

**LA FOTOGRAFÍA DE LAS CELEBRACIONES DE QUINCE AÑOS  
EN TRES GENERACIONES DE MUJERES:  
DE NIÑAS A PRINCESAS Y DE ESPOSAS A MADRES.**

**DAVID ENRIQUE RAMOS DELGADO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES  
LÍNEA DE MEMORIA, IDENTIDADES Y ACTORES SOCIALES  
BOGOTÁ D.C.**

**2016**

**LA FOTOGRAFÍA DE LAS CELEBRACIONES DE QUINCE AÑOS  
EN TRES GENERACIONES DE MUJERES:  
DE NIÑAS A PRINCESAS Y DE ESPOSAS A MADRES.**

**DAVID ENRIQUE RAMOS DELGADO  
CÓDIGO: 2013289020**


**Tesis de investigación para optar al título de  
Magíster en Estudios Sociales**

**Dirigida por:  
MARLENE SÁNCHEZ MONCADA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES  
LÍNEA DE MEMORIA, IDENTIDADES Y ACTORES SOCIALES  
BOGOTÁ D.C.**

**2016**

*A mis abuelas, madres, amigas, cómplices y confidentes  
y sus distintas formas de ser mujer.*

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formación de Calidad</small>	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Tesis de maestría de investigación
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	Registros fotográficos de las celebraciones de quince años en tres generaciones de mujeres colombianas
<b>Autor(es)</b>	RAMOS DELGADO, David
<b>Director</b>	Sánchez Moncada, Marlene
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. 2016, 305 Pág.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	CELEBRACIONES DE QUINCE AÑOS; RITO DE PASO; FOTOGRAFÍA; RELACIONES INTERGENERACIONALES; CUERPO; PATRIARCADO; PERFORMATIVIDAD

2. Descripción
<p>El autor de la presente tesis de maestría, se propone indagar por las fotografías de las celebraciones de quince años y su relación con el ritual de paso de niña a mujer que representa las fiestas, los viajes y otras formas de celebrar este cumpleaños, en cuatro familias de mujeres colombianas pertenecientes a tres generaciones: abuelas, madres e hijas-nietas. Dicha comprensión tiene como ejes transversales temas como las prácticas rituales y los instrumentos simbólicos que hacen parte de las fiestas, las relaciones intergeneracionales que se producen en las distintas formas de celebración y la performatividad del género. El cuerpo y el patriarcado aparecen como categorías emergentes dentro del estudio, las cuales articulan varios de los resultados. En diálogo con el abordaje teórico y el trabajo de campo, la fotografía se muestra como otro elemento en su multidimensionalidad: como categoría de análisis, como objeto de investigación y como parte de la construcción metodológica. El proceso investigativo dialoga con un ejercicio creativo que se materializa en una práctica artística titulada "DE NIÑAS A PRINCESAS Y DE ESPOSAS A MADRES".</p>

3. Fuentes
<p>Arango, L. Bello, J. &amp; Ramírez, S. (2013). Género, belleza y apariencia: la clientela de peluquerías en Bogotá. <i>Nómadas</i>, (38), 185-200.</p> <p>Barthes, R. (1989). <i>La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía</i>. Barcelona: Paidós.</p> <p>Butler, J. (2002). <i>Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo</i>. Barcelona: Paidós.</p> <p>Dubois, P. (1994). De la verosimilitud al índice. En P. Dubois, <i>El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción</i> (págs. 19-51). Barcelona: Paidós.</p> <p>Favier, L. (2011). <i>La fiesta de quince años: etnografía de un ritual de paso moderno, un rito</i></p>

por y para las mujeres. *Decires*, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros, 13(16), 53-66.

Finol, J. (2001). De niña a mujer... El rito de pasaje en la sociedad contemporánea. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, (17), 171-185.

Lagarde, M. (2003). Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. México D.F.: Universidad Autónoma de México.

Le Breton, D. (2002). La sociología del cuerpo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Mannheim, K. (1993 [1952]). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 193-242.

Van Gennep, A. (2008). Los ritos de paso. Madrid: Alianza Editorial.

#### 4. Contenidos

El documento se estructura en tres capítulos. El primero de ellos situa la celebración de los quince años en el campo de los estudios sociales y presenta el proyecto de investigación. Se compone de un apartado inicial que da cuenta del balance bibliográfico en torno a las celebraciones de quince años y su multidimensionalidad en sus abordajes teóricos. La segunda parte expone los propósitos, problematizaciones y la perspectiva conceptual que orienta este estudio desde dos dimensiones: una se centra en esta celebración como rito de paso, sus transiciones, la performatividad de género y las relaciones intergeneracionales; la otra dimensión, aborda la fotografía como interés de las ciencias sociales, sus debates y perspectivas. También se presenta el diseño que guía la ruta metodológica de la presente investigación, como también a las familias participantes en el estudio.

En el capítulo dos se hace referencia a los hallazgos de la investigación en torno a la categoría de cuerpo. Para esto, se hace un contexto teórico y analítico del tema desde varios campos de saber y se presenta el análisis de esta categoría dentro de las fiestas de quince años alrededor del vestuario de la quinceañera, las intervenciones corporales como preparación al ritual, el ideal de belleza femenino que se identifica allí y las relaciones entre cuerpo, corporalidad y gestualidad desde la representación en imagen de los y las asistentes a la fiesta.

El capítulo tres también se centra en los hallazgos investigativos, para dar lugar al análisis propiamente dicho de los registros fotográficos de las celebraciones de quince años, haciendo énfasis en los usos que se hacen de la imagen que giran en torno a la representación de la familia a través de los álbumes, las fotos como práctica social y ritual, como reproductoras del patriarcado y de la institución de la *madresposa*, la fotografía como contenedora de recuerdos y activadora de la memoria familiar y las transmisiones generacionales, la paradoja temporal de las imágenes, la manera como las formas de producción análoga y digital inciden en los registros de las celebraciones, la función de su espectador y la referencia a las fotos y otros objetos para recordar los quince años.

Finalmente, se presenta un apartado en el que se elaboran algunas conclusiones del presente estudio, a partir de los hallazgos centrales y las categorías analíticas, las posibilidades de futuras investigaciones, entre otras reflexiones a manera de cierre del documento.

#### 5. Metodología

La apuesta metodológica de la presente investigación se piensa como un ejercicio situado en un paradigma cualitativo en torno a la descripción y comprensión de un hecho social particular: las celebraciones de quince años y sus respectivos registros fotográficos. En tal sentido, la

revisión bibliográfica y la construcción de los referentes teóricos sobre las celebraciones de quince años como ritos de paso y la fotografía como interés de indagación, dialoga con el trabajo de campo que se muestra como un proceso abierto de intercambio con las familias participantes.

El enfoque metodológico se construye de las categorías que inicialmente orientaron la investigación y que, posteriormente, se complejizan con las categorías emergentes: cuerpo y patriarcado. En cuanto a la reflexión teórica de las categorías de análisis iniciales, se encuentra la celebración de los quince años como ritual de paso, las relaciones intergeneracionales que se establecen entre abuelas, madres e hijas y las transiciones que han tenido las fiestas a través de las modificaciones de algunas prácticas rituales y la realización de viajes. En cuanto a la fotografía como otra de las categorías, ésta emerge como una novedad para el proyecto desde el balance bibliográfico, en tanto no es abordado como objeto de estudio ni como metodología.

En cuanto a la estrategia de recolección de datos, se emplearon grupos focales a partir de la imagen fotográfica y los álbumes familiares de las familias participantes como activadores del relato y el recuerdo.

El trabajo de campo tuvo tres fases: exploración previa a partir de la revisión de algunas fotografías de fiestas de quince en físico y en redes sociales de personas cercanas al investigador, la búsqueda de las familias participantes y la aplicación de los grupos focales. Las conversaciones generadas se desplegaron desde las fotografías de las fiestas y viajes de los quince años de las familias que activaron las narrativas y, desde allí, el investigador realizaba algunas preguntas abiertas para complementar la información a partir de unas temáticas previas.

En cuanto a la estrategia de análisis de información, y como última fase de la metodología, se toman en cuenta los tres niveles analíticos: de superficie o descriptivo, el analítico o de categorización y el interpretativo.

## 6. Conclusiones

Cada una de las prácticas rituales presentes en el pasaje de niña a mujer que implican las fiestas de quince años, ya sean tradicionales o aquellas que intentan modificar u omitir algunas de estas prácticas, se basan en el uso de una serie de *instrumentos simbólicos* y *significaciones rituales*, las cuales dan coherencia y concretan el rito. De esta manera, la triada *prácticas, instrumentos y significaciones*, dan continuidad al *proceso de feminización* que se inicia en la infancia en torno a la construcción de una determinada feminidad que se inserta en el sistema patriarcal tradicional.

Cabe la pregunta por los procesos de globalización y homogenización y el lugar de los medios de comunicación de masas que imponen formas de celebrar los quince años e ideales femeninos a la hora de convertirse en mujer. Por ejemplo, la televisión y el cine de entretenimiento (ejemplificados en la telenovela “Quinceañera” y el film de “Cenicienta”) y la forma como estos dos productos de la cultura visual inciden en la reproducción de estereotipos de la mujer.

A partir de lo hallado y de lo referido por las mujeres participantes en este estudio, sobre todo por la generación de madres, se puede afirmar que las fiestas de quince años se popularizaron

en la primera mitad de la década de los noventa del siglo XX. Este estudio no pudo determinar cuáles fueron en concreto las razones de esta emergencia, sin embargo, se establece correspondencia con el lanzamiento de la telenovela “Quinceañera” (1989).

Las fiestas de quince años son el resultado de un entramado complejo de relaciones entre momentos históricos y proceso sociales que se muestran aislados a primera vista. Por ejemplo el lanzamiento de la novela “Quinceañera”; la incidencia actual de los medios en la sociedad contemporánea; la tradición judeocristiana y su relación con el ideal de la mujer construido alrededor de la Virgen María; las concepciones de esposa y de maternidad a lo largo de la historia; la presentación en sociedad de la joven y búsqueda de un esposo, práctica propia de la aristocracia europea; los cuentos de hadas populares europeos y sus adaptaciones por parte de los medios de comunicación de masas; entre otros aspectos.

La fotografía en el marco de los quince años, pero también a nivel general, en tanto práctica ritual y social y rito de paso en sí mismo, posee un uso en concreto propio de la cultura occidental: contener recuerdos y activar la memoria desde su producción, conservación y circulación. Los registros fotográficos de las celebraciones de quince años ponen en diálogo una “*memoria como archivo*” (imagen como contenedora de recuerdos desde el archivo) y una “*memoria como acción*” (imagen como activadora de la memoria familiar y las relaciones intergeneracionales).

En el marco de las fiestas quince años, esta “*memoria como acción*”, presenta los procesos de transmisión generacional que se dan por medio de la fotografía en sus dimensiones materiales y sociales, que se basa en mantener vigente el patriarcado y sus instituciones. Este proceso implica una resignificación y actualización del pasado en el presente, no sólo de la generación actual (hijas-nietas), sino también de las generaciones y cortes precedentes (madres y abuelas), con la intención de estabilizar el contexto sociocultural del ahora y proyectar el futuro personal y familiar.

Como institución central del patriarcado que se mantiene a la luz del análisis de los quince años, se identifica a la *madresposa* como figura ideal a alcanzar en la condición de nueva mujer que se adquiere en el ritual. Esta figura aparece como construcción social, histórica y cultural desde los personajes icónicos de Cenicienta (en tanto esposa) y la Virgen María (en tanto madre).

La fotografía se muestra en su complejidad social y cultural para el campo de los estudios sociales, pues es explorada en algunas de sus posibilidades de análisis: como objeto de indagación en tanto fenómeno social, como categoría analítica y como construcción metodológica.

En lo que respecta *al(los) cuerpo(s) de quinceañera*, en la preparación y desarrollo del ritual de paso de las fiestas de quince se “*performa el género*”, el género femenino concretamente, para “*materializar el sexo*”, la mujer, en un cuerpo que es regulado y normatizado desde la reiteración de unas normas que se desprenden del patriarcado. Esto ocurre sobre todo en las intervenciones que se hacen sobre el cuerpo a manera de intervención, mediante una serie de *tecnologías de la belleza* que se estructuran desde un ideal de cuerpo bello reproducido por la publicidad y otros medios. Esta género se performa, igualmente, en el dentro del desarrollo de las prácticas rituales.

En el cruce de lo fotográfico y el cuerpo, los registros fotográficos implican el reconocimiento de

un determinado cuerpo que se representa en imagen y se define como construcción social. Lo construido que se representa, conlleva a identificar un cuerpo que se materializa, una corporalidad que se experimenta tanto en lo individual como en lo social y una gestualidad que se concreta en la comunicación no verbal, como la pose.

<b>Elaborado por:</b>	David Enrique Ramos Delgado		
<b>Revisado por:</b>	Marlene Sánchez Moncada		
<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	26	02	2016

## Tabla de Contenido

...Y VIVIERON FELICES PARA SIEMPRE?: A MANERA DE INTRODUCCIÓN.....	15
<b>CAPÍTULO 1: LA CELEBRACIÓN DE LOS QUINCE AÑOS EN LOS ESTUDIOS SOCIALES.</b>	<b>18</b>
<b>1.1. Balance bibliográfico.....</b>	<b>18</b>
1.1.1. Las fiestas de quince años analizadas desde los estudios de género.....	19
1.1.2. Las fiestas de quince años interpretadas desde el psicoanálisis y la psicología.....	21
1.1.3. Lectura de los performances en las fiestas de quince años.....	24
1.1.4. Las fiestas de quince años desde una perspectiva histórica.....	26
1.1.5. Las fiestas de quince años estudiadas desde la antropología y la semiótica.....	27
1.1.6. Las fiestas de quince años comprendidas desde los estudios interdisciplinarios.....	29
<b>1.2. Proyecto: La fotografía de las celebraciones de quince años en tres generaciones de mujeres....</b>	<b>31</b>
Justificación.....	31
Delimitación y planteamiento del problema.....	33
Objetivos.....	34
<i>Objetivo general.</i> .....	34
<i>Objetivos específicos.</i> .....	34
<b>1.3. Referentes teóricos y conceptuales.....</b>	<b>35</b>
1.3.1. La celebración de los quince años: Rito de paso para las mujeres.....	35
1.3.1.1. <i>El concepto de rito de paso.</i> .....	36
1.3.1.2. <i>La celebración de los quince como rito de paso.</i> .....	38
1.3.1.3. <i>Performatividad del género en los quince años: Roles de hombres y mujeres en la fiesta.</i> .....	42
<i>Roles de hombre y mujeres en la preparación de las fiestas de quince años.</i> .....	45
<i>Roles de hombres y mujeres en el desarrollo de las fiestas de quince años.</i> .....	47
1.3.1.4. <i>Relaciones intergeneracionales en la celebración los quince años.</i> .....	51
1.3.1.5. <i>Transiciones en la celebración de los quince años: Ceremonia tradicional versus “formas alternativas” de los quince.</i> .....	56
1.3.2. La imagen fotográfica: Algunas teorías y metodologías en relación con varios campos de saber.....	58
1.3.2.1. <i>La fotografía: ¿arte, no-arte o ciencia?</i> .....	60
1.3.2.2. <i>Fotografía y Realidad: los tiempos ontológicos de la imagen fotográfica.</i> .....	62
1.3.2.3. <i>Fotografía y Memoria.</i> .....	66
1.3.2.4. <i>Los usos de la fotografía en la investigación social visual.</i> .....	72

1.3.2.5. <i>El análisis sociohistórico de la fotografía</i> .....	75
1.3.2.6. <i>Otras metodologías en torno a lo fotográfico</i> .....	77
1.3.2.7. <i>Mujeres como tema de la fotografía</i> .....	80
1.4. Metodología.....	84
1.5. Familias participantes: Generaciones de mujeres y formas de celebración de los quince años...88	
1.5.1. Los quince años para las mujeres de la familia de Nataly.....	90
1.5.1.1. <i>La misa y la fiesta de Nataly</i> .....	91
1.5.1.2. <i>Las celebraciones de quince de la hermana y la prima</i> .....	95
1.5.1.3. <i>Otros ritos de paso y los quince años para la tía materna y el resto de la familia</i> .....	95
1.5.1.4. <i>Los quince años para la generación de la tía paterna y la abuela</i> .....	96
1.5.2. Los quince años para las mujeres de la familia de Sandra.....	97
1.5.2.1. <i>La fiesta de Sandra</i> .....	99
1.5.2.2. <i>La fiesta de la mamá</i> .....	99
1.5.2.3. <i>Los quince años para las generaciones de la abuela y la bisabuela</i> .....	101
1.5.3. Los quince años para las mujeres de la familia de Natalia.....	101
1.5.3.1. <i>La fotografía de los quince años de la abuela</i> .....	102
1.5.3.2. <i>La fiesta de la mamá</i> .....	103
1.5.3.3. <i>La fiesta de Natalia</i> .....	106
1.5.4. Los quince años para las mujeres de la familia de Alejandra.....	108
1.5.4.1. <i>La abuela y las celebraciones de quince años colombianas y mexicanas</i> .....	109
1.5.4.2. <i>La fiesta de Sonia</i> .....	112
1.5.4.3. <i>La fiesta y el viaje de Alejandra</i> .....	115
CAPÍTULO 2: EL(LOS) CUERPO(S) DE QUINCEAÑERA.....	122
2.1. Contexto analítico y abordaje teórico del cuerpo.....	122
2.2. El vestuario y el(los) cuerpo(s) de quinceañera.....	125
2.3. Las intervenciones en el(los) cuerpo(s) de quinceañera.....	141
2.4. El ideal de belleza femenino materializado en el cuerpo.....	158
2.5. Cuerpos, corporalidad y gestualidad del(os) cuerpo(s) representado(s) en las fiestas de quince.....	168
CAPÍTULO 3: LOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE LAS CELEBRACIONES DE QUINCE AÑOS.....	196
3.1. Álbumes y representaciones de familia: Fotos de fiestas y viajes de quince años.....	197
3.2. Fotografía y ritual de paso.....	206

<b>3.3. La captura fotográfica de instantes decisivos: El patriarcado y la <i>madresposa</i>.....</b>	<b>211</b>
<b>3.3.1. El patriarcado y la <i>madresposa</i> en las fiestas de quince.....</b>	<b>212</b>
<b>3.3.2. Cenicienta y la princesa que se convierte en esposa.....</b>	<b>216</b>
<b>3.3.3. La Virgen María y la mujer que -luego de ser esposa- se convierte en madre.....</b>	<b>242</b>
<b>3.3.4. ¿“Escapar” del patriarcado que se instaure en los quince?.....</b>	<b>256</b>
<b>3.4. La fotografía como contenedora de los recuerdos y activadora de lo intergeneracional y la memoria familiar.....</b>	<b>258</b>
<b>3.5. Continuidades en el tiempo: La paradoja temporal de las fotos de quince.....</b>	<b>267</b>
<b>3.6. Continuidades y discontinuidades: Fotografía digital de quince años.....</b>	<b>275</b>
<b>3.7. El/la espectador/a de las fotos de quince años.....</b>	<b>283</b>
<b>3.8. Reliquias familiares: Fotos y objetos para recordar los quince años.....</b>	<b>287</b>
<b>COCLUSIONES.....</b>	<b>296</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>301</b>

#### **Lista de fotografías**

Fotografía 1: Misa de Nataly.....	93
Fotografía 2: Salón de la fiesta de Nataly.....	93
Fotografía 3: Ponqué de cumpleaños de Nataly.....	93
Fotografía 4: Quince años de Aurora.....	100
Fotografía 5: Momento en que Adriana apagó las velas de su ponqué.....	104
Fotografía 6: Brindis de Adriana con sus padrinos.....	105
Fotografía 7: Brindis de Adriana con su mamá y su papá.....	105
Fotografía 8: Adriana y sus amigos de la época.....	105
Fotografía 9: Ritual de la luz en homenaje a la bisabuela de Natalia.....	108
Fotografía 10: Salón de la fiesta de Alejandra.....	114
Fotografía 11: Mesa principal de fiesta de Alejandra.....	114
Fotografía 12: Momento en que Alejandra abrió sus regalos.....	115
Fotografía 13: Momento en que a Alejandra le cantan el feliz cumpleaños.....	115
Fotografías 14 y 15: Viaje de Alejandra.....	116
Fotografías 16 y 17: Viaje de Alejandra.....	117
Fotografías 18 a 21: Viaje de Alejandra.....	118
Fotografías 22 a 26: Viaje de Alejandra.....	119
Fotografías 27 a 29: Viaje de Alejandra.....	120

Fotografía 30: Quince años de doña Olga.....	127
Fotografía 31: Vestido de quince de Natalia.....	130
Fotografía 32: Vestido de quince de Sandra.....	130
Fotografía 33: Quinceañera mexicana retratada por Alejandra en su viaje de quince años.....	133
Fotografía 34: Vestido de quince de Nataly.....	140
Fotografía 35: Vestido de quince de Alejandra.....	140
Fotografía 36: Tío y peluquero de Natalia.....	153
Fotografía 37: Natalia y una muñeca usada como su centro de mesa.....	166
Fotografía 38: Tirilla de imágenes con las fotografías de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra.....	170
Fotografías 39 a 41: Poses de Natalia que su fotógrafa le solicitó.....	179-180
Fotografía 42: Tirilla de imágenes con las fotografías de Alejandra junto a sus mejores amigas.....	182
Fotografía 43: Retrato de Sandra.....	183
Fotografía 44: Natalia junto a mamá, su papá y sus hermanos.....	189
Fotografía 45: Momento en que los padres de Natalia la besaron.....	189
Fotografía 46: Natalia y sus hermanos.....	189
Fotografía 47: Natalia y su papá.....	190
Fotografía 48: Natalia y su mamá.....	190
Fotografía 49 a 51: Tíos/as junto a Sandra, Alejandra y Natalia.....	191
Fotografía 52 a 54: Amigos/as del colegio junto a Natalia, Alejandra y Sandra.....	191
Fotografía 55 y 56: Algunos primos/as junto a Natalia y Alejandra.....	192
Fotografía 57 y 58: Amigos/as de la familia de Natalia.....	192
Fotografía 59: Sandra y sus abuelos maternos.....	192
Fotografía 60: Alejandra y su abuela materna.....	192
Fotografía 61: Sandra y su bisabuela.....	193
Fotografías 62 y 63: Entrada de Natalia con sus padres y edecanes.....	222
Fotografía 64: Entrada de Sandra al salón.....	223
Fotografía 65: Entrada de Alejandra al salón.....	224
Fotografía 66: Palabras de los edecanes de Natalia.....	225
Fotografía 67: Vals de Adriana con su papá.....	228
Fotografía 68: Vals de Adriana con uno de sus invitados.....	229
Fotografía 69: Vals de Natalia con su padre.....	229
Fotografía 70: Vals de Natalia con su abuelo.....	229
Fotografía 71: Vals de Natalia con uno de sus hermanos.....	230

Fotografía 72: Vals de Natalia con su padrino.....	230
Fotografía 73: Vals de Sandra con uno de sus chalanes.....	230
Fotografía 74: Vals de Sandra con su padraastro.....	230
Fotografía 75: Cambio de zapatilla de Sandra.....	232
Fotografía 76: Palabras del padre de Natalia al momento del brindis.....	234
Fotografía 77: Palabras del abuelo de Natalia al momento del brindis.....	234
Fotografía 78: Brindis en la fiesta de Sandra efectuado por su mamá.....	234
Fotografía 79: Alejandra saludando a su papá al momento del brindis.....	235
Fotografía 80: Alejandra saludando a su mamá al momento del brindis.....	235
Fotografías 81 y 82: Momento en que el papá de Nataly se acercó a ella después del brindis.....	236
Fotografía 83: Momento en que el papá de Nataly le colocó el anillo en medio de la misa.....	240
Fotografía 84: Nana de Nataly.....	244
Fotografía 85: Nataly y su abuela posan junto a la Virgen María después de finalizar la misa.....	249
Fotografía 86: Sermón del sacerdote en la misa de Nataly.....	252
Fotografía 87: Fotografía desde la cual Adriana señala la presencia de su tío y su abuela.....	270
Fotografía 88: Amigo de la infancia de Adriana con el que bailó el vals.....	271
Fotografía 89: Canasta para la lluvia de sobres de Nataly.....	290
Fotografía 90: Copas empleadas para el brindis en la fiesta de Nataly.....	291
Fotografía 91: Amigos/as de Nataly viendo su álbum familiar dentro de la fiesta.....	292
Fotografía 92: Recordatorios de la fiesta de Nataly.....	294

### **Lista de imágenes**

Imagen 1: Contraste de los vestidos de las Cenicientas de Walt Disney.....	131
Imagen 2: Imagen publicitaria de vestido de novia estilo princesa.....	133
Imagen 3: Vestido de Miss Universo 2012.....	133
Imagen 4: Ilustraciones de las características de los vestidos victorianos.....	135
Imagen 5: Línea de tiempo de los vestidos usados por las mujeres durante todo el siglo XIX.....	136
Imagen 6 y 7: Pinturas del romanticismo y representaciones visuales de los vestidos usados en el siglo XIX.....	137
Imágenes 8 a 11: Selección de fotogramas del cabezote de la telenovela “Quinceañera”.....	143
Imágenes 12 a 14: Selección de fotogramas del cabezote de la telenovela “Quinceañera”.....	144
Imágenes 15 a 17: Imágenes publicitarias que promocionan relojes para hombre.....	147
Imagen 18: Hada madrina de Cenicienta.....	153

Imagen 19: Imagen publicitaria de ropa interior masculina y femenina.....	162
Imagen 20: Imagen icónica de Barbie y Ken.....	162
Imagen 21: Tarjeta de Nataly para que sus invitados/as le escribieran un mensaje de felicitación.....	163
Imagen 22: Señorita Colombia electa en el 2014 junto con la virreina y las princesas.....	166
Imagen 23: Coronación de la Señorita Colombia 2015.....	167
Imagen 24: Autorretrato de Mary Cassatt (1878).....	174
Imagen 25: Cenicienta y el príncipe en el columpio.....	181
Imagen 26: El columpio (1767) de Jean Honoré Fragonard.....	181
Imagen 27: Imagen publicitaria de “mujer sensual”.....	184
Imágenes 28 y 29: La femme fatale.....	187
Imagen 30: Imagen icónica de Marilyn Monroe.....	187
Imagen 31: Llegada de Cenicienta al castillo.....	222
Imagen 32: Entrada de la protagonista de “Quinceañera” al salón.....	223
Imagen 33: La protagonista de “Quinceañera” es recibida por su padre.....	223
Imagen 34: Vals de la protagonista de “Quinceañera” con su padre.....	228
Imagen 35: El padre de la protagonista de “Quinceañera” le permite bailar con su novio.....	229
Imagen 36: Baile de Cenicienta con el príncipe.....	231
Imagen 37: Momento en que el príncipe le coloca la zapatilla a Cenicienta.....	233
Imagen 38: Protagonistas de “Quinceañera” se persignan en medio de la misa.....	253
Imagen 39: Fotograma del videoclip de “Quinceañera” en el que aparece la Virgen de Guadalupe.....	253
Imagen 40: Tarjeta de invitación usada como recordatorio en la fiesta de Natalia.....	293

### **Lista de tablas**

Tabla 1: Esquema de preguntas inicial en torno al problema de investigación empleadas para guión de grupos focales.....	87
Tabla 2: Guión para realización de grupos focales.....	88
Tabla 3: Mujeres participantes y formas de celebración de sus quince años.....	89
Tabla 4: Análisis comparativo entre el vestido de la reina victoria y una novia brasileña.....	138
Tabla 5: Análisis comparativo entre el vestido de la reina victoria y los vestidos tradicionales de quince años.....	139

## **...Y VIVIERON FELICES PARA SIEMPRE?: A MANERA DE INTRODUCCIÓN**

\*

Esa noche se cumplía su sueño, el sueño de “toda mujer”, aquel que recordará para toda su vida. Todo debía ser perfecto, y así lo fue, cada detalle se preparó con rigor para que la fiesta fuera como la soñada: flores, adornos, invitados, manteles, comida, copas... Para ella, el baile era lo más esperado. Durante el día pensó en cada detalle, sobre todo en su vestido, las zapatillas, el peinado y el maquillaje. A pesar de los tropiezos de último momento, la magia estuvo a su favor, e invocando a sus hadas y madrinas, estuvo lista a la hora convenida para salir de su casa y dirigirse al salón en la carroza dispuesta para ella.

