bultos o lentes; a ciertas disposiciones corporales acordes a la escena relativas al sitio ocupado: toma de rienda para

jinetes o mano en cintura los de sarape. Invitación a direccionar la vista a la cámara y sonreír. El repertorio de la práctica se prolonga en la verificación de imagen en pantalla, extracción de memoria pasadera al ayudante comisionado al laboratorio más o menos escondido para su impresión y, posteriormente, montaje de foto en el contenedor de formato. La actividad es ágil y resuelta en acciones relegadas, cuando así se requiere, por cantidad de usuarios o contingencias de toma: niños llorando, sostén de objetos, auxilio para subir a los caballos, reemplazo de equipo o persuasión de compra, el ayudante intercala funciones agregadas.

El repertorio bien organizado de los fotógrafos de turistas y mayoritarios grupos peregrinos, parte de una serie de conocimientos sobre el manejo técnico de los dispositivos, dotadas por los distribuidores de sus equipamientos, en torno, principalmente, al aprovechamiento automatizado de las cámaras en condiciones óptimas de luz exterior para reforzar la claridad del motivo, en consideración del aprendizaje lírico de sus portadores y de alguno de los tres formatos ofertados: tamaño pasaporte, la junior 4x6 o la grande 10x8. Frente a sus escenarios, la mayor insistencia de los fotógrafos es lograr la precisión en el acomodo de sus retratados, evitando que tapen la ambientación o se cubran entre ellos cuando son conjuntos grandes; que se aprovechen las distribuciones de los implementos utileros, poses y sitios de ordenamiento, además de que el ángulo de la persona sea favorecido por el cuidado de los detalles en cabello, posturas y gestos; finalmente serán los propietarios de su imagen y, como clientes, deben quedar complacidos, de ahí se derivan la serie de indicaciones intercaladas en acto: quién se sube o no al caballo, quién debe o no usar sombrero y/o sarape, a cuantos pasos de distancia deben colocarse, cuando atender a la cámara y sonreír. La orientación de la imagen, está supeditada a las demandas del contenedor por formato, de ahí que se privilegie la verticalidad y un ángulo normal que no enrarezca la estabilidad de la toma.

Estos casos, además de fungir como emblemáticos esquemas de la imagen emitida, por contribuir a la atomización de los sitios, confeccionar y perpetuar el tipismo en los encuadres fotográficos, elementos y recursos acompañantes, que de influyentes maneras prolongan la reiteración imagética de los mismos referentes y fortalecen los repertorios de

formas idealizadas, son el detonante práctico de otras secuelas efectuadas en acto, los turistas, peregrinos y curiosos que se fotografían con ellos, son portadores regulares de dispositivos fotográficos, además de valerse de los escenarios en la medida que se les permite para diseñar sus propias imágenes, suelen emular el acto fotográfico de los profesionales, permanecer en escena y disfraz más tiempo del previsto y propiciar fotografías por su cuenta, reproducir la imagen ornamentada, tal como es entregada y gestar una nueva fotografía de la foto ya hecha. En otros casos, según narran los fotógrafos de la Villa, repetirán anualmente fotografías de grupos concertados con idénticas estrategias para que éstos acumulen recuerdos de visita. Sin estar obligadas a ello, como la monofoto Polaroid de AGH, las capturas digitales de la Villa son borradas al instante, su perpetuación no es un acto multi-reproductivo de origen que amerite mayor concesión, sino un detonante o propiciador singular que habremos de tener en mente.

En la imagen, el híbrido representacional cuerpo humano - espacio o, si se quiere, turista – lugar de interés, tiene singular significatividad para el foto-turismo contemporáneo y, no sólo, para la regular comparación de individuos y objetos con las estructuras que los dimensionan. Desde Belting (2007) esta mezcla referencial podría ser interpretada como la asignación de un lugar topográfico al cuerpo y, viceversa, un esfuerzo de humanización sobre el espacio geográfico, mismas que favorecen las imágenes endógenas o internalizadas de la experiencia del mundo. Recordemos un factor elemental de la práctica foto-turística: el tránsito por el extraño territorio de destino, sea cual sea, se sujeta a la estabilidad que propician los lugares comunes, entiéndase la expresión en el doble sentido del término, para remitirse a espacios geográficos considerados dignos de verse, fotogénicos en expresión plena y por ende mercedamente iterables; a su vez, al cliché en imagen. En interpretación de Susan Sontag (2013), la foto de viaje literalmente fija el sitio para mitigar la desorientación producida por el efecto de extrañamiento. Pero conjugemos la armonía de interacción cuerpo humano – paisaje a la manera de Larsen (2006): los dos, naturaleza y humanos, son habitantes del mundo, se localizan en él y dentro de él, sus vínculos, por tanto, son interactivos.

Así como el individuo se posiciona dentro de un panorama mayor para insertarse en el lugar, su acción lo coloca en un contexto social específico. El retrato fotográfico ya había realizado el desfalco simbólico de los medios de auto-representación burguesa, permitiendo que diferentes estratos sociales accedieran a su propia imagen (Freund, 2014). La postal, por su parte, enviada desde el lugar de acogida ya le informa algo a su destinatario (Chéroux, 2014) sobre el sitio de adquisición, sobre la motivación del viaje, sobre sus ingresos y la disposición de su tiempo ocioso. Cuando la fotografía del viajero propicia el encuentro retrato-paisaje, articula un sinnúmero de elementos que hacen patentes los esfuerzos representativos, el compartimento de la experiencia foránea, la ocasión excepcional de referencia; evidentemente, los hábitos y capitales del que posa (Bourdieu, 2003).¹⁹ Requisito será que los sitios elegidos sean fácilmente reconocibles por el otro, incluso, que cumplan con las expectativas de los que se quedan y satisfagan el esfuerzo de asociación geográfica.

A menudo la fotografía recurrirá a los indicios metonímicos provistos por el turismo desde sus propias cualidades prescriptivas, en exigencias mayores, cuando la fotografía amplía el ámbito de relaciones compartimentales de la imagen, convirtiendo los consolidados vínculos de la intimidad doméstica en una evidencia biográfica de socialización amplificadas (Donaire/Galí, 2011). De hecho, para Larsen (2005) las fotografías realizadas por familias durante los *performances* turísticos, están más ocupadas en producir relaciones sociales que en consumir lugares, por ello acabaran fabricándolos y co-produciéndose con ellos, de ahí la importancia provista para las geografías, a quienes debemos retornar en abandono provisional de la imagen.

¹⁹ Respecto a la ocasión excepcional de referencia aparecen argumentos encontrados dentro de los empleos fotográficos contemporáneos, donde éste criterio bourdeano perdió su representatividad. Ardévol y Gómez-Cruz indican: “La fotografía como práctica popular, ha pasado de ser una práctica ritual, que se realiza en momentos y contextos específicos, como testimonio y objeto de memoria —eventos familiares, celebraciones, viajes—, a una costumbre cotidiana que puede darse en cualquier momento del día e independientemente de la ocasión. Todo se ha convertido en fotografiable” (2012: 184). La incidencia cotidiana de lo fotografiable es plenamente reconocida por nosotros, pero no escatimamos el carácter inusual de la práctica viajera y las singulares operaciones que promueve.

Además de los repertorios coreográficos propiciados por las peculiaridades del viaje y sus narrativas acompañantes, en las dos circunstancias de viaje la elección de sitios visitables por parte de los organizadores, responde a los pretendidos intereses de los potenciales concurrentes, al cumplimiento de los objetivos de la organización paseante y a una afortunada sincronía temporal que justifique los motivos del desplazamiento. Entre los turistas domésticos, la proximidad y brevedad de los recorridos es importante por los bajos costos que permiten la inclusión de familias completas y la regularidad de sus asistencias, afianzando las pretensiones cívicas de fomentos locales y valoraciones de rescate sobre los sitios propios, de ahí que la selección de circuitos priorice en lugares consumados por las expectativas, de tradición histórica o cultural, donde si no es la totalidad quien los ha visitado antes, sí la gran mayoría, pero ahora incorporando el acompañamiento y las notaciones guiadas, en una atmósfera extra-cotidiana de supervisión. Los lugares, por tanto, resultan ser nodales en la experiencia de sus visitantes y suelen ser atomizados por la correspondencia temporal: una visita al panteón en la proximidad del día de muertos o, citaciones en los barrios antiguos de San Luis Potosí en las cercanías de sus respectivas fiestas patronales.

Los excursionistas domingueros, por su parte, se dan cita en conjuntos monumentales que garanticen su imponencia arquitectónica, variabilidad de condiciones lumínicas por interiores y exteriores, de acceso público y con disposición de objetos de interés que garanticen los detalles de registro; de ahí que se priorice en zonas específicas con alta densidad constructiva donde intervienen iglesias, museos y edificaciones civiles. Puntos de regular visitación, demandados por su carácter fotogénico en sentido estricto, no es coincidencia que el safari céntrico sea el más concurrido y que en su itinerario se priorice en las edificaciones eclécticas del Porfiriato, como el Palacio de Bellas Artes y el Edificio de Correos. Cómo los otros, los integrantes a los safaris suelen ser residentes locales que pasan por los sitios, pero difícilmente lo hacen con la holgura en la mirada, con oportunidad de cargar una cámara sofisticada en el cuello y en la actitud aletargada, recreacional y distendida que provee el formato protector del safari. Debido a las características y exigencias de las excursiones, los días y horarios intervienen en la elección para el acceso libre de los sitios, para el aprovechamiento de la luz natural y para anticipar el arribo multitudinario de otros

visitantes que enturbian las capturas. Por el limitado número de integrantes en los grupos de safari, en ocasiones debían sumarse a otros *tours* guiados que hacen permisibles ciertos accesos: como el interior de la sala baja del Museo del Carmen o el ascenso a las torres de la Catedral Metropolitana.

Las peculiaridades e interacciones con el espacio alternaron otras prácticas fotográficas en las dos circunstancias consideradas. El recorrido doméstico, realizado en el Panteón civil del Saucito, propició que los paseantes asociaran la naturaleza del sitio al comportamiento prudente de bordear las tumbas en las caminatas, evitar subirse o impulsarse en ellas, aun cuando esto dificultara la proximidad con los detalles de los mausoleos. En otro, el interior de la Ex – Hacienda la Corcovada, decorada bajo las expectativas de la época de ocupación hacendaria, detonaba un cierto interés por los objetos antiguos, valorados como originales por los concurrentes, quienes se dispersaban por el lugar itinerando en pequeños grupos, familiares o amistosos, a través de las diversas habitaciones ambientadas. Finalmente, en el largo tiempo de estancia libre, que se permitió en la torre del Templo de Villa de Pozos, el privilegio de la vista panorámica, concedió un protagonismo elocuente al paisaje exterior sobre el que se dirigieron las miradas y conversaciones.

En los safaris cada sitio dispuso sus acuerdos habituales: prohibición de flash y tripié en la totalidad de interiores y algunos exteriores, como la explanada de Bellas Artes, restricciones de acercamiento frente a obras de arte distribuidas por los museos, con especial ímpetu en el MUNAL, caminata restrictiva sobre la plataforma ideada por el Museo del Carmen en San Ángel, apoyos prohibitivos en muros y constructos arquitectónicos resguardados, temporalidad límite de estancia en las torres de la Catedral Metropolitana. Agregando a ello ciertas dinámicas solemnes en relación espacial: como evitar el ingreso a templos mientras se oficiara misa bajo incomodidad de los concurrentes; aún en desocupación, aplazar charlas e instrucciones hasta el atrio, ocupar espacios de disimulo y adoptar posiciones discretas. En el intento de capturar la centralidad de un altar a través de la larga nave de la Parroquia de San Juan Bautista, en Coyoacán, dos excursionistas acabaron hincadas en la alfombra central, además de servirse del sostén del cuerpo para un apoyo

equilibrado de las cámaras, no querían mostrarse irreverentes ante la solemnidad del espacio. En general, seguimiento ante las recomendaciones sobre no impedir el tránsito de otros paseantes en los interiores cerrados y de asidua visitación, particularmente en el Museo del Carmen en San Ángel, o permanecer en la cercanía del guía sobre las torres de Catedral.

“Desde la perspectiva de la teoría social -en palabras de Castells (1999)- el espacio es el soporte material de las prácticas sociales que comparten el tiempo” (445). Así pues: la expresión de una sociedad que, dentro del contexto informacional que analiza, es el sostén de los flujos donde interactúan los actores sociales. En cambio “un lugar es una localidad cuya forma, función y significado se contienen dentro de las fronteras de la contigüidad física” (Castells, 1999:457). Debido a su procesualidad, el espacio no puede ser comprimido ni equiparado al lugar. Así también lo entiende De Certeau (1996), para quien el lugar alude a las posiciones y disposiciones estables; mientras que con el espacio refiere a los cruces, intensidades y temporalidades de los movimientos, indicando con ello, la inmovilidad de los primeros y la constancia transformativa de los segundos. En la coexistencia de lugares y espacios, se producen sitios heterogéneos que mezclan las representaciones del territorio y las prácticas cotidianas que lo vitalizan.

La geografía alude al espacio físico vital donde la acción ocurre en su inmediatez -del que se desprenderá la metáfora escénica empleada por Larsen- y lo que la faculta como actante u origen (espacial) de las acciones. Al enunciarla de esta manera deja de ser una representación del destino para convertirse en actor y propulsor de las prácticas, deviene en el sitio en donde la presentación y las interacciones tienen lugar frente a la cámara u origen (tecnológico) del actuar. Ante cada nueva incursión, el espacio se transforma y todo el andamiaje con él. Por tanto, el escenario lo es real y metafóricamente, su existencia física promueve la realidad material del viaje del turista, las sensaciones ambientales de su cuerpo y los efectos asociados. Además de desempeñar una función traslaticia fundamental en la consolidación deseable de los lazos personales y la memoria sensorial. Las geografías de Larsen (2005, 2006 y Haldrup, 2006) están pensadas desde los escenarios de Erving Goffman y es desde ellos que el turista larseniano se personifica.

El medio (setting), que incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos propios del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario y utilizaría para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él. En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan. Solo en circunstancias excepcionales el medio se traslada con los actuantes (Goffman, 1989: 34).²⁰

Si bien, Goffman confecciona la personificación en la cotidianidad, Larsen la explora en lo extra-ordinario. Para él, el turista está convencido de que lo es y actúa en consecuencia adoptando la fachada de turista; Larsen adereza el rol desde la complicidad Goffmaniana y por ello analiza familias en situación turística (2005). En las circunstancias consideradas, tal condición es refrendada por los actores:

El recorrido del Panteón también es muy turístico, vas a conocer. Yo salgo, me gusta, tengo la fortuna de salir y conocer muchos sitios, pero hay gente que no, estando en este lugar y viviendo aquí toda la vida, hay muchos lugaritos importantes, interesantes, con mucho que decir y que la gente no conoce, entonces aprovechan que les van a dar un poco de información y hacen un recorrido turístico. En el caso del Saucito yo creo que también tiene un poco de turístico, a pesar de que vamos a conocer, que vamos a hacer el recorrido de los muertos ilustres que es lo que más nos mueve, pero también tiene un poco de turistar (Entrevista con ALM, SLP, 16/11/2015).

La organización de algunas situaciones del turismo doméstico aquí analizado, fueron gestionadas por el grupo que se autodenomina *Turista en mi ciudad, SLP*, dos de sus convocatorias incluyeron en el nombre: Recorrido turístico-histórico y, los asistentes a dichos paseos recurren a la palabra: viajes, para designar aquello que les permite recorrer sitios a bajo costo en tiempo libre, normalmente un domingo del mes, pese a ser estos completamente locales (en comunicación personal con paseantes domésticos diversos). Los integrantes del

²⁰ A Goffman le interesan las interacciones dramáticas que se reiteran en el desempeño de un rol social (principalmente de orden laboral) y normalmente frente a una audiencia invariable, de ahí que rutina o coreografía sea entendida en la doble asociación: secuencia y cotidianidad, misma que jugará con las apariencias y solicitará la participación de los otros (observadores, testigos). El interés del interaccionista está colocado en la confianza que tiene el actor en la impresión que promueve; al grado, incluso, de convertirse en su propia audiencia. La fachada: “dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” (Goffman, 1989: 33). Finalmente, desde la apuesta goffmaniana, la apariencia en conjunto servirá para informar sobre el estatus del actuante y su estado temporario (la recreación informal se encuentra entre sus consideraciones), e informará algo porque se espera una coherencia entre los factores asociados; incluso, se presentarán ocasiones donde el performance se realice en equipo y complicidad para la conservación de las apariencias (1989).

safari suelen referirse a la actividad que realizan como excursión, misma que brinda la oportunidad, el pretexto o aprovechamiento para pasear con las cámaras, actividad que casi ninguno realiza individualmente por motivos de seguridad, además de permitir la experimentación libre sin relación laboral (en comunicación personal con excursionistas diversos). En ambas circunstancias, sobre todo en la nominada doméstica, se expresa insistentemente el regocijo por el descubrimiento de la ciudad, a la manera de lo local exótico o por descubrir, en acción de ver con nuevos ojos lo ya conocido y amplificar la observación - conocimiento al respecto. A propósito de las postales en Singapur; Iskander Mydin plantea el surgimiento de un “neoexotismo en la representación de la vida cotidiana [...] en el actual proceso de transformación de la sociedad urbana” (en: Naranjo, 2006:201). Se recupera la figura del *flâneur*, retomado de Baudelaire por Sontag (2013) en forma capitalizada, para expresar la acción voyerista del fotógrafo y la posesión del espacio, sobre todo, tal como lo entiende M.L. Pratt, como resultante de transculturación europeizada: “versión urbana del explorador del interior [...] sin adquisición. Figura alienada, el *flâneur* no tiene capitalismo acumulado [...] ni se imagina transformando lo que ve” (2010:349-350).

Los objetos coludidos y propios de la geografía inmediata, la utilería de Goffman, refuerzan la sensorialidad del espacio en su relación con el cuerpo, es decir, la intervención de elementos no rutinarios (en Haldrup y Larsen (2006), tablas de surf en la playa, botas en el senderismo, etc.) y en general la indumentaria inhabitual del viaje en relación al lugar, es la mezcla de artefactos y ambientes que singularizan la experiencia en el escenario determinado y detonan los modos de ser del turista. La cámara fotográfica del excursionista es el actante que, prioritariamente, faculta su acción, condición y modo de ser durante el safari, de hecho cuando no pasean en condiciones grupales, GC prefiere no portar equipo sofisticado por posibilidad de robo, en ese caso, según comenta: “mejor hacer turismo informal con celulares” (Entrevista con GC, CDMX, 29/11/2015). La indumentaria que acompaña a los excursionistas es el maletín o maleta, predominantemente, ropa deportiva cómoda, que no usan en el desempeño de su labor diaria o, en su caso, ropa casual que le dote capacidad de movimiento y lo haga ver bien con la cámara a cuello. Entre los recurrentes potosinos las cámaras no son indispensables para todos, pero tampoco prescindibles, “aunque

sea celular” como acotó un asistente regular en la fila de acceso al Panteón. Al ser la convivencia intrafamiliar la motivación más consolidada entre los turistas domésticos, sus atuendos y cargas, se condensan en bultos con provisiones alimenticias que prolongan en un día de campo.

En nuestra situación propiciatoria, los fotógrafos de Catedral y Villa articulan geografías de formas muy distintas, pese al motivo, en AGH no prevalece una expectativa espiritual, ni la reconoce en sus retratados; Catedral, lo mismo que Palacio Nacional responden a atributos constructivos propios que los facultan como referentes fundamentales de la ciudad en los hábitos turísticos, desempeñan por sí mismos el lugar idóneo para que le valga la pena el emplazamiento, es la mezcla perfecta del referente fundamental para turistas y el agraciado consumo de un material arcaico. Los espacios son reiterados en su mayor dignidad, AGH extrae del encuadre los elementos que pueden inhibir el poder de la edificación, las graderías continuas frente a Palacio Nacional o lonas, letreros, kioscos y transeúntes que se atraviesan desafortunadamente. Para los fotógrafos del Tepeyac, pese a estar al interior de la Villa, las geografías ya clásicas no adoptan como referentes las Basílicas, el Panteón, el Templo o el cerro mismo, sino la representación simbólica de las apariciones guadalupanas. Partiendo de la omnipresencia de la virgen y la bendición oficial de sus efigies, los altares predispuestos por la gradería de ascenso y descenso del Tepeyac, comprimen mejor que edificio alguno el sitio de visita; metafórica y literalmente, estos escenarios planificados, ratifican el compendio eficaz de una geografía que se monta y desmonta cada día; es decir, una escenografía que también se presenta portátil en los contenedores donde los retratados se llevan su foto. Por demás, caso límite para el implemento utilero, donde sombreros, sarapes y caballos, desempeñan un papel fundamental en la integración del ambiente.

Con el incremento de la consolidación del vínculo turista-lugar de interés dentro de la fotografía turística, las clásicas determinaciones de los géneros de desplazamiento pictórico dejan de cumplir con los consabidos requisitos (Krauss, 2002). Señalábamos en un capítulo precedente que el retrato abandona el reclamo representativo del cliente y,

frecuentemente, su presencia fotográfica queda reducida a una minúscula masa antropomorfa que se inserta en un panorama mayor; el paisaje, por su parte, abandona los apuntes corográficos y la limpieza con la escena de encuentro. Ambos géneros además aligeran las estrictas exigencias técnicas que dieron continuidad a una tradición. Apunta Debroise: “Antítesis del retrato -pequeña obra con dos actores (el fotógrafo y el fotografiado) que significa diálogo, simpatía o antipatía-, la fotografía de paisaje es un *one person performance* y el fotógrafo, un solista” (2005:97).

Vale comprender que, sin importar las estrategias informales o improvisadas del ejecutor fotográfico, los traslajos formales implementados por el foto-turismo tienen un mismo grado de importancia. El panorama donde se inserta el sujeto no es un fondo azaroso y el sujeto que se coloca frente a una panorámica no desempeña un exclusivo efecto de escala: la sincronía de los dos elementos es determinante. Por su parte, en los casos que nos ocupan, el conocer está vinculado con: visitar el lugar y con las operaciones de la cognición (ver capítulo V). Para Freedberg (2011) el *topos* es precisamente la reunión del lugar común y la cognición. Conjugando el todo, la fotografía turística actuaría, en la mayor parte, *como si* el trozo de realidad capturada fuera manifiesto de autenticidad, incluso en requisitos digitales. Nada es arbitrario en el lugar común de éstas fotografías y de él depende su sentido de comunidad, su fuerza de proximidad y vitalidad compartida.

Performáticas foto-turística

Una «actuación» (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. Si tomamos un determinado participante y su actuación como punto básico de referencia, podemos referirnos a aquellos que contribuyen con otras actuaciones como la audiencia, los observadores o los co-participantes. La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones puede denominarse «papel» (part) o «rutina» (Goffman, 1989:27)

La comprensión de la performática turística sólo puede ser acogida desde las prácticas y desde la lógica de la puesta en escena, en acto. La perspectiva adoptada por Jonas Larsen retoma en este punto la apuesta interaccionista de Goffman y la traslada a su objetivo,

localizado en el reconocimiento de la improvisación turística, elemento poco ensayado que dota un carácter inhabitual a los estudios previos. Desde tal propuesta, el turismo se presenta como proceso abierto, creativo y emergente, de forma multidimensional e interacción corporal – artefactual (Haldrup y Larsen, 2006). Desde nuestro proceder, operemos por ahora esa dimensión.

En las dos circunstancias analizadas, los repertorios coreográficos y las permisibilidades de las variedades geográficas, ocuparon una porción importante de las acciones fotográficas, no obstante, a la reunión de los elementos mencionados, se añadían acciones grupales o individuales que no eran participes de secuencias o, necesariamente, se asociaban directamente a la flexibilidad del sitio de interacción. Una persona o un número reducido de ellas podían deambular libremente por el espacio en libertarias capturas fotográficas. Un asistente al panteón, eventualmente, giraba el cuerpo entero y tomaba fotografías a contra-cara de grupo, guía y motivo referido. Para el acumulativo registro de los eventos organizados, el anfitrión del panteón se dio a la tarea de fotografiar, entre otras muchas cosas, a los paseantes asistentes en acción fotográfica, aquellos que, concentrados en el lente, tenían disposiciones corporales propicias y una atención rotunda a su objetivo, cuando esto fue advertido por alguno, éste, regresaba el disparo como contra-foto, en acto de captura y cortesía ante la advertencia del conocido organizador (imagen 7 y 8).²¹ Ante otras tomas cándidas del registro, las reacciones de los fotografiados revertían sonrisas y saludos o apenados bloqueos de rostro y precipitados movimientos, derivando en una más larga continuidad de tomas o su abstención (imagen 9). Azarosamente, un asistente curioso advirtió la coincidencia entre la fecha de muerte inscrita en un mausoleo y la fecha del día, su acción fotográfica, después regularizada por otros, fue el producto de un hallazgo individual.

Los paseos hacendarios inmiscuyeron acciones de organización que involucraron recreaciones planificadas, reacciones inesperadas e improvisaciones derivadas del espacio,

²¹ En la etnografía realizada por Gómez-Cruz sobre una agrupación de aficionados fotográficos Flickr, enuncia la contra-foto como: “especie de fuego cruzado” (2012: 83), acción realizada por miembros diversos, representativos y característicos de la agrupación, para reafirmación colectiva y consolidación social, estrategia de fortalecimiento en prácticas de reciprocidad y retribución.

la cámara, la tónica o la actividad. El único hombre que en uno de los recorridos portaba un aparatoso tripié para colocar su cámara semi-profesional, cumplía regularmente con todo el acto de instalación que éste ameritaba, buscaba la localización idónea, se posicionaba, ajustaba y, después de un buen rato, ejecutaba una serie de disparos meditados que incidían en su disposición y la de los otros, quienes no pretendían interferir con su toma. La disposición de la ex – hacienda decorada y la itinerancia solitaria de pequeños grupos familiares, incentivó que el lugar se convirtiera en el escenario propicio para que se posara frente a la cámara en explícitas recreaciones: sentados como si fueran comensales en el comedor, cocineros frente al horno de leña, bordadores de salón, vendedores de tienda o choferes de carreta (imagen 10 y 11). En otra de las haciendas tres de los organizadores se disfrazaron de personajes de época para ambientar los escenarios, dos de ellos vestían hábitos carmelitas y se colocaron con cirio e inciensos en las puertas del templo, otra mujer recreaba a una doncella europea del siglo XIX y repartía dulces entre los niños en las gradas de acceso, eran sorpresas del recorrido tal como advertían, mismas que desprendieron una serie de interacciones fotográficas entre asistentes y personajes (imagen 12 y 13).

La asidua acción fotográfica de los paseantes y sus comentarios, propició que una organizadora ideara una actividad, proponía que los asistentes eligieran de entre sus mejores fotografías algunas para ser integradas al muro en Facebook de la agrupación, desde donde podrían seleccionar a un ganador por medio del número de *likes* adquiridos, al ocurrir esto, la gente atenta a la invitación, concentró sus esfuerzos en tomas fotográficas diversas. La ganadora anunciada días después, consumó su premio, entre otras cosas, por las notaciones paranormales de sus comentarios, acordes con las iniciativas místicas del grupo organizador, quienes concentraron sus esfuerzos en las leyendas y motivaciones extra-sensoriales asociadas al lugar abandonado, tema regular de las narraciones acompañantes en la Hacienda Pozo del Carmen a la que hacemos referencia (imagen 14).

En la segunda circunstancia, los safaris de prioridad fotográfica, permitieron que sus excursionistas adoptaran posturas particulares de captura que iban desde una rigidez corporal en búsqueda de un encuadre equilibrado, el uso de la cámara despegada del cuerpo con

omisión de mirilla y llegaban hasta una multiplicidad de desplantes corporales en variación de niveles que proponía cuerpos versátiles: sentados, hincados, en cuclillas o recostados a ras de suelo (imagen 15 y 16). Una vez que se cumplían las sugerencias de instrucción, muchos experimentaban técnicamente con diferentes referentes, uno de los excursionista más jóvenes, llevó registro puntual de sí mismo y de los demás en actividad (imagen 17). La instructora concentró sus atenciones por largo tiempo, en una mujer que llegó a ocupar un asiento en el patio central de un ex – convento y, sobre ella, ejercitó furtivamente varias tomas estilo *paparazzi*. Entre los excursionistas, los actos prohibitivos fueron regularmente reivindicados por acciones rebeldes: uso de tripié compacto en lugares advertidamente prohibitivos, colocación de cámara para uso de *timer* sobre objetos resguardados, estancias prolongadas para capturar ángulos determinados, todo esto, tratando de escabullirse de la mirada de guardias y guías o soportando reprimendas. Cada una de estas provocaciones debía generar una serie de actividades cautelosas que no delataran a su ejecutor o retaran a los guardias de los sitios (imagen 18). Las modificaciones prioritarias se realizaban cuando paseantes ajenos al safari, propiciaban interacciones con los excursionistas, evitando sus intromisiones, emulando su acción y objetivo, desplazándose lo suficiente con sus cosas para no ser blanco fácil de captura o cuestionando directamente sobre la práctica realizada.

Los fotógrafos de turistas en la Villa de Guadalupe, con mayor exigencia coreográfica que los paseantes libres y con puntualizaciones espaciales de imperantes requisitos, concentran sus propias prácticas performáticas entre escenarios y utilerías, detonando otras acciones improvisatorias. Los escenarios, hasta ahora mencionados, se confeccionan entre los descansos de las graderías de ascenso y descenso del Cerro del Tepeyac, dejando un espacio minúsculo para los transeúntes. Su edificación se realiza desde objetos volumétricos que, si bien, tienen una escultura de bulto obligada de la guadalupana, no prescinden de grandes estructuras acompañantes ornamentadas por flores artificiales, letreros que comparecen por el recuerdo de la visita a la Villa y otros icónicos personajes de devoción, Juan Pablo II y Juan Diego principalmente. Sobre y entre ellos se colocan los elementos utileros que completan la escena para los ocupantes provisionales: caballos montables de fibra de vidrio o de peluche para los más pequeños, sarapes y sombreros coloridos. Entre las

colocaciones, cada escenario es dispuesto al gusto de fotógrafo y permanece más o menos fijo por temporadas. Detrás y frente a ellos hay otra serie de dispositivos que son excluidos del encuadre: por una parte, el laboratorio digital donde las imágenes son impresas y montadas en 18 segundos, operado por un ayudante que afronta las inclemencias tecnológicas; por otra, un cartel muestrario donde se exhiben fotografías realizadas en sus diferentes tamaños, precios y estilos, precedido y sostenido, en el caso central, por el tripié que solía soportar las tradicionales cámaras de revelado de caja, para fotografía de agüita o de 5 minutos, conocida como “la patona”, sólido emblema de la tradición fotográfica ambulante.