Al llegar, los edecanes estaban listos para su arribo. Su gran vestido y tacones no eran impedimento para que su entrada fuera como se esperaba. Los edecanes la recibían e indicaban su camino con espadas, era una calle de honor en su nombre. El tiempo se detenía y en cada paso sentía la mirada de los invitados. La sorpresa de los asistentes no se dio a esperar: su belleza era incomparable, era la mujer más bonita del salón. Un arco, un trono y muchas flores la recibían al final de su recorrido. Justo allí, el baile iniciaba. Su pareja estaba igual o más ansioso que ella. La música inició y, sin pensarlo, el hombre se acercó a ella para invitarla a bailar e iniciar el momento más importante de sus vidas.

El baile fue más especial que la entrada. El rostro de felicidad de ambos despertaba la envidia de muchas, era el hombre ideal, aquel que la amaba profundamente. Aquel que ella siempre había esperado, el amor de su vida, el que la haría feliz... Pero la magia de la noche terminó. Su hechizo no duraba para siempre y, en medio del baile, justo a la campanada número doce de la media noche, la joven corrió buscando la salida y su carruaje para volver a casa. El joven, en medio de la gente, salió tras ella y sólo encontró tirada una de sus zapatillas de cristal.

Por todo el reino trató de buscar a la dueña de la zapatilla, hasta que finalmente la encontró, era una bella doncella: humilde, hacendosa, amorosa... una “buena mujer”. Sin pensarlo, le propuso matrimonio, indudablemente ella lo aceptó. Desde ahora la doncella es toda una princesa. Lo que vino después, ya todos lo saben: se casaron y vivieron felices para siempre. El príncipe y la princesa, ahora convertidos en reyes, tal vez tengan hijos. Posiblemente su primer hijo sea un niño, luego vendrán las niñas que, al igual que su madre, estarán a la espera de un baile real, uno en el que también encuentren el amor de su vida: a sus “príncipes azules”.

\*\*

Como se puede observar en el relato anterior, tal como ocurre en los cuento de hadas -en particular con La Cenicienta-, las fiestas de quince años hacen parte de la construcción de un ideal femenino que se reproduce de diferentes maneras en la sociedad actual. Allí, las imágenes en general son otra de esas estrategias para la transmisión de ese ideal. Por ejemplo, la industria de Walt Disney, las telenovelas, la publicidad, entre otras, constantemente aluden a esta forma de ser mujer y, por tanto, en la vida cotidiana de las personas.

En este contexto, el análisis de las fotografías de las celebraciones de quince años y su relación con los rituales de paso de niña a mujer que representan las fiestas, los viajes y otras formas de festejar este cumpleaños, es una de las finalidades de la presente investigación. Otros propósitos con igual importancia en este estudio es la comprensión de la práctica fotográfica en el pasaje de niña a mujer y sus relaciones con la *performatividad del género*, en función de la caracterización de dichas celebraciones y sus transiciones en tres generaciones de mujeres de cuatro familias distintas. Así mismo, la presente investigación busca un análisis de las dimensiones de la práctica fotográfica como componente del rito de paso y sus vínculos con los procesos de transmisión generacional y la memoria familiar.

A partir del balance bibliográfico hecho en torno a las celebraciones de quince años y la construcción del contexto teórico en torno al rito de paso de niña a mujer y el abordaje de la práctica fotográfica desde los estudios sociales, emerge la importancia de estudiar la fotografía en el marco del ritual.

Dejando esto claro, en el capítulo uno, se sitúa la celebración de los quince años en el campo de los estudios sociales y se presentan las tendencias teóricas y metodológicas que hacen parte de la trayectoria investigativa sobre el tema. Con base en estos aportes, se aborda el proyecto de investigación que se expone en este capítulo, con sus correspondientes referentes teóricos y su diseño metodológico.

En el segundo capítulo se hace referencia a los hallazgos de la investigación a propósito de la categoría de cuerpo, en el cual se abordan algunas de las principales elaboraciones teóricas sobre esta categoría desde varios campos de saber; se analiza la relación entre el cuerpo y la celebración, en función del vestuario, las intervenciones corporales, el ideal de belleza y sus vínculos con la corporalidad y gestualidad presentes en las fotografías.

Lo abordado en el capítulo tres hace énfasis en los usos de la imagen fotográfica y la manera como ésta registra los quince años en torno a la representación de la familia a través de los álbumes, la fotografía como práctica social y ritual, como reproductora del patriarcado y de la institución de la *madresposa*, las fotos como contenedoras de recuerdos y activadoras de la memoria familiar y las transmisiones generacionales, la paradoja temporal de las imágenes, la manera como las formas de producción análoga y digital de la imagen inciden en los registros de las celebraciones, la función de su espectador y la referencia a las fotos y otros objetos para recordar los quince años.

Finalizando, se presentan las conclusiones del presente estudio, a partir de los hallazgos centrales y las categorías analíticas, las posibilidades de futuras investigaciones, entre otras reflexiones a manera de cierre del documento.

Paralelo al proceso investigativo hasta aquí esbozado, el autor propone un ejercicio de creación que, a través del desarrollo de una práctica artística, quiere dar cuenta de algunas reflexiones teóricas, el trabajo de campo y los resultados de la investigación. Cabe aclarar que dicha obra no es un anexo al estudio, más bien es un proceso de articulación entre el ejercicio investigativo y el creativo. Por ello, se sugiere como uno de los objetivos específicos y el resultado creativo se socializa en la sustentación de la presente investigación.

## CAPÍTULO 1: LA CELEBRACIÓN DE LOS QUINCE AÑOS EN LOS ESTUDIOS SOCIALES

La primera parte de este capítulo sitúa la celebración de los quince años<sup>1</sup> en el campo de los estudios sociales y presenta el proyecto de investigación. Se compone de un apartado inicial que da cuenta del balance bibliográfico en torno a las celebraciones de quince años y su multidimensionalidad en sus abordajes teóricos. La segunda parte expone los propósitos, problematizaciones y la perspectiva conceptual que orienta este estudio desde dos dimensiones: una se centra en esta celebración como rito de paso, sus transiciones, la *performatividad de género* y las relaciones intergeneracionales; la otra dimensión, aborda la fotografía como interés de las ciencias sociales, sus debates y perspectivas. También se presenta el diseño que guía la ruta metodológica del trabajo “La fotografía de las celebraciones de quince años en tres generaciones de mujeres: de niñas a princesas y de esposas a madres”

### 1.1. Balance bibliográfico

Con miras a establecer un panorama general de los estudios realizados sobre las fiestas de quince años, se presenta un balance bibliográfico que intenta situar teórica y metodológicamente la presente investigación. Para tal efecto, se revisaron nueve estudios (algunos con resultados finales y otros hallazgos parciales) que se referencian en artículos publicados en revistas científicas y algunos libros de texto, producidos en la última década en países como Argentina, Perú, Costa Rica y Venezuela, pero sobre todo en México; de Colombia no se halló ningún trabajo al respecto. De entrada se puede asegurar que los quince años, por ser una práctica puramente latinoamericana, tienen su mayor interés académico en estos países.

El balance que se propone se clasifica de acuerdo con los enfoques teóricos que sugiere cada una de las investigaciones encontradas. En un primer momento se centra la atención en aquellas que siguen las *perspectivas de género*, luego se abordan estudios que asumen *el psicoanálisis o la psicología* como enfoque; más adelante se propone el análisis de investigaciones que se guían a partir de los *estudios del performance*. Posteriormente se presentan algunas precisiones sobre una investigación de *carácter histórico y documental*, en seguida, se abordan indagaciones de las fiestas de quince enmarcadas dentro de

---

1

A lo largo de esta investigación se emplea la expresión “fiestas de quince años” para referirse al ritual de paso y las prácticas que implica. En cambio, la expresión “celebraciones de quince años”, se usa en un sentido más amplio de festejar el cumpleaños número quince, como por ejemplo, viajes; el término también incluye las fiestas habituales.

la *antropología y la semiótica*, y finalmente, se cierra esta revisión examinando la fiesta de quince desde los *estudios interdisciplinarios*.

Cabe aclarar que esta clasificación es arbitraria, pues cada temática, problema de estudio, metodología, etc. seguidas en cada investigación, poseen estrechas relaciones entre sí y lo que aquí se sugiere es sólo una de las tantas maneras de abordar el balance bibliográfico.

### **1.1.1. Las fiestas de quince años analizadas desde los estudios de género**

En relación con investigaciones realizadas a partir de las perspectivas de género, se identificaron con claridad dos estudios que intentan leer las fiestas de quince años a la luz de reflexiones que evidencian los rasgos de la feminidad presentes en la celebración, los roles de género y las implicaciones y significados de esta práctica entendida como rito de paso. “*La fiesta de quince años: etnografía de un ritual de paso moderno, un rito por y para las mujeres*” (Favier, 2011) y “*La quinceañera vista por adolescentes Mexicanas y México-americanas*” (Lestage, 2012), son los títulos de dichos estudios.

El primero de ellos apunta a la comprensión de los elementos en torno a la feminidad presentes en la tradición del ritual de paso que representa la celebración de los quince años para catorce quinceañeras mexicanas. El estudio toma la fiesta de quince años como ritual de transición en el que la niña entra a la sociedad de las mujeres; en esta medida, la fiesta representa una práctica exclusiva de mujeres que pone de manifiesto una cuestión de género y deja ver con claridad que la feminidad es reconocida y reproducida en la ceremonia desde lo generacional (Favier, 2011).

El segundo estudio analiza las diferencias y las semejanzas en las prácticas y en los valores que las adolescentes atribuyen al rito de la quinceañera en los dos lados de la frontera: México y Estados Unidos, tomando en cuenta que la práctica en el segundo país se ha difundido gracias a la migración de familias latinas, principalmente mexicanas. En este contexto, la celebración de los quince años aparece como una manera de ritualizar familiar y socialmente la transición entre dos etapas de la vida femenina al afirmar y reforzar el lugar de la mujer en las relaciones de género y en las relaciones intergeneracionales. A partir de allí se identifican los elementos comunes de la celebración, para después analizar las relaciones intergeneracionales e inter-géneros, así como la percepción de los desafíos de este ritual por los actores en dos los contextos escolares analizados: Tijuana (México) y San Diego (Estados Unidos) (Lestage, 2012).

Metodológicamente, ambos estudios se enmarcan dentro de enfoques cualitativos, basados en la interpretación y comprensión de la celebración de los quince años. Para el primer caso, la investigación propuesta por Favier (2011), el enfoque metodológico seguido es la etnografía; y para el segundo estudio hecho por Lestage (2012), se emplean los grupos focales y entrevistas individuales como metodologías e instrumentos de recolección de datos empleados.

En relación con los hallazgos más destacados del primer estudio, Favier (2011) insiste en que la iconografía de la fiesta corresponde a la idealización de la joven que se enamora de un príncipe azul, la seducción masculina y el arquetipo de un destino femenino de un cuento de hadas. En este estudio se sugiere una lectura a partir de los símbolos presentes dentro de las fiestas de quince años, poniendo de manifiesto la tensión entre feminidad y masculinidad, con la clara intención de evidenciar los imaginarios sociales presentes en torno a la búsqueda de una pareja ideal y lo que implica para la quinceañera.

Por su parte, Lestage (2012) hace un contraste entre dos contextos (México y Estados Unidos) en el que se celebra los quince años y concluye afirmando que

en México las relaciones entre muchachos y muchachas, entre hombres y mujeres, remiten claramente a papeles sexuados estereotipados y asumidos, lo que hacen las mexicanas –que asumen su rol femenino– más “liberales” a los ojos de las estadounidenses, y estas últimas más remilgadas a los ojos de las mexicanas (p.298-299).

Por otra parte el mismo autor asegura:

Si bien las jóvenes interrogadas en ambos países difieren del punto de vista de la concepción de la identidad femenina y las relaciones entre los dos sexos, sus padres tienen en mente modelos aún diferentes, muy teñidos para algunos de la visión “tradicional” de la joven lista para casarse que es necesario supervisar y dirigir, en una sociedad donde las relaciones entre los sexos pasan por el control de la generación anterior (Lestage, 2012, p.299).

En este caso se reflexiona sobre los estereotipos construidos alrededor de la sexualidad para las adolescentes y roles femeninos asumidos allí. Otro elemento importante es el papel de los padres en este proceso de construcción de identidad femenina y de roles, dejando ver que lo generacional representa un lugar indispensable para la celebración de los quince años.

El abordaje directo al tema de la feminidad y la comprensión de la celebración de los quince años como una práctica exclusiva de mujeres, donde los roles sociales de una serie de actores se identifican claramente -padres, madres, pareja, familia, pero sobre todo, el de la quinceañera-, es uno de los enlaces con el estudio que aquí se presenta.

En las investigaciones anteriores las tensiones entre femenino-masculino y hombre-mujer, se muestran como un elemento indispensable que, además de poner de manifiesto una cuestión de género, dejan ver que no se puede dejar de lado cada uno de los imaginarios, estereotipos, simbologías, prácticas, discursos y demás construcciones sociales que circulan en torno a ello.

Por otra parte, el reconocimiento de lo generacional en las fiestas de quince es otro aspecto fundamental. No debe dejarse de lado que en las fiestas de quince años lo que se hace es una reproducción de imaginarios en torno a lo femenino a través de la tradición y la transmisión de padres-madres a hijos-hijas. En diálogo con ello, los estudios mencionados también identifican una serie de modificaciones de la práctica. Este vínculo entre pasado-presente y tradición- transformación, aparece transversalmente a la hora de reflexionar sobre los quince años. Por ello, lo intergeneracional es un aspecto importante en esta investigación.

La segunda investigación que compara un grupo de jóvenes de México con otras de Estados Unidos, permite observar un contraste entre dos contextos diferentes en la manera como se celebran los quince años. Esto permite crear un paralelo entre dos realidades diferentes que deja ver y contraponer dos complejidades sociales, lo cual es clave si se toma en cuenta que es fundamental generar estudios que permitan abordar de maneras particulares y diversas la realidad, con miras a superponer los contextos y generar lecturas pertinentes para los sujetos.

### **1.1.2. Las fiestas de quince años interpretadas desde el psicoanálisis y la psicología.**

El psicoanálisis -principalmente desde los planteamientos de Freud- y la psicología constituyen otros de los enfoques teóricos desde los cuales se han realizado estudios de las fiestas de quince años. Centrándose en el significado del ritual de iniciación y sus implicaciones en la sexualidad de las adolescente, son dos las indagaciones que se hallaron al respecto: “*Adolescencia femenina y ritual. La celebración de las quinceañeras en algunas comunidades en México*” (Ruiz, 2001) y “*Algunas visiones sobre un mismo ritual: La fiesta de quince-años*” (Gruel & Palencia, 2006).

Ruiz (2001), autora del primer estudio, desde una lectura psicoanalítica, concentra su atención en el papel que desempeñan los rituales de iniciación y su simbología en sociedades intermedias (entre tradicionales e industrializadas) en la inserción a la vida adulta de las adolescentes mexicanas, donde el desarrollo sexual femenino es tomado como eje central que conlleva a una serie de implicaciones y crisis sociales e individuales propias de esta etapa. Su objetivo es rastrear los significados de las fiestas de quince años como celebración exclusiva para mujeres; también evidencia los mensajes que la fiesta intenta hacer llegar a la niña que se vuelve mujer y los posibles beneficios y limitaciones conlleva.

La segunda investigación desde la psicología, propone que la adolescencia representa una etapa de crecimiento biológico y psicológico que depende del contexto cultural. En este sentido, las fiestas de quince años aparecen como ritual de transición con una serie de implicaciones en los procesos de individualización que atienden al contexto en el cual emergen. La finalidad última de este estudio consiste en identificar algunas visiones e implicaciones sobre la fiesta de quince años a través de las narraciones de sus protagonistas en dos contextos sociales diferentes (una escuela pública y otra elitista) de la ciudad de Guadalajara, México (Gruel & Palencia, 2006).

Como metodologías, ambos estudios hacen uso de herramientas tomadas de enfoques cualitativos de investigación. Para el primero, se utiliza la observación de una fiesta de quince años y la conversación psicoanalítica a un grupo de quinceañeras como técnicas de recolección de datos; mientras que en el segundo, los grupos de discusión son el eje estructural para obtener la información de las adolescentes participantes.

Una de las conclusiones más relevantes del análisis que presenta Ruiz (2001) es que “la fiesta de cada quinceañera se lleva a cabo con variaciones en los detalles, pero repite sin falta los elementos que parecen ser de especial significación en el simbolismo ritual” (p.219). Ejemplo de ello es el valor simbólico que la autora encuentra en la misa católica que antecede la fiesta profana, donde la presencia de un ramo de flores se asocia con la genitalidad y la virginidad de la quinceañera. Por otro lado, dentro de la fiesta, el padre baila con la quinceañera la primera pieza musical, este elemento tiene que ver con el hecho de entregarla simbólicamente a los *varones casaderos* de la comunidad. Otro aspecto que debe destacarse al respecto, es un elemento ausente en la fiesta y es “la posible propuesta orientadora respecto a lugares públicos disponibles para ser ocupados por las mujeres en la sociedad” (Ruiz, 2001, p.220). Como se verá en los referentes teóricos y conceptuales y en el trabajo de campo, lo planteado por la autora es

fundamental para la presente investigación, en tanto la custodia de la virginidad, la búsqueda de esposo y las relaciones intergeneracionales son elementos claves del patriarcado.

Desde este estudio también se asegura que la fiesta de quince tiende a delimitar el rol sexual de las adolescentes con normas mucho más rígidas que a los varones, donde el ritual sugiere *actitudes pasivas* de ellas cuando son presentadas en sociedad y puestas a disposición de los pretendientes, poniendo su virginidad bajo custodia de figuras simbólicas de autoridad como Dios o la virgen (Ruiz, 2001). Así mismo, “el ritual conlleva el riesgo de que las chicas pudieren sentir que su ámbito de desarrollo se circunscribe a la esfera hogareña y que están obligadas a una relación de dependencia del varón” (Ruiz, 2001, p.220). Desde una perspectiva psicoanalítica, para la autora, queda la duda de si el ritual logra disolver la liga de carácter infantil de la niña y el padre; a su vez, afirma que los rituales orientan conductas individuales de acuerdo con normas y costumbres que cada sujeto interpreta, asume y rechaza conforme a su personalidad, historia, experiencias, etc. (Ruiz, 2001).

Para el segundo estudio, “*Algunas visiones sobre un mismo ritual: La fiesta de quince-años*” (Gruel & Palencia, 2006), los quince años resultan ser una práctica que conduce a las jóvenes a diversos marcos de referencia y para algunas es el pretexto para viajar y conocer otros contextos culturales, contrastando sus concepciones; mientras que para otras, a través de una fiesta informal transforman códigos, con el fin de poner a prueba el proceso de individualización (Gruel & Palencia, 2006). Por ello, la ruptura en algunas prácticas del ritual tradicional manifiestan que el discurso feminista es un discurso alternativo que circula en la cotidianidad de las mujeres. En este sentido los autores infieren que

las modificaciones estructurales que se van suscitando a lo largo del tiempo están sujetas siempre a la acción individual. Por eso, el énfasis en el ritual de quince-años, pues coloca la acción de las chicas en una posición pertinente para intervenir en las representaciones en torno a su propia sexualidad y a la institución familiar. Una autodeterminación para implicarse en un acontecimiento definitorio para la propia vida (Gruel & Palencia, 2006, p.239).

Las perspectivas psicológica y psicoanalítica, ofrecen la posibilidad de reflexionar sobre la sexualidad y sus diferentes simbologías implícitas en la celebración de los quince años como ritual de paso. Esta identificación de simbologías inherentes a algunas imágenes, objetos, prácticas, etc. dentro del desarrollo de la fiesta, se convierte en una posibilidad inagotable de análisis. Sin embargo, esta lectura general del

ritual, no centra la atención en un elemento concreto que permita llevar a profundidad las interpretaciones a propósito de su valor simbólico.

Para el caso de la segunda investigación, más allá de describir el ritual, hay un interés por anclar los estudios en la subjetividad de las quinceañeras referido a su contexto social y cultural, dejando ver que están atravesados por los vínculos de lo tradicional con lo actual. Así mismo, el contraste entre dos clases sociales diferentes y sus contextos socioculturales en torno a las fiestas de quince, da cuenta de la complejidad social y demuestra el potencial de este tipo de estudios.

### **1.1.3. Lectura de los performances en las fiestas de quince años.**

Desde los planteamientos teóricos sobre el performance de Judith Butler en torno al carácter performativo del lenguaje<sup>2</sup>, se encontraron los análisis de la argentina Chervin (2010; 2012) centrados en estudiar lo dicho mediante el micrófono en las fiestas de quince años y en comprender las relaciones de los actores con sus respectivas acciones en dicho evento. En dos de sus textos, “*El poder mágico del micrófono. Un análisis de la fuerza performativa en/de las fiestas de quince años*” (2010) y “*¿A quién le toca qué? Pollo con ensalada Rusa y ceremonia de las velas. Un trabajo sobre los intercambios en las fiestas de quince años*” (2012), que pertenecen a un estudio más amplio desarrollado en el 2009, expone e indaga sobre algunos aspectos *performáticos* y *performativos* de las fiestas de quince años.

En el primer texto, la autora insiste en que lo que se dice en las fiestas de quince años “hace a la fiesta misma, hace género y por tanto a las quinceañeras agasajadas” (Chervin, 2010, p.1). La relación lenguaje-ritual presente en esta celebración, pone de manifiesto que los usos del lenguaje definen una serie de actos donde el micrófono representa un medio para engrandecer lo dicho; así, lo que se intenta es describir y analizar el sentido performativo de algunos conjuntos de palabras enunciadas –*micrófono mediante*- en dos fiestas de quince años en Argentina.