Entre los visitantes, los elementos descritos sirven de incentivo para confrontar los escenarios. Como acto previo a la fijación de imagen, muchos se peinan, maquillan, acomodan la vestimenta portada y se deshacen de otra, contribuyen con sus peinados y poses a exaltar la utilería colocada, la piden o rechazan. De entre los peregrinos que transportan imágenes propias, afrontan sus portaciones y exhiben sus mandas, de entre los turistas, deciden al instante, en cálculos confiados, si el caballo les soporta o el sarape les sienta. Participan de sus distribuciones por actos jerárquicos y cohesivos, toman su tiempo retribuido en la paga para adoptar la pose que más les favorece, deciden su ubicación o conceden el acomodo que se les otorga, prolongan la duración en sus disposiciones u observan tranquilamente a otros, hasta elegir su propia forma de captura. Sobre todo, cuando algún miembro de grupo se margina de toma, es él o ellos, quienes confeccionan sus propias imágenes a partir de la del fotógrafo oficial, al acabar ésta, sugieren nuevas posiciones y disposiciones, intercambios de sombrero, actos controlados de montado de caballo y poses retenidas, explotación de uso sobre el escenario para improvisar la acción, los fotógrafos oficiales suelen ser muy celosos de sus espacios, pero conceden algo de tiempo para lo que detonan entre sus clientes usuarios. Si bien, los contenedores de imagen, no son un recurso que defina la selectividad de los clientes, una vez que se entrega la foto colocada en ellos, llaveros, folders, tarjetas de regalo con decorados propios: los icónicos personajes religiosos, las fachadas de los implementos infraestructurales de la Villa, calendario del año o los motivos de temporada, como el árbol navideño, éstos despliegan ocasionalmente, prácticas

excedentes, como fotografías de las fotos o nuevas poses en sostén de foto-recuerdo (imagen 19).

Las prácticas fotográficas observadas insisten en los recursos coreográficos que las dotan de forma y en las geografías que las significan, para luego improvisar. Esto se hace adoptando poses, plegando el cuerpo, mostrando los sitios, manifestándose frente a audiencias reales o potenciales, eligiendo ángulos, disponiendo de ordenamientos entre los integrantes – actores, haciendo uso de estrategias que muestren los encuentros e interacciones sociales y los actos cumbres de individualización. Si a la manera de Larsen cuestionamos “¿cómo se retrata el turista?” (2006: 241), nos involucramos con el complejo proceso visual donde se empalman las experiencias de las imágenes precedentes y las recién capturadas, en ellas se traslapan las geografías imaginadas y las reales, las pre-formaciones y las performáticas. El turista físico en uso de la mirada y su cuerpo, participa de actos y teatralizaciones dinámicas en búsqueda de la auto-presentación. Para lograrlo, conjuga lo material y lo social, la tecnología y el cuerpo. Los espacios orquestados se transforman con la presencia del ocupante, dejan de ser los clásicos paisajes en su fijeza y devienen escenarios móviles para la actuación. Según argumento de Larsen (2006) los lugares emergen como turísticos sólo al arribo de los turistas. Si bien, la mirada romántica del paraje solitario es una iniciativa habitual, como predomina entre nuestros excursionistas, generar un andamiaje escénico que haga interactuar al espacio y a sus ocupantes, se convierte en la práctica vital del foto-turismo.

El *performance* es la etapa del trabajo colaborativo – constructivo y momento donde el turista deja de ser audiencia para convertirse en actor, los paisajes ya no son el fondo para la mirada, sino escenarios para la pose, una pose consciente de la apariencia y la identidad social. Durante la dramatización toda fricción se pondrá en espera frente al público que observa y la pacificación en acto quedará resguardada en la imagen fotográfica posterior. Mientras la fotografía se toma, la madre, sin perder la compostura, deberá contener al niño que llora sobre el caballo, el ayudante tratará de llamar su atención con un juguete o las manos y el fotógrafo aguardará el tiempo necesario para el logro de la expresión. Goffman

(1989) nos recuerda que frente a la cámara se acentúan las actuaciones, de ahí que el trasfondo escénico, lugar donde el actor sale de personaje, sea equiparado al detrás de cámaras.

Si bien, las definiciones de lo que es *performance*, sus alcances y enfoques para el análisis de lo social no han llegado a acuerdos definitivos, las expresiones que privilegian sus estudiosos lo equiparan a acción, ejecución, hacer, actualización, puesta en acto o escena, actuación, drama, espectáculo; haciendo coincidir, en exigente presencia, espacios y tiempos delimitados, repertorios y disrupciones o normas y sus rupturas. Como hasta aquí quedó expresado, la línea performática seguida es la sugerida por Jonas Larsen, pero en precisión de uso, debemos evocar la aclaratoria emprendida por Diana Taylor (2011), en cuanto al pertinente empleo castellano, derivado de la ambigüedad que otras nociones en territorios visuales podrían generarnos. La autora emplea el término “performático” para aludir al suceso, diferenciación clave con lo performativo o realizativo de mayor ímpetu en las propiedades del discurso, así lo analiza Bourdieu (2008). A grandes rasgos, alerta sobre alusiones rígidas consignadas al lenguaje, donde el empleo de la palabra teatralidad podría ser tomada por artificio y el de representación por mimesis. Como ella, aquí empleamos la noción performática en los términos activos que la cualifican para el análisis de una práctica social, sin disociarla de la realidad, ni agotarla en la reproducción. Faulkner y Becker emprenden una aclaratoria similar: “Como muchos conceptos nucleares de las Ciencias Sociales, <repertorio> es antes una analogía o una imagen que un concepto bien definido” (2011:279); la acepción, sin embargo, no responde a una supuesta homogeneidad de elementos pre-determinados que orillan a los sujetos a simplemente responder a ideas subyacentes. En un capítulo posterior, veremos cómo Elizabeth Edwards (2002) examina la performática de la fotografía desde su condición de objeto fenoménico, empleando el concepto como equivalencia de la plasticidad de la imagen.

Conviene especificar la reunión de las nociones empleadas, lo performático en Larsen no se autonomiza de lo coreográfico y geográfico, ni confluyen en ello, tanto uno como otro se detonan en conjunto para la actuación; están ensamblados desde la vía socio-técnica de su

proceder. Los repertorios, definidos desde las metáforas musicales de Faulkner y Becker funcionan de la misma manera, si bien, parten de patrimonios o elementos de preservación, detonantes elementales de otras acciones posibles, éstos operan desde las variedades potenciales dentro de la especificidad de una práctica coherente, sin asumir que exista reacción cultural pre-dictada alguna, de ahí que la improvisación, noción hasta aquí sólo enunciada, participe de una sintonía equivalente; explican: “La improvisación en jazz combina (más o menos) la espontaneidad con la conformidad a algún tipo de formato dado” (Faulkner y Becker, 2011:57). En el proceder foto-turístico aquí estudiado, la performática o repertorios entrelazan una serie de influencias emitidas por otras imágenes y emblemáticos procederes, una serie de consignas espaciales y su dinamización interactiva, un despliegado de reacciones inusitadas y pistas sugeridas, éstas, solamente concebidas como tales, a partir de lo que se espera como predominante en una acción con un tiempo dado. Para ejemplo, recordemos el acto de colocación y ajuste de tripié efectuado por el foto-turista en el paseo hacendario de índole doméstica, esta acción, singularizada por nosotros, en otro contexto, circunstancia y situación de viaje, con otra tecnología y expectativa de uso, inserto en una mayoría distinta, podría asumirse con cierta regularidad; para el caso se convierte en acto minoritario, peculiar y confluentemente escénico.

En este entendido, hagamos discernible un despliegue de asociaciones foto-turísticas y performáticas en diversas jornadas observadas.

Tabla 4. Jornadas sin concertación que suscitaron entrevistas con turistas y compartimentos fotográficos: Encuentros Episódicos	
a) Safari fotográfico en Willi, Real de Catorce, SLP.	17/10/2015
b) Circuito en el Centro Histórico, Cuernavaca, Mor.	26/11/2015
c) Ascenso al Tepozteco, Tepoztlán, Mor.	27/11/2015
d) Visita arqueológica en el Tajín, Papantla, Ver.	2/01/2016
e) Huasteca Potosina en Semana Santa, El Naranjo, SLP.	23/03/2016

A diferencia de las acciones colectivas expresadas en nuestras circunstancias viajeras, entre las que podemos asumir rasgos característicos de procederes y secuencias, con éstas pretendemos ensamblar modos y maneras de proceder en acto como ejecuciones reiterativas dentro de la diversidad, que conjugan rasgos propiciatorios de ordenes

artefactuales geográficos y tecnológicos y presentan lugares de coincidencia con las circunstancias y situación examinada. Con excepción de nuestros excursionistas domingueros, quienes por vocación llevan cámaras réflex a los safaris, la presencia de cámaras profesionales, semi-profesionales y domésticas es un recurso minoritario y disruptivo en sí mismo, la mayoría de los foto-turistas intercalan acciones fotográficas con las cámaras de sus teléfonos celulares y en menor medida con tabletas, incluso entre los portadores de equipos sofisticados, suele alternarse el uso de dispositivos híbridos, sin omitir tentativas turísticas, ni emplearse restrictivamente por su propietario.

Ocurre con frecuencia que cuando un portador de cámara o dispositivo fotográfico, se acompaña de algún accesorio o complemento tecnológico, sea el equipamiento mismo quien propicie ciertas acciones. Así como nuestro portador de tripié se comprometía con secuencias, el tripié mismo y su bromosa carga fomentaba su empleo; por una parte, se debía justificar la dificultosa portación o aprovechar su transportación usándolo regularmente, además de cumplir en alguna medida, con lo que se espera de una fotografía con tripié: imágenes nítidas y estables sobre objetos relativamente fijos en apetencias profesionales. Los portadores de telefoto, debían intercambiar continuamente los lentes; como los otros, tener razones de peso para valorar su carga y, para el caso, ejercitarse en tomas de objetos distantes, aunque esto implicara una desatención continua al área circundante (imagen 20). Las cámaras dispuestas en celulares se ajustan a sus propias prerrogativas, por lente frontal o dorsal, pero entre aquellos portadores frecuentes de aditamento, como el bastón extensivo para celulares, el compromiso con la auto-foto se delata exponencialmente. En contradicción con la ampliada visión panorámica de los lentes, la extensión de brazo con limitada distancia de captura, parece desvanecer un tanto las geografías de sitio y propiciar ángulos picados no convencionales, proclives ya a la máxima portabilidad de los celulares, al forcejear con los límites de aproximación, sus estrategias parecen excluir de forma provisoria la interacción con el resto de personas y lugares, ya que el ejercicio de auto-representación depende exclusivamente de las manipulaciones individuales o endo-grupales.

El uso constante de dispositivos multi-tecnológicos durante las jornadas turística, involucra la revisión frecuente del acervo fotográfico recabado en la acción, prolonga convivencias entre los congregados por muestreos, compartimentos instantáneos de imágenes o peticiones y promesas de futuros compartimentos, comparaciones entre las calidades logradas por atributos tecnológicos, multiplicidad de manos fotográficas que efectúan tomas con un mismo y distintos dispositivo, implementaciones *in situ* con filtros, juegos técnicos, irrupciones o empalmes ópticos y ágiles ediciones en acto, relativas por supuesto, a las habilidades técnicas de sus estrategias. El acompañamiento fotográfico en la acción viajera, si bien, ya no responde a la situación inhabitual que consolidó su uso en el pasado, sigue permeando la acción turística entera, a veces la justifica. Una adolescente a la mitad del circuito por el Tajín, cuestiona a sus padres “¿Ya casi acabamos? Es que se me acabó la memoria” (Entrevista con FA, Ver., 02/01/2016). Y así, el dispositivo procede por agencia. En palabras de Alfred Gell: “Se puede atribuir agencia a aquellas personas (y cosas...) que provocan secuencias causales de un tipo particular, es decir, sucesos causados por actos mentales, de voluntad o intención, en lugar de por simple concatenación de hechos físicos. El agente es quien hace que los sucesos ocurran en su entorno” (2016:48). (Ver capítulo V)

Además de las tecnologías y potencialidades de la cámara, el encuentro con los marcadores de sitio despliega su propia serie de activaciones y algunos recursos que validan la estancia provisional en el lugar, siempre que la fotografía sea efectuada. Los turistas regularmente expresan su pretensión por arribar a determinado sitio “aunque sea para tomarse una fotografía” y existen otros lugares donde se establece como única posibilidad de estadía. A manera de ejemplos: en Tepoztlán, Morelos, después de un esforzado ascenso por las gradas que conducen a la cúspide del Cerro del Tepozteco y al constructo arqueológico que lo remata, nodo del pueblo mágico, los turistas deben retornar de inmediato por los huéspedes coatíes que alberga el recinto, quienes acostumbrados a la convivencia humana, se dedican a escabullirse en mochilas y a robar todo el contenido alimenticio que recaben, así que los agitados paseantes se dan unos minutos para tomarse algunas fotos que den cuenta de su proeza y descienden de inmediato (imagen 21). El Tajín, Veracruz, zona arqueológica de

grandes extensiones, concentra la mayor cantidad de ocupación en el tapanco mirador que permite tener una visión panorámica de los conjuntos constructivos, principalmente el lateral de la afamada Pirámide de los Nichos, zona que aglutina turistas por periodos mayores que los destinados a cualquier otro sitio. Los grupos aguardan en filas hasta que les toque un turno breve para colocarse en algún frontal del mirador, al acceder al sitio de privilegio, comienzan con las secuencias fotográficas que se esperan, a pesar de efectuarse éstas como auto-toma con celular o bastón y desvanecer la mayor parte del escenario agrandado (imagen 22).

Entre las prácticas comunes en los episódicos encuentros turísticos, se desarrolla una cortesía en las peticiones fotográficas; cuando una persona viaja en solitario, acción advertida principalmente en circuitos de autobuses turísticos urbanos, o bien, un grupo aspira a la cohesión de la totalidad de sus miembros y su inserción en una estructura agrandada que dé cuenta del contexto de viaje, comúnmente, le solicitan a un paseante externo que haga una captura fotográfica, sujeto incluido como auditorio de escena, quien enfrenta la toma sin grandes ineptitudes técnicas, pues se concede que ha sido un usuario afianzado de las tecnologías fotográficas; sin embargo, sí con interacciones colaborativas, pues será él, entre otros, en desempeño de rol, quien sugiera pautas para la congregación, alerte sobre los tiempos de gesticulación y sonrisas, integre al espacio y a sus retratados desde acomodados y direccionamientos oportunos. Puede ocurrir, también, que el peticionario adopte la batuta, que dé instructivos de encuadre, advierta sobre la inclusión de los recursos que le parecen prioritarios o pida réplicas de disparos para garantizar la toma. Concluido el proceso, lo regular es que el fotógrafo casual espere a verificar los resultados en pantalla y que se esfume tras la confirmación del interesado.

Al margen de lo que el casual fotógrafo piense sobre los estereotipos de la fotografía turística,²² es siempre sabedor de lo que los otros esperan de su petición y tratará de cumplir

²² Y lo más probable es que tenga una opinión despectiva, en esa “retórica de superioridad moral” reconocida por MacCannell (2017), para advertir que “a los turistas no le agradan los turistas” (2017:14) en reproche de superficialidad e inautenticidad; o bien, en la necesidad de experimentar un profundo sentimiento de soledad en el espacio sacralizado -dice- “se enojan con los demás turistas por profanar el lugar acumulándose como ganado” (2017:58). Más contundente aún, Urbain insiste en el “rechazo de sí mismo” (1993:32) como parte del expandido desprecio turistofóbico. Después de una genealogía del término, explica: “Ya hacia 1860, para

con las expectativas más clásicas de la confección y, no sólo eso, en afianzamiento digital, tratará de satisfacer la acción de captura, pedida o no, a través de una secuencia de tomas con ligeras variaciones, donde la inicial petición unitaria acaba por convertirse en una sucesión de fotografías casi idénticas. Entre los requisitos de captura más socorridos expresados en acto, aparece la regular sincronía del retrato en paisaje, es decir, del turista y el lugar de interés, esto se prologará en recursos asociados, donde sin importar las aglomeraciones o la confección de un escenario próximo, se solicite y pretenda omitir a otros turistas inmediatos o evadir las estructuras pre-fabricadas de sostén dentro del encuadre (imagen 23). A propósito, un interlocutor en la Huasteca Potosina advierte: “Desconozco sobre técnicas, pero siempre tratando que la posición del sol o luz natural favorezca la fotografía, que la persona u objeto esté centrado ahí” (Entrevista con OB, SLP, 25/03/2016).

Los elocuentes repertorios foto-turísticos, aluden a otros hábitos fotográficos afianzados en diversas situaciones: los propiciatorios contagios de imagen por ejemplo, donde la acción, suceso u objeto advertido por la captura de alguno, es emulada por otros no necesariamente asociados. Aquellos que no participan directamente de alguna interacción fotográfica actúan con cautela, ya sea esperando el tiempo necesario para no entrometerse en tomas ajenas o disculpándose sobradamente por algún cruce desafortunado. Entre aquellos que posan, es habitual escuchar recomendaciones sobre: “ponte como sí...” o “simula que...”. Las poses, en el empleo de celulares y bastones por grupos medianos y agrandados, se caracterizan por la disposición desordenada del cuerpo, preocupados exclusivamente por el rostro y las muecas del encuadre que se verifican en la pantalla frontal del dispositivo, las posiciones adoptadas por las extremidades presentan contorsiones, dificultades y disposiciones incómodas de la figura, la pretensión es lograr la máxima aproximación y caber en el encuadre, de ahí que sean todos los participantes, sugerentes correctores e indicadores posicionales, conjugando al actor y a la audiencia. Más de alguno anhela replicar encuadres

degradar al turista (o cualquier viajero que se le parezca) se inventa la palabra: Xenómano [...] se dice de las personas que tienen la pasión de los viajes y están siempre tras la pista de la novedad [...] es el hombre que encontráis en el tren, leyendo un periódico o hablando a personas que nunca había visto. Vulgarmente el xenómano pasa por estar tocado, un poco loco [...] aficionado, curioso, desocupado, gozador, el retrato del turista se enriquecerá ahora con un coeficiente de rareza, léase morbosidad” (Urbain, 1993:40).

y posiciones que tiene en mente, sobre todo por efectos de re-visitación, otros más, precisamente por ella, omitirán un gran despliegue fotográfico a menos que, entre los acompañantes, se advierta la novedad.

La cotidianeidad en los usos fotográficos del presente, parece difuminar empleos en prácticas concretas como la turística, parece haber una dispersión referencial en la amplia gama de permisibilidades digitales e irrupciones continuas de implementos que trastocan los empleos habituales y consolidan tendencias entre usuarios múltiples; no obstante, la sincronía foto-turística sigue efectuándose cuando ocurre el encuentro adecuado de agentes que modulan su particular forma de ser, propiciando fórmulas en otras prácticas e incorporando recursos a sus procedimientos, si bien no se presenta como caso único, la interacción de la persona y el lugar de interés se consolida en estos ámbitos, en las performáticas turísticas, entre otras cosas, a través de la continua auto-foto, donde el turista persiste en la inserción de sí mismo y los suyos en el espacio (Imágenes 24-28), además de ser coherente con comportamientos virtuales en acto y *a posteriori*, formas de sociabilidad antes inusitadas, sumados a esfuerzos pronunciados de geo-localización y ubicaciones subjetivas a veces colaborativas, temas estos últimos que amplifican la impostación de las audiencias, anticipadas desde la captura y, que serán abordados como trayectorias de la imagen en el capítulo siguiente.

Anexos fotográficos capitulares



IMAGEN 1

Fotografía socializada (IHSLP-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C:GIHSLPPS25F39 [Registro 141]. Fotografía tomada con la cámara de ALM, durante la visita al Panteón del Saucito 2015, en San Luis Potosí. Es un retrato grupal en la fachada del mausoleo de la calzada principal. Empleada como portada de grupo en Facebook.



IMAGEN 2

Fotografía socializada (PES-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C:MRGRH22F2 [Registro 636] Fotografía tomada con la cámara de MRG, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. En un retrato grupal en la arquería del primer patio interior de la Ex – Hacienda la Corcovada.



IMAGEN 3

Fotografía propia. Excursión Dominguera. Fotografía realizada durante el Safari fotográfico en Coyoacán. Dos excursionistas visualizan en pantalla las fotografías tomadas.



IMAGEN 4

Fotografía propia. Fotógrafos ambulantes. Fotografía realizada en la primera entrevista con AGH en el Zócalo de la Ciudad de México. El fotógrafo Polaroid muestra cámara instantánea y ejemplos fotográficos.



IMAGEN 5

Fotografía propia. Fotógrafos ambulantes
Fotografía realizada en la Villa de Guadalupe en la Ciudad de México. Trastienda de escenario con fotógrafo en acción.



IMAGEN 6

Fotografía propia. Fotógrafos ambulantes
Fotografía realizada en la Villa de Guadalupe en la Ciudad de México. Muestrario fotográfico.



IMAGEN 7

Fotografía socializada (IHSLP-2). Turismo doméstico
Clave de referencia: C:IALMGPS25FS55 [Registro 196].
Fotografía tomada por ALM, durante la visita al Panteón del Saucito 2015, en San Luis Potosí. Acción fotográfica realizada por un paseante.



IMAGEN 8

Fotografía socializada (IHSLP-2). Turismo doméstico.
Clave de referencia: C:IYCGPS26FS19 [Registro 85].
Fotografía tomada por YC, durante la visita al Panteón del Saucito 2015, en San Luis Potosí. Es una contra – foto efectuada al anfitrión del recorrido una vez que se corrobora su acción.



IMAGEN 9

Fotografía socializada (IHSLP-2). Turismo doméstico.
Clave de referencia: C:IALMGPS25FS39 [Registro 180].
Fotografía tomada por ALM, durante la visita al Panteón del Saucito 2015, en San Luis Potosí. Es una reacción por parte de las retratadas ante foto cándida.



IMAGEN 10

Fotografía socializada (TMCSLP-1). Turismo doméstico.
Clave de referencia: C: DVBRH23F104. [Registro 544]
Fotografía tomada por DVB, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. Recreación de pose para el ambiente hacendario.



IMAGEN 11

Fotografía socializada (TMCSLP-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C: LVRH26F9 [Registro 606]. Fotografía tomada por LV, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. Recreación de pose para el ambiente hacendario.



IMAGEN 12

Fotografía socializada (TMCSLP-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C: LVRH26F8 [Registro 615]. Fotografía tomada por LV, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. Anfitriona disfrazada.



IMAGEN 13

Fotografía socializada (PES-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C: DAGRH4F4 [Registro 655]. Fotografía tomada por DAG, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. Paseante disfrazado y niños posando con él.



IMAGEN 14

Fotografía socializada (PES-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C: VURH26F1 [Registro 679]. Fotografía tomada por VU, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. Auto-toma grupal, ganadora por número de *likes* en página de Facebook.



IMAGEN 15

Fotografía socializada (AFCS-1). Excursión dominguera. Clave de referencia: C:GCSFM30C19 [Registro 61]. Fotografía tomada por GC durante primer Safari Fotográfico por el centro histórico, en la fachada del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Excursionista en acción fotográfica con uso de cámara separada del cuerpo.



IMAGEN 16

Fotografía socializada (AFCS-1). Excursión dominguera. Clave de referencia: C:GCSFM30C7 [Registro 49]. Fotografía tomada por GC durante primer Safari Fotográfico por el centro histórico, Ciudad de México. Excursionista en acción fotográfica en adopción de posiciones diversas.



IMAGEN 17

Fotografía socializada (AFCS-1). Excursión dominguera. Clave de referencia: C:RCGSFM02F1 [Registro 42]. Fotografía tomada por RCG durante primer Safari Fotográfico por el centro histórico, en las graderías del Palacio de Correos, Ciudad de México. Auto-toma reflejo de excursionista. Imagen empleada casi de inmediato como fotografía de perfil en Facebook.



IMAGEN 18

Fotografía propia. Excursión dominguera. Fotografía de un excursionista colocando furtivamente su tripié elefante en respaldo de banca, mientras vigila si es observado. En Templo de San Francisco, durante el segundo Safari del Centro histórico, Ciudad de México.



IMAGEN 19

Fotografía propia. Fotógrafos ambulantes. Fotografía realizada en la Villa de Guadalupe en la Ciudad de México. Niños posando frente a escenario, la madre les toma fotografías con su celular, mientras el fotógrafo imprime y coloca su foto.



IMAGEN 20

Fotografía compartida. Encuentros episódicos de turismo. Clave de referencia: C:KFFTP2C2 [Registro: 1026]. Fotografía tomada por FF, durante circuito de la zona arqueológica del Tajín, Veracruz. En empleo de telefoto desde el tapanco mirador de la zona, hasta los voladores de Papantla en la planicie de acceso, a casi un kilómetro de distancia.



IMAGEN 21

Fotografía socializada. Encuentros episódicos de turismo. Clave de referencia: C:AMST27F9 [Registro 13] Fotografía tomada por AMS en la cima del cerro del Tepozteco, frente a pirámide, Tepoztlán, Morelos. Auto-foto y descenso rápido.



IMAGEN 22

Fotografía propia. Encuentros episódicos de turismo. Fotografía realizada en tapanco mirador del Tajín, Veracruz. Agrupación posando para auto-foto, en distorsiones corporales para colocarse en el encuadre. Poca capacidad panorámica a un brazo de distancia.



IMAGEN 23

Fotografía propia. Encuentros episódicos de turismo. Fotografía realizada frente a Pirámide de los nichos, zona arqueológica Tajín, Veracruz. Un par de agrupaciones se congregan frente al monumento para que se efectúe foto a petición.



IMAGEN 24

Fotografía socializada (TMCSLP-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C: VLRH22F6 [Registro 649] Fotografía tomada por VL, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. Auto-foto con torre del Templo de Pozo del Carmen.



IMAGEN 25

Fotografía socializada. Encuentros episódicos de turismo. Clave de referencia: C:AMST27F11 [Registro 15] Fotografía tomada por AMS en la cima del cerro del Tepozteco, frente a pirámide, Tepoztlán, Morelos. Auto-foto y descenso rápido.



IMAGEN 26

Fotografía socializada (TMCSLP-1). Turismo doméstico. Clave de referencia: C: LVRH26F15 [Registro 612]. Fotografía tomada por LV, durante el Recorrido a Pozo del Carmen y la Corcovada 2015, en San Luis Potosí. Auto-foto familiar en el primer patio interior de La Corcovada.



IMAGEN 27

Fotografía propia. Encuentros episódicos de turismo. Fotografía realizada frente a fuente de Coyoacán; Ciudad de México. Práctica de auto-foto individual.



IMAGEN 28

Fotografía propia. Encuentros episódicos de turismo. Fotografía realizada en el campanario y torres de la Catedral metropolitana; Ciudad de México. Práctica de auto-foto grupal.

CAPÍTULO IV.

Objetualidad de la imagen fotográfica: usos, trayectorias y biografías sociales: la interacción del cuerpo y el espacio virtual.

En el capítulo precedente iniciamos el desdoblamiento de los momentos foto-turísticos, en aquella etapa conferimos importancia a la vinculación interactiva entre el turista y el lugar de interés, abarcamos el periodo de ejecución fotográfica durante las jornadas turísticas y dividimos nuestros casos de observación en dos circunstancias de viaje claves: turismos domésticos y excursiones domingueras, una situación propiciatoria: fotógrafos de turistas y episódicos encuentros turísticos a modo de contraste. A las prácticas características de cada uno de los casos las segmentamos, para el análisis, en: acciones coreográficas o repertorizadas, geografías activas o escenarios y actos performáticos e improvisatorios; elementos ensamblados por la secuencia conjunta.

A este capítulo corresponde la segunda dimensión foto-turística, consistente en el seguimiento de los rastros y secuelas fotográficas provistas por las jornadas de participación, la extensión de la acción colectiva y la interacción efectuada entre lo corpóreo y lo virtual; es decir, lo que ocurre con la imagen una vez hecha, que influyó en su realización y es concebida como parte integrante de la dinámica fotográfica en su complejidad, los porqués y destinos, las activaciones de sentido y los para qué explícitos. Dentro del corpus de investigación nos centraremos en el uso socializado de la imagen, advirtiendo la relevancia de los dispositivos tecnológicos portados y el desarrollo de las habilidades técnicas del operador. Como en el apartado anterior, seguiremos intercalando datos etnográficos, estrategias metodológicas y elucidaciones teóricas, por ahora desde el escrutinio de los repositorios digitales; con ello, pretendemos responder a la pregunta guía: ¿Cómo actúa el foto-turismo en el espacio social?, mientras se despliegan otra serie de respuestas complementarias y se articula la tercera vinculación socio-técnica: biografía corporal y trayectoria virtual.