Chervin (2012) también deja claro que

las tareas que se despliegan en el proceso de realización de una fiesta de quince años llevan inscriptas e inscriben a su vez, unas expectativas, unas obligaciones, y carácter de deuda en relación al lugar en el que se encuentra quien/es debe/n realizarlas, y que los usos que los

---

<sup>2</sup>La manera como estos estudios abordan el concepto de lo performativo es sólo una comprensión y ampliación de los postulados de Butler. Más adelante se hará alusión a la manera como aquí se entiende la *performatividad* para la lectura que se propone en torno al género y la materialidad del cuerpo y el sexo en las familias analizadas.

sujetos realizan de/con esas tareas implica tanto una reconfiguración de los lazos entre quienes participan en dicho proceso como un mecanismo a través del cual determinados grupos sociales se des/hacen, se re/unen (p.227).

Por lo anterior, en su segundo texto analiza esas actividades o ejercicios que se desarrollan dentro del proceso de realización de una fiesta de quince, identificando quiénes desarrollan dichas actividades y los vínculos que emergen entre estas personas y su tarea.

La etnografía y el análisis cualitativo es la manera como metodológicamente fue abordado el estudio. La observación participante, las entrevistas en profundidad semiestructuradas a los/as informantes y el uso de fotos y videos producidos en las fiestas, caracterizaron el trabajo de campo para la recolección de la información. Cabe aclarar que este material audiovisual no tuvo mayor relevancia dentro del estudio, pues sólo fue usado como una fuente más en la recolección de datos.

Para el caso de “*El poder mágico del micrófono. Un análisis de la fuerza performativa en/de las fiestas de quince años*”, la autora insiste en que “el uso del amplificador de palabras que es el micrófono, intensifica las experiencias de quienes participan en las fiestas de quince años para hacer que cada performance sea única y a la vez fiesta de quince” (Chervin, 2010, p.9). Con ello se aclara que en este proceso se hace una diferencia de género que define a la niña como mujer, en este mismo sentido, y siguiendo el pensamiento de Butler, la *performatividad discursiva* se define como un proceso de resignificaciones que no es fijo y que caracteriza a un ritual (Chervin, 2010), allí radica la importancia del contexto social para dar cuenta del lenguaje dentro de las fiestas de quince y su performatividad.

Respecto al segundo texto, en la relación entre acciones y actores, Chervin (2012) encuentra que en las maneras como se usan las tareas asignadas dentro de las fiestas de quince, cada uno de estos actores ejerce el *poder en acto* y que estas acciones de invención y de subjetivación configuran identidades dinámicas y móviles. La misma autora sostiene que al analizar la celebración de los quince, se puede profundizar en las *relaciones de poder*, en las *subjetivaciones juveniles*, en la distribución y mutación de los vínculos familiares y en las estructuras heterosexuales que se imponen allí.

Esta relación directamente entre actores con unas determinadas tareas y prácticas, muestran que las fiestas de quince años poseen un valor ritual que merece ser estudiado como fenómeno social. Son las relaciones de poder que circulan en esta tensión acciones-actores que también vale la pena profundizar,

pues además de develar las diferencias entre lo femenino-masculino o entre hombres-mujeres, permite dar cuenta de los roles sociales, la diferencias generacionales y las construcciones sociales que se hacen presentes allí desde los diálogos entre prácticas y discursos.

Llama la atención que Chervin (2012) hace evidente el uso de un elemento en particular dentro de las fiestas de quince años: el micrófono. Como “prótesis” para dar valor y, de algún modo, engrandecer los discursos que circulan en la celebración, debe resaltarse que concentrar la mirada en sólo un dispositivo, hace pensar en la complejidad de cada una de las prácticas que conforma la totalidad del evento ritual.

#### **1.1.4. Las fiestas de quince años desde una perspectiva histórica.**

Desde un enfoque histórico es que el estudio *“La celebración de los quince años: Una ventana al mundo social y cultural de las adolescentes costarricenses”* (Salazar, 2008), se concentra en la descripción de las características de los anuncios de prensa sobre la celebración de los quince años, publicados en periódicos de Costa Rica en el periodo comprendido entre 1951 a 1971. Del mismo modo, se intenta determinar los grupos sociales que desarrollaban esta práctica y la importancia que para ellos tenía.

En términos generales, Salazar (2008) entiende que la celebración de los quince años era una práctica de gran significado para las adolescentes de mitad del siglo XX, en tanto representaba dejar la niñez, entrar a la adultez y hacer parte de la vida social. Paralelo a ello, Salazar (2008) asegura que “para determinados sectores de la sociedad anunciar los quince años de sus hijas en prensa era importante ya que esta práctica servía para afirmar (...) que se pertenecía a un grupo social determinado, que se tenía cierto poder económico y que un miembro más de la familia se incorporaba a la sociedad” (p.248).

Desde esta hipótesis se desarrolla una investigación de orden documental para reunir una serie de 300 anuncios de las fiestas de quince en el periódico *La Nación*, seleccionando una muestra de 100 por cada década analizada (1950, 1960, 1970).

Como uno de los hallazgos más destacados, se puede decir que el incremento de la economía costarricense pasada la década de 1960, conllevó a la *modernización de la prensa* que también aumentó la *sección social* de los periódicos “donde cada vez aparecerá un mayor número de anuncios de la

celebración de los 15 años” (Salazar, 2008, p.265). Estos anuncios permiten identificar rasgos sociales y geográficos de las quinceañeras y sus familias, pertenecientes a clases medias y altas. En síntesis,

las razones por la cuáles era importante anunciar la celebración de los quince años variaba dependiendo de la familia, sin embargo, una de las principales razones fue la presentación de la nueva señorita ante la sociedad, fundamentado en el inicio de una nueva etapa en la vida de la joven, resaltando a su vez todas las cualidades que ayudarán a crear una imagen positivas de ella, ya fueran éstas de carácter, económico, físico, artístico, moral o intelectual (Salazar, 2008, p.265).

Esta comprensión que se hace de las características sociales, políticas o económicas, tanto de las familias como de las quinceañeras a partir de la información que circula en los medios de comunicación, conlleva a pensar en la relevancia e inserción de la imagen dentro de la sociedad. Vale la pena destacar que el análisis de los medios y la manera como se esboza la influencia de lo fotográfico en este proceso, es fundamental. El hecho de emplear documentos fotográficos y material en físico (periódicos, por ejemplo) como fuente para la investigación es otro elemento a resaltar del estudio de Salazar (2008).

Cuando se crea el contraste de tres décadas diferentes y se identifica la relación de las familias de las quinceañeras con la situación social de la época, se puede concluir que lo fotográfico y la prensa aquí también representan y hacen parte de la complejidad social en que se producen. En este sentido, el estudio de las producciones visuales y comunicativas en relación con lo histórico, se muestran pertinentes para ser analizados e investigados como productos y fenómenos sociales.

#### **1.1.5. Las fiestas de quince años estudiadas desde la antropología y la semiótica.**

Otra de las perspectivas teóricas que ha abordado estudios de las fiestas de quince años, se puede reseñar a partir de la antropología y la semiótica del ritual. La investigación “*De niña a mujer... El rito de pasaje en la sociedad contemporánea*” (Finol, 2001) analiza una celebración ritual de transición en la actualidad: la fiesta de quince años -celebración frecuente en Venezuela y en muchos países latinoamericanos-, para aproximarse a los valores sociales contemporáneos.

Para realizar una explicación de la estructura de este ritual, el autor toma un *modelo semiótico de la significación*. Finol (2001) parte de la hipótesis de que “el rito de pasaje se transforma en nuestros días, gracias a la innovación por parte de sus actores, en un instrumento de solidaridad y defensa de ciertos

valores familiares frente a los procesos que promueven una globalización de la cultura y una reducción de la diversidad” (p.171).

El enfoque metodológico que la investigación logra seguir, se basa en un estudio de caso y en la reflexión cualitativa. Desde allí es que el autor encuentra que

la minuciosa preparación de estos ritos, la cuantiosa inversión económica que a menudo implican y el esfuerzo personal y familiar revelan la decisión de llevar adelante no sólo una celebración, la búsqueda de reconocimiento social o los deseos de satisfacción lúdica. (...) El enorme trabajo involucrado en la preparación y desarrollo del ritual evidencia la conciencia de la pertinencia social y cultural del mismo (Finol, 2001, p.182).

Lejos de hacer algún tipo de crítica a las prácticas que caracterizan a las fiestas de quince años, lo que se intenta es develar que este tipo de eventos lo que buscan es recurrir a *estrategias semióticas* de carácter ritual para fortalecer los valores familiares, por ello “los ritos seculares contemporáneos son hoy la expresión de un esfuerzo defensivo frente a una sociedad que intenta reducir la individualidad y triturar al grupo familiar” (Finol, 2001, p.182). En este mismo sentido, el estudio también reconoce la *plasticidad del rito contemporáneo*, esto es su posibilidad de innovación, como una forma de afrontar determinadas crisis y conflictos gracias al uso de *recursos o estrategias semióticas*, cosa que también favorece la continuidad de los rituales en la sociedad actual. Así lo asegura el autor: “la necesidad de crear, re-crear y desarrollar nuevos ritos, para satisfacer nuevas y difíciles realidades, explica claramente el papel determinante que en todas las sociedades conocidas cumplen estas prácticas que en algún momento se creyó que desaparecerían” (Finol, 2001, p.182).

La investigación deja ver con claridad un reconocimiento del valor simbólico del ritual, representado en la transición de niña a mujer, en la que se examina con detenimiento cada una de las implicaciones, ventajas, posibilidades, pero, sobre todo, funciones sociales, familiares y subjetivas que los rituales de paso implican en la complejidad de la sociedad actual.

Por otra parte, también se le otorga una gran relevancia a la identificación de lo local en lo global, lo que demuestra al ritual como una respuesta a los procesos de homogenización y como una forma de fortalecer los valores sociales y las particularidades de grupos y comunidades. A su vez, se opta por una perspectiva que se aleja de los estudios de género o el feminismo, que critican radicalmente las fiestas de

quince; contrario a ello, se destaca la función del ritual como una forma de resistencia que mantiene un *microuniverso cultural propio* en respuesta a la globalización.

### **1.1.6. Las fiestas de quince años comprendidas desde los estudios interdisciplinarios.**

Un último estudio que se denomina a sí mismo como interdisciplinario, se titula “*La celebración de los quince años como rito de salida de la infancia para las chicas en el Perú*” y centra su interés en reconocer

la importancia de la interdisciplinariedad en las ciencias sociales. (...) la sociología permitió el recojo de testimonios y un análisis de la celebración de los 15 años en una perspectiva biográfica mientras que la demografía hizo posible la puesta en perspectiva de los resultados con datos cualitativos (Cavagnoud, 2011).

De este modo, se utiliza como metodología de investigación la etnografía, en la que la observación y el desarrollo de entrevistas son fundamentales para el trabajo de campo. Paralelo a ello, se hace uso de datos estadísticos con miras a complementar y contrastar la información cualitativa.

Según Cavagnoud (2011), la fiesta de quince años marca culturalmente la salida de la infancia, representándose en dos formas: una tradicional (rito de paso que se centra en la importancia de la familia, anuncia el matrimonio y significa la entrada a la edad adulta femenina) y otra forma contemporánea y moderna (fiestas juveniles y viajes al extranjero que ponen de relieve la participación de los grupos pares y el detrimento familiar). La finalidad del estudio se basa en la comprensión de la simbolización de la salida de la infancia a partir la celebración de los quince años de las adolescentes peruanas en su forma tradicional y su forma contemporánea.

A partir de allí, se encuentra que esta celebración no ha perdido importancia, y que al contrario, va adaptando formas distintas o “más modernas” para mantenerse en el presente. El significado del evento se mantiene: es un rito de paso que indica la salida de la infancia y permanece en la memoria de las adolescentes. En palabras del autor:

que su forma sea tradicional o moderna, y aunque sea desposeída de su carácter religioso, la celebración de los 15 años no desprecia su dimensión ritual. Éste sólo se transforma, en sus manifestaciones contemporáneas, hacia más individualismo y ya no significa una entrada sistemáticamente en la edad adulta femenina (Cavagnoud, 2011).

Desde la lectura hecha a partir de cifras cuantitativas comparadas con los datos cualitativos recolectados, se concluye que

las transformaciones recientes del rito del decimoquinto cumpleaños para las jóvenes limeñas entran en consonancia con las evoluciones demográficas y sociales contemporáneas de la sociedad peruana, en particular en lo que se refiere a la población femenina de las ciudades (...). Estas evoluciones del estatus de las mujeres en la sociedad peruana y su permanencia prolongada en la juventud remiten a una modernización del país (Cavagnoud, 2011).

Además de reconocer la transformación de la práctica en la actualidad, el estudio sugiere que la celebración de los quince años se concibe como un fenómeno social, que hace parte de la complejidad de la sociedad latinoamericana actual. En este hecho, la relación entre lo global y local se haya en constante tensión, a su vez, se sugiere un contraste entre lo tradicional con lo actual, generando una interesante lectura que no excluye elementos emergentes de la celebración de los quince años en el presente.

En síntesis, cada uno de los estudios que se referenciaron y analizaron aquí, aportan de manera considerable a la comprensión de las fiestas de quince años como fenómeno social, a partir de las prácticas, discursos, significados, actores, etc. que en ella intervienen. Desde los enfoques teóricos que se tomaron como eje estructural para este apartado, se puede decir que la diversidad y multiplicidad para abordar el tema es una constante. Así mismo, hay que reconocer que una de las carencias más evidentes dentro de estas investigaciones corresponde a la pregunta por el lugar e importancia de la imagen, ya sea fotográfica o audiovisual, en el desarrollo de las fiestas de quince años. Es por ello que el presente estudio quiere centrar su interés en la imagen fotográfica en relación con este evento.

## **1.2. Proyecto: La fotografía de las celebraciones de quince años en tres generaciones de mujeres.**

### **Justificación.**

La relevancia académica de la presente investigación radica en asumir la fotografía como fenómeno social y práctica cultural, que necesita ser estudiada en su multiplicidad de contextos y significados, no sólo a la luz de los ritos de paso, sino también en el marco de sus formas de producción y circulación y sus demás usos sociales: como estrategia política, de producción de memoria o de transmisión de la cultura. Por ello, la complejidad e inserción social de la imagen, permite que la fotografía sea un producto de la cultura visual que merece ser comprendido desde los estudios sociales.

Usualmente en este campo, la fotografía es instrumentalizada como “fuente de información”, sin embargo también se viene asumiendo como práctica social y cultural, susceptible de ser abordada desde la transdisciplinariedad y la interdisciplinariedad. Si bien esta no es la pretensión del estudio, se tienen en cuenta elementos de diversos campos de saber (antropología, sociología, semiótica, filosofía, estudios de género, feminismo, etc.), así como los intercambios con las mujeres participantes en esta investigación y el proceso de creación artística propuesto por el autor.

Las celebraciones de quince años asumidas como uno de los ritos de paso de la contemporaneidad, que al igual que en las sociedades y comunidades tradicionales, estructuran parte de la visión de mundo y el sentido que cada individuo le otorga a su realidad individual y colectiva, posibilita el análisis de las formas de ser hombre y mujer.

Por todo lo anterior se considera pertinente el desarrollo de esta investigación, a lo cual se aúnan los resultados del balance bibliográfico: en varios países de América Latina se han realizado estudios sobre el tema, que sugieren problematizaciones susceptibles de ser analizadas en el contexto colombiano, pues en el país este tipo de estudios no han sido abordados.

Tomando este balance bibliográfico, también se pudo identificar que ningún estudio ha trabajado el tema de la imagen fotográfica y sus usos sociales en función del rito de paso de niña a mujer, ni como objeto de estudio, ni como fuente o estrategia metodológica; tampoco se han tenido en cuenta los demás registros audiovisuales que hacen parte de las fiestas. Así mismo, ninguno de estos estudios refiere la

importancia la fotografía como práctica ritual y como rito de paso<sup>3</sup>. Cada uno de estos elementos justifica esta investigación y la coloca como novedosa en relación con la producción académica en Latinoamérica alrededor de los quince años.

Para hablar de la pertinencia social y política de este trabajo investigativo, es necesario referir los hallazgos presentados en el capítulo 2 y 3 en torno al cuerpo y el patriarcado y la manera como la imagen fotográfica y el rito de paso reproducen unas determinadas instituciones en torno a un “ideal de mujer”, que es bella y cumple con unos determinados roles como *madresposa*. Desde una perspectiva feminista, pero también desde la posición ética del autor de este estudio, es fundamental generar reflexiones que permitan evidenciar dichas instituciones y las relaciones de poder que se ejercen sobre las mujeres, pero también sobre los hombres, con miras a cuestionarlas.

Esto también implica debatir esas maneras dadas de ser hombres y mujeres, que se muestran inmutables, para hablar de una construcción de otras posibilidades de ser en la sociedad. Por tal razón, es necesario enunciar aquellas diferencias de género y relaciones de poder que se hacen presentes en las fiestas de quince como un reflejo de la sociedad, con el fin de reflexionarlas y debatirlas.

En este proceso de visibilización, no se debe dejar de lado el uso que se hace de la imagen fotográfica para esta reproducción de estereotipos, instituciones y formas de opresión. Más allá de enunciarlas, es indispensable empezar a resignificarla y potenciarla como estrategia política de denuncia, bien sea desde el campo del arte o el campo de los estudios sociales.

Ligado a lo anterior, la presente investigación parte del lugar de enunciación del investigador como sujeto. Como hombre y como actor social que se encuentra inmerso en las instituciones patriarcales que se reproducen en las fiestas de quince años. Esto implica repensar su lugar como investigador y como sujeto que inside y reflexiona sobre su contexto inmediato.

Este estudio se muestra relevante para su autor, en tanto se relaciona directamente con su trayectoria como investigador, pues como “trabajador de la imagen” y su formación en pregrado como licenciado en artes visuales, constituyen un interés por el estudio de la imagen y la creación artística en torno a la fotografía y la memoria.

---

<sup>3</sup>Este aspecto se elabora en detalle en el capítulo 3.

Finalmente, es fundamental situar la pertinencia de esta investigación en la línea de investigación en la que se inscribe en la Maestría en Estudios Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. Para la *línea de memoria, identidades y actores sociales*, el estudio de los registros fotográficos de las celebraciones de quince años, abre otras posibilidades de reflexión en torno a temas en la relación de la imagen fotográfica -en tanto activadora de recuerdos- y la memoria, como las relaciones generacionales, la necesidad que tienen los grupos humanos para transmitir lo vivido y las estructuras sociales o el potencial político de la imagen para resignificar el pasado, entre otros aspectos.

### **Delimitación y planteamiento del problema.**

Como situación problema identificada para este proyecto de investigación, se presenta la práctica fotográfica de las distintas formas de celebrar los quince años, tanto en sus formas tradicionales (fiestas basadas en la preparación y desarrollo de prácticas rituales) como en sus formas alternativas (viajes o fiestas entre pares), o aquellas fiestas en las que se realizan modificaciones u omiten prácticas.

De esta manera, la fotografía dialoga con el desarrollo de este ritual de paso, en tanto es parte central del rito y es a su vez rito en sí mismo, complejizando las prácticas e *instrumentos simbólicos* de los quince años como el vals, el cambio de zapatilla, el brindis, etc. y haciendo parte fundamental de los procesos de rememoración de la fiesta y de otras celebraciones como los viajes.

Ahora bien, del balance bibliográfico, el cual muestra varios campos de análisis, se identifican dos categorías conceptuales para abordar el problema: *las celebraciones de los quince años* en tanto rito de paso y *la fotografía* entendida como práctica social. Estos mismos estudios posibilitaron la construcción de otras categorías pertinentes como *prácticas rituales*, uso de *instrumentos simbólicos*, *performatividad* y *relaciones intergeneracionales*. En cuanto a la fotografía, se observa que no se hace ningún uso metodológico o abordaje teórico dentro de los estudios consultados, por tal razón, aquí se asume como una práctica social y cultural que permite conocer el desarrollo del ritual de paso de los quince años y se constituye como principal artefacto para la memoria y las relaciones intergeneracionales.

Como categorías emergentes, *el cuerpo* y *el patriarcado* representan otros dos ejes de reflexión teórica que amplían los análisis de las fiestas de quince años y que, retomando de nuevo el balance bibliográfico, tampoco han sido referidos en los estudios sobre quince años.

En este sentido, este trabajo aborda la imagen fotográfica en su multidimensionalidad investigativa. Por un lado, se toma desde su comprensión teórica y su comprensión desde varias disciplinas (sociología, antropología, filosofía, semiótica, etc.), pero también se asume en sus posibilidades para trabajo de campo y sus usos metodológicos como fuente y como estrategia de recolección de información.

El análisis de la práctica fotográfica de las celebraciones de quince años como parte fundamental del pasaje de niña a mujer y sus relaciones con la performatividad del género, es el interés central de este estudio, en función de la caracterización de dichas celebraciones y sus transiciones en tres generaciones de mujeres de cuatro familias distintas. Así mismo, la presente investigación busca una comprensión de las dimensiones de la práctica fotográfica como componente del rito de paso y sus vínculos con los procesos de transmisión generacional y la memoria familiar.

Dejando esto claro, las preguntas orientadoras se concreta de la siguiente manera: *¿cómo la fotografía en las celebraciones de quince años aparece como componente del rito de paso de niña a mujer y cuál es su relación con la performatividad del género en tres generaciones de mujeres en cuatro familias?, ¿cuáles son las características de las celebraciones de quince años como rito de paso y sus transiciones en tres generaciones de mujeres de cuatro familias?, ¿cuáles son las dimensiones de la fotografía como componente del rito de paso?, ¿qué relaciones existen entre rito de paso, transmisiones generacionales y memoria familiar en la producción y circulación fotográfica?, ¿qué vínculos se identifican entre rito de paso, práctica fotográfica y performatividad del género?*

## **Objetivos.**

### ***Objetivo general.***

Analizar la fotografía de las celebraciones de quince años como componente del rito de paso de niña a mujer y sus relaciones con la performatividad del género en tres generaciones de mujeres de cuatro familias.

### ***Objetivos específicos.***

- Identificar las características de las celebraciones de quince años como rito de paso y sus transiciones en tres generaciones de mujeres de cuatro familias.
- Analizar las dimensiones de la fotografía como componente del rito de paso en las celebraciones que se abordan en esta investigación.

- Analizar las relaciones entre rito de paso, transmisiones generacionales y memoria familiar en la producción y circulación fotográfica que se hace de las celebraciones de quince años de las familias participantes.
- Identificar las relaciones entre rito de paso, práctica fotográfica y performatividad del género en las celebraciones de quince años de las familias analizadas.
- Desarrollar un proceso de creación artística articulado con los referentes teóricos, el trabajo de campo y los hallazgos de la presente investigación.

### **1.3. Referentes teóricos y conceptuales**

Este apartado tiene como finalidad hacer explícito el posicionamiento conceptual y teórico que orienta la presente investigación. De este modo, inicialmente se proponen cuatro ejes temáticos -recurrentes en el balance bibliográfico- en torno a la categoría de la *celebración de los quince años*: la celebración entendida como *rito de paso* exclusivo para las mujeres; la *performatividad del género*, según la propuesta teórica de Judith Butler, y como ésta se evidencia en las fiestas de quince a través de los roles que hombres y mujeres asumen en la preparación y desarrollo del ritual; las transiciones de los quince años, el contraste entre las fiestas tradicionales y las *formas alternativas* de los quince años; y las relaciones intergeneracionales que intervienen en la celebración.

También se realiza una aproximación a algunos abordajes teóricos y usos metodológicos sobre la *fotografía* como categoría de análisis en las ciencias sociales, el arte y otros campos de saber. Para lo cual se hace énfasis en varias teorías y usos de este tipo de imágenes desde la semiótica, la psicología, los estudios de la memoria, investigación social visual, la sociohistoria y otras metodologías para el análisis de lo fotográfico como documento histórico. La última parte de esta sección, hace referencia a la mujer como tema de la fotografía, con la intención de dar entrada al capítulo 2 de este documento.

#### **1.3.1. La celebración de los quince años: Rito de paso para las mujeres.**

Como se vio en el balance bibliográfico presentado en páginas anteriores, la pluralidad de enfoques teóricos que abordan el análisis de la celebración de los quince años, es reflejo de la *multidimensionalidad* que esta práctica ofrece para su análisis en los estudios sociales. Por esta razón, en este apartado se busca la apropiación de diversas posturas, conceptos y discusiones alrededor de las disciplinas y campos de conocimiento que han tomado el tema de las fiestas de quince años como ritos de paso para las mujeres.

### ***1.3.1.1. El concepto de rito de paso.***

En tanto práctica social, los rituales -ya sean de paso o no- que caracterizan a cualquier grupo humano en un momento histórico particular, poseen una función determinada y están cargados de diversos sentidos para los individuos y la sociedad que los acoge. En palabras de Finol (2001), desde una perspectiva antropológica y semiótica,

todo ritual cumple una función social y está estrechamente vinculado a las creencias, valores y procesos propios de la sociedad donde tal ritual se protagoniza, ritual que, a su vez, sufre las presiones y transformaciones que sufre la sociedad, al mismo tiempo que es instrumento de nuevas transformaciones promovidas a través de los instrumentos simbólicos con los que opera (p.173-174).