I

Las acciones colectivas examinadas en las circunstancias de viaje, son prolongadas por algunos de sus turistas en terrenos virtuales. En ocasiones de forma expresa, las prácticas *in situ* anticiparon el destino de las fotografías desde su producción y concurrieron en compartimentos fotográficos controlados, efectuados en álbumes e incorporaciones individuales dentro de páginas, grupos públicos, grupos cerrados o perfiles que, si no fueron explícitamente generados para ello, posibilitaron las anexiones varias de la colectividad de pertenencia. El emplazamiento predominante dentro de los casos observados fue la red social Facebook, plataforma que funge como el contenedor privilegiado de las fotografías recabadas y soporte de transmisión. Nuestro objetivo capitular es acceder a la parte donde la materialidad de la dinámica fotográfica digital se experimenta en su mayor densidad. Debido a la consistencia inasible de la imagen red privilegiada en las circunstancias de viaje, nos centraremos en la objetualidad fotográfica dentro de superficies electrónicas transitorias, que nos permitan proximidad con los significados y sentidos que los reductos tangibles son capaz de proveernos.

Para Elizabeth Edwards (2002) el soporte físico y objetual de la fotografía es parte indispensable en la construcción del sentido. Materiales, técnicas, formatos, presentaciones y contenedores inciden en la performática de la imagen. Las características que la componen contribuyen en la manera en que son vistas, en los empleos dados y en el cumplimiento de las expectativas de su poseedor. La performática en Edwards está vinculada a la plasticidad de la imagen por los rastros del tiempo y los usos, por biografías socio-materiales activas, por promociones de experiencias y afectos y por relaciones distintas con las miradas de quién las produce y las consume. Atender la objetualidad de la fotografía, según la autora, nos aproxima a los procesos y a las formaciones culturales que le dieron forma; así como a los añadidos que produce y despliega. En su estudio (Edwards, 2002), reconoce que el trabajo de archivo de la fotografía etnográfica decimonónica, desempeñó un papel fundamental en la pretendida homogeneización de las representaciones; no obstante, asume que poniendo en operación la estrecha relación: tecnología, formato y representación, podemos rescatar su

vida social; en este sentido, la pertinencia del análisis en contenedores pretendidamente inmateriales y homologantes. Desde tal aspiración antropológica-visual, accedemos a las fotografías como objeto fenoménico y reconocemos las trayectorias inmediatas de las imágenes acumuladas en las jornadas turísticas compartidas.

En cuanto al contenedor mediático y los significados que subyacen entre sus usuarios, nos auxiliaremos de la etnografía virtual propuesta por Christine Hine (2004), para quien el propósito es “vivir la experiencia del usuario” (Hine, 2004: 78). Tal propuesta se realiza en el año 2000, así que las estrategias son pensadas para la primera generación del estudio en Internet. Hine centra atenciones en los intercambios textuales característicos de aquella etapa, aunque sus claves etnográficas siguen siendo un principio elemental para los accesos virtuales y la analítica del presente, deberemos complementar con recursos metodológicos que se gestan durante la recepción de la Web 2.0 o generación de redes sociales y plataformas colaborativas, Del freso (2011) entre otros. Además de considerar otras técnicas que se han implementado en años recientes para el análisis visual en Internet: Gómez-Cruz (2002, 2012, 2012a), Ardévol y Gómez-Cruz (2011, 2012), Donaire y Galí (2011), Prada (2012); principalmente.

Las estrategias metodológicas propuestas por los autores, adoptan la vía socio-técnica que hemos seguido hasta ahora, para eliminar sospechas sobre pretendidas reacciones preestablecidas por la tecnología y entendiendo la amplia extensión tecnológica involucrada, como actante contingente que se construye en concurrencia con los sujetos que las emplean, las situaciones de uso, los contextos específicos de negociación y los artefactos que se involucran. Nos recuerda Castells: “Las nuevas tecnologías de la información no sólo son herramientas para aplicar, sino procesos que desarrollar” (1999:58). En la parte de etnografía virtual aquí incluida, se consideran exclusivamente los soportes y aportes de relevancia visual generados por las jornadas y los eventos implicados de observación y por las interacciones de la socialización abierta. A través de ella nos acercamos a las trayectorias de los flujos fotográficos y a las sub-preguntas: ¿qué hacen las personas con sus fotos y qué hacen las fotos con la red y la comunidad social implicada?

De sitios, tecnologías y soportes

La etnografía multisituada sigue operando en el rastro de la foto y la prolongación de las prácticas foto-turísticas, para contexto de la localización empírica atendamos la existencia de las redes sociales o colaborativas como subsidiarias de la introducción tecnológica de los dispositivos híbridos portátiles en conexión constante y del contexto de la web participativa o 2.0 que soporta ambas tecnologías. A decir de Prada:

Las nuevas características de esta segunda fase son las inducidas por una serie de tecnologías basadas en arquitecturas de participación, en las que el usuario deviene proveedor de los contenidos del sitio que visita, añadiendo valor a las nuevas aplicaciones web mientras hace uso de ellas. Si antes los grandes portales de internet eran enormes fuentes de información que generaban sus equipos profesionales de desarrollo de contenidos, las empresas que prosperaran en la Web 2.0 lo que harán es servirse de la información y contenidos aportados por sus propios usuarios. Ahora todo se fundamentará en una permanente llamada a la participación y al intercambio, que continuamente evidencia que la web no es ya sino una gran base de datos generada, actualizada y expandida permanentemente por sus propios usuarios y cuyo valor principal residiría, precisamente, en las propias dinámicas de compartición e intercambio colectivo de datos que la generan. (Prada, 2012:29).

Las así llamadas comunidades virtuales o redes sociales se fundamentan en éstos entornos de elaboración conjunta, activando ciertos desequilibrios entre las emisiones unilaterales y gestando un *ethos* que, en palabras de Gómez-Cruz: “parece ser precisamente la creación y el mantenimiento de la sociabilidad” (2012:114). Facebook nace en estos confines,²³ las características que reconocen en la plataforma quienes se han ocupado de su estudio desde el empleo que hacen sus miembros (Ricaurte, 2010; Prada, 2012; Lasén, 2012;

²³ La fundación del sitio web Facebook se le atribuye a Mark Zuckerberg en febrero de 2004; abierto a usuarios generales desde el 2006, traducida al español dos años después por los mismos usuarios. La empresa adquiere aplicaciones para dispositivos móviles: Instagram en 2012 y WhatsApp en 2014. En el 2012 el “muro” o espacio personalizado para el perfil de usuario cambia nombre y diseño a “biografía”. Entre los servicios distintivos que ha desarrollado la plataforma hasta ahora: creación de páginas y grupos, mensajería instantánea, valoración genérica a través del botón: “me gusta”, entre otras. Ver: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Facebook>>, (Consulta: 15/05/2017). Los detalles que expone Facebook para la creación de grupos: a) Grupo Público “significa que cualquiera puede ver el grupo, quiénes son sus miembros y lo que estos publican; b) Grupo cerrado “significa que cualquiera puede ver al grupo y sus miembros, pero solo los miembros ven las publicaciones”. Lo que se puede hacer en ambos casos: “Los miembros pueden hacer publicaciones y comentarios, chatear con todos a la vez, programar eventos para el grupo, crear documentos compartidos y más”. Ver: <<https://www.facebook.com/>>

Murolo, 2015) son: la autoconstrucción de la imagen de sí para la consideración pública, haciéndolo un sitio neurálgico para el compartimento de los acontecimientos relevantes o coyunturales en la vida de sus usuarios, incluyendo viajes, logros y eventos. Confección de perfil, participando de evidencias biográficas, caracterizaciones socio-demográficas y compromisos de asociación parecidos a los de la vida orgánica; todo ello derivado del control sobre el círculo social de contacto aceptable que suele contener “amigos” o la generación de comunidades más o menos amplias para potenciar convocatorias, grupos, foros y colaboraciones. En relación a los contenidos fotográficos, a diferencia de otras plataformas como Instagram o Flickr, ésta última terreno de análisis en Gómez-Cruz (2012) y Donaire-Galí (2011), de naturalezas esencialmente fotográficas e imbuidas cada una en expectativas tecno-estéticas particulares. Facebook suele presentarse como una red de intercambios personales donde las fotografías son un recurso opcional en las publicaciones, ya que permite intercalar comentarios textuales y audio-visuales y como, generalmente, tienen lugar muestras de auto-representación referentes a momentos de la vida cotidiana, la imagen convencional de Facebook está asociada a la exhibición compartible de instantes vivenciales del gestor, a la interacción entre perfiles y a la valoración de los motivos representativos de la imagen publicada, más allá del cumplimiento de pretensiones estéticas o técnicas de las fotografías en sí mismas.

En un momento anterior planteamos que los turismos domésticos analizados, claves de nuestra primera circunstancia viajera, además de conformar las organizaciones físicas que propiciaron las jornadas turísticas de participación, tienen presencia virtual en Facebook y sus distintas modalidades. De lo que de la interfaz compete a nuestro análisis es su estatus de sitio (espacio), vehículo (tecnología) y contenedor (soporte electrónico) de las fotografías socializadas por los paseantes en esfuerzo colectivo. La primera organización doméstica: *Imágenes Históricas de San Luis Potosí*, en adelante IHSLP, emplea como punto de encuentro principal un grupo público inaugurado el 12 de abril de 2012, con la pretensión de realizar un archivo digital colaborativo de contenidos visuales y textuales, con carácter histórico sobre el estado mexicano. La agrupación se describe:

Imágenes, historias, anécdotas, personajes del estado de San Luis Potosí. Fotos de más de 25 años. Recientes aplican solo si van acompañadas de un texto que nos refiera la historia de hechos o personajes ligados a la imagen. Siempre que se conozca el autor o la fuente original, es imprescindible dar los créditos correspondientes. Agradecemos mencionarlo en las publicaciones. (IHSLP -1, última consulta: 14/05/2017).

La información se prolonga en restricciones, reglamentaciones y políticas de publicación relativas a la cordialidad, tolerancia y al cumplimiento grupal de los propósitos descritos. La agrupación cuenta con una publicación alterna en forma de grupo cerrado, nominada: *Foro social IHSLP*, creada el 10 de diciembre de 2012, en condiciones menos restrictivas que la anterior, los contenidos tienen mayor libertad e incluso se sugiere publicar las fotografías y opiniones relacionadas con los eventos grupales, incluidos los paseos y recorridos; si bien el foro recomienda el mantenimiento de las normas de conducta oportunas, encabeza su descripción con: “Aquí sí, se vale casi todo” (IHSLP -2).²⁴ El grupo público presenta cierta autonomía virtual en cuanto al desarrollo de sus fines colectores, socializa elementos que contribuyen a ampliar el repositorio histórico; son los administradores quienes coordinan la mayoría de las publicaciones y los colaboradores regulares tienen frecuencia participativa a través de intervenciones cuidadosas, en cumplimiento con propósitos y políticas; es decir, se privilegian los datos relativos al fomento cívico propuesto, la mayoría de los comentarios generados, están asociados a la capital potosina y la identidad del grupo.²⁵ El grupo cerrado, en cambio, presenta mayor dependencia con las alianzas físicas, participa

²⁴ IHSLP cuenta con una página informativa poco dinamizada que re-direcciona al grupo público, ambas creadas simultáneamente por ALM, quien funge como fundador indiscutible. El grupo público matriz se nomina en extenso: “Imágenes Históricas de San Luis Potosí, México” (IHSLP), está conformado por 11 administradores estables y 56,086 miembros (última consulta 14/05/2017). En el año y medio que se le dio seguimiento, incrementó el 22.31% de sus seguidores. El grupo cerrado se creó 8 meses después como foro social, también por ALM, a diferencia del otro, éste cuenta con sólo 6 administradores y 5,259 miembros (última consulta 14/05/2017).

²⁵ Los objetivos grupales, en palabras del fundador son: “difusión de la historia y el patrimonio del estado, principalmente del municipio de San Luis Potosí [...] que todos aprendan de todos” (Entrevista con ALM, SLP, 16/11/2015). En Facebook, desde mediados del 2015, la agrupación cuenta con un logotipo que encabeza sus alianzas y muestra los procesos que hibridan las expectativas; si bien, fue un diseño de aquel momento, retoma el escudo de armas de la ciudad e incluye la tipografía grupal. En uno de los múltiples comentarios a pie de imagen, el fundador comentó: “Será nuestro símbolo de identidad a partir de ahora! Donde lo vean, será para recordar lo mucho que compartimos y lo bien que la pasamos juntos!” (Recuperado de comentarios ALM, 22/08/2015). A partir de abril de 2016, se anexa al logo: “Asociación Civil”, escudo general que, desde esta última transformación, permanece como fotografía de perfil en la página y, frecuentemente, es colocado sobre la fotografía temporal que se emplean de portada entre los dos grupos.

de dinámicas más flexibles; aunque los intereses son los mismos, se desarrolla de forma mixta intercalando relaciones en persona con compartimentos de carácter digital; aquí se acentúan las convocatorias para la participación de los eventos organizados, se publican fotografías relativas a la convivencia durante los recorridos, exposiciones y conferencias; los miembros se etiquetan mutuamente e intercalan comentarios más familiares y amistosos, se introducen algunas bromas, juegos o enlaces a información histórica o cultural proveniente de fuentes informales; ocasionalmente, es empleada por algún usuario para el contacto individual, envío de saludos o felicitaciones de forma directa y pública.

La segunda organización doméstica observada, *Turista en Mi Ciudad, San Luis Potosí!*, en adelante TMCSLP, surge como grupo público el 3 de diciembre de 2013, los intereses conjuntos se vinculan a la ciudad y sus componentes, principalmente en términos anecdóticos y recreativos para la apropiación urbana del presente. La descripción grupal:

Diario recorreremos nuestra ciudad que se deja mostrar con su gran esplendor, nos deja ver las imágenes más hermosas en su grandeza, tú que día a día la recorres y puedes capturar en imagen te invitamos a que nos las puedas mostrar, solo por el placer de disfrutar nuestra ciudad, si tú sabes de historia aquí nos la puedes compartir, somos independientes, solo pedimos respeto hacia nuestra ciudad y sus habitantes (TMCSLP -1, última consulta: 15/05/2017).²⁶

El grupo público muestra diversificación de actividades: compartimento de imágenes, organización de eventos, trivias o encuestas informales, comentarios coloquiales y alianzas con otros grupos en Facebook, éstos, gestionados por los mismos administradores en tónicas similares y variedad de intereses; principalmente *Proyección extrasensorial*, de índole paranormal, fundada por DVB, el más activo de los participantes.²⁷ En la dinámica del grupo,

²⁶ TMCSLP fue creado por JHG, está conformado por 4 administradores, DVB es uno de ellos. Actualmente cuenta con 5,299 miembros (última consulta 15/05/2017), durante el año y medio que se le dio seguimiento, el grupo incrementó el 54.78% de sus seguidores. Hasta el 2 de abril de 2017 el nombre extenso era: *Turista en Mi Ciudad, SLP!*, es hasta después de una encuesta informal propuesta por el administrador DVB, con duración de una semana, que se omiten las siglas y se integra el nombre íntegro de la ciudad, a partir de opiniones y respuestas múltiples de los miembros del grupo apoyando la modificación.

²⁷ *Proyección Extrasensorial* es un grupo público en Facebook con 552 miembros hasta el 28/01/2016, con pretensiones místicas y publicaciones relacionadas con actividades espiritistas. En su descripción: "Pronto veras muchas sorpresas, espéranos!!!!!!". (PES -1) Los administradores son los mismos que en TMCSLP. En la última consulta (01/04/2017), las publicaciones están paralizadas desde finales del 2016, el número de miembros se

los administradores son entusiastas comentaristas, pero las publicaciones provienen de fuentes diversas, algunas de usuarios frecuentes, otras de participantes irregulares. Las inclusiones suelen ser informales, algunas informativas; predominan los compartimentos de imágenes sobre sitios urbanos tal como son fotografiados en el presente de los socializadores, quienes entre acotaciones y referentes, suelen hacer mención del placer que les provocó el sitio y su contemplación.²⁸ Las actividades físicas y virtuales se mezclan de forma continua: muchos miembros prolongan comentarios de evidente conocimiento presencial, las planificaciones de actividades y su registro se intercalan regularmente, los administradores y usuarios frecuentes publican enlaces de sus propias actividades laborales, comerciales y promocionales. La escritura general, usualmente, no está pre-editada e incluye faltas de ortografía agravadas o ambigüedades informativas, los comentarios textuales son, por lo regular, precipitados, espontáneos y versátiles.

La segunda circunstancia de viaje, compuesta por diversas excursiones domingueras en Ciudad de México es gestionada por *Arte Fotografía cursos y safaris*, congregan la presencia virtual prioritaria, sin ser la única, en una página de Facebook. AFCS -a partir de ahora-, es una empresa de fotografía comercial y de producto con más de 20 años de funcionamiento y oferta de actividades pedagógica. En plataforma se describe como: “Impartición de Talleres y Diplomados de Fotografía en diversas áreas, desde el básico hasta especializados, grupal-personal” (AFCS -1). La información en extenso contiene dirección física y detalles sobre las actividades que realizan. Las fotografías que ilustran el perfil, distribuyen sus atenciones en promociones de cursos y safaris, fotografías arquitectónicas y de objetos o con grupos de excursionistas; las primeras están contenidas en álbumes de perfil,

redujo a 449 y la fotografía de portada sigue siendo una de las grupales tomadas el día del recorrido en Hacienda la Corcovada, (ver imagen 2). En adelante nos referiremos al grupo como PES.

²⁸ Los comentarios de disfrute, ocio y divertimento son retomados de forma constante, en una publicación del 24 de noviembre de 2015, el fundador JHG, escribe: “Me gusta mucho caminar, me gusta mucho caminar por las calles de Mi, de Nuestra ciudad, un día caminando me di cuenta que hay tantas bellezas, en la calle, una casa, un jardín, una puerta, una ventana, muchas personas, una sonrisa. Un hola y así nació Turista en Mi ciudad SLP, gracias a todos los miembros del grupo por hacernos crecer tanto, gracias a todos los que cada día piden unirse a este gran proyecto y en especial al gran DVB, por que sin él este sueño no se podría haber realizado, gracias Turistas y a seguir caminando y aportando sus imágenes, abrazo a todos!!!”. (Recuperado del muro, [JHG-1]). El empleo en mayúscula del posesivo “mi”, incluido en nombre y comentario anterior, es una reiteración constante desplegada entre los miembros activos.

portadas y biografía; las segundas en álbumes nominados por el título del curso o safari. En el desplegado informativo, la página re-direcciona adicionalmente a un correo electrónico y a contenido en Blogger existente desde noviembre de 2008; cada uno de los instructores cuenta con página de perfil individual y otras cuentas anexas en redes sociales distintas. Los perfiles de Facebook se actualizan constantemente en iniciativa de expansión comercial, de forma enteramente profesional y organizada, siguiendo las pretensiones de la modalidad página, que como en este caso, suelen emplearse para dar a conocer servicios profesionales, los datos provistos por ellas están restringidos a la información expuesta por el propietario, normalmente ligada con descripciones abreviadas de interés y notas de contacto; si bien, es posible integrar y ampliar la comunidad de recepción, las páginas funcionan desde la organización trazada por su gestor y, a menos que éste lo desee, serán evidentes las incorporaciones de los usuarios externos, vertidas en valoraciones de gusto, seguimiento u opiniones.²⁹

Los intercambios fotográficos de las excursiones se realizan, predominantemente, de forma privada; en la duración del safari las visualizaciones en pantalla y comparaciones fotográficas son una constante: de excursionista a instructores, de instructores a excursionistas y de excursionista a excursionista. Una vez concluida la jornada, comienzan las peticiones personales, normalmente vía correo electrónico, para la elección de las fotografías tomadas y el posterior envío opcional para comentarios, aun cuando llegó a existir la tentativa, las fotografías de los excursionistas no son incluidas en los muestreos oficiales de la página, pero comúnmente responden al correo electrónico con imágenes o envían, por

²⁹ Durante al menos el 2016, AFCS contó con dominio en página web, <www.artefotografia.com.mx>, deshabilitada desde la última consulta (29/04/2017). El Blogger (AFCS -2) se encabeza con leyenda de protección *copyright* para uso de imágenes y textos y una introducción orientada a la contratación de servicios. Los gestores en las redes son los instructores en los safaris GC y BV, con algunas contribuciones de SC. De los perfiles personales vinculados con relevancia para las excursiones, la cuenta personal de GC en Instagram (AFCS -4) y las páginas personales de los gestores habituales. El 11 de mayo de 2017, la página creó un grupo cerrado denominado: Grupo de Arte fotografía Cursos y Safaris, para retribuir comentarios sobre las fotografías integradas (AFCS -3). Con 91 miembros en la última consulta (16/05/2017). En entrevista y comunicaciones personales con los instructores, ambos evidencian que las prácticas docentes, los safaris incluidos, son la menor y menos frecuente de las actividades realizadas. La finalidad de las excursiones es expresamente educativa, pero aprovechan para probar equipo y tomar fotografías, principalmente arquitectónicas, por apetencias creativas y colecta de archivo.

mensaje personal en Facebook, una elección dosificada que ronda las diez fotos. Pese a los intereses técnicos sobre el registro de fijeza monumentales, los gestores de la página tienden a colocar alguna muestra de la agrupación del safari o del registro individual de los participantes en acción fotográfica; cuando esto ocurre pueden intercalarse etiquetados, comentarios responsivos de los incluidos o álbumes colaborativos, derivando en actividad dentro de los muros personales de los participantes, quienes por su parte aprovechan el redireccionamiento para también ilustrar la participación. Si bien, este tipo de acciones despliega otras, lo hacen en unión con la página matriz.

La inclusión fotográfica en las biografías de los fotógrafos o retratados dentro de los episódicos encuentros turísticos, ocurre de manera semejante, regularmente, siguiendo un procedimiento selectivo del material compartible, en aprovechamiento de toma en lugar clave, en enlace de sitio, o bien, etiquetando directamente a los acompañantes para dejar constancia en sus respectivos perfiles. Otros más seguirán el procedimiento de compartir fotografías por recursos más individuales, haciendo uso de los conversatorios personales dentro de la misma plataforma o en redes sociales diversas como WhatsApp, todo ello dependerá del motivo y la audiencia. Al respecto, Chalfen (1987) ya insistía en la audiencia elegida para el modo doméstico de producción analógica; pero Gómez-Cruz y Ardévol (2011), serán obstinados en notificar la representatividad en red, ni autor ni audiencia se ensombrecen en el anonimato. Los intercambios fotográficos en las redes sociales, Facebook particularmente, se establecen desde un círculo social controlable y dotado de significación para los agentes involucrados; por tanto, sin importar la presencia exhibible de una fotografía en red, esto no expresará que sea necesariamente pública o que, aun siéndolo, brinde el contexto de significación apropiado para cualquier merodeador.

En el capítulo anterior, a propósito de la investigación de Donaire y Galí (2011), decíamos que la inserción de fotografías en sistemas de socialización puede delatar los intereses y el contexto de sus usuarios, además de contribuir a la construcción identitaria del turista y del lugar; en nuestro caso, a la confección biográfica de los actantes colectivos y su relación con los sitios. En las dos primeras agrupaciones, elementos reforzados

explícitamente por los ímpetus cívicos de cualidad doméstica, cuyos itinerarios siguen los rastros de la historia colectiva en el testimonio monumental y en el cruce con los “Grandes Hombres” o potosinos ilustres. Como es sabido, tales personajes responden a los ideales Porfiristas del progreso, con ello se refieren históricamente a los miembros de la clase socio-política dominante, que participaron en proyectos relacionados con la confección de la urbe, el Panteón del Saucito entre ellos. Durante las dos décadas que vieran cruzar el siglo XIX al XX, momento donde los círculos sociales se confeccionaron como clubes: *La Sociedad Potosina La Lonja, La Sociedad de Socorros Mutuos, la Cámara de Comercio de la Ciudad* (Coronado, 2015), la región participa extraordinariamente del trazado ferrocarrilero de aquellos años, como paso obligado de la conexión norteña (Gutiérrez, 2012); en la capital potosina inciden sustancialmente los sitios acondicionados para el ceremonial cívico (la Alameda por ejemplo) y la idealización del ciudadano ejemplar, que veía materializar la historia en las festividades patrióticas y revertía su poder de clase en el ocio suficiente para cultivar las ciencias, las artes y la historia (Coronado, 2015). Así, las acciones de las circunstancias domésticas, se condensan en expresiones de afirmación colectiva, reapropiación espacial y re-creación justificada o invertida en educación regional. En las excursiones, la monumentalidad se adhiere a una lógica implícita de disposición escénico-histórica que, debido al conglomerado monumental de la capital mexicana y la diversificación de emplazamientos, sólo será apropiable desde la captura fotográfica; condensada en expresiones de advertencia en los detalles, actualización de los contenidos simbólicos y en el esmero práctico-recreativo que involucra el aprendizaje técnico del dispositivo, aplicado sobre el valioso motivo.

En las circunstancias claves, las respectivas convocatorias y concertaciones desempeñaron un papel fundamental en las acciones y en la caracterización de las diferentes agrupaciones. IHSLP intercala el uso que le da a cada uno de sus sitios y distribuye funciones entre sus integrantes. Sólo dos administradores realizan las gestiones en cada caso, promoviendo una invitación pre-diseñada en implemento informativo; si bien se crea el evento dentro del grupo público con mayor número de seguidores, la convocatoria dinámica se realiza en el grupo cerrado donde los comisionados se encargan de responder puntualmente

a las preguntas de los interesados, a reforzar las expectativas históricas de los contenidos presumiblemente bien documentados y a entrometer recordatorios de evento. TMCSLP por su parte, suele convocar desde distintas alianzas organizativas que hiper-vinculan la invitación en grupos y perfiles varios, la información de base es regularmente extensa y difusa, incluye la frase característica: “di yo estuve ahí” y exhorta a que los paseantes lleven cámaras fotográficas. Los administradores e invitados provisionales para la gestión, publicitan cada uno en sus propios términos, responden con libertad a las dudas de los interesados o realizan recordatorios discontinuos; si bien, DVB tiene una titularidad fundamental en las gestiones de grupo y eventos, los miembros activos y administradores de otros grupos adoptan posiciones, roles y desempeño de funciones diversas en el proceso.

AFCS convoca a sus excursionistas con antelación, empleando invitaciones pre-diseñadas que conservan formatos y contenidos reconocibles en toda su publicidad; en ellas se incluyen los datos de contacto para personalizar el cumplimiento de requisitos y el envío del formulario que les indicará a los instructores el tipo de cámaras réflex portadas en la jornada. Si bien, emplean Facebook para movilizar los comunicados, las invitaciones particulares no se promueven como evento en la red social, se configuran como imagen compartible que será enlazada cada tanto a otras redes o promovida en los perfiles personales de los instructores. Las imágenes que acompañan el diseño incorporan fotografías de los sitios a visitar en cuidadosos encuadres y composiciones; éstas difieren de las invitaciones a cursos de fotografía donde se incorporan estudiantes y excursionistas en plena captura fotográfica dentro de los sitios. Además de manifestar el giro profesional y planificado de la empresa, las convocatorias a safari reducen su presencia a imagen compartida entre quienes siguen la página, mostrando la acción como una de las múltiples actividades emprendidas, no obstante, ante la cercanía temporal con la realización de algún safari, sus invitaciones ocupan imagen de perfil y portada temporal, sitios emblemáticos para encabezar o proporcionar identificaciones en la comunidad y hacer permisible el muestreo para nuevos rastreadores virtuales.

El mantenimiento y actualización constante de un perfil, grupo o página, involucra disposición y dedicación de tiempo por parte de sus usuarios, niveles de compromiso y reputaciones individuales dentro de los temas de interés colectivos, diferentes relaciones colaborativas y grados de visibilidad entre el potencial auditorio, entre otras herramientas que, de acuerdo a Hine (2004), muestran las negociaciones e interpretaciones que dicha comunidad emplea para construir sus intercambios, en nuestro caso, en coexistencia con los flujos foto-turísticos. Desde el entendido de la fotografía como una práctica socio-técnica, tal como hemos pretendido orientar, las comunidades virtuales son participes del "foto-trabajo", concepto retomado por Gómez-Cruz (2012:47) para aludir a las actividades inmiscuidas en todo el proceso de hacer una fotografía, desde la adquisición del equipo, la captura fotográfica, la serie de procesamientos, la presentación – exhibición, pasando por operaciones diversas de descarga o envío, edición, selección, organización, generación de vínculos, agregados textuales y más, recursos que -como veremos- siguen propagando la acción fotográfica y constituyendo la plasticidad de la imagen o performática de Edwards (2002).

Cosa muy distinta ocurre con la situación propiciatoria mostrada a través de fotógrafos de turistas; se había dicho que los fotógrafos ambulantes de la Villa de Guadalupe y Zócalo, entregan fotos impresas, contenidas en empaques diversos: folder, llavero, tarjeta de regalo decorada o marialuisa de cartón, aunque los procederes en la Villa incorporan tecnología digital, las lógicas de producción se vinculan a una materialidad analógica, más emparentada con el uso privado de los estuches daguerrotípicos expuestos por Debroise (2005) o la foto-objeto de Bazin (2008), referidas en el capítulo I. Si bien, en los dos casos, la foto objetivada es la mediación entre la producción y su consumo (Edwards, 2002), la materialidad digital compete a la práctica integral en operación socio-técnica y a la superficie de inscripción o contexto de circulación. En las reflexiones de Gómez-Cruz y Ardévol (2011), los esfuerzos digitales no pertenecen tanto a la imagen como representación, sino a la elaboración de los contextos para esas imágenes. Siendo el contexto soporte y parte de la materialidad, lo que construyen los foto-turistas y excursionistas fotógrafos, no son fotografías, sino un entramado de materia fotográfica en etapas diversas.