Estos usos sociales de los rituales y sus transformaciones son fundamentales para entender la complejidad de las prácticas configuradoras de un rito determinado. Culturalmente, se le ha conferido a cierto tipo de celebraciones servir como *ritual de paso*, es decir, como un medio para la transición o el pasaje de una “condición” a otra en la vida de un individuo. Van Gennep (2008), quien inicia las teorizaciones sobre el tema, asegura que

la vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte. Y a cada uno de estos conjuntos se vinculan ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada (p.15-16).

Los rituales de paso representan una *transición temporal* que construye un *periodo liminal (margen o marginalidad)* que le permite a un individuo pasar de una condición determinada a otra, en donde el desarrollo del rito como tal representa la indeterminación. Este periodo establece la relación de un antes y un después, es decir y siguiendo al mismo Van Gennep (2008), una tensión entre *separación/agregación*. Aquí es donde la transitoriedad adquiere un sentido particular: en tanto el rito de paso marca una diferencia en el transcurrir de la vida de un determinado individuo o grupo, una serie de simbologías toman protagonismo para evidenciar que el ritual se basa en la adquisición de una nueva posición social, económica, biológica, religiosa, etc.

Este proceso de transitoriedad ocurre a través del uso de unos *instrumentos simbólicos*, que siguiendo a Finol (2001), son aquellos objetos y artefactos que hacen las veces de *medios simbólicos* para garantizar la transición dentro del ritual de paso. Estos objetos contribuyen a la construcción de fronteras o límites dentro de la iniciación y pasaje del individuo; así mismo, permiten la *significación ritual* y las *acciones simbólicas* del rito. El carácter contextual que poseen los rituales de paso y su condición funcional estructurada en la transitoriedad, toma en cuenta los elementos socioculturales que dotan de sentido a esos *instrumentos simbólicos*.

Por otra parte, desde el enfoque psicoanalítico,

Los rituales de iniciación o de pasaje son ofertas hechas a las y los púberes por una comunidad determinada para intentar encauzar el incremento de las pulsiones sexuales por vías socialmente aceptadas y pueden considerarse desde dos vertientes: como mensaje cultural; esto es, como el cúmulo de símbolos, propuestas y mensajes que una cultura pretende hacer llegar a los individuos y desde la recepción subjetiva que cada adolescente hace de ellos (Ruiz, 2001, p.94).

Esta oferta que lo social le presenta al individuo con miras a dirigir y controlar su nueva condición: su madurez sexual y su capacidad reproductiva, no es más que una manera de integrarlo a la vida adulta y colectiva. Sin embargo, es ese individuo quien re-significa y apropia estos sentidos culturales, es decir y como lo sugiere Ruiz (2001), los rituales se manifiestan a través de una serie de símbolos que apelan al inconsciente y pasan por lo subjetivo para ser interpretados de formas diversas, asumiéndose o rechazándose sus contenidos.

Para la misma autora, la funcionalidad de los rituales como estrategia de paso o de iniciación, se muestran como una respuesta social para *frenar* los cambios y crisis que la etapa de la adolescencia trae consigo. De este modo, aparecen dos sentidos del rito: uno para *las culturas frías* y otro para *las culturas calientes* (Lévi-Strauss citado por Ruiz 2001). En el caso de las primeras, referidas a un tipo de sociedad más tradicional, estos rituales se emplean como mecanismo para sopesar el *cambio social* producido por la adolescencia y lograr que los miembros de la comunidad se integren efectivamente a la vida adulta a través de la intervención y regulación del mismo grupo en cuestión. En las culturas catalogadas como *calientes*, es al individuo mismo a quien le corresponde buscar integrarse en lo social y a la vida adulta; allí sobreviven algunos ritos de iniciación, pero las exigencias de las sociedades modernas (competitividad

laboral, evolución acelerada, etc.) le obligan al sujeto a crear su propio *proyecto individual* al margen del grupo social.

Se puede decir que estas dos culturas en la actualidad dialogan y se superponen recíprocamente. A partir de esta transposición se produce una serie de mutaciones que definen diversas prácticas alrededor de los ritos de pasaje, donde lo individual y lo colectivo están en constante tensión.

Un elemento más que debe tenerse en cuenta al asociar las fiestas de quince y los ritos de paso tiene que ver con la adolescencia, entendida como un periodo de transición en la vida que, según algunos enfoques teóricos, resulta indispensable. Desde una perspectiva psicológica, Gruel & Palencia (2006) hacen un recorrido histórico en torno a la manera como se ha abordado la cuestión de la adolescencia desde sus dimensiones biológicas, sexuales, psíquicas, sociales, educativas, etc., iniciando su reflexión en la edad media hasta concluir en los siglos XIX y XX. Al final, los autores insisten en que, en la actualidad, para las sociedades modernas el paso de adolescente a mujer es mucho más complejo (la decisión de casarse y de tener hijos o el desarrollo profesional y social), en tanto el sentido del ritual de paso ha perdido su significado original de transitoriedad, pero que, a la vez mantiene la idea de que la celebración es un evento especial. De este modo, lo que aquí interesa de la adolescencia no es su concepción como una etapa particular del desarrollo biológico o psicológico de los individuos, más bien yace en lo que socialmente implica en torno a la transición de niña a mujer y su papel dentro del ritual.

Ahora bien, los ritos de paso y de iniciación toman diversas formas y significados según el tipo de evento, la etapa de vida del individuo y los contextos sociales en los que emergen: el bautizo, el matrimonio, las graduaciones, los entierros, etc. son algunos ejemplos. El sentido que como ritual, se le otorga a la celebración de los cumpleaños tampoco escapa a este hecho, pues su construcción se hace a partir de la “creación y reforzamiento de vínculos sociales, vínculos que son el tejido social mismo”, así, “los cumpleaños son ritos de conmemoración privada, familiar, que renuevan periódicamente la estructura de funcionamiento, pertenencia e identidad familiar” (Finol, 2001, p.173). Esta dinámica conduce a hablar de un *modo de socialización* eficaz que fundamenta la celebración de los cumpleaños. Como se verá a continuación, los quince años se estructuran desde allí, dialogando con la transitoriedad que implican, la participación familiar y la inserción en lo social de la quinceañera.

### ***1.3.1.2. La celebración de los quince como rito de paso.***

Como una práctica que representa la “salida de la infancia”, las fiestas de quince años se llevan a cabo en la mayoría de los países latinoamericanos y poseen un valor diferente respecto a los demás cumpleaños. Lestage, (2012) propone el origen de esta práctica en México como un vestigio de las costumbres de culturas precolombinas como la Azteca, Maya o Quechua, pero también como una tradición propia de los años treinta heredada de los bailes europeos de la alta sociedad, especialmente de Francia (Napolitano, citada por Lestage, 2012).

De este modo, los quince años introducen “un ‘corte’ en la continuidad del tiempo en relación con cierto orden establecido y determina un ‘antes’ y un ‘después’” (Bertrand citado por Cavagnoud, 2011). Esta “necesidad cultural de establecer un límite” (Finol, 2001, p.173), se configura no sólo en una *entrada en sociedad* o el desarrollo de unos rasgos fisiológicos, sino también en la transmisión de una serie de imaginarios, estereotipos, simbologías, etc. que definen a la mujer desde una perspectiva tradicional. Esta reproducción de significados, apunta a que la quinceañera deje

simbólicamente la infancia para entrar en una fase biográfica en la cual el matrimonio y la vida de esposa y madre de familia se hacen posibles. Un cambio de estatus se hace visible a través de esta ceremonia en la que es la principal protagonista, definiéndole e instituyéndole un nuevo rol en la sociedad” (Cavagnoud, 2011).

El hecho de “convertir” a la niña en una mujer como esencia del rito de pasaje, se traduce en la identificación de una serie de roles sociales asociados con lo femenino, y que, desde algunas perspectivas de género y el feminismo, son cuestionables y debatibles. Enfatizando en lo que tradicionalmente corresponde a “ser mujer” reducido a lo maternal, las labores del hogar o a una esposa abnegada y sometida<sup>4</sup>, la adquisición de esta “nueva condición” debe ser analizada y contrastada a la luz de lo que hoy en día significa para la quinceañera y la celebración. Esto mismo es posible identificarlo en la preparación del cuerpo de la quinceañera bajo un canon de belleza instituido, que, como se verá en el capítulo 2, hace parte fundamental del rito de pasaje.

Los ritos de paso proponen una tensión entre *separación/marginalidad/agregación* y que para el caso de las celebraciones de quince años, tiene gran importancia al identificar ese carácter transicional que

---

<sup>4</sup>Este aspecto se desarrolla en el capítulo 3 a partir de los planteamientos de Marcela Lagarde (2003), y la institucionalidad de la *madresposa*, que define una serie de roles para las mujeres desde su “esencia” maternal y conyugal construida socialmente.

marca este antes-después en la existencia de la festejada. Según Favier (2001) la celebración en el contexto mexicano está constituida por tres etapas:

en el primer momento la persona es separada del grupo de pertenencia. En el segundo se efectúa el rito de paso como tal, al margen de la sociedad y en presencia de algunas personas encargadas de iniciar a la joven en su nuevo estatus social y finalmente, se le reintegra a la sociedad (p.54).

A través de dos *instrumentos simbólicos*, Finol (2001) ejemplifica este proceso. En la versión mexicana de los quince años, la joven entrega un *osito de peluche* a una prima menor como símbolo de salida de la niñez y de transición generacional, reflejando el *proceso de separación*. En el *cambio de zapatos de tacón bajo por unos de tacón alto* que efectúa el padre, se admite simbólicamente en la vida adulta a la quinceañera y le permite la posibilidad del matrimonio a través del cortejo de los jóvenes; esta nueva *ganancia* social adquirida se refiere al *proceso de agregación*.

El *proceso de marginalidad* en estas dos acciones, se refiere a una *etapa liminal* en la que se desarrolla el rito como tal, y que coloca al *sujeto ritual* en una posición ambigua que lo ubica en medio de dos puntos, *perteneciendo y no perteneciendo* a la vez a estos estados. Finol (2001) resume el sentido de esta triada (*separación, marginalidad, agregación*), asegurando que esto es “lo que hace el rito: social y culturalmente convierte a una persona en otra, no sólo porque haya un proceso de separación y otro de agregación, sino porque (...) pierde unos atributos sociales y culturales y adquiere otros” (p.178) y donde el ritual en sí mismo se halla articulando el sentido de la transición.

Otro de los significados rituales que tradicionalmente le son atribuidos a las fiestas de quince años como una forma de transición, está asociado con el hecho de presentar en sociedad a la joven. Este acontecimiento tiene por lo menos tres dimensiones: un primer nivel que recae en la importancia del evento como “un rito identitario de confirmación de pertenencia” (Cavagnoud, 2011), es decir, la reafirmación dentro de un núcleo familiar y una comunidad más amplia por parte de la quinceañera y sus padres. Un segundo aspecto, que tiene muy en cuenta Cavagnoud (2011), se refiere a la búsqueda de un esposo y el matrimonio para la joven a través de la construcción de una red social por fuera de la familia. De allí se desprende un tercer nivel relacionado con el desarrollo físico y el inicio de la vida sexual de la joven:

la presentación de las mujeres quinceañeras en sociedad está en estrecha relación con su maduración sexual fisiológica (...), esta edad es socialmente marcada por la celebración

como la mínima para acceder a la maternidad sin enormes riesgos físicos, psíquicos y sociales, como el momento en que queda oficialmente permitido el cortejo de la chica por parte de los jóvenes que la pretendan y que podrían coadyuvar a su fecundación (Ruiz, 2001, p.206).

Ligado a lo anterior, las fiestas de quince años como rito de paso también representan una nueva posición social y ganancia de estatus que adquiere la joven y su familia. Creando un símil con el *cuento de La Cenicienta*, Favier (2011) asegura que en la fiesta no sólo se indica el

paso a la condición de mujer: los vals, el zapato de tacón, la corona, tantos símbolos presentes en el cuento de Walt Disney que remiten a otro tipo de paso: el del ascenso socio-económico. Aquella noche, metafóricamente, la quinceañera, su familia y sus invitados acceden a otra categoría social: la de la aristocracia. El zapato de tacón y la corona en particular, son marcas de este paso: la corona hace referencia al ascenso social, económico y simbólico de la joven y de su familia, convirtiéndose en una familia real. La quinceañera pasa directamente al estatus de reina (p.60).

Como se verá en el capítulo 2 y 3, tanto el cuento como el personaje icónico de Cenicienta, permite analizar la trayectoria simbólica de este personaje en la celebración de los quince años. Dado que en la historia también ocurre un rito de paso, Cenicienta emerge como estereotipo emblemático de la mujer y la feminidad, esto para crear asociaciones entre el cuento y la fiestas alrededor del uso de fotografía, la preparación del cuerpo bello, el ideal de esposa y del amor eterno, entre otros aspectos que más adelante se desarrollan.

Desde otras posturas, se pone en duda la intencionalidad del ritual de paso entre la niñez y la vida adulta. La diversidad y las transformaciones que la celebración ha adquirido en la actualidad<sup>5</sup>, se ven reflejadas en lo que Gruel & Palencia (2006) refieren en los cambios y proyectos de vida de las quinceañeras, como la independencia económica, cursar una carrera profesional o el matrimonio, situaciones que las conduce a un ritual de transición que ya no se concibe de la infancia a la adultez, sino más bien a una *adolescencia alargada o prolongada*, la cual se podría definir como:

la forma de adolescencia actualmente más común en sociedades tecnificadas e industrializadas en donde chicas y chicos tienen un largo periodo disponible para su

---

<sup>5</sup>Estas variaciones se refieren a viajes, fiestas con grupos pares o variaciones en el ritual como tal. Más adelante se profundizará en ello.

formación antes de integrarse al mundo del trabajo y a la institucionalización de la vida sexual y la actualización del potencial reproductivo (Erdheim citado por Ruiz, 2001, p.207).

Este fenómeno también lo refiere Cavagnoud (2011) en otros términos. Si bien el ritual representa la salida de la niñez, se hace insuficiente para representar una entrada a la adultez, por ello emerge la *juventud* como una etapa con límites imprecisos y como una extensión de la transición. Dicha etapa, amplía el significado que supone la celebración de los quince años. La complejidad de la sociedad actual y las particularidades y multiplicidades que presentan los sujetos y contextos, entran en juego para matizar los sentidos otorgados a este rito de paso.

### ***1.3.1.3. Performatividad del género en los quince años: Roles de hombres y mujeres en la fiesta.***

Cuando se trata de comprender las fiestas de quince años, no debe olvidarse que el rito de paso se encuentra en una red mucho más compleja de transmisión generacional de construcciones sociales en torno al género, que tradicionalmente han marcado las diferencias entre hombres y mujeres y que -como se verá en el capítulo3- se hayan insertos en un sistema patriarcal. En este sentido, las fiestas de quince años como práctica y como ritual de paso exclusivo para las mujeres, contiene unos *símbolos femeninos* presentes en todas las fases de la celebración. Al respecto Cavagnoud (2011), siguiendo a Olthoff, asegura que

Una característica fundamental del rito de los 15 años es que se trata de una celebración estrictamente reservada a las chicas. Por lo tanto, establece una diferenciación radical en términos de género en la medida en que los chicos están exentos de un rito de paso al menos similar que les sería asociado. La celebración de los 15 años es una ceremonia a lo largo de la cual la identidad de género femenina está puesta de relieve de modo muy pronunciado. El largo vestido de la chica, su peinado convencional (...), el maquillaje delicado y respondiendo a ciertos criterios de belleza, el paso medido, la puesta en valor de su silueta y el porte de joyas que llaman la atención del público -en las ceremonias más tradicionales se usa incluso una corona- son elementos que subrayan la identidad femenina de la chica. El uso de estos objetos y la manera de presentarse a la sociedad, a partir de símbolos femeninos, sirven para romper con la infancia y confirman su entrada en una edad nueva que remiten a la madurez del estatus de mujer adulta.

Se puede asegurar que las fiestas de quince son un *rito sexuado*, donde la niña-mujer es la protagonista en la reproducción de esa diferenciación de género que conduce a la construcción de las *identidades sexuales* (Cavagnoud, 2011). Esto mismo es lo que Favier (2011) define como *performing de feminidad*, lo que puede ser interpretado como una serie de prácticas en las que se pone de manifiesto una *función simbólica* en relación con la salida de la infancia, la nueva condición de “ser mujer”, la sexualidad de la quinceañera y el control de los padres. Favier (2011) señala algunas prácticas del ritual asociadas con este *performing de feminidad*: los valeses (en la cultura mexicana corresponden al *vals de presentación*, *vals del último juguete*, del *primer zapato de tacón*, el de *la coronación*, el de *los padrinos*); y algunas coreografías ensayadas con anterioridad con canciones comerciales que ponen en evidencia la sensualidad de la joven, su posición de mujer deseable y, a la vez, la vigilancia de la familia. Los valeses y estas coreografías aparecen como acciones para resaltar la feminidad de la quinceañera, donde la transición de niña a adulta tiene que ver con el inicio de su vida sexual, mediada no sólo por el núcleo familiar, sino por el ritual mismo.

Las fiestas de quince años también ponen en juego un *proceso de feminización de la niña* que inicia en el nacimiento a través de la denominación y que se ratifica en la celebración. En palabras de Chervin (2010): “una nueva interpelación de mujer se hace en las fiestas de quince años, y posiblemente la repetición del nombre funciona como el equivalente al ‘es una niña’ de la interpelación médica que se hace al bebé cuando nace” (p.7). Esta idea de una niña que se ratifica como mujer dentro del ritual, está fuertemente marcada por *normas heterosexuales de género* que regulan las versiones tanto de hombres como de mujeres (Butler, 2002).

Podría decirse que las celebraciones de quince años, en especial las fiestas, en tanto *ritos sexuales*, *performing de feminidad* y *proceso de feminización de la niña*, representan lo que Butler (2012) define como *performatividad del género*, referida no a un “*acto*” *singular*, sino a la reiteración de una norma o un conjunto de normas reguladoras que materializan el sexo en el cuerpo (*materialización del sexo*)<sup>6</sup>; en estas prácticas reiterativas o rituales, el sexo se naturaliza, pero a la vez abre fisuras que representan inestabilidades en las construcciones de dicho sexo. Butler (2002) insiste en vincular la materialización con la reconcepción de la performatividad como una apelación a la cita, que hace referencia a la *práctica de citar normas del sexo*. Siguiendo a Foucault, Butler (2002) deja claro que toda norma citada implica un poder regulador (“ideal regulatorio”) que produce a los sujetos que controla. En otras palabras, “las normas regulatorias del 'sexo' obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los

---

<sup>6</sup>El concepto de materialización se abordará en el capítulo 2.

cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (Butler, 2002, p.18).

Desde una interpretación de los conceptos de materialización y performatividad, Arango, Bello & Ramírez (2013), aseguran que

Para Butler, la construcción de los cuerpos generizados se realiza mediante procesos de reiteración en el tiempo que se sedimentan a través de prácticas rituales y coercitivas que le dan al sexo el efecto de naturaleza. Existe una conexión fundamental entre la materialización del sexo y la performatividad del género: ésta remite al proceso de reiteración de las “citas” que constituyen las normas de sexo y género y que los sujetos incorporan a través del “hacer” (p.188).

Como se verá a lo largo de este documento, la *materialización del sexo* desde la *performatividad del género* ocurre a través de las prácticas rituales -incluyendo la fotografía- y el uso de *instrumentos simbólicos* (el “hacer” mencionado en la cita anterior) que conforman los quince años y la manera como una serie de actores y actrices asumen unos roles dentro del evento, con miras a reiterar normas que configuran las diferencias sexuales y de género. Cabe la pregunta por la manera como esta performatividad se transmite generacionalmente entre abuelas-madres-hijas dentro de la fiesta. Si bien, esta no es la pretensión de este estudio, este interrogante se muestra como una gran posibilidad de análisis para futuras investigaciones.

En este contexto, siguiendo a Butler (1997), cabe hacer la distinción entre *sexo* y *género*. Para ella, la discontinuidad central se halla entre los cuerpos sexuados y los géneros construidos culturalmente, basados ambos en los binarismos hombre/mujer, para el primero, y masculino/femenino, para el segundo. La autora presenta al género como construcción histórica, social y cultural, pues no es el resultado causal del sexo, sino más bien una interpretación múltiple de éste, que corresponde al significado cultural que el cuerpo sexuado asume y, por tanto, se produce performativamente por medio de prácticas reguladoras.

En cuanto al concepto de sexo, Butler (1997) critica su carácter inmutable desde una perspectiva naturalista y esencialista, pues como constructo cultural, el sexo vendría a ser la materialidad del género. Es sus palabras,

El sexo, que ya no puede ser entendido como una “verdad” interior de disposiciones e identidad, resultará ser una significación realizada performativamente (y por tanto no “ser”),

una significación que, aliviada de su interioridad y superficies naturalizadas, puede dar lugar a la proliferación paródica y el juego subversivo de significados genéricos (Butler, 1997 p.16-17).

El sexo como una entidad física no dada, que también se contruye culturalmente desde el género, es explicado por Facio & Fries (2005) cuando insisten en que las personas al nacer, se transforman en hombres y mujeres, por medio de las relaciones de género, por ello, el sexo es anatómicamente configurado gracias al género y no a la biología o la anatomía.

En la distinción entre el sexo y el género, las mismas autoras muestran la manera como se pasó de una *explicación biologicista y sexista* de las diferencias entre hombres y mujeres, a una teorización esencialista del *sistema sexo-género*, hasta llegar a la *teoría de las relaciones de género*, que cuestiona la naturalización de los procesos sociales patriarcales para la creación de seres heterosexuales con una identidad de género aprobada socialmente. Esta teoría “concibe el sexo como una relación vivida y mutable, es decir, que insiste en su naturaleza relacional. De ahí que se entienda que el género es construido no con base en algo inmutable, sino en relación al otro género, tan mutable e histórico como el mismo” (Facio & Fries, 2005, p.273).

Es a partir de la definición de *performatividad* de Butler y la construcción del sexo y el género, que a continuación se propone una reflexión que resulta sugerente a la hora de entender las relaciones entre unos determinados personajes que asumen unos roles<sup>7</sup> según su lugar como hombres y mujeres dentro de la preparación y desarrollo de las fiestas de quince años, teniendo una incidencia en la definición genérica y sexuada, en particular para la quinceañera. Todo ello, de acuerdo con los estudios consultados sobre el tema y haciendo algunas menciones de los hallazgos de esta investigación, expuestos en los capítulos 2 y 3.

---

<sup>7</sup>Los roles aquí serán entendidos como la asignación de una serie de acciones -en función de la relación entre lo privado y lo público- dentro de la preparación y desarrollo del ritual de paso de los quince años, a partir de unos actores en tanto mujeres u hombres que se hayan situados en unas determinadas instituciones. Como se verá en el capítulo 3, dentro de las fiestas de quince, estos roles están relacionados con una serie de instituciones que dan cuenta del patriarcado, por ejemplo, la *madresposa*, la *heterosexualidad obligatoria*, el matrimonio, entre otras tantas. Esta asignación de roles hace parte de la performatividad del género ya definida.

Al respecto, cabe mencionar a Postigo (2001), quien asegura que la estructuración social ha estado marcada por una delimitación de los ámbitos privado y público, diferenciados para hombres y mujeres y el reparto de roles. Haciendo esta aclaración, la autora, enfatiza en que “las instituciones y tipificaciones crean los roles sociales, y éstos a su vez, legitiman las instituciones en un proceso recíproco. Un rol representa a una institución y a su vez la institución legitima ciertos roles. (...) los roles sociales también son objeto de un proceso de reificación o de 'naturalización', se interpretan como un hecho natural, para el que el individuo nace y está predeterminado” (Postigo, 2001, p.206).

*Roles de hombres y mujeres en la preparación de las fiestas de quince años.*

Lo que viene a continuación se elabora de la información que aporta los estudios reseñados en el balance bibliográfico, incorporándose con los datos que refieren las familias participantes, en función de lo ya referido en torno al concepto de performatividad.

De esta manera, según Favier (2011), una primera práctica que caracteriza la preparación de la celebración de las fiestas de quince años, particularmente en México, es el *padrinazgo/madrinazgo* para el financiamiento de cada una de las necesidades de la fiesta. La celebración aparece como un *proyecto comunitario*, caracterizado por estructurarse a través de *redes solidarias* y por consolidar relaciones con otros estratos sociales. Así,

La elección de padrinos respeta un protocolo y una jerarquía extremadamente codificada. Esta codificación en el madrinazgo es fundamental. Existen padrinos y madrinas para la celebración religiosa, el vestido, la medalla, la corona, las zapatillas. Con frecuencia los padrinos son miembros de la familia cercana (tíos y tías, primos y primas de primer grado) (Favier, 2011, p.56)

Siguiendo esta misma lectura, Lastage (2012) propone que en la organización de los quince años se recurre a los tíos y tías de la quinceañera para que contribuyan material o moralmente en el proceso; sin embargo, es en el padre y la madre de la joven en quienes recae la mayor parte de esta labor. Este hecho, además de presentar una serie de roles definidos, deja ver con claridad que lo generacional y los vínculos familiares son el eje articulador en la preparación de la fiesta. Para los casos analizados dentro de esta investigación, el padrinazgo/madrinazgo no es una práctica que esté tan institucionalizada dentro de las celebraciones. La mayoría de gastos corren por cuenta del padre y la madre de la quinceañera, que se ven apoyados por otros miembros de la familia como los abuelos. Por ejemplo, en el caso de Aurora, perteneciente a la generación de madres, fue su abuelo quien corrió con los gastos del vestido, y en el caso de Alejandra, fue su abuela quien financió su viaje a México.

Para Favier (2011), la mayor parte de los preparativos del ritual son supervisados y organizados por mujeres, esto conlleva no sólo a una serie de acciones definidas, sino que también hace referencia a la realización de roles sociales establecidos en torno a la mujer, los cuales buscan ser transmitidos a la quinceañera. La autora destaca la existencia de un grupo de *mujeres que saben* y otro de *mujeres que visten*, esta división estructura cada una de las prácticas que se llevan a cabo. En las primeras recaen

labores como la de comprar el vestido y la medalla para la joven, pagar la misa o encargarse de la comida; a estas mujeres, además de ser las *imágenes públicas* del evento, les corresponde la transmisión de costumbres y tradiciones, pues poseen el conocimiento idóneo para ello. *Las mujeres que visten*, que son figuras del ámbito privado, se encargan de la preparación corporal de la quinceañera, generalmente son las tías y las primas que, por proximidad generacional y cercanía afectiva, merecen hacer parte de esta labor; llama la atención que en este proceso se permite la participación de amigos o familiares homosexuales que contribuyen a engalanar a la joven.

Como se presentó en la descripción de cada celebración de las mujeres participantes, en los preparativos de las fiestas de las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, estos roles fueron muy marcados, sobre todo en la preparación del salón, la selección de la comida o las intervenciones que se hacen sobre el cuerpo de la quinceañera. En estas prácticas, son las mujeres quienes asumen estas acciones del ámbito privado de la fiesta. Se identificó un caso emblemático la fiesta de Natalia, el cual se desarrolla en el capítulo 2, y tiene que ver con la manera como su tío preparó su cuerpo para el ritual.

En este sentido, es claro que la instauración de determinados roles sociales en los preparativos de las fiestas de quince años, pueden relacionarse con prácticas que realizan las mujeres para reafirmar el patriarcado que se imponen en el ámbito público de la familia y la comunidad y en que se inscribe la quinceañera. Como se verá más adelante, este tipo de prácticas se intentan transmitir con miras a mantener vigente las diferencias de género, reafirmar la figura de la *madresposa*, el poder de los hombres sobre las mujeres y los roles de la mujer como progenitora y cuidadora versus el hombre como proveedor.

#### *Roles de hombres y mujeres en el desarrollo de las fiestas de quince años.*

Sumado a la relación actores-prácticas-roles que caracteriza los preparativos de las fiestas de quince, estos mismos diálogos se pueden observar cuando se analiza cada una de las prácticas rituales en el desarrollo de la celebración. De este modo, lo que se propone a continuación, constituye la descripción y una reflexión de algunos elementos que conforman el protocolo que, por lo general, siguen las fiestas tradicionalmente en los países latinoamericanos en los que se practica, a la vez que se enuncian algunos hallazgos de la investigación que aquí se presenta, que se desarrollan en el capítulo 3. Cabe aclarar que, atendiendo a las particularidades del contexto, de la familia y de la quinceañera, la estructura de la ceremonia se adapta y, en algunos casos, se modifica, tal como se puede observar en algunos casos de las familias participantes.

Luego de preparar cuidadosamente la fiesta y de invitar a familiares y amigos, según Finol (2011) -quien hace su estudio a partir del desarrollo de la fiesta en Maracaibo, Venezuela-, el ritual de paso tiene la siguiente secuencia:

Entrada de la joven. Llega a las 8.45 p.m., va vestida con un traje largo, de color rosado, calza zapatos de tacón bajo y en sus manos acaricia un hermoso osito de peluche. Al entrar lleva de la mano a una prima de sólo seis años de edad a quien hace entrega del osito de peluche. A su llegada ha comenzado a sonar una marcha, su padre la recibe en la puerta y la conduce hacia el centro del salón, se sienta en una silla y su padre se acerca, toma unos zapatos de tacón alto que han estado colocados en una mesa hermosamente adornada, le quita los zapatos que trae puestos y le coloca los de tacón alto.

Padre e hija bailan un vals, luego ella también baila con su hermano (...).

La joven va a cada una de las mesas donde los invitados están para felicitarla.

Los jóvenes que asisten a la fiesta, uno por uno, se acercan a entregarle a la cumpleañera una rosa roja.

La fiesta continúa, las parejas bailan.

La agasajada reparte recuerdos de la fiesta y luego se partirá la torta con el tradicional canto de “cumpleaños feliz...”, lo que marca la entrada a la etapa de culminación del rito (p.174-175).

Es de resaltar lo importante de la indumentaria de la quinceañera: su traje da cuenta de lo espacial del evento y, posiblemente, lo que busca es destacar las intervenciones sobre su cuerpo. Esto fue fundamental para las quinceañeras de la generación actual<sup>8</sup> de las familias participantes en este estudio, pues, como se verá en el capítulo 2, el vestido y la preparación del cuerpo es parte del ritual de paso de niña a mujer.

La entrega de la rosa es otro aspecto que llama la atención, elemento que se relaciona con el inicio de la vida sentimental y sexual de la joven. Esta práctica también se hizo presente en las fiestas analizadas, sobre todo en la entrada de la joven al salón y al momento de bailar el vals (ver fotografías 64, 66, 68 y 73). En palabras de Ruiz (2001) “una flor es el símbolo de la sexualidad (...), quien ahora es ya genitualmente madura y tiene que ser quien custodie su propia vida sexual” (p.211). Por otro lado, el sentido del rito de paso y transitoriedad que materializa la celebración, se manifiesta en el osito de peluche que se entrega a la prima -que también puede representar lo generacional- y el cambio de zapato por parte

---

<sup>8</sup>Cuando se hace referencia a la “generación actual”, se está hablando Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, es decir a las hijas-nietas de las familias.

del padre<sup>9</sup>, práctica que, en las fiestas de las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, no se hizo presente.

Otro elemento a destacar, es el vals como eje central de la fiesta, práctica ritual esencial para las quinceañeras de la generación actual, especialmente para Sandra y Natalia; para la generación de las madres, el vals se hizo presente en la fiesta de Adriana y Sonia. En muchos casos, el inicio del ritual se da por cumplido cuando la quinceañera ejecuta este baile con su padre<sup>10</sup>, en su ausencia es reemplazado por un hermano o tío, o el padrastro como ocurrió con Sandra y Natalia. Por lo general, la joven y su padre están acompañados por catorce parejas más que danzan junto a ellos (Finol, 2001; Cavagnoud, 2011); otras veces, la quinceañera baila con su padrino y con muchachos de su edad, denominados chambelanes o edecanes como en los casos analizados.

Debe mencionarse la relevancia que adquieren las figuras masculinas en el ritual a través del vals. En palabras de Gruel & Palencia (2006),

En la ceremonia de los quince años, el padre tiene un papel fundamental al bailar con ella [la quinceañera] el vals y aceptar simbólicamente que otros bailen con su hija. Este papel del progenitor se repite en el ritual del matrimonio religioso, pues el padre entrega a la chica en el altar y, con su anuencia, ella contrae matrimonio. Esta situación patriarcal se sustenta en la aportación de los costos de la fiesta y el padre juega un rol en estos dos rituales (p.230).

El rito religioso en la celebración, que antecede la ceremonia anterior, es otra práctica que llama mucho la atención; particularmente en México esta tradición está vigente. En los casos analizados, se observó que dos de las quinceañeras celebraron una misa antes de su fiesta, llamó la atención el caso de Nataly para quien este ritual tuvo mucha relevancia, al igual que para su familia. Ruiz (2001) describe la misa de este modo: la quinceañera entra a la iglesia acompañada de su madre, su padre, sus padrinos, de las *jóvenes damas* (grupo de amigas que llevan una serie de objetos a emplear en la misa: cojín para el reclinatorio, libro de oraciones, copa y un ramo de flores). Al finalizar la misa, la dama correspondiente le entrega a la quinceañera el ramo, para dirigirse al altar a depositarlo, dar gracias a Dios y a la Virgen María y hacer una ofrenda por convertirse en mujer. De este modo,

---

<sup>9</sup>Debe recordarse lo ya dicho por Van Van Gennep (2008) en torno a los ritos de paso y la tensión *separación/marginalidad/agregación*.

<sup>10</sup>Como ya se ha dicho, esta práctica posee variaciones según el país en el que se desarrolle. Por ejemplo, en México se llevan a cabo varios vales: de presentación, del último juguete, del primer zapato de tacón, el de la coronación, el de los padrinos (Favier 2011).

el ramo, símbolo de la virginidad, es puesto bajo la custodia de “un padre y una madre” internalizados en los que se cree y que están investidos de autoridad: el Dios padre y la Virgen madre. Ahora los padres reales no podrán estar tan presentes en la vida de la niña convertida en mujer y se apela a lo simbólico para promover cierto orden social en torno a la vida sexual (Ruiz, 2001, p.215).

Al igual que en la cita anterior, para el caso de Nataly, la imagen de la Virgen María también se hizo presente como símbolo de la mujer y la feminidad. Como se verá, la imagen icónica de María -en paralelo con Cenicienta- sirvió para analizar y comprender la institución de la *madresposa* propuesta por Lagarde (2003) dentro de las fiestas de quince años y su relación con el patriarcado.

Relacionando los roles de hombres y mujeres, tanto en los preparativos como en el desarrollo de la fiesta, se puede afirmar que el lugar de las mujeres dentro de la celebración se centra principalmente en los preparativos, convirtiéndolas en figuras del ámbito privado; mientras que los hombres, se convierten en figuras públicas, que desde su ejercicio patriarcal, definen gran parte de los roles sociales presentes en la celebración, como el vals y el cambio de zapatilla. Esta afirmación se pudo comprobar en el trabajo de campo de esta investigación y se pueden identificar en los hallazgos en el capítulo 2, pero sobre todo en el 3.

Sumado a lo anterior, cabe decir que, además del ritual religioso y el vals como prácticas rituales que aquí se describieron a partir de los estudios referidos en el balance bibliográfico, en el trabajo de campo se pudieron identificar otras prácticas e *instrumentos simbólicos* que complejizan y complementan las presentadas hasta aquí. Estas son el cambio de zapatilla, la postura del anillo y el brindis y las palabras del padre y/o la madre de la quinceañera.

Ahora bien, tanto las prácticas asumidas por las mujeres y los hombres en la preparación y el desarrollo de la fiestas dan cuenta de la *performatividad del género* que fue presentada al inicio de este apartado, en tanto están enmarcadas en una determinadas normas que regulan a las personas desde la reiteración de los roles asumidos en la celebración.

Cabe decir que el concepto de *performatividad del género*, desde la perspectiva de Butler (2002), no es otro cosa que la materialización del sexo en el cuerpo. Esto ocurre con claridad en las fiestas de quince años, pues “el cuerpo de la quinceañera” se construye desde la reiteración de normas que se instauran en

las prácticas rituales. Por tal razón, para esta investigación el tema de “cuerpo” se constituye en una categoría emergente del trabajo de campo realizado, la cual no ha sido abordada como ámbito de análisis en los estudios presentados en el balance bibliográfico. Debido a la magnitud que posee el tema dentro de las fiestas analizadas, se aborda teórica y analíticamente en el siguiente capítulo.

Por otra parte, esta reiteración de normas es transmitida de generación en generación, a partir de las variaciones propias de cada época y apropiaciones que hacen los actores en su presente. Como se verá en el capítulo 3, la imagen fotográfica es usada para este fin.

Por ahora cabe hacer un análisis de la definición de relaciones intergeneracionales y de las transiciones de las celebraciones de quince años, ambos aspectos en función y contraste con el desarrollo del ritual tradicional presentado hasta aquí

#### ***1.3.1.4. Relaciones intergeneracionales en la celebración los quince años.***

Los cambios generacionales y las transmisiones son fundamentales a la hora de entender que las fiestas de quince años emergen como rito de paso, cargado de elementos tradicionales y “modernos”, los cuales se hallan en constante transformación, confluencia y tensión, sobre todo, y como se verá en el capítulo 3, cuando se habla de una serie de aspectos que se reproducen del patriarcado a través de las prácticas rituales desarrolladas expresadas en las imágenes fotográficas que registran el evento. Por ello, en el presente apartado se propone establecer algunos vínculos entre lo que significan las generaciones, la sucesión de éstas y los procesos de transmisión, y su relación con las celebraciones de quince años.

Entendiendo las generaciones como un fenómeno social que debe ser problematizado y estudiado, Mannheim (1993) afirma que: “si queremos presentar el fenómeno de la conexión generacional (*Generationszusammenhang*) a partir de sus estructuras fundamentales, lo que se impone es la aclaración del específico ‘ser con otro’ de los individuos adheridos a la unidad generacional” (p.206). El mismo autor asegura que esta conexión generacional supera una *unidad histórico-social*, es decir, una *posición generacional* determinada, pues el eje vertebral está dado en una adhesión entre sujetos que se produce como una *participación en el destino común*. Así mismo, dentro de cada conexión generacional coexisten una serie de *unidades generacionales*, referidas a grupos concretos que crean vivencias particulares en un momento histórico dado; podría decirse que dentro de una posición generacional debe existir una

conexión generacional, la cual está compuesta de unidades generacionales que la configuran (Mannheim, 1993).

Mannheim (1993) también cree que toda conexión generacional se define a partir de una vinculación social y una *posición de igualdad* debida a la proximidad de edad, proceso que debe ser comprendido más allá del *ritmo biológico* y del “*ser ahí*” del hombre (relación nacimiento-muerte). Si bien, las generaciones se fundamentan en esta dimensión biológica, es el “*ser con otro*” -que se construye histórica y socialmente y estructura una visión común de la realidad-, lo que define el *problema sociológico de las generaciones*.

Por otro lado, siguiendo a Mendoza (2012), cabe aclarar que

La generación alude a la época en que cada individuo se socializa, esto es, el espacio-tiempo ligado a la edad en el que son apropiados y reelaborados los códigos y prácticas culturales de una determinada sociedad en un momento histórico específico. Se trata de una *episteme de época* (p.30).

Este espacio-tiempo específico que define la edad no es más que el contexto cultural al cual pertenece cada generación. Para el caso de las familias estudiadas, se está hablando de tres generaciones: abuelas, madres e hijas-nietas en función de su edad: entre los 50 y 70 años para las primeras, los 30 y 40 para las segundas y los 15 y los 20 para las últimas. Así mismo, este corte generacional está marcado por las distintas formas de celebración de los quince años que caracteriza a cada grupo de mujeres.

Cada una de estas *cohortes* -como las denomina Jelin (2002)- pueden llegar a reelaborar una determinada práctica, relato o discurso que se transmite, en tanto pertenece a una época dada. Así, las celebraciones de quince años se reinterpretan continuamente, ya sea para reproducir sus significados tradicionales en torno al patriarcado o para expandirse, tomar nuevos sentidos o, incluso, modificarse en el presente (es el caso de los viajes y las fiestas juveniles); esto gracias a las apropiaciones que hacen las generaciones y agentes sociales en sus contextos.

A propósito de esto, Mendoza (2012) insiste en que las transmisiones son una actividad que exige una recepción y una reelaboración que crea conexiones con el pasado entre generaciones, es decir, que

el vínculo que une la sucesión de generaciones es la transmisión de historias, tradiciones y normas, las cuales garantizan niveles de continuidad y cohesión en las sociedades a través de

las identificaciones/desidentificaciones que se construyen entre predecesores y descendientes (Mendoza, 2012, p.9).

Por su parte, Hassoun (1996) insiste en que transmitir una tradición o una historia, se basa en una construcción y un deseo por garantizar una continuidad en las generaciones siguientes, lo cual aparece como un *necesidad interna* que obedece al hecho de querer lograr un reconocimiento de quien transmite en sus descendientes. Esto se espera abordar en el capítulo 3 a propósito de la reproducción del patriarcado que se evidencia en el desarrollo de algunas prácticas rituales de las fiestas de quince analizadas y en donde la imagen fotográfica funciona como una de las estrategias de transmisión en torno al pasado entre generaciones.

Según Hassoun (1996), los procesos de transmisión poseen un componente que recae en la *repetición*, es decir que

esta persistencia de los hechos de cultura que proceden del lazo social nos inscribe en una continuidad y nos asegura en cierto modo que no estamos en cada generación confrontados a algo nuevo sin ningún nexo con lo que lo precede. Puesto que es a la luz de lo antiguo que podemos reconocer y afrontar la discontinuidad (p.144).

Esta continuidad de la que habla el autor conlleva a pensar en que lo transmitido y repetido confiere cierta familiaridad y estabilidad para quien acoge lo heredado, aplicándolo a una *situación nueva* y desafiando las *discontinuidades* que la realidad le presenta. En palabras de Hassoun (1996): “transmitir es ofrecer a las generaciones que nos suceden un saber vivir” (p.148). No hay que olvidar que en este proceso, es al sujeto a quien le corresponde articular, en su realidad concreta, estas *culturas heterogéneas*, es decir, las relaciones pasado-presente y transmisión-actualidad.

Jelin (2002) hace referencia a la *sucesión de generaciones* ligada a la memoria social, presentado tres procesos de transformación temporal: el curso de la vida, el devenir de la historia y la renovación generacional de los agentes históricos. Estos factores determinan aquello que se decide olvidar o recordar, es decir, aquellos sentidos del pasado que se desean transmitir (Jelin, 2002), aspecto fundamental a la hora de entender la fotografía como práctica ritual en las fiestas de quince años, en donde -como se verá más adelante- las imágenes son empleadas como contedoras de recuerdos y activadora de memoria familiar y relaciones intergeneracionales.

Mannheim (1993), también propone una serie de fenómenos fundamentales que caracterizan cualquier *sucesión de generaciones* -basadas también en la relación olvido-recuerdo-: 1) el ingreso y la salida de *portadores de cultura*; 2) dichos portadores están presentes en sólo un período determinado del *proceso histórico*; 3) existe una necesidad permanente por la tradición y transmisión de los *bienes culturales acumulados*; y, 4) se produce un *continuo cambio generacional*. Todos estos elementos están en constante reactualización en el presente por parte de los sujetos y su contexto, pues “las vivencias y experiencias pasadas sólo tienen relevancia en la medida en que están disponibles en la realización actual” (Mannheim, 1993, p.213).

En tal sentido, la tradición y aquello que trasciende -pero que también se discute- en las generaciones siguientes, se convierte en herencias y legados que a través de la oralidad, las imágenes y las prácticas, se mantienen en el tiempo, con miras a generar referencias culturales extraídas del pasado y a construir elementos que garantizan la continuidad generacional dentro de las lógicas familiares, tal como ocurre en las celebraciones de quince años de las familias analizadas.

Las fiestas de quince años como rito de paso de niña a mujer, son un claro ejemplo de ello, pues madres, padres y a veces abuelas y abuelos, transmiten algunos elementos a la quinceañera (la “nueva” generación), no sólo las prácticas rituales de los quince, sino unos significados que circulan en el evento en torno al patriarcado y la construcción de la feminidad, los cuales reinterpretan las dinámicas familiares y comunitarias. Esto para entender el presente y proyectar parte del futuro, desde aquello que se recuerda a través de la imagen fotográfica y las narrativas alrededor de ellas.

Ahora bien, Jelin (2002) citando a Yerushalmi asegura que

hay tradiciones y costumbres, “ese conjunto de ritos y creencias que da a un pueblo el sentido de su identidad y de su destino”, que son transmitidas e incorporadas por generaciones sucesivas sin mucha planificación explícita (...). Vivimos una época en que las tradiciones están sometidas a múltiples visiones críticas (p. 124).

Este proceso de reinterpretación de los sentidos que del pasado se transmiten de una generación a otra, exige dos aspectos: un proceso de identificación que amplía un “*nosotros*” a través de lo *inter-generacional*, pero también requiere de la creación de una posibilidad de *quienes “reciben”* para que construyan su propio sentido sin ánimo de repetir o memorizar lo transmitido (Jelin, 2002). Lo anterior exige el diálogo generacional y el reconocimiento de la diferencia y las particularidades de los contextos

de cada una de las cohortes que participan en la transmisión. Indudablemente, este proceso de resignificación de las herencias, también se aplica a las celebraciones de quince años en sus formas tradicionales y alternativas, pero también está presente en las generaciones que intervienen allí, ya que es un ejercicio constante de interpretación del pasado por parte de los actores: son ellos quienes deciden de qué manera acoger lo que sus antecesores les transmiten.

Desde esta misma perspectiva, Hassoun (1996) asegura que aquello que es heredado se modifica constantemente, de acuerdo con las circunstancias en las cuales se hallan inmersas las personas. A partir de allí, el autor presenta un aspecto que resulta paradójico a la hora de comprender las transmisiones: “una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite *abandonar (el pasado)* para *(mejor) reencontrarlo*” (p.17). Se puede afirmar que esas *transmisiones logradas* se basan en las apropiaciones que, del pasado, hace en el presente una generación determinada; esto exige “liberarse” de lo precedente y *reencontrar la verdad subjetiva*, es decir, lograr una versión del pasado coherente y adecuada con el aquí y el ahora (Hassoun, 1996). En consecuencia, la aceptación o rechazo de una transmisión trae consigo un *trabajo de identificación*, “no en el sentido de un intento desesperado de crear una identidad calco entre los predecesores y los descendientes sino al modo de un discurso que sería procesado clandestinamente, como un contrabando de aquello que se ofrece como herencia” (Hassoun, 1996, p.149).

La cita anterior resume la tesis central de Hassoun (1996), en la que los procesos de transmisión entre generaciones representan un ejercicio continuo e inacabado que consiste en procesar y filtrar lo heredado en el presente. Creando un símil con el *contrabando*, con aquella acción que se hace de forma encubierta, el autor hace una invitación a comprender las transmisiones como un hecho en el que los sujetos toman distancia de lo que adquieren de cohortes anteriores, alejándose pero también reconociendo lo que aún permanece. Esto exige entender las transmisiones como procesos intergeneracionales complejos, móviles y cambiantes en el transcurrir del tiempo, que ponen en tensión y diálogo las continuidades y discontinuidades de aquello que se hereda y recuerda.

Cada una de las transformaciones y de las rupturas, contrastadas con los significados y prácticas que se mantienen hoy en día dentro de las celebraciones de quince años, apuntan a generar reflexiones y críticas en torno a las características que las configuran. No debe dejarse de lado que las transmisiones y sus implicaciones en cada una de las generaciones que participan dentro de las celebraciones, son elementos que indudablemente se asocian a los significados, que este ritual posee para los sujetos y contextos.

Tampoco debe olvidarse el lugar que los registros fotográficos ocupa allí, pues como documento y como práctica social que adquiere diferentes usos para la sociedad, la fotografía dentro las celebraciones de quince y dentro de las transmisiones generacionales, da cuenta de un tipo particular de actores que todo el tiempo reinterpretan su pasado.

En una realidad tan compleja como la actual donde el pasado, el presente y el futuro están en constante tensión, se hace fundamental comprender la manera como, en las celebraciones de quince años y en sus registros fotográficos, ocurren esos procesos de “contrabando” que sugiere Hassoun (1996) en torno a las transmisiones y los diálogos generacionales. Lo anterior puede comprobarse en los hallazgos de esta investigación, sobre todo cuando se analiza la manera como el patriarcado sigue vigente dentro de las dinámicas de las familias participantes.

#### ***1.3.1.5. Transiciones en la celebración de los quince años: Ceremonia tradicional versus “formas alternativas” de los quince.***

*“Vanesa no se cuestiona la fiesta (...) ya que es obligatorio al interior de su familia. Ella pelea el derecho a decidir, en una ambivalencia entre tradición y modernidad en la que viven las generaciones actuales” (Gruel & Palencia, 2006, p.230).*

A partir de esta cita referida a una reflexión a partir del relato de una quinceañera mexicana sobre su decisión de celebrar o no sus quince años, se pueden ver con claridad las tensiones que interesa abordar en este apartado: tradición versus actualidad a propósito de esta celebración. A continuación se hacen algunas descripciones y análisis de las ceremonias tradicionales y otras prácticas que, en la actualidad, representan unas formas alternativas de la celebración.