Explicuemos en el contraste: En la adquisición de las fotos civiles del Zócalo hay cierta búsqueda de exquisitez por la autenticidad que le retribuye el proceso técnico al formato, la marialuisa colorida sólo es un protector de la instantánea químicamente consumada en el papel y la acción rústica perceptible que la dio a lugar, *souvenir* donde se miniaturizó la sincronía del turista y el monumento de forma indicial, icónica y simbólica. En la adquisición de las fotos religiosas de la Villa hay una prolongación de la sacralidad del rito, los contenedores icónicamente ornamentados envuelven la parte que el peregrino tomó de la transformación vital de su encuentro para llevarse consigo, su foto de la Villa es una reliquia de intención indulgente, que se sustenta en el importante relicario que la contiene. En sus dos formas, la profana del *souvenir* y la sagrada de la reliquia, el turista se lleva un pedacito del espacio y de sí mismo transformado. (Graburn, 1992). Vale la pena considerar que los clientes de ambas empresas fotográficas son predominantemente turistas domésticos vinculados a los peregrinajes cívicos y religiosos. En el caso del Zócalo, AGH delata el consumo de las familias locales acentuado por la celebración independentista. Los fotógrafos de la Villa de Guadalupe, asumen que el negocio está entre los peregrinos, reincidentes anuales que se llevan el recuerdo de la Villa y, en segundo lugar, entre los individuos, parejas y familias locales - nacionales que aprovechan la excursión (serie de entrevistas semi-estructuradas con diversos fotógrafos ambulantes). Cuando son los clientes mismos quienes estimulan el proceder fotográfico a partir de los escenarios o las fotos hechas, éstas se inmiscuyen en la lógica digital abordada para los otros. Entre las fotografías digitales de los turistas domésticos y excursionistas, el objeto se está haciendo y materializando por sus acciones; éstos sujetos, más que llevarse algo tangible consigo, hacen patente sus construcciones, intercambios y revitalizaciones para fenomenizar su hazaña con atributos de identificación y sacralización, es decir, elaboran contexto (individual, grupal e histórico-colectivo). En los términos de Alfred Gell el índice, equivalente de nuestra fotografía turística (ver capítulo V): “Es un residuo densificado de la actuación y la agencia en forma de objeto, a través del que se accede a otras personas y se comunica la agencia” (2016:105).

Trayectorias de imagen y flujos fotográficos

Buena parte de la acción foto-turística dio inicio antes de que la jornada que la incitara tuviera lugar; si bien existen cúmulos de imágenes previamente emitidas sobre los sitios visitables, los colectivos de observación hacían uso de sus acervos personales sobre las fotografías de los lugares, las actividades o los grupos (de organización o de previa visitación) para la confección de las invitaciones y eventos. Entre los turistas domésticos, se recomendaba explícitamente la portación de dispositivos fotográficos y entre los excursionistas domingueros la cámara era un requisito. La acción fotográfica participó activamente en los discursos de todas las concertaciones, a través de menciones, sugerencias o pruebas. Pero, aunque en la plataforma lo que se compromete es el destino de algunas fotos, muchas veces es la plataforma el detonante mismo de la fotografía. Observa Gómez-Cruz que desde el acto de toma, algunas fotografías son pensadas para alguien o para algo -la audiencia de la que hacíamos mención-, muchas estarán confeccionadas para satisfacer los requisitos de alguna red en concreto y las tomas buscadas serán motivadas por su colocación, en estos casos, el sentido de la fotografía se condensa en la orientación pre-asignada por su precursor; advierte: “están tomando decisiones sobre lo que fotografían en función de dónde se va a exhibir la fotografía” (2012:155). En este sentido, la red social anticipa la acción fotográfica desde las elecciones de dispositivos, motivos y formas, además de fungir como el contenedor idóneo para la exhibición fotográfica y desencadenar una serie de acciones sucedáneas que no concluyen en la foto hecha, ni cierran atribuciones valorativas o significativas.

Las fotografías grupales que fueron realizadas en los repertorios de las jornadas domésticas siempre participaron de este destino. El fundador de IHSLP debió distribuir sus compartimentos fotográficos entre los dos grupos de Facebook por él administrados. El grupo abierto, aquel que lleva por misión la colecta de imágenes históricas para acervo colectivo, fue empleado como el vehículo propicio para agradecer la colaboración de guías y organizadores físicos, para ello seleccionó 39 fotografías, donde poco más de la mitad responden al agrupamiento frente al mausoleo de la calzada principal del Panteón; a una de

ellas se le incorpora textualmente el nombre del recorrido y el logotipo de la asociación para ser empleada como portada temporal de identificación (imagen 1). En la diversificación de TMCSLP, si bien, no siempre es algún administrador activo quien ejecuta la toma grupal en acto, propicia que el paseante comisionado para el caso, conceda la publicación inmediata de dichas fotografías, aun cuando éste sea el único compartimento por su parte dentro de algún grupo co-gestor. Ocurre después que un miembro activo en la coordinación de la jornada en turno, enlace las fotografías grupales entre los sitios involucrados y le conceda espacio de portada en alguno de ellos (imagen 2), igualmente, a manera de agradecimiento grupal ante guías y/o participantes y encabezado identificador.

El destino anticipado de las fotografías grupales suele hacerse para documentar la efectiva realización y para destacar las cifras de participación de forma pública, además de presentar utilidades en el fortalecimiento de la comunidad virtual. Maffesoli reconoce el valor comunitario de la vida errante, al “estar juntos” le atribuye una intensificación de las relaciones; la transitoriedad e informalidad no impide la solidez, indica: “El aspecto inmaterial del viaje, en particular de sus potencialidades afectivas y sentimentales, se convierte en un modo de tejer lazos, de establecer contactos, de poner a circular a los hombres y la cultura, en suma, de estructurar la vida social” (2004:131). A partir de las publicaciones de éstas fotografías se inician los tráficos de comentarios entre concurrentes, donde se retribuyen agradecimientos por la actividad y por las labores grupales. Particularmente entre los seguidores de IHSLP es regular que se reconozca el fomento del conocimiento patrimonial y su preservación, pero estas mismas fotos y sus pretensiones por identificar al colectivo despliegan otros procesos que acaban por estrechar aún más los vínculos entre asistentes.

A manera de ejemplo, la jornada retratada en su grupalidad fue partícipe de una controversia incitada por una comentarista irregular: “Pobre gente que ya nada le divierte, y ahora tiene que ir a tratar de hacerlo donde los difuntos deben descansar en paz” (IHSLP - 1); las respuestas inmediatas entre miembros regulares y ocasionales ofendidos, en la que no participan fundador o administrador alguno, entablan una serie de réplicas para autentificar

el aliento educativo del recorrido y desvirtuar la diversión, intercalan términos como: “estudio”, “conocer”, “historia”, otros comentarios aplauden los argumentos pedagógicos y aluden a lo tonto de la intervención o su ignorancia, con excepción del comentario detonante, el resto consolida un número considerable de *likes* en muestras de apoyo. En esfuerzo prolongado y evidencia de la importancia fotográfica en los intercambios de afianzamiento interno, el fundador publica en el grupo cerrado donde “[...] se vale casi todo” (IHSLP -2), un álbum del recorrido con 344 fotografías, encabezado por el exhorto: “Todas las fotografía que tomé, los invitamos a etiquetarse para conocernos!” (IHSLP -2). El conjunto de acciones revitaliza al grupo de pertenencia y, con ellas, se estrechan los lazos y motivaciones de la interacción doméstica; esto es, el valor del peregrinaje cívico y los efusivos esmeros histórico-educativos que logran interiorizarse. Esa es la tónica del discurso grupal en la voz del fundador respecto a las jornadas turísticas:

[...] se hace muy familiar, van jóvenes y que se les va quedando esa parte que nos interesa mucho, que van aprendiendo del lugar donde viven y sensibilizándose de lo que es el patrimonio, la identidad, se van formando esa identidad, van aprendiendo que no nomas son cosas viejas, sino que aparte de que son cosas que forman parte de nuestro patrimonio, también nos van ayudando a conformar esa identidad que nos hace querer a un lugar ¿no? Que nos hace sentir parte de, y que nos ayuda a saber que tenemos que cuidarlo, porque no cuidamos lo que no es de nosotros y con este tipo de cosas se forma esa conciencia. Y nos sentimos parte del lugar y las cosas que vemos las sentimos también parte de nosotros y tratamos de que se cuiden. Se van formando esa conciencia y yo creo que es uno de los resultados más importantes de la labor que hacemos (Entrevista con ALM, SLP, 16/11/2015).

A propósito de un campamento veraniego organizado por los TMCSLP, dos gestores comentan:

Nuestras familias tienen que ver mucho en esto: el amor por la ciudad, si los papás nos van inculcando todo esto, pues vamos a crecer con ese amor por la ciudad, es lo que estamos tratando de hacer con los niños [...] Eso es lo que queremos, que el niño se preocupe por el edificio, por el lugar, por la historia para que la difunda, para que cuando estén grandes la difundan (Entrevista con VME, SLP, 11/08/2017).

Dentro de las jornadas *in situ* muchas fotografías fueron propiciadas expresamente para Facebook, el gesto más destacado se produjo en la primera jornada turística de TMCSLP. Tal como se expuso en el capítulo anterior, una de las organizadoras propuso que los paseantes eligieran algunas fotografías para compartir y someter a concurso público,

intercambiando el mayor número de *likes* por la gratuidad del siguiente recorrido, la acción desplegada fue el énfasis fotográfico por parte de los escuchas próximos y la insistencia en motivos que fueran considerados peculiares o de potencial interés colectivo. En plataforma la iniciativa fue publicada de inmediato y los compartimentos de la mayoría se debieron a dicho motivo. Hemos de considerar que en algunos casos la selección de los fotografías fue realizada desde la supervisión del conjunto colectado, pero la reincidencia de motivos localizados en la segunda Hacienda a partir del aviso, la inclusión de los personajes disfrazados en jornada, la tónica lúgubre de los referentes para reforzar los intereses paranormales de constante mención entre los guías y la consideración de detalles enfáticamente hablados en sitio, aluden a tal motivación. Muchos de los compartimentos de aquel día, incorporaron temas de índole representativa y auto-representativa, se dijo en su momento que la ambientación de la Corcovada estimuló dramatizaciones en acto sobre los decorados y en varias imágenes socializadas por los turistas, se incluyen a sí mismos o a sus acompañantes en el escenario; por ejemplo LV publica el álbum “Hacienda, Pozo del Carmen” con veintiuna fotografías y el encabezado general “yo, fui!!!... yo estuve ahí!!!”, frase reiterativa en las publicaciones de TMCSLP, a través de sus fotografías muestra el itinerario familiar del “turistear” -tal como le llama-, geo-localiza cada una de ellas y reitera con ligeras variaciones la frase oficial del recorrido en el par de ocasiones que ella posa en solitario (imagen 3).

En cuanto a los ejercicios de auto-representación implementados por los administradores de grupos, guías de jornada o eventuales coordinadores físicos en TMCSLP, son empleados para agradecer la actividad, refrendar su posición organizativa y evidenciar la satisfacción personal. Los enlaces y comentarios que se despliegan a continuación, normalmente realizados por otros que fungieron como participantes activos en la gestión de la jornada, se realizan en retribuciones agradecidas, reconocimiento por las labores, pero sobre todo para, a su vez, refrendar su propia posición en la coordinación y el desempeño de funciones (imagen 4). En IHSLP, CGS, organizadora de la jornada física, integra cuatro fotografías agradeciendo a los asistentes y celebrando el número de congregados; sus imágenes son conjuntos de personas de espaldas atendiendo la información; si bien hace

pública la gestión emprendida, en respuesta a las felicitaciones que se le comentan, emplea un habla plural y de equipo. Los actos de reciprocidad y afirmación colectiva entre los miembros de IHSLP se realizan de forma muy distinta; una vez que el fundador da pautas para emplear la totalidad de fotografías tomadas en el grupo cerrado para identificación de los participantes y promoviendo el auto-etiquetado, contribuye etiquetando a doce personas distintas en más de una ocasión otorgándoles identidad a otros administradores, paseantes frecuentes y conocidos. Dos de las personas multi-comentadas a las que se les exaltara las facultades fotográficas, comparten a su vez, cada uno, un álbum fotográfico dentro del grupo cerrado, con diez y veintidós fotos respectivas, JLGS y YC por su parte, incluyen individualmente una contra-foto del fundador (imagen 5), acción enunciada en el capítulo precedente como reconocimiento, reafirmación colectiva y reciprocidad, pero es hasta ahora, en el muestreo público, que el intercambio se hace visible para la mayoría y adquiere un valor colectivo, recordemos a Marcel Mauss (1971) y la mezcla de voluntad y obligación implicada en el gesto diplomático.

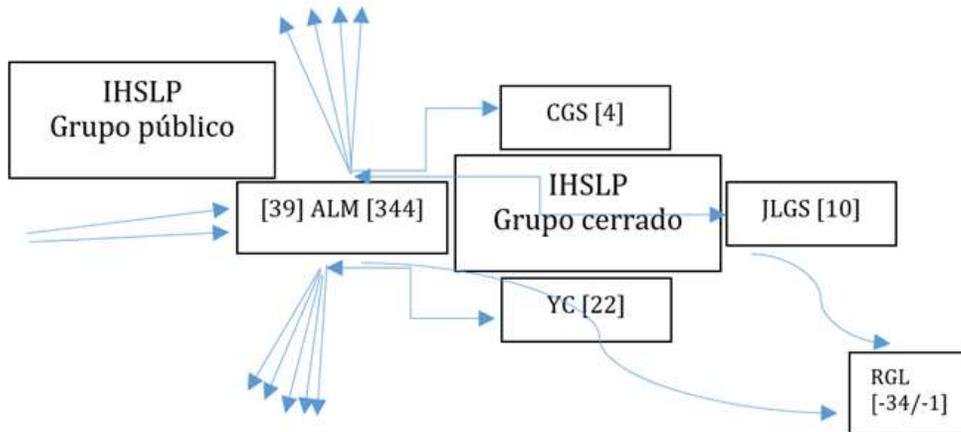
Los dos paseantes parecen ser invitados o autorizados tácitamente por el fundador a colocar sus fotografías dentro del foro social. Cada uno por su parte, al día siguiente de la publicación donde aparecen en imagen y nombre, retribuye la titularidad de ALM, le conceden la figura que éste había evadido en su posición detrás de cámara y reconocen la labor fotográfica y sus residuos, decíamos que ambos son distinguidos entre los comentarios públicos por sus dispositivos fotográficos y sus habilidades técnicas, incluso YC interviene las imágenes que comparte con su firma, en esfuerzo por duplicar la autoría que la plataforma solo le reconoce como creadora de álbum o archivo. Con excepción de las imágenes empleadas como fotografía de portada grupal, donde ALM habitualmente introduce logo y título de paseo sobre una fotografía grupal elegida. Las fotografías de YC son las únicas intervenidas digitalmente o editadas dentro de los casos domésticos. Además de firmarlas, motivo al que recurre para garantizarse el crédito sobre la imagen -tal como advierte en entrevista-, las retoca, suaviza y difumina por gusto, esto -acota- pese a comentarios externos: “mi hijo me dice que esas fotografías no son válidas porque las altero. Me gusta ponerles un marquito oscuro, me gustan las fotos más oscuras y ya me dice que esa no es la original, que

debía de subir puras fotos originales verdad, pero no, a mí así me gustan y así las presento” (Entrevista con YC, SLP, 16/12/2015).

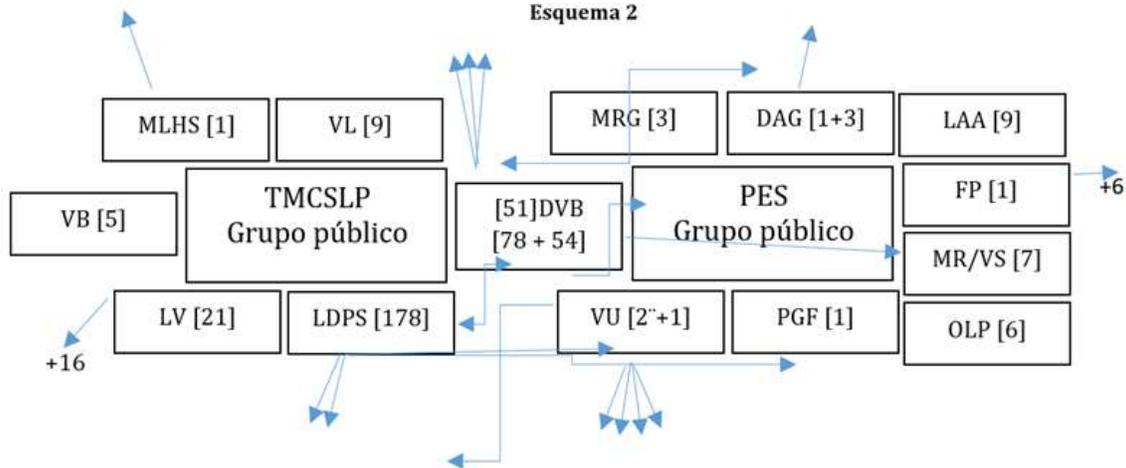
La prestación así acotada y el fomento de dinámicas internas proporciona información de las agrupaciones; como el hecho de que imperen las notaciones testimoniales y las decisiones naturalistas-originarias sobre los referentes capturados. Además, el uso que hace el fundador de IHSLP en cada uno de los grupos refrenda el cumplimiento de los objetivos por ellos trazados y ejemplifica los contenidos que deben intercalarse entre las dos fuentes. Es él y sólo él quien publica un conjunto selectivo de imágenes para registro del evento grupal en la modalidad abierta, delegando la labor de autenticar las pretensiones y el fortalecimiento comunitario a los otros miembros. El carácter informal del grupo cerrado, lugar donde publica las fotografías totales con el propósito explícito de integrar y reconocer a los participantes, mismas que se componen predominantemente de conjuntos de asistentes atentos a la guía, incluyen en cantidad electiva, capturas realizadas sobre contactos específicos, denotando su importancia, su reconocimiento y la integración oficial.

Para Gómez-Cruz: “la reciprocidad parece ser un principio básico en el diseño de la interacción y la sociabilidad en las plataformas de internet” (2012: 115), el mecanismo para ello no es otro que la generación de “contactos”. En los esquemas 1 y 2, elaborados a partir de la primera actividad virtual provista por las interacciones exclusivamente fotográficas, dentro de las jornadas dinámicas en cada uno de los grupos domésticos, se representan los flujos de las anexiones individuales compatibles con las estrategias endo-grupales. Los números representan la cantidad de fotografías, las flechas sólidas unidireccionales los etiquetados y compartimentos, las flechas bidireccionales las contribuciones duales; finalmente, sólo en el primer caso, las flechas curvas, aluden al empleo indirecto de la imagen, dentro de las posibilidades del rastreo cambiante, en implicación con la jornada turística respectiva y con relevancia dentro de la acción colectiva analizada.

Esquema 1



Esquema 2



Las integraciones e inclusión no son tan formales en TMCSLP, no más allá de las declaraciones organizativas de los gestores involucrados; una vez anunciado el concurso, distintos participantes comenzaron a incluir álbumes fotográficos entre los grupos co-organizadores y lo hicieron con la misma versatilidad turbada que los administradores, en más de un caso se reiteraron fotografías, ilustraron grupos y muros distintos y se prolongó la vigencia del tránsito fotográfico sobre la misma jornada. Las reiteraciones fotográficas en el caso de TMCSLP posiblemente ni siquiera sean tan advertidas, a menos que tengan algún

propósito evidente como el traslado de fotografías grupales. Como ejemplos, MRG publicó tres fotografías en PES, dos de las cuales eran del referente grupal, una vez realizada la inclusión, DVB emplea una como portada temporal en dicho grupo y comparte las dos imágenes en TMCSLP (imagen 2); VU, por su parte, publica tres fotografías totales, una de ellas la consume como ganadora del concurso trece días después y las otras dos, son dos de las fotografías compartidas antes por DVB en el mismo sitio, al incluirlas, no se remite al compartimento precedente sino que vuelve a subirlas por su cuenta, etiqueta a otros participantes y comparte simultáneamente en el grupo alterno *Página Social Amigos Unidos San Luis Potosí Histórico*, quien no participó en las gestiones de ese recorrido.

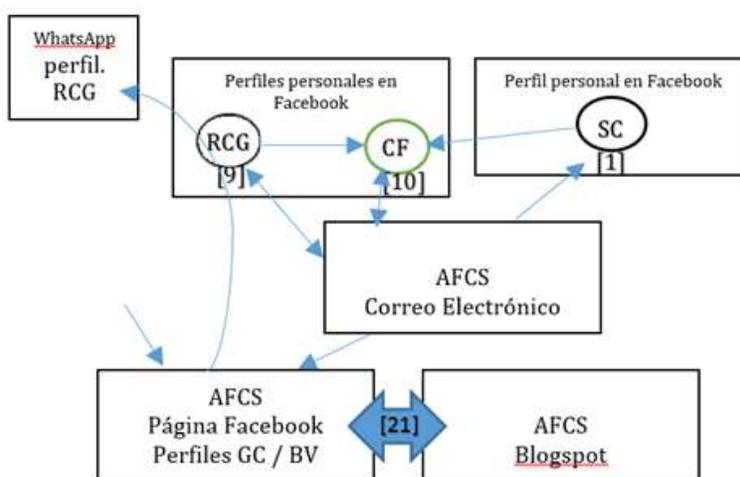
Entre los miembros de IHSLP solo ocurrió una reiteración de imágenes por compartimento y traslado a otro perfil en propósitos estrictamente auto-referenciales. En ese caso, un miembro de grupo comparte en su perfil 34 de las fotografías socializadas por ALM y una por JLGS, sus elecciones son aquellas imágenes donde aparecen él o algún acompañante, incluso aquellas parciales con fracciones de brazo o espaldas lejanas. En algunas fotografías coloca encabezados de foto a manera de identificadores humorísticos, tales como: “encuentra a Blanca”, “ni cuenta se dio”, “aquí toi”, “mi mano” “atrás estamos”, “de espaldas” (MP -1). Cuando identifica a alguno de sus acompañantes los etiqueta desde su perfil ampliando el rango del compartimento original y mostrando un escrutinio y supervisión paciente en su rastreo; RGL en este caso se convierte en un merodeador para los propósitos grupales, pero con su acción cumple con la identificación que se solicitó en el auto-etiquetado propuesto por el fundador a partir de sus fotos. Otra cosa ocurre, la misma fotografía en la misma plataforma o aparente idéntico contenedor, cambia de sentido cuando ilustra el registro de la jornada grupal y cuando ilustra el perfil de un individuo. Como ejemplos las imágenes 6 y 7, en el grupo cerrado las fotos de ALM registran los propósitos y contenidos iconográficos a exaltar del recorrido: la familia que ganó el disco sorteado a final del trayecto, público emblemático en los intereses del colectivo y una lápida con inscripción referente a personaje ilustre de la ciudad. En el perfil de RGL, ambas son reconocimiento de sí mismo ubicado en un segundo plano; en la primera, el personaje atento ubicado en el tercio derecho; en la segunda, su mano; así la encabeza textualmente.

Para Fred Ritchin (2010) este tipo de acciones responden a las peculiaridades mismas de la Web 2.0 en la construcción conjunta de un “nosotros” virtual, sin jerarquías o gradaciones específicas, mismas que contribuyen a la dilución de las autorías para cumplir con los verdaderos propósitos de las comunidades colaborativas. A diferencia de aquellas, la colaboración horizontal no es un propósito afianzado en AFCS, hay una matriz rectora en todas las inclusiones fotográficas y es el colectivo gestor quien lleva la batuta, ya que su prestigio en el rubro depende de las afortunadas inclusiones visuales. Si bien, se llegaron a solicitar selecciones concisas de las imágenes de los excursionistas para compartimento en Facebook y Blogger y se generó un álbum colaborativo en Facebook, las acciones nunca se consumaron. Cuando se emplearon, como ocurría con frecuencia, imágenes de los excursionistas en acción fotográfica tomadas por los instructores, con ocasionales etiquetados posteriores en redes, las imágenes se movilizaban en otros perfiles, normalmente bajo las consideraciones de ser perfil o portada temporal de AFCS y estar firmadas (imagen 8). Las fotografías expuestas reclaman la legitimidad del colectivo administrador y, lo habitual, es que cada una de ella incluya la inscripción relativa a la organización; así también se plantean los compartimentos entre los perfiles personales de los profesionistas y las condiciones de autoría. Es decir, las fotografías integradas a muro son retocadas, firmadas y comprimidas por los gestores, de tal manera que no valga la pena una descarga sin autorización. Fuera de ellos, el resto de excursionistas no puede alterar las fotografías que comparte en privado, debido a que su intervención incurriría en una suerte de trampa técnica. Entre los fotógrafos ambulantes, tampoco suele recurrirse a efecto editor alguno, en este caso, por rapidez de entrega y -como los otros- por una extendida consideración de falta de pericia en la toma o perturbación de la realidad.

La imagen, no obstante, despliega actividad por sí misma y otros actantes intervienen en ello. El tercer esquema elaborado, expresa los flujos fotográficos entre los participantes de la primera excursión de observación; en este caso las fotografías se dinamizan en plataformas y redes diversas, impera la unidireccionalidad de las imágenes socializadas y retribuciones en compartimentos privados; aun así una fotografía no se escapa de otra

socialización, RCG perfila sus dos redes con fotografías de sí mismo, aquella que lo identificó temporalmente en Facebook, lugar donde es visible para AFCS, fue una auto-fotografía reflejo o reflectograma tomada durante el safari; aquella que lo identificó en WhatsApp, red personal de mensajería instantánea, fue una de las fotografías socializadas por AFCS, donde aparecía él en acción fotográfica (imagen 9) y donde la composición visual en el reducido formato excluyó la inscripción.

Esquema 3



En otras excursiones la dinámica es similar, ocasionalmente la acción se propaga en la cuenta Instagram de GC, su contraste nos ayuda más que otro, para evidenciar variedades al interior de las distintas redes como contenedores diversificados. La aplicación visual modifica la composición de imagen encuadrándola, lo que altera radicalmente la apariencia fotográfica. Las etiquetas de Facebook, aunque también las permite, se convierten en *hashtags*, enlaces de metadatos que se anticipan con el símbolo #, normalmente empleados para unificar temas, permiten asociar contenidos y ampliar el encuentro con ciertas fuentes más allá de su origen. Su organización y uso libre es denominado por Prada: *folksonomía*:

El proceso de indexación social o clasificación colaborativa, requiere que los propios usuarios realicen la tarea de identificación. Mediante un gran número de categorías diferentes y términos descriptivos son ellos los que controlan, colectivamente, la organización de la información que comparten. La posible arbitrariedad de estas descripciones se ve, sin

embargo, compensada por un lenguaje y unos términos de identificaciones coloquiales y sencillos, propuestos desde una perspectiva que es, precisamente, la del usuario habitual de estas plataformas y, por lo tanto, mucho más eficaz en este contexto (Prada, 2012:119).

Tal como advierte, aún las fotografías se buscan por palabras. Chalfen (1987) reconoce la constancia de las formas escritas de comunicación en el hemisferio de la *snapshot*; principalmente fechas, nombres, lugares o eventos, todos ellos de cualidades identificatorias. En asociación al viaje, ya se le reconocía a éste la voluntad escrituraria, la postal misma da cuenta de las formas sintéticas que relacionan la imagen con la palabra y, en los formatos virtuales suelen intercalarse los lenguajes para efectos equivalentes. Con el *hashtag* de Instagram, por tanto, la acción permite conjuntar contenidos generados por diversos usuarios, en esta red, concretamente foto o video-gráficos.

Como es visible en imágenes 10 y 11, el recorte de imagen es bien distinto y por tanto los rangos de proximidad con los objetos, sus inclusiones y exclusiones de encuadre; alterando a su vez los puntos de interés, la solidez del color y otros factores fácilmente perceptibles, la misma fotografía deviene otra visualmente en contextos distintos de contención y en las formas en que las diversas plataformas presentan la imagen respecto a su autonomía o sobre-posición en pantalla. En cuanto al empleo dado por su gestora las acciones son igualmente diferenciables, en Instagram sus enlaces tematizan intermitentemente las condiciones fotográficas: luz natural, fotografía callejera; o las de toma: safari, prácticas, CDMX, Coyoacán. En Facebook, en cambio, describe con mayor integración y aprovecha los enlaces: “alumna concentrada en su práctica, buen encuadre Angélica!!!” (AFCS -1), además de geo-localizar; como ocurrió en otros casos, permitiendo que se posicione una consulta espacial, para el caso, enlazando la imagen con el sitio donde se produjo la toma fotográfica y gestionando en red la visita realizada para vista contextual de los otros. Finalmente, los comentarios textuales subsecuentes también están diversificados, en las circunstancias claves analizadas, Facebook incluye, para quienes la emplean como red única, notaciones relativas a la estética fotográfica, a logros técnicos o encuadres afortunados; sin embargo, se privilegian los comentarios que exaltan las facultades representativas de la fotografía, las semejanzas y reconocimientos de lo que en ellas aparecen; desde nuestro

contexto de análisis, predominantemente, sujetos y lugares. El uso textual de Instagram por su parte, si bien remite a datos reconocibles de la indicialidad fotográfica, lo hace para exaltar las logradas expresiones de los referentes; centrando las opiniones sobre los efectos de toma, las habilidades técnicas, los logros estéticos y otros atributos relacionados con la acción del fotógrafo y sus fotografías.

Las acciones colectivas propiciadas por las agrupaciones de análisis originaron sus propios usos de la imagen en la red; en la mayoría de los casos cada una de las incorporaciones y acciones desplegadas puede ser consultada en el presente, no obstante, el tiempo de vigencia para que las fotografías, sus enlaces y los tráficos de información respetiva destacaran dentro de las publicaciones grupales e individuales, es acotado de forma sumamente abreviada debido a las constantes actualizaciones y jerarquización de contenidos, a menudo impulsados por lo que se considera relevante para la circunstancia grupal y por los papeles desempeñados por los contribuidores elementales. Las interacciones y sus secuelas difícilmente traspasaron los dos días de vigencia, a menos que como en el caso del concurso de TMCSLP se propusiera un plazo de dictaminación, en PES se prolongara la estancia de algún encabezado fotográfico por parálisis del desempeño grupal, en AFCS se emplearan imágenes precedentes para publicidades posteriores o que, la trayectoria de una imagen multi-compartida y filtrada prolongara su propio tiempo en cada uno de los despliegues propiciados por otro compartimento, momento donde la fotografía en cuestión tomaba su propio camino, adoptaba sentidos nuevos y proveía vinculaciones diversas. Para Gómez-Cruz (2012) y Ardévol y Gómez-Cruz, muestra de la reducción en la función memorial de la fotografía e incremento de la función conectiva – social; explican: “La fotografía en estos nuevos espacios sociales es fundamental en la presentación de la persona y un elemento clave de la interacción social. En este contexto, la imagen que ofrecemos sobre nosotros mismos, y especialmente la imagen corporal, pasa de ser un reflejo de nosotros mismos a ser parte consustancial de cómo somos ante los demás” (Ardévol y Gómez-Cruz, 2012:185).