Gran parte de las modificaciones que las celebraciones de quince años han sufrido en el presente, demuestran que son una reacción a lo tradicional y al legado cultural al cual las quinceañeras pertenecen. La existencia de dos nuevas prácticas incorporadas: los viajes al extranjero y las fiestas alternativas con grupos pares, hacen parte de este fenómeno. La informalidad, la novedad y las prácticas por fuera del núcleo familiar, son algunas de sus características más relevantes. Cavagnoud (2011) desarrolla un análisis al respecto en el contexto peruano:

No se trata de una ‘desritualización’ de la celebración de los 15 años, sino de una recreación del rito de acuerdo a nuevas expectativas de las chicas así como de gustos motivados por la búsqueda de originalidad y correspondencia con la moda en curso. (...) Si a primera vista

estas modalidades se apartan sensiblemente de las normas tradicionales, las adolescentes identifican estos viajes y otras fiestas entre amigos como formas de celebración de su decimoquinto cumpleaños, al igual que las chicas que permanecen en el linaje de las ceremonias tradicionales. (...) El rito de celebración de los 15 años se reinventa entonces volviéndose más heterogéneo y descartando el desarrollo ceremonial relacionado con la cultura católica (vestido largo, vals, etc.) y la intervención preponderante de la familia.

Las celebraciones de quince años en la actualidad ponen en diálogo y tensión una serie de prácticas tradicionales que se conjugan con modificaciones del ritual y la emergencia de celebraciones alternativas y paralelas en torno al evento mismo, pero también, alrededor de los significados que socialmente se le otorgan. En este orden, es indispensable crear un contraste entre el desarrollo de la *ceremonia tradicional* (la cual ya fue descrita en el apartado 1.3.2.2.) y unas *formas alternativas y modernas*<sup>11</sup> en torno a los quince años.

Estas *formas alternativas*, aparecen como *recreaciones rituales*, es decir, como “nuevas manifestaciones de celebración del decimoquinto cumpleaños reemplazando la ceremonia tradicional” (Cavagnoud, 2011). Llama la atención que los viajes, que usualmente son al extranjero y en compañía de la madre, una hermana o amigas cercanas, aparecen como un reflejo de la posición social a la cual se pertenece (Cavagnoud, 2011; Lestage, 2012; Salazar, 2008), y en algunos casos representa un rechazo a la cultura popular (Cavagnoud, 2011). Esto se puede identificar en el caso de Alejandra, quien realizó un viaje a México con su abuela.

De este modo, “el viaje en lugar de la celebración es una práctica relativamente antigua y extendida que se encuentra en las familias burguesas de México del último cuarto del vigésimo siglo” (Lomnitz y Perez-Lizaur citados por Lestage, 2012, p.289) “y que V. Napolitano menciona para las adolescentes de clase media de Guadalajara” (Napolitano citada por Lestage, 2012, p.289).

De lo dicho hasta aquí se puede identificar una contradicción que llama la atención. Si se compara la celebración tradicional de los quince años con las fiestas entre amigos y los viajes arriba referidos, se puede ver que en su forma habitual, las fiestas permiten la reunión de los miembros de la familia con miras a fortalecer los lazos, mientras que en sus *formas alternativas*, emerge un

---

<sup>11</sup>La denominación se toma de los análisis presentados por Cavagnoud (2011) en torno al tema.

debilitamiento tangible del espacio de parentesco. El rito de los 15 años perdura, desde luego, pero se convierte y se reinventa a partir de nuevas prácticas más individuales y juveniles. Sus manifestaciones contemporáneas, (...) indican que el entorno familiar pierde influencia en este evento acerca de las chicas, en beneficio de los grupos de pares (Cavagnoud 2011).

En contraste con lo anterior, algunas investigaciones sobre las maneras de celebrar los quince años insisten en que en el presente aún se mantienen -y con gran vigencia en las generaciones actuales- el sentido y las prácticas del rito de paso. Se puede afirmar que los quince años como ritual y como celebración, representan un fortalecimiento de los vínculos sociales y de la familia como reacción a los cambios acelerados de la sociedad contemporánea (Finol, 2001).

Esta contradicción entre el debilitamiento-fortalecimiento de la familia, de lo generacional y de lo tradicional, se convierte en una gran posibilidad de reflexión y estudio. Las modificaciones que las celebraciones de quince años están sufriendo en el presente -ya sea en las acciones rituales dentro de la fiesta o en otras actividades que empiezan a emerger de manera paralela-, evidencian los nuevos sentidos que la celebración puede tener. Preguntas como ¿qué se mantiene?, ¿qué se modifica?, ¿qué se transmite?, ¿de qué manera se hace?, son cuestiones que vale la pena considerar cuando se quiere hablar de las reacciones a los rituales tradicionales.

Dichos cuestionamientos se complejizan mucho más cuando se cruzan estas formas de celebración de los quince años -tradicionales o no- y su relación con la imagen fotográfica. De esta manera, el siguiente apartado da lugar a una reflexión teórica de la fotografía con el fin de lograr una mejor comprensión del tema a la hora de problematizar los rituales de paso y su registro en imagen.

### **1.3.2. La imagen fotográfica: Algunas teorías y metodologías en relación con varios campos de saber.**

La imagen, ya sea sonora, táctil o visual, ya sea artística o no, publicitaria, escultórica, fotográfica, audiovisual, ya sea que circule y pertenezca al ámbito privado o público, a la “alta cultura”, a la cultura popular o a la vida cotidiana, se manifiesta como un hecho social e histórico que merece ser evidenciado y reconocido. En tanto las imágenes -concretamente las fotográficas- se producen y reproducen como representaciones visuales del mundo, hacen parte de la manera como el ser humano se relaciona consigo mismo, con los/as demás, con su entorno y con la sociedad en la que se encuentra inmerso. La imagen

transforma o documenta lo que presenta, se convierte en otra forma de relacionar al sujeto con su realidad a partir de las distintas técnicas de producción (pintura, grabado, video, cine, incluyendo la fotografía).

Para las ciencias y los estudios sociales, en cada época y contexto histórico, el análisis en torno a la imagen y la fotografía ha sido pensado como un gran potencial de indagación, pues se presenta como un fenómeno que hace parte de la complejidad de la sociedad contemporánea para comprenderlo, cuestionarlo y potencializarlo como lugar para la acción social<sup>12</sup>. La diversidad de abordajes teóricos que han emergido alrededor de la imagen, hace que este tema sea un eje central para varios campos del saber, que en algunos de los casos apunta a una finalidad interdisciplinaria. Así, el campo artístico – particularmente la historia del arte, la teoría del arte o la sociología del arte-, o las diferentes ciencias sociales -la sociología, la antropología, la semiótica, la filosofía o la historia-, e incluso análisis más recientes de lo social como los estudios culturales, los estudios de la cultura visual, los estudios de género o el feminismo, prestan atención especial a la revisión de las imágenes como formas inherentes a la sociedad. De esta manera, el uso y el análisis de lo fotográfico para cada una de estas disciplinas, se muestra en su amplitud teórica y posibilidades metodológicas.

En este contexto, en la presente investigación, la fotografía es percibida como una huella del pasado con la cual sus productoras/es y receptores/as pretenden hacer pervivir la celebración de los quince años, el rito de paso, la intervención sobre el cuerpo o el patriarcado. De esta manera, a continuación se presentan algunas elaboraciones teóricas relacionadas con la fotografía en los estudios sociales, las cuales se articulan con los hallazgos presentados en el capítulo 3.

De esta manera, en este apartado se quiere hacer referencia a varios momentos: uno inicial, que a manera de contextualización, da lugar a la discusión sobre el inicio de la fotografía y su carácter de arte o de ciencia; en seguida, se plantean algunas reflexiones teóricas sobre la relación entre fotografía y realidad, tomando como eje los tiempos ontológicos de la imagen fotográfica, propuesta teórica desde la semiótica; luego, se presentan algunos aspectos en torno a la relación entre fotografía y memoria; posteriormente, se profundiza sobre los usos de la fotografía en la investigación social visual; después se esboza la manera como, desde los análisis sociohistóricos, se estudia la fotografía; brevemente, también se describen otras metodologías y teorías en torno al análisis de la fotografía como documento histórico; a

---

<sup>12</sup>Un ejemplo de este potencial de la imagen como forma para la acción social, se puede detallar más adelante en la relación que se establece entre memoria y fotografía, en donde la imagen hace las veces de denuncia social y medio para la reivindicación de víctimas en contextos políticos de Latinoamérica.

manera de cierre se hace una reflexión sobre la mujer como uno de los temas de interés de la práctica fotográfica.

### ***1.3.2.1. La fotografía: ¿arte, no-arte o ciencia?***

De entrada, cabe hacer algunas precisiones sobre la pregunta por el carácter científico y/o artístico de la fotografía, aspectos que siempre han estado presentes en los cambios técnicos y la producción de este tipo de imágenes visuales. Desde su invención, primera mitad del siglo XIX, este interrogante ha sido una constante en las reflexiones de los mismos artistas, fotógrafos y productores de imágenes, pero también en los estudios de los teóricos del arte, filósofos, semiólogos, historiadores y otros científicos sociales. La tensión entre la fotografía como forma de conocimiento, de un lado, y como medio de expresión y creación, por otro, se ha dado de modos diferentes en cada contexto histórico y en función de las complejas relaciones que emergen del uso de los recursos técnicos de cada época para la obtención de fotografías. Se puede decir que en la actualidad esta dicotomía, de alguna manera, se ha reconciliado debido a la multiplicidad de enfoques y abordajes teóricos y prácticos, pero también desde un gran interés por lograr procesos interdisciplinarios que articulen la creación y la producción de conocimiento social<sup>13</sup>.

Desde los inicios de la fotografía se ha despertado un gran debate: su carácter de expresión artística para representar la realidad se ha contrapuesto a sus posibilidades técnicas para domesticar la naturaleza (Borges citado por Dabezies, 2009). Esta tensión entre arte y ciencia dentro de la producción de las imágenes fotográficas, marca fuertemente su concepción y sus usos prácticos.

Según Dabezies (2009), la legitimación de la fotografía como una nueva forma de relacionarse con el mundo se produjo en dos vías opuestas: por un lado, fue usada por las ciencias exactas como *documento de prueba*. Baudelaire fue uno de los grandes opositores de la época al considerar la fotografía como *memoria documental de lo real* y no como una manifestación artística; para él la imagen fotográfica servía para conservar el pasado o para ayudar a las ciencias a comprender la realidad, pero nunca como medio artístico (Doubois, 1994).

Mientras tanto, en el campo del arte se mezcló la técnica fotográfica con los cánones estéticos y las técnicas de retoque propias de la pintura de la época (aplicación de pigmentos y elaboración de dibujos

---

<sup>13</sup>Cabe aclarar que al respecto no existe suficiente bibliografía que sustente esta afirmación. Sin embargo y como se verá más adelante, quienes se dedican a la producción de imágenes y los científicos sociales han mostrado un gran interés por construir estos diálogos, un ejemplo de ello es la investigación social visual.

sobre la foto y/o el negativo). Este tipo de expresiones se conocieron como *pictorialismo*<sup>14</sup>, que agrupaba el trabajo de varios fotógrafos de finales del siglo XIX, quienes intentaban reconocer el carácter artístico de sus imágenes. “Creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una simple inversión: tratar la foto exactamente como una pintura” (Doubois, 1994, p.29) por medio de la manipulación e intervención de los temas, de la composición y de los recursos técnicos.

El auge de la fotografía como nuevo medio de obtención de imágenes produjo un fuerte cambio en la concepción de lo artístico y de lo científico. Bazin (2008) al respecto insiste en que la *ontología de la imagen fotográfica* yace en su *génesis automática*, es decir, que su razón de ser se halla en la producción técnica a través de una máquina, donde “la mano” o la subjetividad del hombre (en este caso el artista) no intervienen. En consecuencia, la fotografía emerge como una forma de satisfacer la *obsesión del realismo*, un *deseo de semejanza* que la pintura buscaba y que la *reproducción mecánica* logró rotundamente. Así, en la primera mitad del siglo XIX, época en que el daguerrotipo aparece, “la originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad” (Bazin, 2008, p.27) y en su potencial de *credibilidad*, de ahí su estrecha vinculación con lo científico y no con lo artístico.

Por otra parte, es necesario enunciar en esta tensión entre arte y ciencia lo que se define como el *carácter de “sin arte”*, es decir, “una realidad o cosa que es realizada sin un proyecto ni una voluntad artística” (Soulages citado por Bertucci, 2011, p.100). La cuestión de si la fotografía es o no arte tiene que ver con esto; al respecto, Bertucci (2011) citando a Berger enfatiza en que este autor rechaza la fotografía como obra artística, pues su *reproductividad técnica* hace que escape al *carácter de propiedad*, es decir a un valor en el que una serie de objetos se consideran *como cosas preciosas* que merecen estar dentro del museo, particularidad que sí poseen la pintura o la escultura. Desde esta perspectiva, la imagen fotográfica tendría este *carácter de “sin arte”* y por consiguiente no podría ser catalogada como obra artística.

Sin embargo y contrastado lo anterior, para Benjamin (1989) en su famoso texto “*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*”, la esencia o *aura de la obra de arte* en la modernidad radica precisamente en esa reproductividad. Aquí la tensión entre original y copia es lo fundamental; si bien, en la pintura o la escultura la autenticidad y unicidad son los rasgos característicos, para el caso de la fotografía y el cine, el copiado y la réplica ponen en crisis este “carácter aurático”, abriendo espacios para nuevas concepciones y formas de la obra. De este modo, el autor define el *aura*

---

<sup>14</sup>A manera de ejemplos, se puede referenciar la producción visual de Margaret Cameron, David Octavius, Peter Henry Emerson, entre otros.

como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. (Benjamín, 1989, p.24).

Este declive moderno del aura propio de las artes tradicionales (dibujo, pintura, escultura), permite reflexionar que *la obra de arte en la época de la reproductividad técnica* se ha transformado radicalmente como consecuencia de las transformaciones sociales, culturales, técnicas, etc. que trajo consigo la modernidad. En tanto la creación de copias próximas a la pieza original, la obra en sí misma cambia para dejar de ser única y convertirse en reproducible. Por ello, puede decirse que la "esencia" de la obra ya no radica en su originalidad sino en su reproductibilidad, en palabras de Benjamin (1989) "La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida" (p.27). Ejemplo de ello son las obras cinematográficas o las imágenes fotográficas, en las que la reproducción técnica es una *condición intrínseca* de su *difusión masiva*. Las reflexiones de Benjamin (1889) apuntan a concebir el arte en función de las invenciones técnicas, las cuales conllevan a cuestionar las nociones mismas del arte, sus condiciones de producción y sus formas de recepción en cada momento histórico.

### ***1.3.2.2. Fotografía y Realidad: los tiempos ontológicos de la imagen fotográfica.***

*"Más tarde surgieron discusiones en torno a la pregunta de si las fotografías pueden mentir. Los primeros trabajos de Niépce y Daguerre demuestran que esta pregunta es ingenua: las fotografías han mentido desde el principio"*  
(Draaisma, 1998, p.144).

Los tres *tiempos ontológicos de la imagen fotográfica* que Doubois (1994) propone en torno al recorrido histórico de las teorías de la fotografía y la forma en que este tipo de imágenes aluden a los "modos de representación de lo real o, si se quiere, la cuestión del realismo" (p.19), tienen que ver con las dicotomías *fotografía-espejo*, *fotografía-transformación* y *fotografía-huella*. Desde esta perspectiva, a continuación se puntualiza en algunos elementos que interesan de los postulados del autor, especialmente en la noción de índice y huella que retoma de Peirce y su *modelo triádico*, enfatizando siempre en la relación imagen-realidad y la cuestión de la objetividad y credibilidad de la fotografía.

El primer momento histórico que Doubois (1994) refiere, lo localiza a comienzos del siglo XIX cuando aparece el daguerrotipo, donde *la fotografía como espejo de lo real* se basa en un *discurso de la mimesis*,

es decir que “en el caso de la fotografía esta fue sometida a arrastrar en sus inicios la carga de la imagen-espejo que debía –según los primeros beneficiarios y detractores- construir su naturaleza” (Farías citado por Farías & García, 2007, p.105). Gracias a la producción técnica como una forma mucho más efectiva para lograr semejanza con la realidad, pues allí no interviene la mano del ser humano -como en la pintura-, la objetividad y la verosimilitud convierten lo fotográfico en un medio más efectivo para “copiar” el referente, apartándose de lo artístico para vincularse con lo científico<sup>15</sup>.

Doubois (1994) alude a un segundo período en torno a las aproximaciones teóricas de la imagen fotográfica, el cual se refiere a *la fotografía como transformación de lo real* y que corresponde a un *discurso del código y la deconstrucción*. Dicho enfoque, además de oponerse al discurso mimético antes descrito, emerge en los años 60 y se remonta a estudios interdisciplinarios que parten de tres lugares: la teoría de la imagen y la psicología de la percepción, los usos antropológicos de las fotos y las deconstrucciones ideológicas.

Esta relación fotografía-transformación se basa en la comprensión de lo fotográfico no como una captura fiel de la realidad, pues sólo es una convención, una interpretación, un efecto no neutral y un código culturalmente construido que depende del lenguaje. Esta perspectiva discursiva del código y su deconstrucción

trata de marcar su desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del médium fotográfico en su reproducción de la realidad empírica. Esta desconfianza se funda sobre (o engendra) una creencia en una verdad propiamente interna, interiorizada, que no se confunde con las apariencias de lo real mismo. (Doubois, 1994, p.42).

La imagen fotográfica en tanto representación de la realidad, puede crear una ilusión de la fidelidad. Por ello es indispensable pensar en que la objetividad de las imágenes es sólo una invención, que la fotografía no es imparcial y que debido a que el fotógrafo hace las veces de filtro cultural para capturar una determinada imagen, lo que crea es una serie de deformaciones de la realidad que atienden a una manera de ver particular (Ortega, 2009). Es decir que “la realidad no se copia al capturar una imagen fotográfica, sino que se recrea” (Ortega, 2009, p.172). Tal como ocurre con las fotografías de quince años, la representación de la celebración, ya sea de la fiesta o el viaje, hace parte de esta recreación, pues el evento en sí mismo no es el que se reproduce en la imagen, es más bien una reelaboración que se hace de

---

<sup>15</sup>Esta idea tiene mucho que ver con lo ya dicho alrededor de la discusión sobre el carácter científico y/o artístico de la fotografía.

ese pasado en el presente; de allí su uso como activador y contenedor de memoria a partir de una serie de códigos visuales construidos socialmente.

*La fotografía como huella de lo real* es una tercera etapa que señala Doubois (1994), la cual está atravesada por un *discurso del index o de la referencia*. A pesar de reconocer los discursos de codificación que definen la captura de lo real, la imagen fotográfica siempre hace alusión a su referente y al momento particular en que fue hecha. En este sentido, se puede sostener que

la foto como perteneciente al orden del índice (representación por contigüidad física del signo con su referente) (...) implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad. (Doubois, 1994, p.42-43).

Doubois (1994) desarrolla el concepto de *índice o index* a partir de las elaboraciones conceptuales que, desde la semiótica, Charles Peirce aporta a las teorías sobre el acto fotográfico. Dentro de la imagen fotográfica existe el *orden del ícono* que tiene que ver con la representación por semejanza (discurso de la mimesis) y un *orden del símbolo*, una representación por convención general desde lenguaje (discurso del código) (Doubois, 1994); sumado a ello, también está un *estatuto indicial de la fotografía* que se impone sobre ese ícono y ese símbolo, pues

Un índice es una cosa o hecho real que es un signo de su objeto por estar conectado con éste de hecho... Una fotografía, ej., no sólo estimula una imagen, posee una apariencia, sino que, por su conexión óptica con el objeto, es una evidencia de que la apariencia corresponde a la realidad. (Peirce citado por Farias & García, 2007, p.107).

Esta proximidad y conectividad inseparable entre lo representado y el referente, es lo que hace que el concepto de índice sea lo fundamental dentro de las imágenes fotográficas. Esta cuestión de la referencia es lo que Barthes (2006) presenta en *“La Cámara Lúcida”*, acentuando en que el referente fotográfico no es el objeto real al que remite una imagen, corresponde más bien a la *cosa necesariamente real* colocada ante la cámara y sin la cual no existiría la imagen resultante. El autor también cree que dentro de la fotografía jamás se puede negar que dicha *cosa ha estado allí*, reflejando la realidad y el pasado. Ese proceso, que se enuncia como *“esto ha sido”*, se explica a partir de la expresión del latín *“interfuit”*: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operator o espectador); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya” (Barthes, 2006, p.121).

El *estatuto indicial de la fotografía*, el cual Barthes (2006) sugiere en su expresión “*esto ha sido*”, se puede resumir diciendo que “una fotografía es un índice, pues tuvo que haber existido entre la placa y el objeto, necesariamente, una continuidad espacio-temporal” (Peirce citado por Farias & García, 2007, p.108). Siguiendo a Farias & García (2007), este *signo indicial* exige reconocer tres principios fundamentales para su comprensión: *el principio de singularidad*, el cual remite directamente a la huella física o marca indicial propia al referente fotográfico; *el principio de atestiguamiento*, que presenta a la fotografía como evidencia de la existencia del objeto representado; y *el principio de designación* que indica aquello que llama la atención dentro de la imagen fotográfica, o lo que es lo mismo el *punctum barthesiano*<sup>16</sup>.

Paralelamente, para Farias & García (2007) el índice también remite a otro tipo de referencias que van más allá del *texto visual*, ejemplo de ello es la *referencia al soporte* (uso de materiales físicos para la producción de las fotografías), *referencia al dispositivo* (aspectos técnicos que evidencian la presencia de la cámara), *referencia al mundo* (elementos que aparecen en la imagen), *referencia al fotógrafo* (estilo de quien toma la foto y otras huellas que destacan su presencia en la imagen como sombras o reflejos).

Cada una de las relaciones esbozadas hasta aquí sobre ícono-índice-símbolo, es lo que se puede enunciar como el *modelo triádico peirceano*, del cual parte la reflexión en torno al estatuto indicial de la fotografía. Este modelo clasifica los *aspectos ontológicos del signo* que constituyen el *proceso semiótico* de la imagen fotográfica. Se puede decir que *el signo es triádico*, en tanto constituye la denominación de un objeto a través de *lo icónico, lo indicial y lo simbólico* (Farias & García, 2007), en donde entra en juego la interrelación de un *representamen*, un *objeto* y un *interpretante*:

Un signo, o representamen, es una cosa que está en lugar de otra para alguien, en algún sentido o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizá más desarrollado. Este signo que crea lo llamo interpretante del primer signo. El signo está en un lugar de algo, su objeto. Está en su lugar no en todos los sentidos, sino en relación a un tipo de idea, que a veces he llamado la base (ground) del representamen. (Merrell citado por Farias & García, 2007, p.102).

De esta manera, un ícono se convierte en un signo cuando el significante se mantiene aun cuando el objeto no exista; mientras tanto, un índice sigue siendo signo si el objeto no se suprime,

---

<sup>16</sup>Para Barthes (2006) “punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también causalidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (p.59). Así, aquel elemento o detalle de una imagen que el espectador/a señala en tanto despierta su interés, sería el *punctum*.

independientemente de si su interpretante se hace presente; y un símbolo deja de ser signo si su interpretante no se hace presente (Deladelle citado por Farias & García, 2007).

Como se puede notar, el hecho fotográfico como interés de estudio para la semiótica, recae en su finalidad por explicar los procesos de comunicación dentro de la cultura a partir de los diversos mecanismos que el ser humano ha usado para ello; dentro de estos medios, la fotografía emerge como *superficie significativa* y como otra nueva forma de relacionarse con lo visible (Farias & García, 2007).

Es de vital importancia reconocer, para el caso de la presente investigación, la pertinencia de algunos de los conceptos que la semiótica ofrece para el estudio de la imagen fotográfica. Como se verá, la noción de huella permite elaborar la relación entre la fotografía y la memoria, pues dentro de las familias participantes en este estudio, las fotos emergen como activadoras y contenedoras de la memoria, en función de la representación de un referente fotográfico que, posteriormente es mostrado para recordar el evento.

### ***1.3.2.3. Fotografía y Memoria.***

La pregunta por la relación entre fotografía y memoria, además de ser un interés de distintos campos de saber –como el arte, la psicología, el psicoanálisis, la sociología, la historia, los estudios de la memoria, entre otros-, también deja ver la tensión de dos miradas diferentes en torno al abordaje teórico de la memoria. Por un lado, se encuentra una primera perspectiva que hace la comprensión de los procesos de recordar como un archivo, como un documento que atestigua el pasado y como el almacenamiento de los recuerdos -ya sean individuales o colectivos- de manera estable; todo esto para mantener la memoria en el transcurrir del tiempo. De otro lado, un segundo abordaje, además de criticar al anterior, se basa en concebir la memoria como una práctica política, como un hecho activo, de denuncia y/o de reivindicación en torno a acontecimientos sociohistóricos -en muchos casos traumáticos, como el "holocausto" Nazi, las dictaduras del Cono Sur o el conflicto armado en Colombia- que se enmarcan en contextos sociales particulares.

En esta tensión, se puede decir que la imagen fotográfica aparece como un elemento más que complejiza este debate, pues, para el caso de “memoria como archivo”, las fotografías se presentan como uno de estos “objetos de la memoria” que ayudan a conservarla; mientras que para el segundo caso, la “memoria como acción”, a la fotografía se le otorga un carácter y un uso político, estructurado en un

compromiso social, de crítica, y por qué no, de resistencia<sup>17</sup>. En el presente apartado, se enuncian algunos aspectos relevantes a partir del cruce estas dos miradas y sus reflexiones desde distintas disciplinas.

Situando esta discusión en torno a la imagen fotográfica en la historia, hay que decir que la invención de la fotografía en el siglo XIX marcó un antes y un después en la manera como los seres humanos fijan su contexto inmediato para representarlo, expresarlo, transmitirlo, pero sobre todo, recordarlo. Allí, el análisis de lo fotográfico como recurso técnico y como medio mnemotécnico empleado por el ser humano y la sociedad, es lo que aparece como eje central para la perspectiva que presenta la fotografía como manifestación de la "memoria como archivo".

Según Dabezies (2009), la producción de imágenes es uno de los vestigios más antiguos de la humanidad, ya que todas y cada una de las expresiones visuales de la prehistoria llegan al presente como legado cultural. Éstas hacen referencia a representaciones tanto bidimensionales (pinturas o pictografías) como tridimensionales (dólmenes) de carácter único producidas manual o técnicamente en un soporte determinado. Ese hecho puede estar asociado con la necesidad que la humanidad ha tenido de perdurar y de “escapar a la inexorabilidad del tiempo” (Bazin, 2008, p.23) a través de formas materiales, invenciones técnicas y exteriores que le permitan construir un legado a las generaciones futuras.

Para Bazin (2008), el origen de las artes plásticas -y en consecuencia, la génesis de la imagen- yace en el complejo de la momia, es decir, en la necesidad por parte del *hombre por luchar contra la muerte*; el embalsamamiento es entonces el inicio de aquella pretensión de huir del paso del tiempo. La idea anterior, traducida a la producción de imágenes, no es otra cosa que combatir la inestabilidad temporal a través de la representación de la realidad por medio de soportes que resulten perdurables (desde las pictografías, pasando por la pintura, la fotografía o las imágenes digitales), para fijar la memoria.

Vinculado a lo anterior y en la relación entre fotografía y memoria, Langland (2005) sugiere que “la memoria se piensa a menudo como imagen, producida por y a través de imágenes. ¿Quién de nosotros no se acuerda más de cosas que nos han pasado en la vida personal cuando miramos nuestras fotos familiares?” (p.87). Esta afirmación, aun cuando parezca algo superficial, apunta a la reflexión sobre cómo es que las fotografías se entienden social y culturalmente como *encarnación de la memoria*

---

<sup>17</sup>Cabe decir que para el caso de las fotografías de las celebraciones de quince años, ambas perspectivas se entrecruzan y complementen, esto será abordado en el capítulo 3.

(Sturken citada por Langland, 2005), es decir como materialización de los recuerdos en imágenes fijas y como reflejo de los diálogos entre pasado y presente, recuerdo y olvido, presencia y ausencia<sup>18</sup>.

En un sentido similar y desde una perspectiva psicológica, Draaisma (1998) en su texto “*Las metáforas de la memoria: Una historia de la mente*” propone que

para defendernos de la transitoriedad inherente a la mortalidad de la memoria, hemos desarrollado las memorias artificiales. La prótesis más antigua del recuerdo es la escritura (...). La aparición de la fotografía en 1839 proporcionó una memoria artificial que se perfeccionó rápidamente y que ofrecía la posibilidad de registrar directamente las imágenes; desde 1895, gracias a la cinematografía, fue posible registrar imágenes en movimiento. La conservación del sonido, un sueño durante siglos, se hizo realidad gracias al fonógrafo de Edison, patentado en 1877. Hoy en día disponemos de numerosas memorias externas para grabar lo que registran la vista y el oído: casetes, videos, discos compactos, memorias de ordenador, hologramas (p.23).

Draaisma (1998) presenta un recorrido histórico de la manera como estas “prótesis” han servido como extensión de la memoria –entendida como una capacidad individual de almacenamiento de recuerdos– para ayudarlo a la conservación y, en algunos casos, reemplazar el pasado. Estas *memorias artificiales* también construyen concepciones sobre el recuerdo y el olvido, convirtiéndose una serie de *metáforas de la memoria*; expresiones como “*tenemos impresiones*”, “*grabamos en la memoria*”, “*registramos en la mente*”, “*borramos para olvidar*”, son ejemplo de ello. A partir de allí, el autor insiste en que esas metáforas definen la diversidad de interpretaciones de la memoria, reflejando una época y una cultura específicas.

En el recorrido histórico que Draaisma (1998) hace en torno al estudio de estas *metáforas de la memoria*, se puede ver cómo su abordaje está vinculado con la percepción de las imágenes -ya sean mentales, visuales, sonoras, etc.- y su vinculación con una variedad de símiles que sirven como medios para comprender los procesos de recordar. Según el autor, para Sócrates la memoria es como una tablilla de cera; Freud propone su metáfora de la *Pizarra Mágica* y la idea del palimpsesto; Reginaldo compara la memoria de su maestro Tomás de Aquino con un libro sagrado; por su parte, Carus crea comparación de la memoria con un laberinto; Hooke la asemeja con *la piedra luminosa de Bolonia*, una sustancia brillante que almacena luz; mientras que Pribram la relaciona con un holograma.

---

<sup>18</sup>No hay que olvidar aquí la *estética del a la vez* como característica de la fotografía, esto es la creación y equilibrio de tensiones opuestas.

Para el caso de la fotografía como una de estas metáforas, Draaisma (1998) asegura que

(...) con el descubrimiento de la fotografía llegó una nueva técnica revolucionaria para conservar las imágenes. A partir de mediados del siglo XIX, cuando gracias a los avances en la fotoquímica y las mejoras en la fabricación de cámaras, se pudieron exhibir públicamente en fotografías nítidas y que no se volvían borrosas, en los tratados sobre la memoria visual [teorías que relacionan las imágenes percibidas y la conservación de recuerdos visuales] fueron apareciendo metáforas fotográficas de todo tipo que poco a poco transformaron el cerebro humano en una placa sensible, la memoria en un álbum lleno de fotos mudas, la conciencia en una galería con largas filas de daguerrotipos y talbotipos, ambrotipos y calotipos colgados de las paredes (p.132-133).

Siguiendo a Draaisma (1998), el hecho de poder fijar una determinada imagen a través de procesos químicos, que a diferencia de la cámara oscura o la linterna mágica que sólo proyectaban imágenes de forma efímera sobre una superficie, la fotografía –dentro del campo de la psicología- se convierte en una metáfora de la memoria, en tanto sirve para ilustrar la manera como los *estímulos visuales* que se proyectan en la retina, se procesan en el cerebro y se registran en la memoria a manera de huella; de este modo, la *memoria humana* se presenta como *placa sensible* que registra, fija y reproduce la *experiencia visual*. La fotografía como metáfora puede entenderse como un espejo: “¿Acaso el reflejo no había sido siempre la metáfora de la ilusión y del cambio? La fotografía fijaba lo transitorio, perpetuaba lo fugaz; la fotografía era el invento de ‘un espejo con memoria’” (Holmes citado por Draaisma, 1998, p.150).

Desde esta primera relación entre archivo y memoria, se puede afirmar que los registros fotográficos de las celebraciones de quince años, se muestran como ese medio para ayudar a conservar la memoria y servir de prótesis para fijar el tiempo, el pasado y la experiencia vivida, ayudando a los sujetos y/o grupos a recrear en sus mentes lo acontecido. Esto tiene mucha relación con la necesidad de mantener no sólo el material visual (fotografías, álbumes, etc.) y los recuerdos, sino también tradiciones, normas, comportamientos, discursos y demás implicaciones que conlleva el rito de paso. En consecuencia, aquí la imagen y sus contenidos, sus soportes, sus formas de producción, etc., funcionan como dispositivos y como vehículos para la transmisión generacional, que, como se señala en el capítulo 3, se relaciona con la fotografía y su vinculación con la “*memoria como acción*”.

Como ya se advirtió en el apartado referido al balance bibliográfico para este estudio, la relación entre las celebraciones de quince años y la fotografía no ha sido un interés investigativo dentro de las ciencias

sociales. Sin embargo, en una de las pocas referencias que se hace sobre el tema, Ruiz (2001) describe la manera como, dentro del ritual, se emplea la fotografía: “(...) se le pide a Elvira [la quinceañera] que se coloque en un escenario que ha sido preparado para tomarle las fotos que guardarán el recuerdo de un día que se reviste socialmente de especial significación” (p.203). Del mismo modo, Cavagnoud (2011) relata cómo el uso de cámaras fotográficas o de registro de video en la fiesta por parte de los familiares de la quinceañera o de un/a fotógrafo/a contratado/a, otorgan una *dimensión de excepcionalidad* al ritual, inscribiéndolo en un *tiempo largo e indefinido* que trasciende el desarrollo del evento, permitiendo ser *rememorizado* o difundido en internet. Se puede inferir que en las dos citas anteriores, los usos que se le otorgan a los registros fotográficos en los quince años, radican en su propiedad de archivo, como un documento y testimonio para fijar acontecimientos y/o personas en la memoria.

Cabe aclarar que el diálogo fotografía-memoria-archivo también ha tenido lugar de análisis dentro del campo del arte. Si bien, la experiencia artística se muestra hoy en su gran diversidad de medios, de discursos, de producción, de circulación, etc., uno de los intereses de creación de artistas de todo el mundo está en lo que se puede denominar como *paradigma del archivo* (Guasch, 2011).

Guasch (2011), una de las teóricas e historiadoras del arte contemporáneo de mayor relevancia durante las últimas décadas, asegura que todo el arte del siglo XX y lo que va del XXI ha estado marcado por una fuerte ruptura formal de las obras, donde los soportes y espacios tradicionales se han ampliado, y que, paralelo a ello, existe un *paradigma del archivo* que se superpone a lo que la historia tradicional del arte refiere a este periodo. Este otro paradigma está referido al

trabajo de artistas visuales que se han valido del archivo para registrar, coleccionar, almacenar o crear imágenes que “archivadas”, han devenido inventarios, tesauros, atlas o álbumes. (...) Si el almacenar o coleccionar consiste en “asignar” un lugar o depositar algo -una cosa, un objeto, una imagen- en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de “consignar” (Guasch, 2011, p.10).

Esto significa que el archivo implica la clasificación para articular y relacionar, dentro de un todo, una serie de elementos seleccionados, que toma el coleccionismo como práctica básica y que conduce a la documentación. La autora también deja claro que el archivo como *suplemento mnemotécnico* preserva la memoria y la rescata del olvido, de una manera abierta y re-interpretativa en el presente:

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un

interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. (Guasch, 2005, p.158).

En relación con el segundo abordaje de la “memoria como acción” y su vinculación con la fotografía, cabe citar como ejemplo el contexto político del Cono Sur, en donde la imagen fotográfica hace parte de los procesos en torno a las luchas por la memoria. Langland (2005) presenta tres cualidades que, a su modo de ver, superan el hecho de la fotografía como *encarnación de la memoria*, para vincularla con una intencionalidad política y de reivindicación de los desaparecidos. La autora refiere que la fotografía relaciona *palabra escrita y verdad* (una primera cualidad), donde la imagen aparece en su potencial para representar de forma transparente la verdad, en tanto sirve como *prueba documental*.

Un segundo elemento está asociado con el *impacto emocional* y la capacidad que poseen las fotografías para despertar sentimientos de conexión personal, lo cual ofrece a la imagen otro valor cualitativo sobre otro tipo de vehículos de memoria (los escritos, por ejemplo). Una tercera característica que define ese potencial de la fotografía en relación con la lucha por la memoria, es la relevancia de la *materialidad* y la *reproducibilidad* que este tipo de imágenes poseen. Como medio de difusión y visibilización de la memoria, como mecanismo de denuncia social y como elemento que va más allá de la simple representación y almacenamiento del pasado, en este caso, la imagen fotográfica aparece como un dinamizador pertinente de lo social.

Desde esta misma perspectiva, la fotografía como memoria también puede estar vinculada con una proyección hacia el futuro, que trasciende la simple reconstrucción de un pasado. En el contexto de los desaparecidos en la dictadura argentina, Soulages citado por Solas (2011) insiste en que “la fotografía como memoria es siempre construida. Ella no da cuenta tanto de lo irreversible cuanto de lo inacabable, del pasado como del futuro. Nuestra memoria está siempre orientada hacia el futuro” (p.75).

En el campo del arte, a manera de ejemplo dentro de la relación memoria-acción, se puede enunciar la obra del artista francés Christina Boltanski, quien establece una relación directa entre imagen, fotografía y memoria. En sus trabajos (*Passie/Pasión*, 1996-1997; *Conversation Piece*, 1991; *La Réserve de Suisses Morts*, 1990-1991; en otras), hace una profunda reflexión sobre la memoria de las víctimas del holocausto nazi en relación con su pasado personal y familiar (su padre era judío). Desde la acumulación de objetos

encontrados, reproducciones y apropiaciones de fotografías, la ausencia, la muerte, etc. “Boltanski no está interesado en la reconstrucción de un evento del pasado, sino en la ‘memoria’ como un hecho a la vez antropológico y existencial” (Guasch, 2005, p.175).

No sólo en el trabajo de este artista sino en el de otros tantos que se hace extenso enunciar aquí, es clara la relación entre el hecho de construir memoria desde la imagen -incluida la fotografía- con finalidades políticas y sociales. Para el caso colombiano, cabe citar algunos ejemplos: el trabajo del artista Oscar Muñoz, quien retoma imágenes de personas desaparecidas de periódicos en el contexto colombiano, para recrearlas y dibujarlas con agua sobre andenes (“Re/trato” de 2003), o incluso, colocarlas sobre espejos para que luego el/la espectador/a, con su aliento, las haga reaparecer (“Aliento” de 1996-2002); la experiencia “La Piel de la Memoria” (1998), trabajo comunitario en el barrio Antioquia de la ciudad de Medellín en torno a la memoria como forma de duelo colectivo e individual, esto por medio de la recolección de objetos que hacían referencia a pérdidas familiares y que luego eran expuestos en un “bus-museo”; y la obra de Beatriz González titulada “Culumbiaros” (2009), desarrollada en el Cementerio Central de la ciudad de Bogotá y en la que la artista busca visibilizar y hacer homenaje a las víctimas de la violencia en el país a través de fotografías de cargueros reelaboradas y plasmadas en bóvedas.

La imagen fotográfica como posibilidad de creación artística con fines políticos, sitúa los registros fotográficos de los quince años en este lugar, en tanto son susceptibles de ser reelaboradas y resignificadas con una finalidad artística, pero sobre todo, transformadas en obra arte para reivindicar y/o visibilizar -por ejemplo- el papel de la mujer, el patriarcado, las diferencias de género, etc. que circulan en el significado que posee el ritual de paso. Este tipo de creaciones permiten identificar la pertinencia de lo artístico para crear conexiones entre el arte y la sociedad. Foster (2001) lo enuncia como la figura de un *artista como etnógrafo*, un actor que reconoce la *otredad cultural y étnica* para comprometerse con ese otro en relación con las instituciones hegemónicas de la cultura burgués, documentando y denunciando su situación.

#### ***1.3.2.4. Los usos de la fotografía en la investigación social visual.***

Un enfoque que permea el uso de la fotografía dentro de las ciencias sociales es la *investigación social visual*. Como metodología y/o como enfoque teórico, concretamente desde la antropología y la sociología, el/la investigador/a emplea la imagen -ya sea fotográfica, fílmica o audiovisual- como método de recolección o como fuente de información, para luego ser interpretada desde teorías sociales. La

sociología visual y la antropología visual, son entonces los campos específicos que confirman los estudios dentro de este tipo de investigación cualitativa.

De este modo, Ortega (2009) enfatiza que “En la sociología visual el investigador emplea imágenes como fuente de datos, se centra en la imagen como instrumento de investigación en las relaciones sociales. Enfoca la fotografía como una interpretación del mundo y al análisis de esa imagen, como la interpretación de otra interpretación, la del fotógrafo” (p.167). El mismo autor insiste en que dentro de este enfoque, se hace uso tanto de fotografías fijas como de imágenes en movimiento, pero también de imágenes hechas por el mismo investigador, por otras personas o aquellas que se producen en colaboración entre investigador/a-investigado/a.

Para el caso de la antropología visual, esta “no consiste en sólo realizar documentos etnográficos, no es sólo una herramienta útil para el trabajo de campo ni se reduce a una estrategia pedagógica. Es algo más, es una exploración de la cultura visual, una pesquisa de la manera en que la sociedad humana se expresa visualmente” (Ortega, 2009, p.177). Así, dentro de la antropología visual -pero también dentro de la sociología visual-, las imágenes aparecen como fuente e instrumento de información, pero también como forma de aproximación a la realidad para su comprensión. Este hecho valida el lugar de la imagen en la sociedad y a la fotografía -y las demás técnicas audiovisuales- como medios para el registro cultural y la descripción de la complejidad social.

Uno de los elementos característicos de este tipo de investigación es la relación entre imagen y texto. Tradicionalmente, las ciencias sociales se han valido del documento escrito como base fundamental para su producción y difusión, sin embargo, la investigación social visual valida el equilibrio de estos dos elementos. En palabras de Ortega (2009):

Cuando la sociología visual recurre a la imagen no lo hace para oponerla a las palabras sino para complementarla. La palabra escrita y la imagen cuentan con una estructura que difiere una de la otra, pero cada una tiene la misma importancia en el discurso social, ninguna debe subordinarse a otra. Las dos tienen que comunicar o transmitir un mensaje mediante una coordinación que sostenga el equilibrio entre ambas; tanto la sociología como la antropología visual pretenden alcanzar una armonía entre imagen y texto (p.167).

Esta tensión la presenta Buxó i Rey (1999) cuando legitima el uso de las imágenes como relato paralelo a las palabras, en donde ambos procesos construyen significados y narran versiones de la realidad de

forma distinta. Por ello, la *textualidad* (entendida como estructuras lingüísticas y metalingüísticas que hacen más efectiva la representación y la argumentación) versus la *visualidad* (que, siendo más compleja, pone en tensión lo visible y lo invisible, es decir la representación literal al lado de la experiencia, las evocaciones y los juegos metafóricos), sugieren que “el relato visual y el textual corren en paralelo pero separadamente. Cada uno cuenta su historia y es el lector o espectador quien los tiene que integrar e interpretar” (Goffman citado por Buxó i Rey, 1999, p.11).

Desde la perspectiva de la sociología visual, De Miguel (1999) se refiere a una *Sociología de la Fotografía*, la cual tiene por finalidad el estudio del impacto que este tipo de imágenes posee sobre el análisis social, pues “se trata de analizar la fotografía como una realidad, organización e institución social” (De Miguel, 1999, p.34). En este orden y siguiendo al autor, un estudio sociológico de la fotografía exige el reconocimiento de un ojo sociológico que define una perspectiva social, mostrando a la imagen fotográfica como instrumento de análisis, industria, profesión, y constructora de la realidad social.

De Miguel (1999) reconoce una serie de temas para esta *Sociología de la Fotografía*. Algunos de estos los enuncia como: *escritura con luz*, referido a los estudios en torno a las versiones de la historia de la fotografía; *construcción social de la fotografía*, reflexiones sobre las interpretaciones filosóficas de estas imágenes; *trabajo de campo antropológico*, es decir, el uso de lo fotográfico como metodología etnográfica; *como método de investigación sociológica*, aquí la imagen emerge como forma autónoma para producir teorías y conocimiento; *la historia en fotos amarillas*: análisis y reconstrucciones históricas hechas por medio de fotografías; *la foto anónima*, que apunta a aquellos estudios sociológicos de la vida cotidiana mediante imágenes domésticas de álbumes; *estudio de comunidades* y análisis de pueblos, ciudades o países desde las fotos; *análisis de desigualdades sociales* a través del contenido de las fotografías; *proyectos de cambio social y político* mediante la imagen, en donde la transformación y la crítica de la realidad es el objetivo; *la foto como noticia e información*, vinculada a prácticas próximas al fotoperiodismo; y *mercado y organización de la fotografía*, en donde se hace un análisis de la industria fotográfica como tal y los actores involucrados allí.

La mayoría de estos temas o abordajes, además de basarse en la relación entre análisis social e imagen, emplean la fotografía de diversas formas. Ya sea desde una perspectiva etnográfica y metodológica, como fuente de información, como objeto de estudio o en su uso político para la transformación social, se puede decir que las imágenes fotográficas tienen un gran interés antropológico, sociológico e histórico. Ahora bien, para el caso concreto del problema de investigación propuesto aquí (el análisis de los registros

fotográficos de las celebraciones de quince años), encuentra afinidad con la temática *la foto anónima*; pues “es posible desarrollar una sociología (fotográfica) de la vida cotidiana en base a la fotografía domestica producida anónimamente (...). Es la fotografía que sirve para definir las historias familiares particulares, y la evolución de las familias concretas. Existe una doble relación foto/vida social” (De Miguel, 1999, p.39). Este elemento se desarrolla en profundidad en el capítulo 3.

#### ***1.3.2.5. El análisis sociohistórico de la fotografía.***

Otro de los enfoques teóricos que, dentro de las ciencias sociales, elabora estudios alrededor de la imagen fotográfica es la sociohistoria. Goyeneche (2009), uno de los autores colombianos que ha optado por esta perceptiva de análisis, propone la relación entre fotografía y sociedad, en tanto sugiere comprender la fotografía como una práctica social, como una actividad humana social e históricamente situada que se presenta en sus posibilidades para el análisis sociológico. En este mismo orden, el mismo autor enfatiza en que

La fotografía es un hecho social que depende en dos sentidos –inseparables en su funcionamiento- de condiciones sociales e históricas de producción, reproducción y consumo. En primer lugar, en la fotografía se produce un objeto –las imágenes fotográficas- que está determinado, en sentido social, por la institución y la representación denominada fotografía. Y en segundo lugar, los usos sociales de la fotografía dependen de la formación social de un tipo de modo de ver, o si se quiere de competencia visual y estética no natural, que los agentes deben desarrollar en su ser social para poder vivir la experiencia de la representación (Goyeneche, 2009, p.16).

Esta relación entre lo objetual de la práctica fotográfica y el modo de ver que se construye en lo social y cultural, involucra otra serie de elementos que, siguiendo al mismo Goyeneche (2009), tienen que ver con la importancia de las relaciones sociales en la producción y circulación de las fotos (división del trabajo, clases sociales, socialización entre actores, etc.), la institucionalidad de la fotografía en cada contexto histórico, los diálogos entre lo material y lo simbólico y la existencia de un sentido estético propio a cada época.

La fotografía entendida como hecho o práctica social, implica ser analizada a la luz de unos *usos o funciones sociales* inseparables al acto fotográfico, ya que “Cada grupo social subordina la práctica de la fotografía –que es una práctica usada de forma diferenciada por distintos grupos- a reglas comunes y

colectivas que están configuradas en áreas de uso social, es decir espacios delimitados de lo que es fotografiable y no fotografiable” (Goyeneche, 2009, p.22). Siguiendo a Goyeneche (2009), la imagen fotográfica puede considerarse como una configuración social que depende de un sistema de valores de los actores que la emplean, definiendo los contenidos, los soportes, los significados y delimitando la práctica fotográfica en sus diversas dimensiones sociales de creación, circulación, contemplación y mercantilización.

Goyeneche (2009) también propone una metodología de análisis de estos usos sociales de la fotografía en un doble sentido. Por un lado, insiste en el estudio de la institucionalidad de la práctica y su influencia en los procesos de producción, reproducción y consumo de imágenes. El autor asegura que la formación y reproducción de un tipo de mirada es un segundo elemento a tener en cuenta, pues el desarrollo de esta competencia estética asegura una función determinada y una vivencia para la comprensión de lo representado. Como se verá en el capítulo 3, tanto la institucionalidad de la práctica y la formación de la mirada alrededor de las fotografías de las celebraciones de los quince años, se hace presente en la captura de la imagen en el evento y su posterior revisión de la imagen en el presente.

El objeto de análisis que Goyeneche (2009) delimita es su texto *“Fotografía y Sociedad”*, está referido a la *fotografía de estudio* como práctica social en la ciudad de Cali, Valle del Cauca, en el periodo comprendido entre 1870 y 1940. Con este término *-fotografía de estudio-*, el autor se refiere a la práctica de retratarse en un espacio o taller por parte del fotógrafo, donde intervienen otros actores en la producción fotográfica. En el proceso circula una institucionalidad de lo que significa la práctica, pero también se proyectan unas relaciones sociales entre cliente, fotógrafo, ayudantes, espectadores, proveedores de materiales, etc. La existencia de un gusto y canon estético que determina la lectura y realización de estas imágenes, es otra de sus características. Goyeneche (2009) emplea una gran variedad de fuentes para su investigación: entrevistas en profundidad a fotógrafos, archivos personales de éstos, productos fotográficos empleados, análisis de cartas y postales, anuncios de prensa y otros tipos de publicidad, manuales de fotografía, entre otros.