Al conjunto de acciones propiciadas por la imagen y desde ella la hemos concebido como trayectorias, explicadas mediante las dinámicas de uso a partir de las características de los colectivos virtuales, todo ello reunido, revierte recursos de carácter informativo sobre los identificadores biográficos de las respectivas comunidades colaborativas y las conexiones que éstas realizan entre la corporalidad de la jornada y la espacialidad de la vivencia en red. El análisis biográfico en Gell:

[...] la forma en que la antropología ve a los agentes sociales trata de replicar la perspectiva temporal de los propios agentes [...] Por tanto, la antropología se centra en el acto enmarcado en el contexto de la vida (o, siendo más precisos, en la etapa de la vida) del agente [...] explicar por qué la gente actúa como actúa [...] El objetivo de la teoría antropológica es proporcionar explicaciones sobre la conducta en el contexto de las relaciones sociales. En consecuencia, la teoría antropológica del arte analiza la producción y circulación de los objetos de arte como una función de tal contexto relacional (2016:41-42).

De Certeau (1996), por su parte, considera que la historia biográfica se articula a través de fragmentos de relatos, ligados a la existencia de las prácticas y a las prácticas existenciales (caminata en su caso). Estas biografías fundan espacios a partir de trayectorias; a su entender, comprimidas en el proceso electivo que determina el sitio por el que el peatón pasa en demérito de otro, a manera de movimiento cambiante compuesto de continuos desvíos. A nuestro entender, la actividad en línea no sólo funda sitios, sino prácticas espacializantes tan complejas como aquellas. La navegación *on-line* -advierte Zygmunt Bauman- “sustituto actual del caminar, el nadar, el bucear y el sondear” (2017:132), ya que “las anticuadas habilidades de la vida social se están olvidando u oxidando a pasos agigantados por falta de uso” (2017:131).

A decir de Prada, las redes sociales de impetuosas exigencias vivenciales como Facebook, permiten que el cuerpo (del usuario) “lejos de desaparecer en el sistema – red, se fusione con su infraestructura tecnológica” (2012:154). Para hacerlo, plataformas como ésta filtran la capacidad de auto-observación como nueva forma de identificación (personal y grupal); si bien, aportan una identidad blanda, fluida y en constante construcción, esta no se derivará tanto de la inautenticidad, como del rango potencial que implica lo virtual. Para el autor: “ninguna identidad es en realidad falsa” (Prada, 2012: 238); de ahí que podamos, como

ha sido nuestro propósito, dar cuenta de las agrupaciones observadas desde sus acciones foto-turísticas; sin embargo, cuando los propósitos y significados han sido tan específicos en las acciones emprendidas por los colectivos, normalmente han estado relacionados con la conformación de sus repertorios y coreografías, si bien, esto puede ser la clave de su continua función y, pese a que manifiesta parte fundamental de la plasticidad fotográfica que nos compete, las performáticas más sugerentes son aquellas imprevisibles que aparecen como sus secuelas, aquellas que están intensificando el acontecer, produciendo afecciones diversas y prácticas subjetivas, tema del capítulo siguiente.

Anexos fotográficos capitulares



IMAGEN 1

Captura de pantalla. Fotografía grupal frente al mausoleo de la calzada principal del panteón, con logotipo e inscripción de IHSLP, que fuera portada temporal del grupo abierto en Facebook; con despliegue de etiquetas y comentarios a la derecha (IHSLP -1)



IMAGEN 2

Captura de pantalla. Fotografía grupal en Hacienda la Corcovada, que sigue siendo fotografía de portada en el grupo deshabilitado de PES, originalmente compartida por MRG para PES, después por DVB en TMCSLP. (PES -1)



IMAGEN 3

Captura de pantalla. Fotografía de álbum “Hacienda Pozo del Carmen” de LV, para TMCSLP. En el despliegue derecho incluye el encabezado textual: “Yo fui!!! Y estuve aquí!!!”, además de geo-localizar (TMCSLP -1)



IMAGEN 4

Captura de pantalla. Fotografía de agradecimiento de organizadora MR/VS para PES con encabezado y despliegue de comentarios (PES -1)



IMAGEN 5

Captura de pantalla. Fotografía del álbum “Paseo al Panteón del Saucito 2015” de JLGS, para el grupo cerrado de IHSLP, Contra-foto del fundador localizado en el segundo plano del tercio derecho y desplegado diestro donde se le etiqueta y agradece (IHSLP -2).



IMAGEN 6

Captura de pantalla. Fotografía de ALM compartida en álbum integral del grupo cerrado, posteriormente compartida por RGL en perfil personal como auto-representación de reconocimiento, él se localiza en el primer tercio derecho (IHSLP -2).



IMAGEN 7

Captura de pantalla. Fotografía de ALM compartida en álbum integral del grupo cerrado, posteriormente compartida por RGL en perfil personal como auto-representación de su mano en el lateral superior derecho (IHSLP -2).



IMAGEN 8

Captura de pantalla de la página de AFCS con una fotografía de portada tomada durante el Safari del Centro Histórico del 19/11/2016 y fotografía de perfil del grupo de excursionistas de aquel día. (AFCS -1).



IMAGEN 9

Captura de pantalla. Fotografía del álbum Safari Fotográfico Centro Histórico de la página en Facebook de AFCS. En el desplegado derecho comentario de RGC, quien posteriormente empleó la fotografía como perfil de WhatsApp. (AFCS -1)

CAPÍTULO V.

El poder de la fotografía turística y su acción:

La interacción de los efectos y afectos.

Hasta ahora hemos insistido en la complejidad del proceso foto-turístico como un conjunto ensamblado, no seccionado o integral, el cual deriva en traslapes de etapas sin necesario reconocimiento temporal respecto a la anticipación o postergación de algún proceso. Como mencionamos en el capítulo precedente, el contenedor, la red social en ese caso, puede premeditar el disparo fotográfico; la fotografía podría cobrar sentido para su ejecutor hasta que fuera validada por una audiencia que colabora en su inclusión. En los términos más discutidos por los teóricos revisitados, la acción fotográfica podría ser detonada por la presencia con un lugar embestido de cualidades propias o idealizadas; por el encuentro con un agente exótico o, al menos, no previsto por el objetivo. La audiencia podría extender solicitudes o peticiones respecto a la fotografía compartible; la misma solicitud aparecería cuando una persona gestiona su apariencia en una fotografía, cuando los accesorios tecnológicos, los hábitos culturales o las implicaciones técnicas embisten al artefacto; o bien, cuando se conjuran los prototipos y arquetipos para que la acción integral del viaje del turista quede corroborada.

Si bien, seguimos reclamando las audacias socio-técnicas de imbricación, por ahora nos permitiremos una fragmentación ilustrativa en privilegio del obrar fotográfico en su plasticidad. Esta última dimensión corresponde a la actividad de la imagen fotográfica y las asociaciones que estimula entre sus fotógrafos y audiencia. Para David Freedberg (2011) averiguar la relación entre imágenes y personas requiere saber cómo han respondido determinadas personas y grupos sociales a ciertas imágenes y comprender la vitalidad inherente de éstas o lo que parecen hacer. Al etnógrafo de la historia del arte, le interesa aproximarse a la efectividad real o imputada –según aclara-, de la mezcla cognitivo-emotiva que forja la correspondencia del objeto y la persona. En nuestra pesquisa: ¿cuál es la eficacia de la fotografía turística: su poder, y cuáles son las razones que justifican su existencia? ¿Qué

hace entre los foto-turistas domésticos y excursionistas fotógrafos de quienes hemos venido hablando? Del corpus de investigación atenderemos la séptima y octava categoría, relativas a los propósitos fotografiantes de los colectivos analizados y las relaciones que establecen desde las fotografías o que son forjadas por ellas.

La imagen activa

Para dimensionar la actividad de la imagen, emplearemos el esquema general propuesto por Alfred Gell (2016) donde ejemplifica la agencia o capacidad potencial de los objetos artefactuales -en un contexto específico de relaciones- para manifiestan su obrar, acción, intencionalidad y transformación, más allá de las codificaciones simbólicas que se le han asignado tradicionalmente. A partir de dicho esquema podremos situar la actividad de cada elemento que se inmiscuyó parcialmente en beneficio del conjunto o, al menos, promover sintéticamente la candidatura de cada elaboración y sus intermitencias activas. Como el antropólogo del arte, mostraremos un ejercicio de relaciones binarias que nos permitan parodiar, en un primer momento, el modelo transaccional que se moduló en los casos observados.

AGENTE

	a) Geografía sacralizada y/o persona retratada b) Imagen emitida por la industria	Foto-turista	Fotografía turística	Audiencia	Infraestructura tecnológica: Dispositivo fotográfico y red social.	
PACIENTE	a) Geografía sacralizada y/o persona retratada b) Imagen emitida por la industria	A-La geografía, persona e imagen emitida causa la fotografía turística P-La fotografía turística afecta la Imagen de la geografía, persona e imagen emitida.	La apariencia de la geografía, persona e imagen emitida son determinadas por el foto-turista	La fotografía turística controla la imagen de la geografía, persona e imagen emitida. La foto turística es un locus de poder sobre la imagen pre-formada.	La audiencia ejerce un poder sobre la imagen de la geografía, persona e imagen emitida. (Puede manifestar hostilidad o llegar a destruirlas)	Los recursos (técnicos y tecnológicos) del dispositivo fotográfico y la red social, construyen la imagen de la geografía, persona u otras imágenes emitidas
	Foto-turista	La geografía, persona e imagen emitida, controlan las acciones del foto-turista, quien reproduce e imita.	A-El foto-turista como fuente de un acto creativo. P-El foto-turista como testigo de la creación.	La fotografía turística (técnica, formato, etc.), le dictan su forma al foto-turista.	La audiencia es la causa de las acciones del foto-turista.	Los dispositivos fotográficos y las redes sociales (por su parte o en conjunto), causan las acciones del foto-turista.
	Fotografía turística	La geografía, persona e imagen emitida determinan la forma de la fotografía turística.	Acción e intención del foto-turista moldean la foto	A-La fotografía turística es su propia causa "hecha por sí misma" P-La fotografía turística como "cosa hecha"	La audiencia incide o causa la fotografía turística	Los dispositivos fotográficos y las redes sociales confeccionan la fotografía turística.
	Audiencia	La geografía, persona e imagen emitida ejercen poder sobre la audiencia y controlan sus acciones. (Esta, contribuye con la sacralización).	La audiencia está cautivada por la mirada del turista. Su respuesta está determinada por él.	La fotografía turística es una fuente de poder sobre la audiencia. El auditorio se somete a la fotografía turística.	A-El destinatario como propulsor. P-La audiencia sólo es un espectador	Los dispositivos fotográficos y las redes sociales confeccionan a la audiencia
	Infraestructura tecnológica: Dispositivo fotográfico y red social.	La geografía, persona e imagen emitida controlan a los dispositivos fotográficos y las redes sociales, le dan forma a su imagen.	Los dispositivos fotográficos y la red funcionan como instrumentación del foto-turista.	La fotografía turística controla al dispositivo fotográfico y la red social (usos, funciones, programas).	La audiencia determina los dispositivos fotográficos y las redes sociales (su instrumentación, uso y juegos técnicos).	A-Dispositivo fotográfico y red social se confeccionan a sí mismos P-Dispositivo fotográfico y red social como herramientas para el uso del foto-turista

Tabla de elaboración propia, realizada a partir de: Tabla 1 "La trama del arte" propuesta por Alfred Gell, para "Arte y Agencia. Una Teoría Antropológica" (2016:63)

Las diferencias fundamentales con la tabla modelo son: el orden de los componentes, una inclusión y su particularidad en torno al tema de estudio. Gell despliega su tabla en cuatro términos que así explica:

- 1.- Índices, entidades materiales que propician abducciones, interpretaciones cognitivas, etc.
- 2.- Artistas u otros creadores, a quienes se les atribuye por abducción la responsabilidad causal de la existencia y las características de índice.
3. Destinatarios, sobre los que los índices ejercen la agencia, o quienes manifiestan agencia a través del índice, conclusiones a las que se llega por abducción,
- 4.- Prototipos, entidades que se piensa por abducción que están

representadas en el índice (a menudo, pero no necesariamente) por semejanza visual (2016:59).³⁰

En nuestro caso, las fotografías turísticas relevan al índice quien tiene el centro de atención para Gell; los foto-turistas relevan a los artistas u otros creadores y la audiencia a los destinatarios, estos dos últimos potenciales agencias primarias que extienden su actividad en el artefacto y por él. La clasificación propia: a) Geografía sacralizada y/o persona retratada; b) Imagen emitida por la industria, corresponde al prototipo, clasificación amplia que condensa, para el caso, todo lo que podría involucrar una representación realista en la fotografía: el lugar tomado, la persona que posa y los referentes-marcadores de la industria, componente fundamental para el antropólogo del arte, que coloca éste tipo de representaciones como necesariamente activas, quizá de forma involuntaria en el proceso integral, están ahí y detonan algo de su aspecto (Gell, 2016). Finalmente agregamos: Infraestructura tecnológica: dispositivo fotográfico y red social.

Las fórmulas que despliega Gell a partir de la tabla pueden ser emuladas para la adaptación –en una de sus formas- de la siguiente manera:

*[[[[Geografía, persona e imagen emitida A] → Foto-turista A] → Fotografía turística A]
→ Dispositivo fotográfico y Red Social A] → Audiencia P.*

Modelo transaccional donde todo [A- agente] se considera responsable de la reacción del auditorio [P- paciente]; es decir, todo lo que detona y aparece como representación realista en la fotografía: la geografía sacralizada y/o la persona retratada y la imagen emitida por la industria, manifiestan su apariencia y detonan la fotografía participando activamente en el reconocimiento de la audiencia; a su vez, el foto-turista pone en operación una serie de prácticas intencionales por él ejecutadas para definir una respuesta premeditada en la potencial audiencia; mientras que la fotografía turística (como objeto-residuo) participa en su propia acción, se confecciona a sí misma y aparece poderosa o eficazmente sobre quien la ve. El Dispositivo fotográfico y/o su relación con la red social activan el proceso conjunto y

³⁰ Para la abducción, Gell recurre a Peirce (2012): método de inferencia que opera adoptando una hipótesis explicativa que se mantiene en continua sospecha; difiere de la necesidad deductiva y la probabilidad inductiva, su proceder es la expectación. Por lo regular, sus elaboraciones tentativas parten de juicios perceptivos.

determinan a la audiencia (formas de recepción, contactos, programas y programáticas de los artefactos como elementos activos sobre sus receptores). Por su parte, la audiencia, sólo recibe como espectador pasivo la agencia sobre él ejercida, detonada simplistamente en: las influencias que sobre él generan los marcadores de la industria, las idealizaciones sobre el lugar y la gente, esto es, la continuidad de una sacralización. Lo que el foto-turista le indica que mire y cómo mirarlo de su selección turística y de sus creaciones de énfasis representadas para impresionarlo. El sometimiento de su mirada a lo que en la fotografía turística aparece y ejerce poder sobre él; por último, la confección que realizan sobre él las formas de la tecnología social provistas por los dispositivos fotográficos y/o las redes sociales.

La simplificación que nos provee este esquema a partir de la segmentación de etapas no gestiona un proceder único, ni como es evidente, comprime la actividad de las partes o resuelve la pasividad de alguna; en Gell todas las formas son intercambiables y su cadena agentiva variará en relación al contexto y las interacciones efectuadas, la tabla expresa los dinamismos. Nos sirve en cambio, para ilustrar que los artefactos pueden ser activos y en determinadas circunstancias, más activos que los sujetos -de ahí que se haya elegido la pasividad provisional en la audiencia humana,³¹ además de que Gell presenta el equivalente como la fórmula más común del entorno occidental-. Las transacciones funcionan también para manifestar la agencia simultánea o actualizada en varios objetos y etapas, sin esto implicar necesariamente la superioridad de alguna, sobre todo, una vez más, para hacer

³¹ El poder vital en las imágenes de Freedberg y la agencia del objeto en Gell, experimentan vertientes similares al “animismo”, noción en boga entre etnógrafos decimonónicos; sin embargo, el historiador del arte aclara que no es la “transferencia de los espíritus a los objetos inanimados, sino en el sentido del grado de vida o vivacidad que se considera inherente a una imagen” (Freedberg, 2011:50). El antropólogo del arte censura la restricción de Tylor al: “atribuir vida y sensibilidad a cosas inanimadas, plantas, animales, etc.- como característica fundamental de las culturas primitivas, sino de la cultura en general” (Gell, 2016:40). Para ambos es patente que: “las personas fundan evidentes relaciones sociales con las cosas” (Gell, 2016:49) y que muchos objetos materiales se integran en la vida “como si estuviesen vivos” (Freedberg, 2011:284). Ninguno de los dos recurre a la acepción animista porque consideran que se empleó sistemáticamente para escabullirse a un problema serio relegándolo a la metafísica. Estos enfoques difieren radicalmente del propuesto por Appadurai en “la vida social de las cosas” (1991), donde se conjunta la historia social y la vida cultural en la faceta mercantil de la distribución, lo que allí se pretende es codificar las cosas en movimiento o circulación. Más emparentados a Remo Bodei y su base en Husserl en “La vida de las cosas” (2013) cuando advierte que “Investimos intelectual y afectivamente los objetos [...] las cosas no son sólo cosas; llevan huellas humanas, son nuestra prolongación” (2013:38) [...] “son puntos nodales de la densa red de coordenadas con las que estructuramos el mundo, el cual, a su vez, no es separable de la conciencia” (2013:59).

partícipe el entramado de la actividad foto-turística. Antes de continuar, aclaremos que la propuesta de Gell para conformar una antropología del arte, plantea la agencia del objeto concediéndole todo la importancia al índice (de la obra), sin restringirlo al análisis semiótico ni a la apreciación estética, tampoco excluyéndolos. Su procedimiento trabaja con objetos hechos, consumados en contextos específicos de tecnologías sociales, mismos que pueden distribuirse por otros objetos, personas, espacios y tiempos.

A diferencia de él -aunque para la etapa adoptemos el recurso-, nosotros trabajamos con una acción o una práctica que se está haciendo, que performa, de ahí que no se le pueda conceder toda la importancia al índice o fotografía turística y se retomen más bien los desplegados que, por lo general, la sitúan en una fase intermedia; no así los objetos y las personas distribuidas que proceden de maneras similares a las de Gell; esto es: su extensión, acumulación o propagación por el entorno (espacial y temporal) verificable en muchas prácticas culturales; la personalidad “más allá de las fronteras del cuerpo” (2016:145), los objetos “noción de un corpus de obras como una población [...] que se componen de muchas partes separadas en el espacio con microhistorias distintas” (2016:273). A lo que alude es a la fragmentación de la agencia en, de y por la imagen. Planteemos además que no seguimos las estrategias de la antropología del arte, sino las características que ésta prolonga en la antropología visual desde maniobras socio-técnicas. Tal subdisciplina difiere de las antropologías del arte y de la imagen, a grandes rasgos, la misión de la antropología visual es reflexionar sobre la incursión de los medios visuales y audiovisuales en contextos culturales específicos. En algunos casos, sobre la incorporación de la instrumentación tecnológica dentro de las pesquisas habituales de la ciencia; en otros -como el que nos atañe- el análisis reflexivo sobre el empleo e implicaciones que arroja sobre determinadas sociedades, lo que diferentes modos de vida asimilan y otorgan a dichos medios, sus productos, formas representativas, consecuencias, poderes y posibilidades.³²

³² De entre los textos citados, los trabajos de antropología visual que discuten estas vías: Banks y Morphy (eds.), 1999; Edwards, 2002; Lisón, 1997; Mancinelli, 2009, Naranjo (eds.), 2006; Poole y Zamorano (eds.), 2012.

De esta forma: la audiencia podría comprimir la actividad en un momento determinado y ser el agente detonante de la fotografía del turista (la foto para alguien). La geografía sacralizada podría no ser reconocida por el paseante, resultando en evasiones, o bien, podría ser disminuida por otros encuentros más afortunados para el selector. La subrayada presencia de un monumento aislado podría ser convertido por otro en representación personal, propiciando la actividad distinta de algún elemento de semejanza realista -por minúsculo que fuese- como el prototipo elemental. El dispositivo fotográfico podría llevar la batuta o la red social acreditar la práctica entera y así, en cuenta progresiva, lograríamos variaciones inusitadas. Lo interesante de todo esto es la fluidez de lo que incita los actuares, recordemos que los actantes de Latour admiten todo tipo de morfismos, siempre que éstos hagan cosas (2005); si esto queda claro desde la porción, comenzamos a tener posibilidades de conjunto en el horizonte. Así como la jornada turística se ofrece como actividad de integración grupal, las movilizaciones en red son pertinentes desde el carácter comunitario, valiéndose a su vez de infraestructuras tecnológicas colaborativas para efectos de socialización, las fotografías turísticas tomadas por los foto-turistas adquieren sentido en su secuencialidad episódica; esto es, en los reductos colectivos a los que llegaremos más tarde.

Efectos y afectos

Desde la introducción dimos cuenta del repliegue que realizan los tres autores a los que damos seguimiento teórico-metodológico: Edwards, Larsen y Gómez-Cruz, sobre lo meramente representacional icónico, sin esto significar que escatimen su presencia en terrenos fotográficos. El recurso, en estos casos, responde al implemento del conglomerado ampliado que nos permite entender a la fotografía más allá de la iconicidad de su residuo, con ello, se disipan atribuciones exclusivistas de la pretendida tradición lingüística que ha demostrado su insuficiencia en lo que respecta a las traslaciones de lo visual a lo verbal, alejándose a su vez del empeño meramente ilustrativo que se le ha otorgado a la fotografía académicamente. Si como reconocimos en el capítulo primero, la creencia en la verosimilitud de la imagen sigue siendo opinión vigente, y los usos observados participan de ella, debemos

considerarla al menos en una de sus facetas. Para Freedberg, en casos como el que nos atañe, menospreciar lo representacional, equivaldría a restarle eficacia a la imagen así recibida, comenta: “la fe en la eficacia potencial de las imágenes que representan fielmente a una persona, no ha desaparecido” (2009:267), lo mismo ocurriría con otras representaciones de asumido realismo.

Por su parte, Gell insiste en la actividad de lo figurativo en la congruencia realista, debido a que la representación de ese algo o alguien es causa de ella y tal agente sería responsable de su apariencia. Para nuestra desgracia, el autor condena a la fotografía a esta única posibilidad con la intención de modelar su prototipo, definido más arriba como las entidades representadas en el índice o lo que se activa por su aspecto en la imagen. Lo que de aquí nos compete es sólo está porción que se presenta como prototipo activo, no en los términos de la influencia visual que ejercen los marcadores sobre la confección de estereotipos -analizado en las coreografías (ver capítulo III)-, sino en la medida en que la representación verosímil hace emanar la participación de lo referido, sea un lugar, una persona o una postal. En las observaciones de Gell, en este tipo predominaría la actividad del modelo fotografiado y la pasividad de la fotografía turística, situación que incidiría tentativamente en la paciencia de lo otro: el fotógrafo, la cámara, la red, el auditorio. Las observaciones realizadas no admiten tal estatismo, como tampoco lo hace el repliegue semántico que hemos favorecido.

Aceptamos de Gell, como lo hace en otras de sus transacciones que: “las imágenes de algo -un prototipo- forman parte de él (como objeto distribuido) [...para] transmitir la antigua eficacia social” (2016:275). Freedberg, en cambio, advertirá: “no necesariamente es el prototipo el que funciona a través de la imagen, sino la imagen misma” (2009:48), pero eso dependerá del grupo social en una situación determinada. Desde aquí, articulemos las cuatro etapas mínimas por las que -a nuestro juicio- transitó la fotografía turística examinada para cumplir con su rendimiento, no sin antes aclarar -a usanza latouriana (2005)- que, por ningún motivo, aludiremos a eficacia causal, sino a los efectos provocados por esas específicas fotografías en los otros actantes, los cuales, como tal, delatan ciertos afectos, o bien,

inclinaciones o síntomas, fisuras para Didi-Huberman, “interrupción en el saber” (2012:25). La primera de ellas: la analogía o actividad de la realidad.

Durante las jornadas *in situ* buscar, sugerir, encontrar o ser encontrado por el lugar, sujeto, objeto, señal o circunstancia que manifestara o hiciera discernible la acción que se ejecutaba, fue elemento recurrente de fomento fotográfico: la agrupación posando, el fotógrafo atento en captura cándida, el mausoleo fechado, el guía disfrazado o el salón decorado. Los rastros y despliegues del compartimento en red igualaron los ímpetus de reconocimiento; los flujos más dinamizados y las hazañas de etiquetado al interior de los compartimentos domésticos, atendieron la auto-presentación, el auto-reconocimiento, el reconocimiento de los otros y de lo otro. El tránsito de comentarios fue enfatizado en fortalecimiento de los rasgos del referente, principalmente humano y las exigencias visuales privilegiaron las semejanzas. De la jornada al panteón, una comentarista acota a pie del álbum de ALM: “Bonitas fotos de los asistentes al recorrido. Esperaba ver fotos de las tumbas y algunos epitafios” (IHSLP-2); la autora desilusionada, refrenda el interés referencial, la supremacía icónica de los asistentes dispersos y demanda la presencia fisonómica de los elementos que den cuenta del lugar de interés para ver. En otro comentario de fotografía individual donde aparece una asistente con su cámara a cuello, se lee: “Con esa cámara hasta los muertos sonrían...jeje” (IHSLP-2) autor que -curiosamente- para halagar las habilidades fotográficas de la referenciada, otorga toda la agencia a la cámara que aparece en imagen y le brinda metafóricos poderes sobre la acción de lo otro (imagen 1). En suplencia textual, otro comentarista retribuye la fotografía de una escultura con otra distinta, aunque la representación es la misma, está emplazada en sitio aparte; además de promover el contraste temporal de sus respectivas existencias en el Panteón y el Barrio de Tequisquiapan, manifiesta la semejanza de las constancias iconográficas por él reconocidas (imagen 2).

La certidumbre por lo representado en el horizonte de las excursiones funciona de manera similar en los auto-reconocimientos, sin embargo, en estas jornadas predominaron las referencias espaciales donde se recurre a la observación detallada de los objetos que se capturan, incluidos sus volúmenes, planicies, texturas, manchas de luz y sombra, tonalidades;

siempre a propósito de las maniobras que se consideraron más adecuadas técnicamente: encuadres, distancias, acercamientos o aprovechamientos de las condiciones tecnológicas para exaltar las facultades abstraídas del edificio o monumento. Entre sus coreografías, notamos que usualmente se esclarecía el referente por sobreexplotación de los diversos detalles del mismo objeto o por secuencias de tomas intercalando menores y mayores aperturas. En red, entre pies de fotos y vinculaciones, recurren, un poco más que los domésticos, a lacónicas micro-narrativas de la acción técnica, descripciones de escena, motivo representativo, género y estilo. Notaciones como: “Buenas fotos, lugares hermosos, técnico y práctico”, “Indicaciones, encuadres y asesoría durante el Safari Coyoacán con el Prof. BV” (imagen 3) o “Paisaje urbano, arquitectura de monumentos coloniales en San Ángel” (AFCS-1), seguidas de enlaces y localizaciones para posicionar geográficamente los referentes. Todo lo anterior, vinculado a los elementos físicos y con ello a los sujetos u objetos que aparecen en la imagen. En suma, esta operación de efecto analógico, procede por afección de reconocimiento, se confunde con las otras, pero su separación analítica es facilitada por leyes de convención y asimilación.

Una característica se desprende de esta etapa reforzando el endeudamiento con las similitudes, en ella se puntualiza la actividad de la realidad durante un tiempo presente, adviene por efecto del instante y promueve afectos de índole valorativo-sensoriales. Opera como si de la oportunidad de la ocasión dependiera la congruencia con una realidad efectiva o una naturaleza esencial. No debemos confundirla con la identidad existencial provista por el índice de la tecnología analógica, porque no aparece con la gestación del acto fotográfico en co-presencia con un referente, sino dentro de lo que se verifica en la imagen por las expectativas de consecución. En entrevista ALM narra: “En retrato busco, sobre todo cuando salimos, con un lente de un poquito más acercamiento, [...] el momento donde la gente no está tan prevenida y le tomo fotos; me gusta mucho porque captas un poco más la esencia de las personas” (SLP, 16/11/2015). En YC: “a mí se me hace que una buena fotografía es una fotografía que sacas sin que la gente pose, en el instante, que te refleja en realidad lo que ellos están sintiendo y lo que están haciendo [...] son fotografías nada trabajadas, naturalitas” (Entrevista en SLP, 16/12/2015). Para DVB: “Todo lo que se pueda agarrar. Que llegaron las

palomas..., la imagen de la paloma. La semana pasado llegó un halcón, o sea, ese tipo de momentos que se viven, captarlos y subirlos” (Entrevista en SLP, 11/08/2017). Tal efecto está inmiscuido en las instancias de la selectividad del gusto, en las apetencias por lograr capturar una espontaneidad producida por elementos pretendidamente inesperados, transparentes, inocentes, irrepetibles y de suyo naturales – reales. Una opinión expandida entre los excursionistas y motivación entre varios para lograr la presteza de la consolidación técnica, es no tener que concentrarse tanto en los recursos de la cámara, ya que se acaba por perder la capacidad de agilizar las tomas, impidiendo el logro de capturar los motivos deseados en el tiempo justo: las personas distraídas, los lugares sin transeúntes, los pájaros en vuelo o las ráfagas del cielo (comunicación personal con excursionistas diversos).

En esta analogía del instante suelen desplegarse las valoraciones sensoriales más frecuentes en las fotografías, a ella se ligan los comentarios relativos a juicios tecno-estéticos en diversidad de acepciones: “Excelente fotografía!!... muy oportuna”, “que bonitas fotos”, “que padres fotos”, “muy buenas fotos”, “Buenos contrastes. Para enmarcar”, “Linda foto, muy bien lograda” (imagen 4) (Comentarios recuperados que aparecen de forma reiterativa entre diversos usuarios en red en las dos agrupaciones domésticas IHSLP-2 y TMCSLP-1). Así como se valora la presencia del sujeto/objeto fotografiado que aparece en imagen y la forma cándida en la que lo hace, se suman los valores de la sincronía temporal -en términos de oportunidad- de lo que en ella aparece. Los profesionales del ambulante fotográfico refrendan la misma posibilidad en este proceso. Indica AGH: “Frente al Palacio de Gobierno [...] el 16 de septiembre es el mejor día porque el Zócalo se llena, las fotos ahí son frente a tanques y cañones y a la gente le gustan mucho” o “El chiste es que salga el edificio que es lo bonito y que la gente vea que salió en él, sino ¿para qué la quiere?” (Entrevista, CDMX, 29/11/2015). Para JS en la Villa: “Buscamos que sea todo sol o todo sombra, porque de esa manera sacamos un tono nomás, directo, no dos colores así manchados ¿se imagina? Y si le hago así, el cliente me reclama: -señor ¿Por qué salí así? Tenemos que ver muchas cosas [...]” (Entrevista, CDMX, 21/11/2016). JLP narra: “Con esta tecnología [...] es cuando más trabajo ha costado, pero también la satisfacción es mayor, porque hay mejor calidad en la foto, se va más contento el cliente y regresa” (Entrevista, CDMX, 21/11/2016). Una vez

impresa la foto y corroborada la apariencia durante el muestreo, JS pregunta y afirma: “¿Qué tal me quedó? –mire que bonita” (Entrevista, CDMX, 21/11/2016).

Como en aquellas, las segmentaciones subsecuentes se encadenan de tal manera que acaban por traslaparse, sólo intentaremos separarlas como recurso analítico. La segunda parte del proceso retoma el efecto histórico, principalmente para apropiarse del espacio público y el tiempo pretérito, suministrando afectos sobre la retención. Para llegar a su planteamiento cabe considerar las variaciones elementales entre las formas que tiene cada agrupación doméstica: IHSLP y TMCSLP para acoger los contenidos históricos. En los dos casos las fotografías manifiestan, inicialmente, su carácter de dato, evidencia y registro convincente - aquí sí, como documento tributario de la indicialidad analógica, aún ligado a la tecnología con la que fueran producidas ciertas imágenes acopiadas por su envejecimiento-. Ambos incorporan los esclarecimientos que ofrece el tiempo pasado vinculándolo al espacio que da cuenta de él o, al menos, los precede; no obstante, a IHSLP le compete el tiempo remoto, cuya valoración tiene méritos propios por derecho de “antigüedad”, se interesan por la faceta de la historia oficial y académica legitimada por materiales documentales y guías autorizados; por supuesto en la versión digital de la red.³³ En cambio, TMCSLP se dinamiza desde el presente, la confección del momento les permite revalorar la riqueza de la consuetudinario, se interesan por la faceta popular del relato recogido entre la gente, combinándolo con las cronologías bibliográficas. Así como su acervo es colectivo en la versión digital, las colaboraciones guiadas también lo son, es recurrente que los paseantes sean incitados a contar los hechos que conocen o, sean estos, los que narren por voluntad propia un aspecto del lugar y la gente en son vernáculo.³⁴

³³ Los objetivos de la agrupación citados en el capítulo previo denotan los intereses; privilegian las fotografías con “más de 25 años”, esto comprende, desde su inauguración hasta la década de los ochenta. En entrevista ALM fue insistente con el aval especialista y el proceso de acción: “primero se busca información sobre lo que se visita entre gente que investiga y locales, con propósitos de conocimiento del lugar, interesantes, de cultura general” (SLP, 16/11/2015). Lo que se promovió en la convocatoria pública para la jornada: “Podrás admirar los monumentos funerarios y conocer detalles de su construcción. Conocerás la última morada de personajes famosos que forman parte de la historia de San Luis. Te sorprenderás con las historia y leyendas de este histórico cementerio” (IHSLP-1 y 2).

³⁴ Los objetivos citados previamente de TMCSLP, hacen palpable la apropiación del espacio histórico en el presente. En entrevista DVB menciona: “es un grupo pequeño en el que tratamos de hacer cosas pequeñas, pero bien hechas. Si te fijas, toda la información la conseguimos o con imágenes o con libros, todo está bien

En las dos consideraciones, el efecto de lo histórico -hasta ahora sólo adjetivado- demanda la apropiación de algo que no es sólo suyo: el espacio público y el tiempo pretérito; sin embargo, lo es de alguna manera y, en este punto, se reclama la porción correspondiente, de ahí que incite a la memoria y se promuevan los afectos de retención. La característica de tal etapa es la perplejidad -estupefacción en Augé (2007)-, su carácter confuso radica en la confrontación con sensaciones de des-territorialización y des-temporalización, ya que se presta a consideraciones sobre un espacio y un tiempo que han sido otros en condiciones distintas de uso y habitabilidad. Acota Augé: “El tiempo que queda reflejado en las ruinas no informa acerca de la historia, pero hace alusión a ella; su encanto se debe, quizás, al hecho de que lo incierto de esa referencia se asimilaba a un recuerdo que pondría en contacto a cada individuo consigo mismo y con las regiones desconocidas en la que la memoria se pierde” (2007:59-60).

En este momento espacio y tiempo son exóticos para los turistas, quienes se mueven desorientados por los sitios, mientras tratan de cumplir con los repertorios fotográficos para hacer discernible su proceder. Durante las jornadas suele expresarse en la petición de referencias frente al discurso que se narra, preguntas abruptas sin gran contenido verbal resumidas en un ¿qué?, o un ¿cómo? y aliadas de otros sonidos inexpresables suscitados por la sorpresa. La foto aquí cobra su verdadero valor de captura tratando de apresar el objeto de ese algo antes inadvertido. En tres de las fotografías compartidas en red por LV durante el recorrido hacendario donde, a diferencia de las otras predominantemente familiares, emplea panorámicas que permiten confrontar los paisajes naturales con las edificaciones lejanas en

sustentado, son pruebas [...] Vamos, investigamos, todo es estar verificando, verificando” (SLP, 11/08/2017). En explicación de ruta VME aclara: “muchas veces la historia está donde está la gente, no está en los libros, entonces lo que nos gusta es andar de <jacaleros> y conocemos más nombres de lo que viene en la [pretendida] verdadera historia. Ustedes saben que hay dos versiones, la que se escribe y la que en verdad existió” (SLP, 02/09/2017). Refuerza esta idea en entrevista: “yo por ejemplo, como Mr. Botas [su seudónimo], me voy a platicar con el señor de la leña, de la pulquería, de la carbonería, con personajes. Casi es historia popular, que también son datos que no van a estar en un libro, pero también son información y la recopilamos para que la gente sepa” (SLP, 11/08/2017). Común entre los participantes que colaboran intermitentemente con sus anécdotas, es cerrar diciendo: “es todo lo que puedo aportar o comentar”. Lo que se promovió en una de las convocatorias públicas para recorrer el Barrio de San Miguelito: “Aprender más de la ciudad y uno de los barrios más emblemáticos de nuestro estado” (Jornada del 05/02/2016).

solitario, emplea elocuentes pies de foto: “[i] Hermosa vista! [¿]Imaginas cómo era la vida aquí?”, “Una mirada al pasado... Hermoso!!” (imagen 5) y “Hacienda Pozo del Carmen, [¿] qué nos cuenta?” (TMCSLP-1). VL por su parte, en captura de la porción del techo correspondiente, coloca: “La bóveda de una de las trojes en Corcovada tiene una placa de 1863 fascinante” (TMCSLP-1) (imagen 6).

Entre los excursionistas, los objetos son retenidos por la mediación tecnológica cuando confusamente se pretende regular calibración, asa, equilibrio, distancia, lente, temperatura de color y otra serie de cosas fuera del control principiante, sobre todo en los momentos de cambios de motivos y condiciones lumínicas; no obstante, la apropiación se genera en la captura de esos detalles tan concurridos y en el enfrentamiento dudoso con aquello que habría de elegirse como objetivo, normalmente para respetar las combinaciones previamente acomodadas en la cámara. En conjunto, operaciones de exigente retención, a las que GC en entrevista, denomina: “un disparate [...] son chiripazos sin saber por qué salió bien o por qué salió mal, no podrían repetir una toma buena” (CDMX, 29/11/2015). En contraste, los fotógrafos ambulantes insisten en la modalidad recuerdo, así la ofertan sus voceros: “una foto de recuerdo” y así está impreso en los contenedores de la Villa: “Recuerdo de la Villa de Guadalupe” y alternativamente: “Recuerdo del Cerro del Tepeyac”. Cuando esta palabra es empleada por los domésticos y concurre con esta etapa, en ningún caso puede ser equiparable al contenido arcaico que se narra, sino al recuerdo que comienza a gestarse por la presencia de la gente en el lugar. Los elementos históricos podrán acompañar las asociaciones posteriores referidas en esa y otras jornadas, pero para ser actualizadas por el tiempo de las fotos. Aquí no son la historia del panteón, las ex-haciendas o los barrios antiguos, sino el recuerdo que pretende consolidarse de la historia que aprendieron de aquellos lugares cuando estuvieron en ellos. La fotografía, es por ahora -literalmente- un *souvenir* y, como tal, su efecto historiante y antiguo es visto a distancia, como figura inamovible, incluso saneado por una mentalidad de regocijo nostálgico y cierta actitud venerante.

Otra cosa ocurre. Si bien ya es efectivo desde la etapa previa, aquello que se representa iconográficamente en las fotografías comparte su presencia y, a la usanza de Gell (2016), una pequeña parte de sí se distribuye en la imagen, con el horizonte temporal expuesto por las jornadas desde estímulos históricos, la foto de ese objeto, llámese edificio o monumento, se transporta parcialmente a la fotografía haciéndola moverse, incluso, en un tiempo anterior al de la toma. Como si reuniera una secuencia forjada en el horizonte temporal de su existencia o fuera capaz de actualizarse en la fijeza, las comparaciones fotográficas en diversas temporalidades, son recurso clave de los recorridos y las inclusiones en red. Augé le llama a esto ciudad-recuerdo:

a la que recordamos o que despierta la memoria, sufre las más distintas variaciones y resulta esencial, como sabemos por experiencia, en la relación afectiva que los ciudadanos mantienen con el lugar en que viven. Sin embargo, la ciudad recuerdo también responde a unas características históricas y políticas: por un lado, cuenta con centros históricos y monumentos; por el otro, con los itinerarios de la memoria individual y el vagar por las calles: esta mezcla hace de la ciudad un arquetipo de lugar en el que se mezclan los puntos de referencia colectivos y las marcas individuales, la historia y la memoria (2007:78).

La tercera parte del proceso opera por efecto de conocimiento, promoviendo principalmente la pertenencia y la identidad por desfases temporales y afectando las vinculaciones cívicas de los colectivos. A este momento compete la justificación de la acción por medio del aprendizaje histórico-cultural sobre lo considerado propio y familiar y las expectativas educativas emparentadas a los imperativos patriótico-localistas. Aquí también, el exotismo por lo local inmediato de las retenciones previas, se restituye en propósitos de acopio patrimonialista y auto-afirmación, las alianzas endo-grupales (familiares, de la comunidad de interés, de los coterráneos) se fortalecen, mientras que los sitios y los objetos revestidos de historia, se convierten en bienes regionales-nacionales. Aclaremos al respecto que, como González Alcantud (2012), la delimitación del concepto patrimonial aquí expresado, es considerado desde las incidencias de los decretos institucionales en la vida práctica, una vez que determinadas acreditaciones valorativas fungen como legitimaciones oficiales de ciertos sitios en demérito de otros. Para él:

El proceso de patrimonialización que ha sido devorador de recursos económicos y simbólicos ha encontrado un nuevo vademécum en la supuesta rentabilidad que se podría obtener de él

mediante la “puesta en valor”. El paso del valor de uso al valor de cambio del patrimonio ha permitido en la década prodigiosa patrimonial, es decir, en los años dos mil, que éste sea presentado como un recurso para el desarrollo económico unido al inevitable turismo (González, 2012:12).

En observación del autor, el uso institucional de la noción patrimonial, devino de posesión familiar a colectiva, ramificándose en delimitaciones nacionales desde el cumplimiento de finalidades políticas. Entre sus características reconoce la valoración fetichista sobre criterios de estricta antigüedad, que se oponen a aspectos funcionales y solapan una supuesta eternidad, museificando recursos memoriales e identitarios, cuyo logro ha sido fomentar la reconciliación familiar con lo que parece gestar -indica-: “los usos dominicales de la monumentalidad” (2012:29).

A grandes rasgos, las dos agrupaciones asumen que el espacio ha sido insuficientemente explorado y que una aproximación apropiada del mismo, implicaría -por parte de sus oriundos y adoptados- una posesión basta de los acontecimientos que se han desplegado en el tiempo y de las modificaciones o permanencias de sus sitios emblemáticos, misión de verdadera ciudadanía que provocaría beneficios para todos los residentes y debería ser adoptada por aquellos que valoran su habitabilidad. Tales encomiendas son manifestadas de constante entre las iniciativas de las organizaciones paseantes y en los discursos de sus voceros. Diferido en dos citas previas (ver capítulo III, principalmente cita extensa del capítulo IV) hemos advertido el interés de ALM por el valor de los “lugarcitos importantes” que “valen la pena”, sobre todo menciones ante la “sensibilización del patrimonio”, el “sentirse parte de” y la “conformación de identidad” entre niños y jóvenes, auxiliados por la documentación histórica y el aprendizaje que genera. Comenta en entrevista: “que a través de la gente concienticemos a [otra] gente sobre todo el patrimonio que hay que cuidar, social, histórico y cultural que tenemos en nuestro entorno. Y se va fomentando esa identidad que nos hace sentir parte de..., y queremos y presumimos y, una serie de cosas que se derivan de ahí” (SLP, 16/11/2015).

Además de las menciones acotadas por los voceros de TMCSLP en el capítulo precedente, comenta VME:

Es rico San Luis Potosí, tanto en comida, en edificios, en historia, en personajes [...] Todos los estados son importantes, pero San Luis Potosí es histórico por el lugar y las circunstancias, toda la historia pasó por aquí, es Juárez y todos pasaron por aquí, es histórico. Todo lo tiene San Luis Potosí y es lo que queremos, aparte de la historia popular [...] Saber de historia, porque muchas veces la gente te dice: en San Miguelito, en San Sebastián... y no, ahí se les aclara: es esa casa nació..., está en la esquina de..., por aquí pasaba el tranvía... O sea, le da uno más explicación (Entrevista, SLP, 11/Ago/2017).

Entre los convocantes se recurre a menciones relativas a que los lugares merecen ser conocidos, o que están llenos de historia, intercalando el pronombre nosotros y diversos posesivos relativos al acto cognoscente y a la ciudad. No sólo eso, entre los agradecimientos y retribuciones posteriores a las jornadas y su socialización, suele incluirse a los paseantes como conformadores y partícipes de la historia del lugar, los paseantes responden públicamente en tónicas similares; de la jornada al Panteón: “Con esta pequeña visita, van fomentando la conciencia de que debemos conocer nuestro patrimonio para preservarlo”, “Es estudio de lugares históricos de San Luis Potosí. Interesante saber quiénes fueron y qué hicieron por estas tierras”, “Hay algo que se llama historia. Y para eso sirven esos importantes paseos”, “Muy pocos en S.L.P. conocen la extraordinaria riqueza funeraria que existe en el Cementerio Municipal del Saucito... estos paseos de tanto beneficio para los que aman la ciudad”, “Riqueza histórica de estos monumentos”, “un gran aprendizaje” (Comentaristas diversos en red, IHSLP-1). De diversas jornadas con TMCSLP: “SER parte de la historia, todo un privilegio”, “Jamás podría pagar sus enseñanzas. Grupo familiar, respetuoso y unido” (Comentaristas diversos en red TMCSLP-1). Durante las jornadas, algunos asistentes realizan observaciones espontáneas: “Somos de San Luis Potosí y debemos saber de San Luis Potosí ¿no?” o “Cada vez me gustan más los recorridos de TMCSLP, y cada vez me sorprende más la cultura que tenemos aquí en SLP y no conocemos” (Comunicación con paseantes diversos).

En este contexto, las imágenes desempeñan un papel, conmocionan y funcionan como el refuerzo del enriquecido conocimiento. Para conseguirlas, los paseantes entran en contacto con el sitio embestido de historia, participan de la jornada grupal y las notaciones guiadas con el propósito de testimoniar su participación en ella, toman fotografías, se dejan tomar en

las de otros y confían en el acervo que el conjunto pueda crear de aquella ocasión, para hacerse portadores de un recuerdo colectivo. La fotografía se vuelve un recordatorio de la misión conjunta de aprendizaje, donde se activaron el lugar y la gente que se relacionó y se puso en operación una reconstitución de la historia del sitio para su gente; simultáneamente, la identidad de su gente para la historia. Objetivo fundamental del ritual patriótico que realizan y motivo por el que -la valoración en consenso- permite desarrollar afectos sobre el sitio de visita y lo que de él saben en relación a su experiencia vital de contacto próximo. En remisión a la ritualidad expresada a partir de Bourdieu (2008) en el capítulo II –ritualidad de ciudadanía-, la necesaria situación de imposición obedece a la historia oficial del Estado y sus concordancias regionalistas. La competencia socio-técnica se refugia en las referencias históricas o sus antecedentes, la disposición al aprendizaje y la adecuada estancia en el lugar. El guía y/o habitante que supo, embiste el habla autorizada que se repliega ante las coincidencias de la historia institucional, mientras que el aspecto deontológico queda cubierto con las bondades ideológicas del nacionalismo, acto de fe que regula y consagra un estado de cosas aceptadas como legítimas, en el que se cree y al que se justifica porque sirve y afirma la utilidad existencial de quien de él sabe. En acuerdo con Bourdieu, el poder funciona sobre las fotografías de los turistas domésticos, sobre todo en aquello que compete a las regulaciones éticas del “conocimiento” o “los saberes” históricos, puesto que se asume que el cúmulo del bien enriquece; no obstante, frente a los propósitos oficialistas, no hay actante que se anestesia absolutamente, no al menos fuera de esta etapa.

El estado de cosas estimula las auto-fotografías y las fotografías representativas frente al sitio emblemático de visita, como aquellas grupales a las que nos hemos referido por su abundancia y frecuencia. A su vez, se erige una posición y se constituye la orientación, constructo elemental entre los excursionistas, quienes homologan el espacio referencial y el fotográfico, es el momento donde dejaron de intercalar combinaciones operativas sobre el insistente motivo, para sincronizar las funciones en acertadas utilidades, aquí se detectan las formas en sí, se establecen coordenadas; aquí el disparate se convierte en disparo y se traza una identidad topológica, explica Dubois:

Denomino espacio topológico al espacio referencial del sujeto perceptor en el momento en que mira la foto y en la relación que él mantiene con el espacio de ésta. De una manera general, en efecto, la topología –utilizaré aquí la palabra en este sentido- es lo que define espacialmente nuestra presencia en el mundo. Es algo totalmente decisivo para nosotros, en el plano existencial [...], puesto que eso funda toda la conciencia que tenemos de la presencia en el mundo de nuestro propio cuerpo. [...] de la misma forma en que, cuando se toma una foto, se instala todo un juego de relaciones entre el espacio referencial en el que se busca y elige, y el espacio finalmente tomado que constituye el espacio fotográfico (2010:183).

Los cuasi rituales del excursionismo son impuestos por la implementación de una técnica correcta en la operación del dispositivo, la competencia técnica se expresa en la destreza sobre los mecanismos de la cámara en condiciones de fijeza monumental, el instructor experimentado desempeña el papel de locutor legitimado y el deber ser excursionista radica en la habilidad bondadosa sobre la confección o en su espíritu emprendedor. En los safaris también se establece una comunidad, de fotografiantes en este caso, quienes derrochan actividad sobre los refrendos fotografiables y poco cuestionables en la modalidad de bien arquitectónico y, así como en ellos ejercen poder las representaciones legítimas, en este caso ataviado por formalidades y reglamentaciones compositivo-visuales, el ejercicio cree contribuir con las formas de ver el mundo a través de sus ojos.

Los saberes asimilados entre los fotógrafos ambulantes se estructuran en términos de “tradicición” y “tipicidad”. “Es la foto tradicional [...] hay días especiales que están programados, en los cuales vienen peregrinaciones muy grandes [...] y en sus mismas temporadas” (Entrevista JCAH, CDMX, 21/11/2016). “A muchas gente le gusta lo típico: el sombrero de charro, ahí, junto a la virgen y el caballo” (Entrevista JLP, CDMX, 21/11/2016). También, en la búsqueda de respuestas propiciadas por los fotografiados para validar la importancia de su adquisición:

Aquí estoy yo y la gente me pregunta si apareció la virgen ahí atrás, y les digo yo: No, la virgen fue allá arriba, fueron cuatro apariciones, no nomás fue una. Y lo que está aquí, es una representación de cuando Juan Diego bajó las rosas del Tepeyac, ahí está, la virgen está en la tela que traía, cuando enseñó las rosas, cayeron y apareció la virgen en su tela, es esa. Así la historia (Entrevista JS, CDMX, 21/11/2016).³⁵

³⁵ David Freedberg retoma la anécdota, entre otras, como ejemplo de las imágenes *acheiropoieticas* o “las que no se cree que han sido hechas por la mano del hombre” (2011:139). Explica: “Juan Diego, el náhuatl converso, llevó su manto lleno de rosas (recogidas especialmente a petición de la Virgen) ante el escéptico obispo de la

Para John Urry (2002) elementos de atracción turística sobre los recursos históricos y patrimonialistas, además de antelar una mercantilización de la historia y prolongar refuerzos institucionales, ostentan valores posmodernos por su forma de pastiche y empalme temporal, promoviendo más que en épocas previas -con empleos más paródicos del pasado- aleaciones seductoras para estímulos reminiscentes sin origen corroborado. A la vez, el uso del espacio desde su experimentación, a través de la puesta en valor de ciertas actividades restringidas antaño para alguna clase social específica (caminarlo, nadarlo, rodarlo en bici, etc.), son asumidas por sus activos como prácticas de conservación; representando contradicciones fundamentales con las apetencias contemplativas modernas y posicionando al sujeto en una constante rehuída de su presente. Dentro de estas expectativas, el turista o “post-turista” como lo acoge el autor para sincronizar prefijos y acciones de índole global, es más consciente de sí -al menos de su actuar-, sobre todo en lo que respecta a saberse objeto de la mirada de los otros.

A decir del sociólogo del turismo, las recuperaciones históricas que son objeto de interés posmoderno, suelen enfocarse en un tipo particular de pasado que pretende estabilizar los altibajos de las preservaciones nacionalistas, memorables e identitarias, esto, dentro de una expandida consideración de las fortunas y facilidades que representaron formas de vida anteriores, mismas que pueden ser revaloradas por los individuos -con cierta coherencia- para los contenidos de la vida personal. A ese tiempo que niega la progresión moderna reivindicando audacias retrospectivas, Zygmunt Bauman le llamó “Retrotopía” (2017), donde el pasado se sabe perdido pero es idealizado y pretendidamente maleable o re-creable, mientras que las utopías futuristas dejaron de tener cauce. Asume que a razón del tiempo fueron igualmente des-espacializadas y por ello los regocijos se refugian en una “nostalgia restauradora” (2017:13), peligrosamente ubicada en otro lugar y tiempo empeñada en mitologías nacionalistas. Comparte con Urry (2002) la idea de una memoria selectiva -

localidad. Cuando la abrió, las rosas de desparramaron y se descubrió la *tilma* inexplicablemente grabado con la imagen de Nuestra Señora. Se colocó entonces en un santuario y se convirtió en Nuestra Señora de Guadalupe, la principal imagen cristiana de México. Durante la [r]evolución mexicana, el ejército independiente marchaba bajo su bandera contra los monárquicos” (2011:139).

incluso arbitraria- cuando pretende cumplir con propósitos político-partidistas, a la que se le suman las facultades públicas del comportamiento virtual a través de internet y la exposición desordenada de las pseudo-informaciones. A decir de Bauman (2017), cuando las tradiciones heredadas se empoderan, junto con la revaloración desmedida del yo y del nosotros, se corre el riesgo de excluir todo lo otro como política de vida.

Si las anteriores asociaciones cognoscentes sufren desfases temporales que repercuten en una serie de tiempos empalmados, transcurren en una duración que trasciende el momento de toma fotográfica y se inscribe en ella. En estas imágenes hay un retroceso por horizontes significativos y creemos -a diferencia de Bauman (2017)- una anticipación que predice importancias futuras. Nos recuerda Bodei: “la percepción, especialmente la visual, constituye un proceso continuo e inagotable, porque [...] nosotros lo percibimos, cada tanto, en la continua evolución del acto de ver” (2013:59) es un pasado con posible futuro.³⁶ Comenta Alfred Gell, a partir de sus revisiones al fenomenólogo Husserl y al vitalista Bergson:

percibimos el presente no como el filo de una navaja, sino como un campo extendido en el tiempo dentro del que ciertas tendencias emergen de los patrones que distinguimos cuando se actualizan las sensaciones del pasado próximo, luego el siguiente más próximo, etc. Tal tendencia se proyecta al futuro con las protenciones, o sea, las anticipaciones del patrón por el que se actualizan las percepciones necesarias en el futuro cercano, el siguiente más cercano, etc., en simetría con el pasado, pero en un orden temporal inverso (2016:293).

Así asumimos que inicia el coeficiente potencial de otra etapa en la imagen del fototurista doméstico que observamos. Ésta, se realiza por efecto de experimentación vivencial,

³⁶ Entre los turistas en encuentros episódicos también suelen traslaparse fases y dislocarse temporalidades. Pese a prolongar una faceta del turismo de interior en modalidad ampliada de desplazamiento; la concepción de sus tiempos suele evadir las vinculaciones cívico-colectivas aquí expresadas y, por tanto, no pueden ser explicadas desde las mismas estrategias. A propósito de lo que la fotografía turística significa para ellos, en notaciones de entrevistas: “un recuerdo y algo placentero. Me acuerdo cuando fui” (FA, Tajín, 2/01/2016). “Compartir el momento o suceso [...] Son momentos memorables para compartir con los amigos y familiares [...] Representan una forma muy predominante de darle valor o emotividad a un evento, suceso; considero que la fotografía representa generalmente un estado de ánimo positivo en las personas y es una forma de recordar y dejar memoria de las vivencias o experiencias” (OB, Huasteca Potosina, 25/03/2016). “Mi motivación principal es guardar recuerdos, fotografías que siempre me van a decir algo, que me van a ayudar a tener recuerdos y que para la gente que la vea que también le diga algo bonito, que la vea y que diga: hay que padre foto y que pregunten ¿en dónde estás?, o ¿en dónde estabas? A mucha gente le genera curiosidad saber más, lo que hay detrás de la imagen que está viendo: -Oye que padre ¿en dónde la tomaste?, ¿qué estabas haciendo? Que provoque curiosidad” (ALM, SLP, 16/11/2015).

se mueve en un tiempo futuro e influye en los afectos para preservar el espacio por consensos profilácticos. Para trazar su peculiaridad resulta adecuado el contraste con las fotografías ambulantes en la Villa de Guadalupe, sobre todo si nos sintonizamos con el peregrinaje cívico expuesto en el segundo capítulo. Decíamos que estas fotografías promueven la inclusión de los visitantes en los altares escenificados, compartir el foro manifiesta la proximidad con la imagen -al menos bendecida- e instituye el contacto directo para sus peregrinos. Al llevarse a casa un trozo bien identificado del sitio con la inserción del sí mismo, se hacen testigos vivenciales de su propia hazaña viajera y del encuentro con el lugar. A decir de sus fotógrafos, la mayoría de las imágenes de dimensiones agrandadas que realizan, las colocadas en folders decorados, son realizadas sobre grupos peregrinos que al retornar a casa no tendrán una reproducción individual fehaciente de su foto, pero el lugar público donde muchas veces ésta se consigna, les servirá a sus representados como recordatorio de su desplazamiento, encuentro con el lugar e imagen y emisión colectiva que dará cuenta del grupo de peregrinaje con el que arribaron a destino y, si es el caso, el conteo de fotografía anuales donde se aparece. Las de tamaño medio, aquellas que se entregan en tarjetas de regalo (imagen 7), cuyos principales consumidores son familias con niños pequeños atraídos por los caballos de utilería, entre otras cosas, funcionan en sintonía con las anteriores, es decir, para homenajear colectivamente el acto compartido de encuentro presencial. La tercera alternativa, donde individuos adquieren pequeñas fotos insertas en llaveros, privilegiando como las anteriores los mensajes de recuerdo para ser regalados, pero exagerando la presencia de los rasgos en detrimento del escenario, el objeto es materialmente reducido a su portabilidad utilitaria, quizá más poderoso que ningún otro de los anteriores para evidenciar la función profiláctica que nos interesa detallar, en estos casos, conjurando los poderes del amuleto para alejar el mal; principalmente por su capacidad de estrecharse al cuerpo -observación de Freedberg (2011: 165)-.

En el peregrinaje cívico realizado por nuestros turistas domésticos, esto es, el desplazamiento breve e inmediato, intencional y voluntario, que pretende recuperar el pasado y refrendar su importancia a través de la ampliación de conocimientos histórico-culturales, promoviendo mecanismos de afirmación identitaria y vínculos de pertenencia común frente

a lo asimilado como propio y familiar, se desarrollan estrategias de acopio patrimonialista y expectativas preservativas; éstas últimas, fundadas desde el reconocimiento y graduadas en la retención-recuerdo y el conocimiento relacional. Es decir, acción que se articula experimentando preventivamente lo que podría des-actualizarse, ya veíamos a propósito de Morin en el primer capítulo la promesa de recuerdo; aquí, sin embargo, no sólo se pone en juego el recordatorio vivencial de los individuos presentes en el encuentro. Lo que opera en los momentos procesuales de toma que inician con las jornadas y sus preparativos y las subsecuentes derivaciones virtuales de las fotografías turísticas domésticas, son una serie de proyecciones y anticipaciones sobre la efectividad que previenen e intuyen de su acumulación fotográfica. Aliado de la reactualización de los conocimientos forjados con el encuentro y las implicaciones reconstituyentes de sus valoraciones, se le otorgan a las fotografías ciertas facultades para preservar el espacio que se distribuyó parcialmente en ellas, citábamos previamente locuciones referentes a la “preservación”, el “cuidado” y el servicio, utilidad o “beneficio” que conmueve a los amantes del espacio. Citamos en el capítulo cuarto a ALM afirmando: “identidad que nos hace querer a un lugar, que nos hace sentir parte de él y que nos ayuda a saber que tenemos que cuidarlo, porque no cuidamos lo que no es de nosotros” (Entrevista, SLP, 16/11/2015).

Así como en las fotos antiguas se guarda evidencia “fehaciente” de la existencia de ciertos sitios hoy extintos o modificados, en las fotografías capturadas *in situ*, se conserva el espacio ante una posible extinción futura y, los asistentes, se convierten en apropiadores del mismo y testigos integrales de su presencia distribuida. De esta manera, el espacio cobra vital actividad en su representación fotográfica o transporta su agencia a la imagen, esto en seguimiento de Gell (2016); incluso a través de ella, en sus dos extremos, se puede -como en efecto se hace- delatar públicamente algún mal estado de conservación o demarcar su colocación temporal, como aclara DVB en uno de sus propósitos fotográficos no intervencionistas: “Normalmente tratamos que todo quede intacto, porque es parte de la historia” (Jornada, SLP, 02/09/2017); como el *flâneur* de Pratt (2010), ni acumula ni transforma. Este objeto distribuido en la imagen incide también, en ordenes retrospectivos,

en oriundos potosinos que emigraron en algún momento y se han vuelto seguidores activos en las plataformas. Comenta DVB:

hay mucha gente que vive fuera y se entera de la página cuando viene a San Luis y nos buscan [...] Yo le calculo que un 30 o 40 porciento es gente que no vive en la ciudad, que la mayoría son potosinos, pero de ahí, muchas de sus amistades se van contactando. Yo comencé haciendo videos de imágenes comparativas de fotos antiguas y nuevas de la ciudad; una persona de Chicago que es de aquí de S.L.P, un día me habla y me dice: -Oye David, te quiero pedir un favor, no seas malo y sácame imágenes de la calle de Valentín Amador. -Sí, como no. Ya está en la página. Este señor se llevó a su mamá y la pone enfrente de la computadora, me habla y me dice: -Oye David, gracias, mi mamá estaba lloré y lloré de acordarse de su ciudad (Entrevista, SLP, 11/08/2017).

Estos casos de anhelos retrospectivos para los foráneos, resuenan entre los internos como difusión y posibilidad de retorno visitante, además de sugerirles que -a través de la propagación de imágenes- ofrendan un servicio comunitario. Otra cosa sucede, la expectativa no sólo es que los espacios se preserven en la imagen, sino que, al convertir un lugar en sitio de interés para ver a través de visitas, saberes e imágenes colectivas, este sitio renueve sus activos por sí mismo y despierte interés en otros colectivos, haciéndolo agente indiscutible de conservación y elemento reconocido para las generaciones futuras, que en este momento se capacitan con la agrupación. De ahí la insistencia del público idóneo; si bien la integración familiar es detonante indispensable, lo es en la medida en que los niños se inmiscuyen en las acciones para el desarrollo de sus compromisos prospectivos, a ellos se les inculcan los valores cívicos en fomento paterno y, serán ellos los salvadores del entorno. El esfuerzo por la aprehensión infantil implica una constancia en la acción, repetición, continuidad de presencia en las jornadas, prácticas continuas y comprensión de un compromiso temporal prolongado. Indica Bourdieu: “al indicarle al niño no lo que tiene que hacer, como las órdenes, sino lo que es, le lleva a convertirse con el tiempo en lo que tiene que ser, es la condición de la eficacia de todos los tipos de poder simbólico que puedan ejercerse en el futuro sobre un *habitus* predispuesto a soportarlo” (2008:31). Visto así, las fotos protegerán al espacio (entendido en su pasividad), de la hostilidad del tiempo e inhibirá la atenuación de su importancia en cumplimiento de las afecciones profilácticas; además, esta fase implementará justificaciones sobre el abundante número de fotografías realizadas, simultáneamente, por la mayor cantidad de ejecutores posibles que, a su vez, las socializan

en una y diferentes vías. Las fotos aquí funcionan -desde el entendido de Freedberg (2011)- por su poder como imagen misma: son ellas las que pueden ganar prosélitos, auxiliar y generar una promoción indiscutible (ver cita extensa de YC en capítulo tercero), la “proyección turística” anhelada por TMCSLP o su “difusión”.

En la afición, aprendizaje y re-creación fotográfica incorporada por nuestros excursionistas en Ciudad de México, el afecto profiláctico se desarrolla en sentido distinto, derivado del cultivo y la habilitación de la práctica. En aplicación de acercamientos y énfasis en los detalles o porciones de la totalidad edificada, manifiestan de constante su concentración en un componente mínimo, asumiendo que lo visitado, visto y capturado, corresponde a un ejemplo ínfimo en la magnitud del sitio agrandado e inagotable [Imagen 9]; no obstante, de ello deriva la plenitud del objeto en captura. Aunque aquí la cantidad de fotografías tomadas rebasa considerablemente -por efecto del acierto-error pedagógico- las acumulaciones ejercidas en otras disposiciones, lo sustancial responde a las últimas tomas de cada serie, cuando se ha habilitado el disparo y cuando la plenitud objetual ha sido detectada por depuración selectiva. En estas imágenes la porción del objeto se vitaliza porque se cree logrado prometiendo más; a su vez, por apetencias creativas, las imágenes elegidas, quienes parecen mostrarse en sus aciertos, se activan por sí solas. Ahora bien, en este contexto, la actividad efectiva radica en la potencia de reiterar las tomas idóneas cuando así se requiera y, el futuro de la imagen, lo que hace, es brindar modelo y garantía de buena toma para las réplicas experienciales. Como en este caso el cuidado se realiza sobre la ejecución fotográfica en su duración, el futuro adviene en la forma de la pertenencia presumible y la adquisición de una nueva competencia. RCG comenta en red después del safari: “un cambio total de mi visión fotográfica” (AFCS, CDMX, 29/11/2015). PJ después de una curaduría paciente sobre sus imágenes totales, decide imprimir las quince fotografías de las que se siente orgulloso para mostrar y -según aclara- por las que sería capaz de responder (Safari CDMX, 19/11/2016). Las fotos producidas durante los safaris no sólo predicen el futuro, son para seguirse manifestando en él, en ese sentido también son performáticas o capaces de construir realidad, al menos reordenarla (Castells, 1999:227). Recuerda Bourdieu: “el enunciado performativo realiza en el presente de las palabras un efecto futuro, en la medida en que lleva

implícita la intención más o menos fundada socialmente de ejercer un acto mágico de institución capaz de producir una nueva realidad” (2008:60).

Una vez desmembradas las etapas efectivo-afectivas que de forma mínima se presentaron en las circunstancias claves, consistentes en: a) la analogía de reconocimiento y el oportunismo naturalista; b) la historia adjetivada que se retiene (para el recuerdo); c) los saberes de vinculación cívica y d) la experiencia de potencia conservacionista, hemos de insistir en que ninguna fase trabaja por sí sola, y que su reunión -aunque determinadas situaciones parezcan ramificarse plenamente en alguna- es lo que faculta el desempeño, la continuidad de la práctica y su justificación en imagen. Como parte de un proceso integral, ninguna de ellas podría darse sin las condiciones previas de acción o en carencia de las motivaciones colectivas, si funcionan es porque conciernen al grupo. Además de satisfacer las expectativas en el hemisferio de la lógica digital y la socialización en red, donde las iniciativas se comparten colaborativamente, la audiencia se amplifica, los alcances se maximizan y la realidad puede ser reconfigurada. Para Prada: “emerge un nuevo capitalismo que podríamos denominar como social o afectivo” (2012:52), esto, dentro del contexto de la red y la economía de los intercambios inmateriales, donde se forjan formas de identificación y filiación más externalizadas y geográficamente localizadas. Explica:

las interacciones vitales devienen directamente productivas [...] tecnologías de la comunicación interpersonal, diseñadas específicamente para la explotación del campo de las interacciones sociales y afectivas [...] En la primera década del siglo XXI, las redes sociales en línea lideran la producción de sentimientos relacionados con el bienestar de la compañía y la proximidad, los estados de cercanía y la evidencia continua de la afectividad interpersonal, ofreciendo la mejor de las representaciones tecnológicas de esta intensificación de la relación entre comunicación y afecto [...] bien podríamos denominar como tecnologías afectivas, responsables de una adictiva mediación técnica de la afectividad que permite la multiplicación intensiva del (ya hoy continuo) intercambio de necesidades (2012:53-54).

La actividad de lo que en la tabla enunciamos como infraestructura tecnológica para no relegarla a deficientes energías mediáticas, cobra su valor hasta este momento. La vitalidad de los dispositivos digitales y las plataformas virtuales, aún en convivencia con estrategias analógicas de producción, inciden en la construcción de una realidad diversa, los procederes, flujos y fases enunciadas no podrían discurrirse en estado distinto. Ejemplos

elementales son que la portabilidad de los dispositivos influyó en sus nomadismos, que los safaris no se llevarían a cabo, no en un día, si las cámaras no incluyeran la pantalla de previsualización que permite corroborar los resultados *in situ*, o que la función propagandística pretendida entre los turistas domésticos no podría ejercerse sin la alternativa de participación y difusión que consideran adecuada. Indica Bauman de las redes sociales: “Me da la sensación de estar realizando un ejercicio de independencia más que de dependencia y, de paso, una valiente hazaña de autoafirmación, con la ventaja añadida de haber obtenido reconocimiento y aprobación grupal por adelantado” (2017:40). Si bien, para él: “los medios electrónicos son neutrales en cuando al modo en que la lógica de la racionalidad instrumental ha de ser (o es) aplicada por sus usuarios” (Bauman, 2017:86). Esto es, pese a la continua construcción y reconstrucción del desarrollo conjunto y la separación con medios anteriores de marcados criterios unidireccionales, las redes sociales, Facebook particularmente, podría presentarse como práctica ejemplar del auto-sometimiento humano a la domesticación y embrutecimiento -como lo sugiere Sloterdijk (2008)-, al menos como mecanismo de “auto-observación” tal como advierte Prada (2012), funcionando como un fenómeno óptimo de regulación auto-impuesta en el presente. Redes donde se publica la vida y se les permite la amplitud del dominio sobre ésta, entre sensaciones libertarias e ilimitadamente relacionales.

Atendamos ahora que las etapas segmentarias efectivo-afectivas, son al mismo tiempo un ejercicio de ensamblaje; sin embargo, intentemos complementar las uniones con la experiencia de realidad. Desde las consideraciones turísticas se consolidan los desplazamientos, al menos la capacidad de ampliar las rutas ordinarias o las opciones por circular en otras vías; no obstante, la vivencia del estar ahí es lo que consuma la expectativa de ser cómplices de las circunstancias, del encuentro y del enfrentamiento con el lugar, así se estructura la experiencia, en esa manifestación de lo que se percibe multi-sensorialmente en el espacio-tiempo cuando participamos del acontecimiento; el evento turístico es lo que se experimenta para el caso, se ensaya y se presenta ante nosotros. La experiencia misma es modélica, se le atribuyen dotes comprensivas y alientos efectivos, es ella la que se vive y nos aproxima a la realidad genuina. Desde la conciencia popular, a la persona que está ahí, se le revela lo auténtico y, participando, es capaz de penetrar en lo más íntimo del lugar e

identificarse con él. El propiciado acontecimiento se maximiza en lo colectivo, en la acreditación de los actos de consenso y en la certificación de los testimonios unidos por la familia, el grupo de interés y los coterráneos.

Las experiencias del turista doméstico y el excursionista son equiparables a un itinerario de realidad, el modelo que le precede está enmarcado por las delimitaciones de la historia oficial ilustrada o devuelta en imagen, ésta influye de manera determinante en las consignas valorativas de sus agregados y éstos contribuyen, en gran medida, colaborando con la historia endémica que hacen juntos a través de la fotografía (sus prácticas, sus despliegues y sus residuos). Al hacerlo, intercambian vivos saberes que facultan al espacio de cierta inteligibilidad, pero siempre a propósito de sí mismos y su mirada. El turismo fotográfico que cultivan, los hace coexistir con el espacio, con su devenir temporal y con los otros que, como ellos, experimentan en el trayecto. Como Urbain (1993), asumimos que este turismo realiza un intercambio existencial, el cual se prolonga más allá del rito cívico estructurado que bien los define, característica de la justificación patriótica y su ejercicio auténtico, mismo que acaba por ser desbordado en vínculos afectivos y en actos desafiantes, donde la fotografía que se propaga, se promueve como la salvación del recinto y sus agentes. Nos recuerda MacCannell de la actitud pro-turista: “Estos movimientos muchas veces se inician cuando una vieja estructura va a ser eliminada, un líder de una comunidad señala su importancia histórica y se organiza un grupo para intentar salvarla” (2017:210). De la representación imagética nos recuerda De Certeau: “articulan prácticas espacializantes [... o marcan en el mapa] las operaciones históricas de donde éste resulta” (1996:133).

Anexos fotográficos capitulares



IMAGEN 1

Captura de pantalla. Fotografía de ALM socializada en (IHSLP-2). En el desplegado derecho incluye el comentario de VME: “Con esa cámara hasta los muertos sonrín... jeje”.



IMAGEN 2

Captura de pantalla. Fotografía socializada por JLGS en (IHSLP-2). En el desplegado derecho CAM introduce una imagen comparativa en suplencia textual.



IMAGEN 3

Captura de pantalla. Fotografía de GC socializada en (AFCS-1), referente al Safari Coyoacán. En el desplegado derecho, encabezado: “Indicaciones, encuadres y asesoría durante el Safari Coyoacán con el Prof. BV”, hiper-vinculada al muro del instructor y geo-localizada.

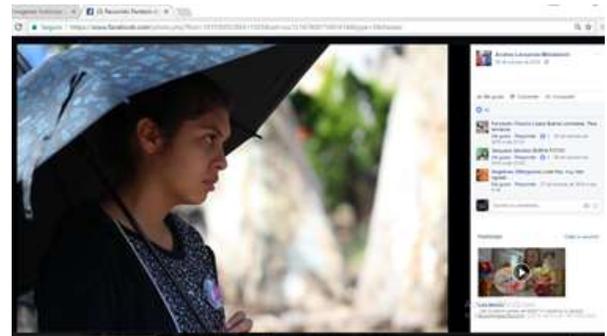


IMAGEN 4

Captura de pantalla. Fotografía de ALM socializada en (IHSLP-1). Ejemplo de oportunismo en el momento cándido. En el desplegado derecho, comentarios sobre valoraciones de tipo sensorio-estéticas y notaciones de logros técnicos.



IMAGEN 5

Captura de pantalla. Fotografía de LV socializada en (TMCSLP-1). En el desplegado derecho, encabezado: “Una mirada al pasado... hermoso!!”, después geo-localizada.



IMAGEN 6

Captura de pantalla. Fotografía de VL socializada en (TMCSLP-1). En el desplegado derecho, encabezado: “La bóveda de una de las trojes en Corcovada tiene una placa de 1863 fascinante”.



IMAGEN 7

Fotografía propia de fotografías impresas. Ejemplo de muestrario de fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe.



IMAGEN 8

Fotografía compartida. Excursión dominguera. Clave de referencia: C:RCGSFM02F2 [Registro 34]. Fotografía tomada por RCG durante primer Safari del centro histórico, Ciudad de México. Fragmento de Rosetón cupular en interior de Palacio de Bellas Artes.

Conclusiones

Al iniciar la travesía por *Sincronías foto-turísticas: hacia una etnografía virtual de la imagen en red*, delatamos que la fotografía y el turista comparten una larga historia de subestimaciones formales, a ambos se les atribuyen generalizaciones letales. La reunión de dos fenómenos considerados irrelevantes o condenados a la obiedad por su popularidad, parece deshabilitar cualquier intento serio de abordaje. Así que uno de los propósitos elementales ha sido repensar fenómenos pretendidamente simples en toda su complicación, bajo la guía de incipientes alianzas que se han forjado al respecto. Al comenzar señalando la amplitud de lo fotográfico y sus áreas mínimas de análisis, con el objetivo de enfatizar las limitaciones y restricciones a las que se ve sometido cualquier proceder reflexivo sobre tema alguno y al tratamiento segmentario al que lo expone el pensamiento y su escrituración, se ha operado una denuncia de delimitación, a este respecto, la misión parece estar cubierta, la asociación es compleja y no se ha cumplido más que con una aproximación en una forma peculiar de foto-turismo: el doméstico de una comunidad específica y el excursionismo que se alimenta de aquél. Cuando otras prácticas se enunciaron, lo que se hizo fue profundizar la brecha de intuición entre todo lo que falta por ser llenado, además de servirnos del contraste para evidenciar las amplias diferencias que subsisten en otras formas de hacer foto-turismo y en otras coexistencias tecnológicas.

La ruta seguida de los estudios socio-técnicos nos ofreció el andamiaje, permitiéndonos partir sin respuestas definidas y sin condiciones predisuestas por ningún actante involucrado, a la vez de proveernos la suficiente flexibilidad para incorporar el discurrir de las cosas que, por sí mismas, manifestaron su inevitable participación. La reunión con la antropología visual nos acercó a los matices o tejidos finos y a las consideraciones de una imagen grupal que participa de procesos culturales, sistemas de creencias y formas de ver. Empresa que fue facultada, entre otras cosas, por los intereses temáticos de los estrategas rectores: el turismo foto-familiar de Larsen, las comunidades fotográficas en red de Gómez-Cruz y la plasticidad de la fotografía contenida en Edwards. Adoptando sus procederes, otros

recursos de carácter explicativo debieron incorporarse en la marcha desde sus peculiares precisiones, así nos auxiliamos de la potencia de Freedberg (2011) o la agencia de Gell (2016), como alianzas conceptuales dentro de regiones específicas. Sobre todo, de la etnografía virtual de Hine (2004), en alianza procedimental y bajo prueba de complicidad teórica con los recursos implementados. La investigación involucró una extensa consulta bibliográfica en los dos fenómenos a concatenar dentro de los diversos enfoques de las ciencias sociales, e incluyó la referida mixtura metodológica. Sobre la faceta virtual, me permitiré un apartado exploratorio que pudiera alternar algunos aspectos de los retos afrontados y por enfrentar dentro de un espectro tan versátil e impredecible, adscribimos de la red, como lo hace Bauman de los lazos interpersonales en la actualidad: “[no hay] garantías sobre la durabilidad del hábitat en cuestión” (2017:136).

Notaciones para una Etnografía Virtual

Como parte de la metodología implementada, se mencionó en su momento que de la re-visitación a las jornadas colectivas dependió la proximidad y reconocimiento de los asistentes regulares, el acceso a sus respectivos intereses y expectativas grupales y la puntualización en el modo de poner en operación la acción turística y sus prácticas. Si bien es cierto que el entorno distendido de la modalidad turística albergó la primera restricción para el trabajo de campo, verificable en las razonables excusas de los turistas para no someterse a la formalidad de responder a un cuestionario en su tiempo de ocio, agregada a la evasión -cuando era mencionada la tentativa de un compartimento fotográfico- de hacerse acreedores a una tarea extraordinaria, que además les resultaba sospechosa. También es cierto que dichas evasiones arrojaron datos fundamentales sobre la extendida consideración de una pertinente inserción fotográfica en red. Así que la observación participante y la necesaria implementación de tácticas más informales en acto, alimentaron el seguimiento virtual más prolongado y, con él, se reconoció la favorable instrumentación para el cumplimiento del objetivo: seguirle el rastro a la acción foto-turística.

Entre las razones del implemento, primero: debido a los mecanismos modulados por la acción colectiva de los interlocutores claves, quienes se empeñaron en prolongar sus recorridos situándose en la condición imperante de “comunidades migradas”, tal como las llama Del Fresno (2011), para aludir a aquellas agrupaciones que incrementan la consolidación lograda en la vida orgánica o la aceleran, ampliando sus posibilidades de operación, integración y relación funcional dentro del contexto que ofrece el ciberespacio. Segundo, el contexto en Internet: Facebook particularmente, fue reconocido como actante y propiciador de acciones, al tiempo que se restituyó como la red extensa donde actúan los que en él se involucran para su confección (Hine, 2004/ Prada, 2012). Manifestando a su vez, la importancia concedida a la fotografía en los terrenos expresos de la red social a la que se vinculan, no sólo como el lugar propicio para la socialización de la imagen y la cobertura amplia de su exhibición, sino como punto de encuentro neurálgico gestado para el fomento indiscutible de los propósitos fotográficos que reclaman.

Recordemos que el ámbito espacial al que hacemos referencia es paradigmáticamente flexible, así lo reconoce Castells (1999) de las tecnologías de la información y sus característicos flujos. Esto es: se edifican entre procedimientos reversibles, alteraciones morfológicas, adaptaciones, actualizaciones, reordenamientos y reconfiguraciones constantes. Indica: “el espíritu del informacionalismo es la cultura de la destrucción creativa, acelerada a la velocidad de los circuitos optoelectrónicos que procesan sus señales” (Castells, 1999:227). De ahí que, el periodo de observación virtual entre las circunstancias claves, no dependiera, como ocurre en la etnografía tradicional, de variaciones estacionales (del Fresno, 2011). La estancia de supervisión por año y medio entre los sitios web de uso habitual, respondió, en un primer momento, al reconocimiento de las ubicaciones prioritarias y la comprensión de un contexto cambiante elaborado por sujetos con diferentes conexiones, posiciones dentro de varias redes y niveles irregulares de dominio tecnológico.

Por tanto, la intención de la inmersión en línea, fue la comprensión dinámica de la red propiciada por ingresos constantes, insistentemente acentuados en los días posteriores a que alguna interacción física había ocurrido y los despliegues fotográficos producto de aquella

estaban efectuándose con agilidad. Sin embargo, las visitas a los sitios se regularizaron en temporalidades y horarios diversos, para participar de las frecuencias de sus miembros activos y de las continuas anexiones del número amplio de integrantes de cada colectivo. La duración de las interacciones en cada ocasión debía ser explorada para asumir la vigencia de las inclusiones, la importancia concedida entre los objetivos grupales, los intercambios y despliegues que cada componente acarrea entre comentarios, etiquetados, compartimentos, aseveraciones de gusto o la evasión de todo aquello. Finalmente, lo que permiten las plataformas es rescatar datos y salvar las interacciones en el tiempo, así lo sugiere Hine (2004).

La estrategia seguida para aprovechamiento del contexto, implicó un primer acercamiento a lo que los grupos y sus componentes expresaban de sí mismos en la red, a través de los datos proporcionados por las páginas de encuentro: fecha de creación, información, auto-definición y descripción, administradores, número de miembros y objetivos. El tiempo contribuyó con datos de contraste para acrecentar la información: actividades regulares, distinción entre participantes recurrentes y ocasionales, entre administradores técnicos, honorarios y elementales según la función desempeñada o sus cambios intermitentes de rol, frecuencia de anexiones entre cada uno de ellos, porcentajes de miembros incorporados o su decremento, alianzas con otras páginas, grupos y colaboraciones con motivaciones compartidas o esporádicamente coincidentes, el tiempo de existencia de los mensajes considerados impertinentes, la duración de ciertos enlaces o las rupturas con agrupaciones completas. Al grado de que la observación y el resguardo de notas regulares, llegaron a consumir una familiaridad con las tónicas de los intercambios endo-grupales y las dinámicas forjadas por el uso constante, incluyendo la identificación de comportamientos habituales y la distinción entre las acciones típicas e inusitadas, la perseverancia en el cumplimiento de ciertas normativas y obligaciones y los grados de implicación entre los miembros de las comunidades de co-pertenencia.

El énfasis colocado en los tráficos informáticos tras las jornadas, exigió una comparativa mixta entre lo acaecido en tiempo-espacio simultáneo y el emplazamiento

virtual, momento donde debían depurarse los hechos de relevancia situacional, siempre alentados por los aspectos fotográficos. A este respecto -tema clave de la investigación- fue fundamental el reconocimiento de los activos y menos activos fotógrafos de jornada, sus *modus operandi* y pesquisas personales, las charlas discontinuas sobre sus procedimientos fotográficos y la rotunda atención a las empresas grupales apoyadas en la imagen. En línea la actividad solía incitarse al iniciar la marcha, pero su seguimiento era pospuesto hasta concluida la jornada. Una vez iniciada la observación en red, el objetivo inminente era resguardar la mayor cantidad de información fotográfica antes de que la jerárquica de los contenidos la dejara inadvertida. De esta manera, en un primer proceso, se descargaban la totalidad de imágenes publicadas sobre el hecho, para ser encarpadas con su respectivo productor y posteriormente registradas en la base de datos con sus específicas características morfológicas.

El tratamiento, por sí mismo, fue insuficiente enseguida, debido -precisamente- a la gran cantidad de despliegues fotográficos y a la maleabilidad de sus inclusiones, derivando en una segunda parte del proceso, consistente en el registro de capturas de pantalla reemplazables, ante la constancia de las actualizaciones en un tiempo dado, y la contención de la información interactiva; entre ella: encabezados y pies de foto, etiquetas sobre otros contactos, geo-localización, compartimento, cantidad de reacciones y comentarios; en fin, todo elemento que fungiera como indicador para favorecer o destacar alguna imagen. Además de advertir, como etapa fundamental, la forma en que las inclusiones eran realizadas y su persistencia; es decir: como publicación individual o como álbum fotográfico, desde enlace de muro personal o directamente en carpeta grupal, multi-compartimento en interfaces distintas, unitarismos y réplicas. Posiciones regulares o ubicaciones de privilegio, sea fotografía de muro o perfil, comentario fotográfico, etc. Por último, una vez sorteados los recursos de costumbre, se anexaban observaciones fundamentales derivadas de las trayectorias de las imágenes, principalmente en torno a las relaciones desarrolladas y afianzadas; es decir, las interacciones y transacciones fotográficas que pueden incluir diferentes elaboraciones de basta complejidad social: acciones de retribución,

reconocimiento, compromiso, promoción, merodeo, prestigio y otra serie de elementos que subyacen al espacio social y se vuelcan en el virtual -también social- como sitio propicio.

Al ser la imagen la fuente primordial de información, construida por los actores elementales, procesada por ellos, incluida en el soporte digital después de su selección, generando un contexto para situarla y prolongando las acciones interactivas que despliegan algunas de ellas, la fotografía se colocó como actante clave de las transacciones y, desde ella fue menester agrupar, marginar, individualizar y otra serie de procesos sugeridos por el conjunto de sujetos involucrados quienes, a su vez, lograban colectivizar algunas de ellas, despaternalizar o personalizar otras. Las acciones en conjunto y los bloques representativos y frecuentes, permitieron canalizar ciertos sentidos enfatizados o concedidos, ciertas propiedades atribuidas, comportamientos -sobre todo relacionados con la auto-representación y la búsqueda de sí en la captura del otro, o en la asimilación de algunos lugares multi-reproducidos por los intereses grupales-. También las relaciones entabladas desde la imagen, los roles desempeñados por sus anexores, facilitadores o comentaristas, las autorizaciones y reprimendas, las faltas de respuestas y los compromisos adquiridos, solicitados o evadidos. Estos subconjuntos permitieron advertir las tónicas y sentidos grupales consignados a cada partición en imágenes, lo que en su momento diferenciamos en efectos y sus potenciaciones afectivas o sintomáticas, al menos, las públicamente expresas en bloques privilegiados: aquellas donde imperaba el reconocimiento de las similitudes, la retención de ciertas marcas históricas, los estímulos de aprendizaje e identificación o los intereses de preservación.

La enorme cantidad de material registrado a manera de bitácora de estricto contenido virtual, debió ser organizado cronológicamente y seguido hasta sus últimos rastros, lo que propició -ante la multi-forma de su soporte- la imitación de una lógica de hiper-vinculación que permitiera notar las relaciones dinámicas, incluidos los enlaces internos entre sujetos en sus diferentes posibilidades de acción dentro de la plataforma, los re-compartimentos de las mismas imágenes y los conteos de los éxitos o declives por multi-enlaces o reacciones. Por último, para la inclusión parcial del informe como texto de investigación, los datos fueron

elegidos por su relevancia en la acción entera y, si bien, la escritura pretendió abarcar contextos y significados globales depurados para manifestar un sentido, la mayoría de las situaciones recurrentes y aquellas que se presentaron como insólitas dentro de la hazaña colectiva, se plantearon como descripciones particulares sobre hechos concretos, a partir de la selección de su ejemplaridad para enunciar un estado de cosas que permitiera aproximarnos a las agrupaciones y sus procedimientos fotográficos, en la amplia extensión dinámica que la actividad implica y, en la aspiración -como lo recomienda Latour (2005)- de que fuera la descripción misma quien permitiera mostrar la acción de los objetos y sujetos en su plenitud objetiva.

De esta forma, los datos proporcionados por Facebook conformaron un archivo movedido de basta suficiencia informativa. Nos proveyó el reducto objetivo o contenedor fotográfico del contexto colectivo, el canal idóneo para observar la plasticidad de la imagen, sus transformaciones evidentes y otro espacio de acción con sus propias lógicas de realidad. Las entrevistas semi-estructuradas, las comunicaciones personales y los discursos generados por las agrupaciones alrededor de la imagen, suministraron un complemento valioso ante las economías léxicas de la plataforma o los usos lacónicos del lenguaje. En ellas, la mayoría de los interlocutores ampliaron, desarrollaron y reflexionaron sobre las implicaciones colectivas y sus propios ejercicios turísticos y fotográficos. El conjunto de herramientas y notaciones empíricas vertieron, sino respuestas definitivas a la problemática trazada, sí una vía de acceso a la fotografía activa, que se ha transformado a sí misma y a los usos turísticos en los entornos contextuales de internet.

Entre los encuentros provistos por la etnografía virtual en consistencia con las prácticas: el foto-turista incide en el otro y en lo otro de forma sustancial. Empleando y, a veces controlando la tecnología, participa de la realidad observable y de su construcción, puede fomentar socialidad distinta, crear comunidades o prolongarlas en otras vías, puede forjar maneras específicas de interacción con y por múltiples factores, potenciar identidad, ayudar a co-producir ideologías, intereses y hasta recuerdos, puede fabricar espacios y sus consignas. De ahí, la importancia por multi-dimensionar las operaciones digitales rehuendo

de los estereotipos familiarizados con el futo-turismo y, de ahí, quizá, en el reconocimiento, de lo que ha hecho y de lo que puede hacer la fotografía en territorios turísticos, dentro de la coherencia virtual (potencial) que ofrece la red, radique el mérito asociativo de ésta investigación.

De transformaciones y otras confabulaciones

Ya que el foto-turismo que participa de la red se está haciendo en las distintas etapas de su entramado, es decir, en la performática que inicia con el equipo y confluye -si es que lo hace- en las actualizaciones secuenciales del contexto donde se inscribe y la forma de hacerlo, se promueve como cosa distinta del foto-turismo analógico. Si bien, conviven ciertas equivalencias fundantes que nos acreditan a sincronizar los dos fenómenos desde el nombre con el que han itinerado las prácticas hasta hoy, como aquella de la suspensión de la normalidad espacio-temporal para el turista y la vigencia de los consensos que asimilan la imagen con cierto registro verosímil, siempre que la fotografía no sea alterada. Las transformaciones elementales, al menos las inflexiones en ambos casos, suelen ser expresadas por algunos de sus exponentes en superación temporal respecto a las conquistas modernas, aliado eficiente de las nociones con prefijo y sus obligados neologismos. Así empleamos la “post-fotografía” en Fontcuberta (2012), o la “hiper-fotografía” de Ritchin (2010), términos que discurren con la programática digital. El “post-turista” de Urry (2002) y Donaire y Galí (2011), locución que, en el primer caso, coexiste con expectativas postmodernas, y en el segundo, sólo notifica que se dejó atrás la condición transitoria de turista.

Del entendido “postmoderno” de Urry, participa Bauman (2017) y conviven con otras aclaratorias semejantes: la “sobremodernidad” de Augé (2008) o el mundo “hiper-visual” de Mraz (2014). Ésta última, en mi opinión, reúne los supuestos más significativos en apego al foto-turismo que interesa. En mayor o menor medida, la condición a la que se pretende aludir desde los respectivos embates teóricos, coinciden en el encuentro de mutaciones socio-culturales importantes desde la segunda mitad de siglo XX, auspiciados por las secuelas de

la fragmentación y en convivencia con un panorama mediático. A ese tiempo se adhieren factores relativos a la abundancia y la inmediatez, que logran consumarse entre reacciones globales y tendencias homogeneizadoras, el ámbito que atañe a lo visual y sus manifestaciones acumulativas, no sólo se ha implementado como caso ejemplar de las consideraciones posmodernas, sino que ha resultado imprescindible en lo que toca a entender el auge de las imágenes.

Además de lo desarrollado en texto, de entre las transformaciones elementales que se reconocen del foto-turismo en Internet, dos de orden general ameritan consideraciones aparte. Los usos turísticos de la fotografía dejaron de ser campo exclusivo de la práctica y otras acciones no celebratorias comenzaron a ser igualmente fotografiables, tal aspecto, lejos de desvanecer las capacidades analíticas del fenómeno -tal como lo sopesarían Ardévol y Gómez-Cruz (2012)-, parece alimentar en el contraste las peculiaridades del sector y las modificaciones que adhiere a su efecto o promueve en otras regiones. Recordemos que, si bien, no todas las fotografías serán privativas de la ocasión especial, el acontecimiento relevante o coyuntural provisto por la dinámica Facebook y su sistema valorativo de aprobación ascendente, ejercida por los usuarios habituales, acabará por incidir en las modificaciones de la alianza práctica, forjando un campo fértil de análisis.

Si bien se delató, como lo expresa Galí (2005), la gradual incursión del turista en sus auto-representaciones de viaje y en la confección de su biografía pública, metáfora implementada para la interacción sujeto-lugar de interés, se perfila en ella la vigencia interactiva del compromiso foto-turístico, no sólo eso, la ligereza de la práctica fotográfica, permite aligerar las expectativas y pretensiones de lo que se concibe como turismo por parte de quien lo ejerce -incluso en lo que concierne a la noción misma y a la puesta en duda de su idea de desarrollo-, dando lugar a incursiones reflexivas entre la domesticidad y la excursión, a las prerrogativas vinculadas con geografías próximas y a las específicas alianzas patrimonialistas e identitarias aquí trazadas. Visto así, el foto-turismo en red dentro de la actividad observada, se aleja de las acepciones que desterritorializan al lugar y sitio virtual, en cambio, devienen en prácticas espaciales y “espacializantes” (De Certeau, 1996/Bauman,

2017), primero en el uso de cámara, después por navegación en red con despliegues constructivos.

Finalmente, la responsabilidad de adoptar los recursos teórico-metodológicos y técnicos descritos, con el propósito de albergar la alianza de la fotografía y el turismo en un campo expandido de relaciones y procesos, implicó una serie de renunciaciones sobre vías distintas que -tentativamente- nos hubieran permitido ahondar en alguna faceta específica del entramado, sobre los modos del mirar por ejemplo, al menos tal como los entiende Ardévol (1988). Si bien, muchas líneas quedaron abiertas, con la investigación creemos abonar en el ejercicio de reflexión que se formuló la antropología visual, acerca de confrontar la imagen misma e incursionar en ella para la producción del conocimiento, creemos dar materia de análisis a la antropología del turismo en cuanto a la incidencia de la imagen dentro de prácticas industriales y, en cuanto al empleo que propician los individuos desde prácticas aparentemente minoritarias. A la teoría social y los estudios de la tecnología ofrecemos una más de las alternativas de nexo socio-técnico, que busca acoger la realidad de un país receptor tecnológico y turístico, en distinta posición relacional dentro del hemisferio de la acción. Por último, el proceso seguido en la etnografía virtual, queda expuesto a manera de correlato técnico, por si su estructura y consideraciones son pertinentes en otra pesquisa.

LISTA DE ACRÓNIMOS REFERENCIALES:

- [IHSLP -1], Imágenes Históricas de San Luis Potosí, grupo público en Facebook.
- [IHSLP -2], Foro social Imágenes Históricas de San Luis Potosí, grupo cerrado en Facebook.
- [TMCSLP -1], Turista en mi ciudad San Luis Potosí, grupo público en Facebook.
- [AFCS -1], Arte en Fotografía, cursos y safaris, página en Facebook.
- [AFCS -2], Arte en Fotografía, cursos y safaris, página en Blogger.
- [AFCS -3], Arte en Fotografía, cursos y safaris, grupo cerrado en Facebook.
- [AFCS -4], Cuenta personal de GC en Instagram.
- [MP – 1], Muro personal de interlocutor MP en Facebook.
- [PES -1], Proyección extra-sensorial, grupo público en Facebook.
- [JHG-1] Muro personal del fundador técnico del grupo TMCSLP en Facebook.

Bibliografía y otros documentos:

Appadurai, Arjun

- 1991 “Hacia una antropología de las cosas”, en: *La vida social de las cosas, perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta/Grijalbo, México, pp. 17-87.

Ardévol, Elisenda

- 1998 *Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales*, RDTP, LIII, 2, pp. 217 – 240.

Ardévol, Elisenda, et al,

- 2003 *Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea*, Athenea Digital, No. 3, pp. 72-92.

Ardévol, Elisenda y Edgar Gómez-Cruz

- 2012 *Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital*, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXVII, no. 1, pp. 181-208, enero-junio.

Augé, Marc

- 1998 *El viaje imposible*, Gedisa, Barcelona.

Augé, Marc

- 2007 *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa, Barcelona.

Augé, Marc

- 2008 *Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.

Banks, Marcus and Howard Morphy (eds.)

- 1999 *Rethinking visual anthropology*, Yale University Press, New Haven-London.

Barthes, Roland

- 2001 *La Torre Eiffel, textos sobre la imagen*, Paidós, Comunicación, no. 124, Barcelona.

Barthes, Roland

- 2009 *La cámara lúcida -Nota sobre la fotografía-*, Paidós, Barcelona.

Barthes, Roland

- 2009a , “El mensaje fotográfico”, en: *Lo obvio y lo obtuso -Imágenes, gestos y voces-*, Paidós, Comunicación no. 138, Barcelona, pp. 11- 30.

Baudelaire, Charles

- 2005 “El público moderno y la fotografía”, en: *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la Medusa, no. 83, Madrid, pp. 229- 233.

Bauman, Zygmunt

- 2017 *Retrotopía*, Paidós, México.

- Bazin, André
 2008 “Ontología de la imagen fotográfica”, en: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, pp. 23-31.
- Beezley, William H.
 2008 *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*, Colsan / Colmich / Colef, México.
- Belting, Hans
 2007 *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter
 1989 “Pequeña historia de la fotografía”, en: *Discursos interrumpidos I -Filosofía del arte y de la historia-*, Taurus, Buenos Aires, pp. 61-83.
- Benjamin, Walter
 2004 *El autor como productor*, Itaca, México.
- Benjamín, Walter
 2009 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Estética y política*, Las cuarenta, Buenos Aires, pp. 83-133.
- Bey, Hakim
 1990 *Overcoming tourism*. Alley Publications, consultado en enero de 2016, disponible en: <<https://hermetic.com/bey/tourism>>.
- Bodei, Remo
 2013 *La vida de las cosas*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre
 2003 *Un arte medio -los usos sociales de la fotografía-*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre
 2008 *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal, Madrid.
- Bourdieu, Pierre y Marie-Claire Bourdieu
 2010 “El campesino y la fotografía”, en: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, pp. 51-63.
- Carranza, Emilio
 1987 *Camino a la esclavitud*, Scorpio, S.A de C.V, México.
- Castells, Manuel
 1999 *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Vol. I: La sociedad red*, Siglo Veintiuno, México.
- Chalfen, Richard
 1987 *Snapshot Versions of life*, University Popular Press, Ohio.
- Chéroux, Clément
 2014 *La fotografía vernácula*, Serieve, no. 8, México.

- Coronado Guel, Luis Edgardo
 2015 *La alameda potosina ante la llegada del ferrocarril. Espacio, poder e institucionalización de la ciudadanía moderna en San Luis Potosí, 1878-1890*, Colsan / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, México.
- Debord, Guy
 1999 “Teoría de la Deriva”, en: *La realización del arte*, Revista Internacional Situacionista, Vol 1, Literatura Gris, Madrid, consultado en abril de 2017, disponible en:
 <<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>>
- Debroise, Olivier
 2005 *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona.
- De Certeau, Michel
 1996 “Prácticas de espacio” en: *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, pp. 102-142.
- De Diego, Estrella
 2014 *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*, Cátedra, Madrid.
- Del Fresno, Miguel
 2011 *Netnografía, investigación, análisis e intervención social online*, UOC, Barcelona.
- Didi-Huberman, George
 2012 *Arde la imagen*, Serieive, no. 6, México.
- Donaire José A. y Nuria Galí
 2011 *La imagen turística de Barcelona en la comunidad de Flickr*, Cuadernos de turismo, n° 27, pp. 291-303.
- Dubois, Philippe
 2010 *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*, Paidós, Comunicación, no. 20, Barcelona.
- Durand, Régis
 2012 *La experiencia fotográfica*, Serieive, no. 5, México.
- Echeverría, Bolívar
 2010 *Modernidad y blanquitud*, Era, México.
- Edwards Elizabeth
 2002 *Material beings: objecthood and ethnographic photographs*, Visual Studies, Vol, 17, No. 1. pp. 67-75

- Escorza Rodríguez, Daniel
 2007 *El automóvil y la fotografía de sus inicios*, Dimensión Antropológica, vol. 40, mayo-agosto, pp. 179-200, consultado el 24 de agosto de 2017, disponible en: <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=473>>
- Fajardo Tapia, David
 2015 *Bandidos, miserables, facinerosos. Fotografía y violencia en el Porfiriato tardío*, Conaculta / Centro de la Imagen, México
- Faulkner, Robert y Howard Becker
 2011 *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín
 2013 *Don Catrín de la Fachenda, Porrúa, Escritores Mexicanos. No. 81*, México.
- Flores Reyes, Alfonso, *et al.*
 2010 *Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural en México*, Conaculta, México.
- Flusser, Vilém
 2010 *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas-Sigma, Biblioteca Internacional de Comunicación, México.
- Fontcuberta, Joan
 2012 *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Freedberg, David
 2011 *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid.
- Freund, Gisèle
 2014 *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Frizot, Michel
 2009 *El imaginario fotográfico*, Serieve, no. 1, México.
- Galí Espelt, Nuria
 2005 *La humanización de las imágenes emitidas por la publicidad de los destinos turísticos monumentales: el caso de Girona*, Pasos, revista de turismo y patrimonio cultural, Vol. 3, n° 2, pp. 273-281
- Gell, Alfred
 1992 "The technology of enchantment and the enchantment of technology", in: Jeremy Coote, ed., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford University Press, New York, pp.40-63.
- Gell, Alfred
 2016 *Arte y agencia: una teoría antropológica*, SB, Buenos Aires.

- Goffman, Erving
 1989 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Gómez-Cruz, Edgar
 2002 *Hacia la construcción de una metodología para el estudio de las “comunidades virtuales”*, Versión 12, UAM –X, México, pp. 61-78.
- Gómez-Cruz, Edgar y Elisenda Ardévol
 2011 *Imágenes revueltas: los contextos de la fotografía digital*, Quaderns-e, Institut Català d’Antropologia, No. 16, pp. 89-102.
- Gómez-Cruz, Edgar
 2012 *De la cultura kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*, UOC editores, Barcelona.
- Gómez-Cruz, Edgar
 2012a *La fotografía digital como una estética sociotécnica: el caso de la Iphoneografía*, Aisthesis nº 52, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 393-406.
- Gómez, Pedro Pablo, (ed.)
 2007 *Arte y etnografía: de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, Universidad distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- González Alcantud, José A.
 2012 *El malestar en la cultura patrimonial. La otra memoria global*, Anthropos, Barcelona.
- González Flores, Laura
 2007 *Fotografías que cuentan historias*, Conaculta/INAH, México.
- Graburn, Nelson H. H.
 1992 “Turismo: el viaje sagrado”, en: Valene S. Smith (comp.), *Anfitriones e invitados. Antropología del Turismo*, Endymion, Madrid, pp. 45-68.
- Guevara Escobar, Arturo
 2014 Aurelio Escobar, fotógrafo. La H.J. Gutiérrez foto y Francisco I. Madero, INAH/Conaculta, Testimonios del Archivo, no. 9, México.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio
 2012 *Una mirada estadounidense sobre México. Willian Henry Jackson, empresa fotográfica*, INAH/Conaculta, Testimonios del Archivo, no. 7, México.
- Haldrup, Michael and Jonas Larsen
 2006 *Material Cultures of Tourism*, s/p, consultado el 6 de agosto de 2016, disponible en: <<http://www.ukessays.co.uk/essays/geography/material-cultures-of-tourism.php>>
- Hine, Christine
 2004 *Etnografía virtual*, UOC editores, Barcelona.

- Hussey, Christopher
 2013 “El viaje pintoresco”, en: *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 129-187.
- Johnson, William S., et al.
 2012 *Historia de la fotografía -De 1839 a la actualidad-*, Taschen, Barcelona.
- Katz, Friedrich
 1999 *Imágenes de Pancho Villa*, Era / INAH / Conaculta, México.
- Keim, Jean A.
 1971 *Historia de la fotografía*, Oikos-tau, ¿Qué sé?, Núm. 52, Barcelona.
- Krauss, Rosalind
 2002 *Lo fotográfico -Por una teoría de los desplazamientos-*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Krauss, Rosalind
 2008 “La escultura en el campo expandido”, en: *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona.
- Larsen, Jonas
 2005 *Families seen sightseeing: Performativity of tourist photography*, space and culture, vol. 8, no. 4, november, pp. 416-434.
- Larsen, Jonas
 2006 “Geographies of tourism photography: Choreographies and performances”, In J. Falkheimer and A. Jansson (eds.), *Geographies of communication: The spatial turn in media studies*, Goteborg: Nordicom, pp. 241-258.
- Larsen, Jonas
 2014 “The Tourist Gaze 1.0, 2.0, and 3.0”, in: A Lew, M Hall & A Williams (eds), *The Wiley Blackwell Companion to Tourism*. Wiley-Blackwell, pp. 304-313.
- Lasén, Amparo
 2012 “Autofotos: subjetividades y medio sociales”, en: García Canclini Nestor, Cruces y Urteaga, (eds.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, Ariel, México. pp. 253-272.
- Latour, Bruno
 1998 “La tecnología es la sociedad hecha para que dure”, en: Doménech y Tirado (comps.), *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*, Gedisa, Barcelona, pp. 109-142.
- Latour, Bruno
 2005 *Reensamblar lo social, una introducción a la teoría del actor-red*, Manantial, Buenos Aires.

- Lisón Arcal, José
 1997 *Problemas recurrentes de la antropología visual española: perspectiva crítica*, Sociedad y Utopía. Revista en Ciencias Sociales, No. 10, Octubre, pp. 1-15. España.
- López Portillo, José
 1981 *Quinto Informe de gobierno*, Presidencia de la República, México, pp. 158-189. Consultado el 06 de Septiembre de 2017, en: <<http://www.biblioteca.tv/artman2/uploads/1981.pdf>>
- MacCannell, Dean
 2017 *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, España.
- Maffesoli, Michel
 2004 *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, FCE, México.
- Mancinelli, Fabiola
 2009 *More pins on the map. Las prácticas y los discursos de los turistas americanos de viaje por la Europa Mediterránea*, Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural, Vol. 7, No. 1, pp. 13-27.
- Marcus, George E.
 2001 *Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multi-local*, Alteridades, pp. 111-127, México.
- Matabuena Peláez, Teresa, *et al.*
 2014 *Percepciones de México: a través de una colección de tarjetas postales*, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México.
- Matabuena Peláez, Teresa, *et al.*
 2015 *Percepciones de México II: a través del uso de la tarjeta postal*, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México.
- Mauss, Marcel
 1971 “Ensayo sobre los dones, motivos y formas en las sociedades primitivas”, en: *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, pp. 153–263.
- Máynez Puente, Samuel
 1979 *Conozca México primero*, Revista Proceso, Consultado el 18 de agosto de 2017, disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/125880/conozca-mexico-primero>>
- Monsiváis, Carlos
 2012 *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, Conaculta / Museo del Estanquillo / Era, México.
- Morin, Edgar
 2011 *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona.

- Mraz, John
2014 *México en sus imágenes*, Artes de México / Conaculta, México.
- Mraz, John
2016 “Universos. Pueblos indígenas”, en: *Nacho López, fotógrafo de México*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, pp. 221-251.
- Murolo, Norberto Leonardo
2015 *Del mito de Narciso a la Selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, Palabra clave, No. 18, pp. 676-700.
- Naranjo, Juan, (ed.)
2006 *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Nash, Dennison
1992 “El turismo considerado como una forma de imperialismo”, en: Valene S. Smith (comp.), *Anfitriones e invitados: Antropología del turismo*, Endymion, Madrid, pp. 69-91.
- Onfray, Michel
2016 *Teoría de viaje. Poética de la geografía*, Taurus, México.
- O'Rourke, Dennis
1988 *Cannibal Tours*, Australia, Instituto de Papua New Guinea Studios, color, 70 min. Consultado en Octubre de 2017. Disponible en:
<Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KUQ_8w193HM>
- Peirce, Charles Sanders
2012 “¿Qué es un signo?”, en: *Obras filosóficas reunidas*, tomo II (1893-1913), FCE, México, pp. 53-60.
- Peirce, Charles Sanders
2012a “El pragmatismo como lógica de la abducción”, en: *Obra filosófica reunida*, Vol. II. FCE. México, pp. 293-310.
- Poole, Deborah y Gabriela Zamorano V (eds.)
2012 *De frente al perfil. Retratos raciales de Frederick Starr*, Colmich / Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfam de Teixidor, Zamora.
- Prada, Juan Martín
2012 *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Akal, Madrid.
- Pratt, Mary Louise
2010 *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, FCE, México.
- Ricaurte Quijano, Paola y Enedina Ortega Gutiérrez
2010 *Facebook o los nuevos rostros de la socialidad*, Virtualis No. 2, pp. 72–85, consultada en febrero de 2016, disponible en:
<<http://aplicaciones.ccm.itesm.mx/virtualis>>.

- Riego Amézaga, Bernardo
 2011 *Una revisión del valor cultural de la tarjeta postal ilustrada en el tiempo de las redes sociales*, Fotocinema revista científica de Cine y Fotografía, pp. 3-18.
- Ritchin, Fred
 2010 *Después de la fotografías*, Serieive, no. 4, México.
- Rodríguez, José Antonio
 1996 *Fotógrafos Viajeros. Camino abierto*, Artes de México, No. 31, México, pp. 56-66.
- Sennett, Richard
 2014 *El extranjero. Dos ensayos sobre el exilio*, Anagrama, Barcelona.
- Shaffer, Marguerite S.
 2001 *See America first. Tourism and national identity, 1880-1940*, Smithsonian Books, Washington, DC.
- Sloterdijk, Peter
 2008 *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, Siruela, Madrid.
- Sontag, Susan
 2013 *Sobre la fotografía, Gandhi*, De bolsillo, no. 211, México.
- Tagg, John
 2005 *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes, (eds.)
 2011 *Estudios avanzados de performance*, FCE, México.
- Torres Lezama Vicente y Edward Pierre Araujo Bocangel (comp.)
 2013 *Antropología del turismo. La industria sin chimeneas*, Tinkui/Qosqo, Cuzco.
- Urbain, Jean Didier
 1993 *El idiota que viaja. Relatos de turistas*, Endymion, Madrid.
- Urry, John
 2002 *The Tourist Gaze*, SAGE publications, London.
- Vega, Carmelo
 2011 *Lógicas turísticas de la fotografía*, Cátedra, Madrid.
- Wang, Ning
 2000 "The Lure of images", in: *Tourism and Modernity, a Sociological Analysis*, Pergamon, Oxford, pp. 155-171.

Otras referencias:

Entrevistas semi-estructuradas

-F Cristina, CF [entrevista por CF], turista episódica de grupo motociclista en Real de Catorce, 38 años, Celular Samsung Galaxi mini, 2015, 16 de noviembre, correo electrónico con respuesta a entrevista a partir del encuentro realizado el 17/10/2015 en Real de Catorce, SLP.

-LM Andrés, ALM [entrevista por CF], fundador del grupo IHSLP-1 y 2, 53 años aprox., Cámara digital Canon semi-profesional, 2015, 16 de noviembre, San Luis Potosí.

-C Grace, GC, [entrevista por CF], Instructora en safaris fotográficos de la CDMX y gestora de AFCS-1, 2, 3 y 4, 60 años aprox., Cámara digital Canon profesional, 2015, 29 de noviembre, Ciudad de México.

-GH Andrés, AGH [entrevista por CF], fotógrafo ambulante en el Zócalo de la CDMX, 78 años aprox., Cámara instantánea Polaroid 220, 2015, 29 de noviembre, Ciudad de México.

-C Yolanda, YC [entrevista por CF], turista regular en las actividades de IHSLP y fotógrafa activa, 54 años aprox., Cámara digital Canón semi-profesional, 2015, 16 de diciembre, San Luis Potosí.

-A Fernanda FA [entrevista por CF], turista episódica en grupo familiar, 16 años, Tableta Samsung, 2016, 2 de enero, Tajín, Veracruz.

-Beltrán O, OB [entrevista por CF], turista episódico en grupo amistoso, 36 años, Celular, 2016, 25 de marzo, Huasteca Potosina, SLP.

-GH Andrés, AGH [2º entrevista por CF], fotógrafo ambulante en el Zócalo de la CDMX, 78 años aprox., Cámara instantánea Polaroid 220, 2016, 5 de octubre, Ciudad de México.

-AH Juan Carlos, JCAH [entrevista por CF], fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe en CDMX, 65 años, Cámara digital semi-profesional, 2016, 21 de noviembre, Ciudad de México.

-S Joel, JS [entrevista por CF], fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe en CDMX, 73 años, Cámara digital semi-profesional, 2016, 21 de noviembre, Ciudad de México.

-A Diego, DA [entrevista por CF], fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe en CDMX, 19 años, Cámara digital semi-profesional, 2016, 21 de noviembre, Ciudad de México.

-P José Luis, JLP [entrevista por CF], fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe en CDMX, 60 años, Cámara digital semi-profesional, 2016, 21 de noviembre, Ciudad de México.

-VB David y Víctor ME, DVB y VME [entrevista por CF], gestor principal y guía de TMCSLP-1, rondan los 50 años, Cámara digital semi-profesional y celular respectivamente, 2017, 11 de agosto, San Luis Potosí.

Comunicaciones personales

-Conversación de trayecto carretero en dirección a las Haciendas con Familia M, FM, [comunicación con CF], turistas en grupo familiar, regulares de TMCSLP-1, 2015, 22 de noviembre, Armadillo de los Infante, SLP.

-Conversación en jornada libre con AMS, IP y JCP [comunicación con CF], turistas episódicos en grupo amistoso en Cuernavaca, 2015, 26 de noviembre, Morelos.

-Conversación en jornada libre con AMS [comunicación con CF], turista episódico en grupo amistoso en Tepoztlán, 2015, 27 de noviembre, Morelos.

-Compartimento fotográfico por mensaje personal en Facebook con RCG [comunicación con CF], excursionista en el 1° Safari del Centro Histórico CDMX, 2015, 30 de noviembre.

-Conversación en trayecto carretero Tajín-Cd. Papantla y compartimento fotográfico por Bluetooth, con Familia F, FF [comunicación con CF], turistas episódicos en grupo familiar, 2016, 2 de enero, Veracruz.

-Conversación en locación con AF [comunicación con CF], fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe en CDMX, 2016, 16 de octubre, Ciudad de México.

-Conversación en locación con AH Juan Carlos, JCAH, [comunicación con CF], fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe en CDMX, 2016, 16 de octubre, Ciudad de México.

-Conversación durante Safari con BV [comunicación con CF], colaborador en Safaris de Coyoacán CDMX, 2016, 22 de octubre, Ciudad de México.

-Conversación durante Safari con AA [comunicación con CF], excursionista del Safari Coyoacán y 2° del Centro Histórico CDMX, 2016, 22 de octubre, Ciudad de México.

- Conversación durante Safari con AJ [comunicación con CF], excursionista del Safari San Ángel y 2° del Centro Histórico CDMX, 2016, 30 de octubre, Ciudad de México
- Compartimento fotográfico de cámaras empleadas por Whats App con AH Juan Carlos, JCAH, [comunicación con CF], fotógrafo ambulante en la Villa de Guadalupe en CDMX, 2016, 24 de noviembre.
- Conversación durante jornada doméstica con DVB [comunicación con CF], gestor principal en TMCSLP-1, 2017, 2 de septiembre, San Luis Potosí.

Referencias web

- Muro personal de interlocutor RCG en Facebook, última consulta noviembre de 2015, disponible en: <<https://www.facebook.com/ricardo.corona.92351?fref=ts>>
- Muro personal de interlocutor AMS en Facebook, última consulta diciembre de 2015, disponible en: <<https://www.facebook.com/alejandro.macswiney?fref=ts>>
- [IHSLP-1] Imágenes Históricas de San Luis Potosí, grupo público en Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en:
<<https://www.facebook.com/groups/imageneshistoricasdesanluispotosi/?fref=ts>>
- [IHSLP-2] Foro social Imágenes Históricas de San Luis Potosí, grupo cerrado en Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en:
<<https://www.facebook.com/groups/ForoSociaalIHSLP/?fref=ts>>
- [TMCSLP-1] Turista en mi ciudad, San Luis Potosí, grupo público en Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en:
<<https://www.facebook.com/groups/562002480540609/?fref=ts>>
- [PES-1] Proyección extrasensorial, grupo público en Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en: <<https://www.facebook.com/groups/177518815924736/?fref=ts>>
- [AFCS-1] Arte en fotografía cursos y safaris, página en Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en:
<<https://www.facebook.com/artefotografiatalleres.blogspot.mx/?fref=ts>>
- [AFCS-2] Arte en fotografía cursos y safaris, página en Blogger, última consulta mayo de 2017, disponible en: <<http://artefotografiatalleres.blogspot.com/>>

- [AFCS-3] Arte en fotografía cursos y safaris, grupo cerrado en Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en: <<https://www.facebook.com/groups/fotografiayfoodstyling/>>
- [AFCS-4] Cuenta personal de GC en Instagram, con alianza a las otras fuentes, última consulta mayo de 2017, disponible en: <https://www.instagram.com/grace_cifuentes/>
- Página oficial de ingreso a descripciones de plataforma Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en: <<https://www.facebook.com/>>
- [MP-1] Muro personal de interlocutor MP en Facebook, última consulta mayo de 2017, disponible en: <<https://www.facebook.com/roberto.gonzalezlopez.585?fref=ts>>
- [JHG-1] Muro personal del fundador técnico del grupo TMCSLP, en Facebook, última consulta abril de 2017, disponible en:
<<https://www.facebook.com/groups/562002480540609/search/?query=jerry%20hernandez%20grimaldo>>

Anexo:

Criterios de clasificación empleados para el catálogo fotográfico en FileMaker