Algunos de los *usos sociales* de estas *fotografía de estudio* y que el autor encuentra como resultado de su indagación, estarían dados en desempeñar, para la sociedad de la época, unas

(...) funciones sociales y estéticas que ya existían antes de su aparición, asociadas con procesos de integración social, estatización de la vida pública y conservación o transformación de modos de ver. La importancia de esta práctica estaba en su uso como un parámetro de

gusto y de distinción para el conjunto de la sociedad. Los usos sociales de la fotografía de estudio posibilitaron el acceso a la imagen propia de aquellos que eran considerados distinguidos, respetados y honorables (Goyeneche, 2009, p.154).

Por ello, Goyeneche (2009) insiste en que los contextos y aquello que emerge de las relaciones entre individuos fotografiados y sus imágenes fotográficas, son el producto de unos usos sociales particulares que se le confieren a la *fotografía de estudio*. Estos usos también definen los significados y significaciones que dichos individuos le dan a las imágenes; todo esto sustentado en la materialidad de la fotografía. Si bien, el autor hace esta precisión a propósito de la *fotografía de estudio*, sus planteamientos pueden evidenciarse a la imagen fotográfica en general y sus diversas manifestaciones, entre ellas los registros fotográficos de las celebraciones de quince años, por ejemplo, en su uso para registrar el ritual de paso, para recordar el evento, para reproducir el patriarcado, para representar y definir el cuerpo, entre otros aspectos desarrollados más adelante.

Como puede inferirse, los análisis sociohistóricos de la fotografía se muestran como una alternativa de estudio para las imágenes y sus implicaciones como práctica social. Para el caso que atañe a la presente investigación, esta perspectiva brinda herramientas para la comprensión de los registros fotográficos de las celebraciones de quince años más allá de su materialidad y contenido visual, expandiéndolo a sus usos sociales de producción, configuración y trasmisión de sentidos, circulación, recepción, consumo, etc. Interrogantes en torno a la identificación del gusto estético característico de estas fotos, la pregunta por las y los actores y sus respectivos roles que intervienen en la práctica de principio a fin, o la cuestión por la relación entre el contexto, los sujetos y las fotografías, son algunos de los planteamientos que se enmarcan en este enfoque, a propósito de las fotos de los quince años.

#### ***1.3.2.6. Otras metodologías en torno a lo fotográfico.***

En este apartado lo que se pretende es hacer una mención y breve descripción de otras metodologías que se refieren al tema de la imagen fotográfica como objeto de análisis. De este modo, debe hacerse un primer señalamiento que, según Goyeneche (2009), resulta indispensable para problematizar los modelos metodológicos tradicionales para el estudio de la fotografía. Para él, en el auge actual en torno a los estudios de la imagen fotográfica desde las ciencias sociales –con grandes antecedentes en el campo del arte-, se retoma el “problema de las metodologías, los modelos de interpretación y las técnicas concretas de investigación para el análisis documental de la fotografía” (Goyeneche, 2009, p.55). En esta tensión, el

autor identifica unas *falsas oposiciones* que yacen en dichas metodologías, esto es la contraposición entre *forma y contenido, forma y función, espacio y uso, subjetivismo y objetivismo*.

Para el caso de la oposición forma-contenido, *el método de análisis morfológico* (que estudia la estructura formal de las imágenes) y *el método de análisis de contenido* (que se encarga del contenido documental de las fotos), son las metodologías que se han empleado para el análisis fotográfico. En relación con la oposición forma-función, propia del campo del arte y que desvincula el carácter social de las imágenes para reducirlo a un medio de creación, se puede reconocer con claridad *el modelo lingüístico* (basado en una gramática universal y variables de contenido para analizar toda fotografía), *el modelo iconológico* (propuesto por E. Panofsky y centrado en tres niveles de análisis generales: preiconográfico, iconográfico e iconológico) y *el modelo conceptual sintáctico y semántico* (formulado por C. Jørgensen).

Los *estudios de producción* y los *estudios de consumo*, son ejemplo de la oposición espacio-uso de la fotografía. En estos análisis, dicha separación no permite el análisis de las representaciones sociales y problemas en torno al arte y la experiencia estética (Bourdieu citado por Goyeneche, 2009). Por otro lado, la oposición entre subjetivismo-objetivismo ha puesto en discusión la superación de esta tensión a través del abordaje de las *determinaciones objetivas* y la manera como estas se apropian en la *subjetividad de los agentes*; para ello, Bourdieu (1979) emplea sus conceptos de *costumbre, actitud y ethos*, pero sobre todo, el de *habitus*.

Pareciera que para Goyeneche (2009), todas y cada una de estas metodologías -y sus respectivas tensiones- resultan problemáticas en tanto generalizan la complejidad de los análisis y abandonan por completo el carácter social, histórico y contextual de la imagen fotográfica. Desde esta crítica es que propone su estudio en torno a los usos sociales de la fotografía, descrito en el apartado anterior.

De otra parte, Dabezies (2009) elabora un breve recorrido histórico de algunas propuestas metodológicas alrededor del análisis de la imagen fotográfica como documento histórico. En un primer momento, enuncia la apuesta que Mauad elabora sobre el *estudio de documentos visuales*, concretamente de la fotografía. Según esta metodología, son tres los elementos claves a tener en cuenta para el análisis de las imágenes fotográficas: la *estratigrafía* y la *asociación*, en donde se realizan procesos de observación diacrónica y asociación espacial sincrónica de las imágenes; la *intertextualidad*, que se basa en la comprensión de la foto como un texto y su vinculación con la textualidad de la época; y el *trabajo transdisciplinar*, que hace referencia a la apertura epistemológica y a la emergencia de los estudios

visuales que articulan diversas disciplinas para el análisis de la fotografía. Cabe aclarar que la postura de Mauad se enmarca en *un método histórico-semiótico*, basado en la *función comunicativa* de la imagen.

En segundo lugar, Dabezies (2009) presenta la propuesta metodológica de Kossoy para el estudio de las fotografías. Este tipo de interpretación se basa en un *análisis iconográfico*, es decir, el exterior de la imagen, su información explícita e implícita (lugar, tecnología empleada, fotógrafo, fecha, etc.) y un análisis de su contenido. Un segundo nivel es un análisis iconológico, referido al interior de la fotografía, que “consiste en interpretar el contenido profundo del documento. Si bien Kossoy señala que no existe una regla para tal interpretación, propone dos caminos: entender la historia del asunto y desmontar las condiciones de producción” (Dabezies, 2009, p.77).

Otra de las metodologías que vale la pena destacar es la empleada por los autores Lima y Carvalho en un análisis hecho a álbumes de la ciudad de San Pablo. Según Dabezies (2009), este enfoque metodológico se fundamenta en tratar cada una de las imágenes por separado para sistematizar sus *atributos icónicos* (elementos figurativos y espaciales como el paisaje) y sus *atributos formales* (elementos técnicos como el encuadre, planos, efectos, estructura, etc.). De igual modo, esta propuesta se basa en establecer sistemas de clasificación de las imágenes fotográficas según unos *patrones temáticos-visuales*. Para el caso del estudio hecho por Lima y Carvalho, estos patrones son retrato, circulación urbana, figurista, diversidad, coexistencia, intensidad, cambio, paisajístico y ordenamiento.

Dabezies (2009) también describe la propuesta metodológica de Moreira, que “consiste fundamentalmente en estudiar en primer lugar los aspectos referentes al contexto de producción de la imagen, para luego estudiar el contenido interno de las imágenes. El tercer momento sería la seriación o secuenciación de las fotografías de acuerdo a los criterios de interés del investigador” (Dabezies, 2009, p.78). Cabe decir que en este tipo de análisis no hay que olvidar las *variables tecnológicas* y las *variables sociales*, pues garantizan una lectura del contexto y el contenido de las imágenes, pero también las interpretaciones del investigador.

El mismo autor puntualiza en otras teorizaciones que actualmente existen en torno al estudio de las imágenes fotográficas. Particularmente, insiste en “un enfoque que tenga en cuenta lo visible y lo invisible de la fotografía, en cuanto a su sincronía y a su diacronía. Tal es la propuesta de Meneses, en la cual propone analizar la fotografía en relación a tres aspectos: lo visual, lo visible y la visión” (Dabezies, 2009, p.74). En este sentido, lo visual tiene que ver con los sistemas de comunicación visual, las instituciones

visuales, las condiciones técnicas, sociales y culturales de producción y circulación y la acción de los productos visuales; esto hace las veces de la esfera de la iconósfera, es decir, las imágenes en sí mismas. De otro lado, lo visible y lo invisible “representa el dominio del poder y el control, o sea la dinámica de ver, ser visto, la visibilidad y la invisibilidad en los grupos sociales”, mientras que “la visión se refiere a los instrumentos y técnicas de observación, el observador y sus roles, los modelos y las formas de mirar (mirar de reojo, mirada firme, mirar patriarcal, etc.)” (Meneses citado por Dabezies, 2009, p.74).

Otra de las posturas que Dabezies (2009) relaciona con la teorización actual alrededor de la imagen fotográfica es la propuesta por Kossoy. Realizar una *deconstrucción arqueológica de la fotografía* sería entonces la propuesta del autor, que consiste en concebir la imagen vista en una foto como una segunda realidad de lo representado. En esta misma lógica, la fotografía entendida como documento, es producida según el asunto, la tecnología y el fotógrafo y se caracteriza por ser una transposición de realidades que determina su referente. Para hacer este tipo de lectura, es necesario hacer una interpretación del contexto del referente, del fotógrafo y de producción de la foto, es decir, determinar un contexto arqueológico en el que la fotografía no posee un significado absoluto, pues “a pesar de su indicialidad, su significado está en parte determinado por su historia de vida como objeto social, como cosa. Esas cosas con significado son las que el investigador utilizará como documento histórico” (Dabezies, 2009, p.75). De este modo, se puede decir que esta perspectiva asume el hecho fotográfico como una constante reinterpretación de los significados construidos socialmente.

### ***1.3.2.7. Mujeres como tema de la fotografía.***

Para finalizar el contexto teórico de este estudio y dando entrada al capítulo 2 en torno a la reflexión sobre *el(los) cuerpo(s) de quinceañera*, leídos desde las imágenes fotográficas de las fiestas de quince años, a continuación se esbozan algunos aspectos que interesan a propósito de la relación entre fotografía y la mujer como tema central (su cuerpo, roles y estereotipos) para la producción de imágenes, principalmente desde la publicidad -que marca en gran parte la definición del cuerpo de la quinceañera- y el arte.

Valladares (2011) en su reflexión sobre la presencia femenina en las imágenes, propone una resignificación de este *imaginario visual* por medio de propuestas artísticas de mujeres. Su crítica la sugiere desde la publicidad, el cine, la televisión y los medios de comunicación en general. En palabras de la autora:

podemos encontrar un contingente de imágenes que instala progresiva y sostenidamente un ícono de feminidad, un prototipo de mujer sensual y fatal, que resulta ser el vínculo donde estrecharon lazos definitivamente el cuerpo femenino, la industria de masas, y los objetos cotidianos de consumo (Valladares, 2001, p.156-157).

Las discusiones de la autora alrededor del uso del cuerpo femenino como estrategia de venta en la publicidad y los medios de comunicación, evidencia un claro interés político por generar rupturas en las maneras como en las imágenes –fotográficas o no- circula una serie de roles, estereotipos e imaginarios que históricamente se han construido en torno a la mujer y la feminidad.

En este mismo sentido, un estudio que se presenta relevante alrededor de la imagen de la mujer y sus roles sociales, aprendidos mediante las imágenes fotográficas en revistas, es “*Gender Advertisements*” de Goffman (1976). Metodológicamente, para esta identificación de *arquetipos de género*, “se puede partir de la definición de un universo de revistas comerciales significativo a fin de demostrar la explotación comercial de la imagen femenina” (Grady citado por Ortega, 2009, p.179).

Como hallazgo central de su análisis, Goffman (1976) reconoce una variable interpretativa, denominada *el toque femenino*, en la que las mujeres aparecen representadas tomándose las manos e imposibilitadas para actuar con decisión. Así, “Goffman designa tal conducta como una lejanía autorizada, que coloca a las mujeres en una posición aparente de cómoda dependencia. Pero que en realidad es un privilegio costoso para las mujeres, pues coloca a los hombres en el papel de sus protectores” (Ortega, 2009, p.181). De manera similar, esto se puede evidenciar en las fotografías de las celebraciones de los quince años, pues, como se dirá en los capítulos 2 y 3, las representaciones del cuerpo de la quinceañera corresponden a este *toque femenino* y su relación con la dependencia a figuras masculinas como su padre y su futuro esposo.

Desde otro enfoque teórico, concretamente desde la comunicación y la crítica a la publicidad, Sánchez (2003) también cuestiona el lugar de la mujer en la imagen publicitaria –presente también en la fotografía- para generar reflexiones sobre su reivindicación. Llama la atención cuando el autor asegura que “uno de los problemas más apuntados sobre el tratamiento del cuerpo de la mujer en la publicidad es el grado de identificación de la audiencia y el consiguiente deseo de ser como la imagen representada” (Sánchez, 2003). De ahí que la representación del cuerpo femenino, se estructure en un “ideal de perfección” que influye negativamente en la percepción personal de las mismas mujeres.

Dentro su estudio, Sánchez (2003) desarrolla un interesante recorrido histórico en torno a la evolución de los estereotipos femeninos en la imagen publicitaria durante las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. Así, en la década de los sesenta, la imagen femenina en los anuncios estaba sujeta a una mujer dedicada al hogar y al cuidado de su familia, en donde el destinatario de la compra era hombre y la mujer era usada como un valor estético para llegar a él. Es al finalizar los sesenta que la publicidad empieza a dar lugar a una modificación del papel social de la mujer, mostrándola con más libertad de acción y de pensamiento.

El análisis de Sánchez (2003) continúa en la década de los ochenta, revelando que la idea del *sexo débil* empieza a ser modificada, ejemplo de ello se ve reflejado en los anuncios en los que la mujer aparece como “*piloto de su propio automóvil*”. Para los años noventa, los estereotipos asociados al hogar y a la familia, son dejados casi por completo por la publicidad. En cambio, emerge un *nuevo estereotipo femenino* que sigue vigente en la actualidad. Esa nueva imagen construida para la mujer, tiene tres características que el autor presenta de la siguiente manera:

En primer lugar, la imagen publicitaria de la mujer a principios de este siglo XXI se aleja de las características de poca fortaleza y fragilidad que habitualmente la han acompañado, para dar paso a una joven mucho más fuerte y segura de sí misma. De un plano de inferioridad con respecto al hombre se ha pasado a uno de igualdad y, en ocasiones, de superioridad. (...) Por otro lado, llama la atención cómo el ideal de belleza femenino ha pasado de la perfección absoluta a una esfera de cercanía, que hace más sencilla la identificación con las potenciales consumidoras del producto anunciado. (...) Y, por último, ese nuevo estereotipo femenino que manejamos hoy en día se aleja de la cocina como centro de la existencia, para aparecer en ella como en cualquier otro lugar de su vivienda (...), es decir, a la mujer en una de las múltiples facetas a las que es capaz de atender (Sánchez, 2003).

En esta lectura, cabe decir que la vinculación entre la publicidad y el estereotipo es inevitable, al igual que su relación con unos determinados fines comerciales, en tanto se justifican unos con otros y se confieren sentido mutuamente (Sánchez, 2003). La reflexión que sugiere el mismo autor, es que la publicidad además de transmitir mensajes, está modelando o enmarcando imágenes y estereotipos de la mujer y del resto de la sociedad. Aquí la responsabilidad social del/a publicista debe ser la de reivindicar, reevaluar y resignificar esa(s) imagen(es) que construye.

Otro ejemplo de análisis de la relación fotografía-mujer, son los hallazgos que Goyeneche (2009) refiere a propósito de la *fotografía de estudio* y la representación femenina en estas imágenes. Desde una perspectiva sociohistórica, el autor hace una revisión de las imágenes fotográficas publicadas en revistas que circulaban en Cali en la década de 1930. Allí reconoce unas actitudes de la pose (uso de la mirada y uso de las manos) en los retratos de mujeres que obedecen a la representación de un modelo cultural. Estos gestos reflejan la construcción de una imagen de mujer conservadora, hogareña y respetable, lo cual también da cuenta de la manera como las mujeres eran educadas desde su corporalidad y personalidad. De este modo, “las prácticas higienistas y (...) los modelos religiosos de urbanidad pueden demostrar las condiciones de los usos sociales del cuerpo en esta sociedad y en esta época” (Goyeneche, 2009, p.180).

Contra poniendo esta imagen de mujer recatada, el autor refiere el análisis del modelo estético de las fotografías de estrellas de cine hollywoodense publicadas en las mismas revistas. En palabras de Goyeneche (2009), “las actrices representan la imagen sensual propia del cine de la época. La publicación reúne, pero al mismo tiempo, separa los dos modelos. (...) Las mujeres locales parecen representar el matrimonio mientras que las actrices de Hollywood representan el placer por el placer” (Goyeneche, 2009, p.181).

Desde otro lugar completamente opuesto a la representación estereotipada de la mujer, su feminidad, su corporeidad y sus roles tradicionalmente asignados, los y las artistas contemporáneas han propuesto -desde la producción de imágenes- una serie de prácticas estéticas y simbólicas que emergen como una forma de subvertir los códigos visuales y culturales sobre la mujer, el cuerpo y el género. Al respecto, Valladares (2011) demuestra que “en el terreno de la producción artística subvertir los códigos consiste en romper el sistema de significación dominante, criticar la representación dada e intentar desajustar los valores establecidos para los géneros” (p.161). Según la autora, las obras de artistas como Bárbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman u Orlan, son un claro ejemplo de esta subversión que, inspiradas en las teorías feministas y los estudios de género, hacen uso de la imagen fotográfica para tal fin.

Según la misma Valladares (2011), el trabajo artístico de Kruger parte de la interacción imagen-texto y del desarrollo de una serie de anuncios publicitarios, carteles, señales públicas, etc.; esto para cuestionar la diferencia de género y la dominación masculina en las imágenes. Mientras tanto, Holzer hace uso de estrategias de la publicidad urbana para generar opiniones y denuncias de carácter social. De otro lado, Sherman pone en cuestión la identidad y los roles sociales asignados a la mujer; así mismo, “utiliza el concepto de mujer, su apariencia, su imagen, desde el universo de los medios de comunicación, para

plantear fotografías de gran formato en las que su cuerpo se expone a una mirada ajena, a una mirada masculina” (Valladares, 2011, p.162). Finalmente, Orlan por medio del performance y la fotografía, invita a repensar *el cuerpo como entidad dormida*, homogenizada e instrumentalizada a través del discurso, a su vez, discute las relaciones de poder construidas alrededor de la sexualidad; mediante intervenciones quirúrgicas en su cuerpo –el cual concibe como soporte- critica estereotipos y cánones de belleza, el género o la identidad, pero sobre todo, su obra se presenta como una posición política y activa para la subversión (Valladares, 2011).

Estas formas de representación de la mujer a través de la imagen ya sea desde la publicidad o el arte, pone de manifiesto la importancia del cuerpo, la corporalidad y la gestualidad -categorías que se abordan en el capítulo 2- en la configuración de la feminidad.

#### **1.4. Metodología.**

La apuesta metodológica de la presente investigación se piensa como un ejercicio situado en un paradigma cualitativo en torno a la descripción y comprensión de un hecho social particular que, como ya se dijo, parte de las celebraciones de quince años y sus respectivos registros fotográficos. En tal sentido, la revisión bibliográfica y la construcción de los referentes teóricos sobre las celebraciones de quince años como ritos de paso y la fotografía como interés de indagación, dialoga con el trabajo de campo que se muestra como un proceso abierto de intercambio con las familias participantes.

El enfoque metodológico se construye de las categorías que inicialmente orientaron la investigación y que, posteriormente, se complejizan con las categorías emergentes: cuerpo y patriarcado. En cuanto a la reflexión teórica de las categorías de análisis iniciales, se encuentra la celebración de los quince años como ritual de paso, las relaciones intergeneracionales que se establecen entre abuelas, madres e hijas y las transiciones que han tenido las fiestas a través de las modificaciones de algunas prácticas rituales y la realización de viajes. En cuanto a la fotografía como otra de las categorías, ésta emerge como una novedad para el proyecto desde el balance bibliográfico, en tanto no es abordado como objeto de estudio ni como metodología.

Como se señala en los referentes conceptuales de esta investigación, la fotografía ha tenido diversos abordajes en el campo de creación, la teoría del arte, las ciencias sociales y los estudios sociales en disciplinas como la semiótica, los estudios de la memoria, la investigación social visual (antropología y

sociología visual), la sociohistoria, entre otras. De esta manera, se ubica desde dos lugares centrales; por un lado, se sitúa como parte del problema de investigación, en tanto práctica social e histórica que hace parte de la complejidad cultural; y por otra parte, se emplea dentro del trabajo de campo, enfatizando en su no instrumentalización en la recolección de la información como fuente.

Desde algunas perspectivas metodológicas como la *etnografía visual*, en específico la *fotografía etnográfica* se emplean imágenes fotográficas, audiovisuales y cinematográficas (encontradas o producidas por el/a investigador/a y/o los/as informantes) como parte del trabajo de campo y como resultado del proceso, en torno a un problema investigativo. Citando a Rosana Guber, García (2011), asegura que la etnografía visual no se distancia del método etnográfico y sus postulados, pues el investigador produce datos para la construcción de la evidencia de un tipo particular de texto propio de la etnografía.

Otra forma de emplear la imagen como fuente para la investigación social está dada en la *fotohistoria*, que se basa en considerar la fotografía como medio para el análisis de la historia, es decir, partir de su uso como *documento histórico*, superando su carácter ilustrativo (Burke, 2005). Al respecto, cabe mencionar también lo dicho en los referentes teóricos de este estudio por Dabezies (2009) alrededor de la fotografía como *documento histórico* y los aportes de autores/as como Mauad (método histórico-semiótico, basado en la función comunicativa de la imagen), Lima y Carvalho (método basado en sistematizar los atributos icónicos y formales de la imagen), Moreira (estudio del contexto de producción y contenido de la imagen), Meneses (análisis de la imagen a partir de lo visual, lo visible y la visión), entre otros.

En este uso metodológico de la fotografía debe señalarse la propuesta de Kossoy, la cual también es descrita por Dabezies (2009), en torno a la *deconstrucción arqueológica de la fotografía* y su análisis como *transposición de realidades* de lo representado. Como ya se dijo, este tipo de análisis implica la interpretación del contexto del referente fotográfico, del/a fotógrafo/a y de la producción de la foto para determinar su contexto arqueológico y su significado, el cual es cambiante y no absoluto. Esta afirmación es fundamental, en tanto las celebraciones de quince años de las mujeres participantes en este estudio son leídas de manera similar, en tanto se contextualiza el momento de la toma de la foto y los/as actores fotografiados/as, las formas y condiciones de producción de la imagen, la circulación de las mismas y las diversas formas de interpretación de un pasado que se representa y reactualiza en el presente desde lo visual y lo narrado en torno a las fotografías. Todo esto a la luz de la imagen fotográfica como una práctica social compleja y múltiple.

En cuanto a la estrategia de recolección de datos, se emplean *grupos focales* a partir de la imagen fotográfica y los álbumes familiares de las familias participantes como activadores del relato y el recuerdo. Según Cohen, Infesta & Vicente (2012), el uso de *técnicas grupales* ha tenido desarrollo en las ciencias sociales desde la década de los ochenta del siglo XX. Los autores aseguran que existen dos corrientes sociológicas que las han abordado: la europea (escuela crítica de Madrid, liderada por Ibáñez) que aportó a la definición de los *grupos de discusión*, y la norteamericana (liderada por Merton) que situó los *grupos focales*. De esta manera, los autores señalan que la diferencia central entre las dos técnicas está en el grado de interacción entre participantes y la directividad del/a moderador/a, que para los grupos de discusión prevalece la interacción, mientras que en los grupos focales (como derivado de las entrevistas grupales) sobresale el control que realiza el/a moderador/a sobre la interacción entre participantes y las preguntas mismas. Cabe aclarar que en los grupos focales aplicados aquí, la directividad e interacción se superponen.

Por ello, en esta investigación se opta por la aplicación de grupos focales, pues el interés no está en generar algún tipo de polémica, debate o problematización entre las participantes a partir de su interacción, más bien, la intencionalidad está en conocer diversos aspectos y puntos de vista sobre las celebraciones de quince años de cada mujer desde unos tópicos preelaborados por el investigador, quien direcciona la interacción en torno a estas temáticas y el uso de fotografías de sus álbumes familiares.

Para este estudio, y siguiendo a Cohen, Infesta & Vicente (2012), los grupos focales permiten la indagación por motivaciones y conductas complejas de los/as informantes, comparando diferentes puntos de vista durante la interacción; así mismo, posibilitan aprender sobre el grado de consenso sobre un tema y rango de opiniones y experiencias de los/as participantes.

De esta manera, el trabajo de campo se basa en tres fases: exploración previa a partir de la revisión de algunas fotografías de fiestas de quince años en físico y en redes sociales de personas cercanas al investigador; la búsqueda de las familias participantes; y la aplicación de los grupos focales. Como ya se dijo, las conversaciones generadas se despliegan a partir de las fotografías de las fiestas y viajes de los quince años de las familias que activan las narrativas, y desde allí, el investigador realiza algunas preguntas abiertas para complementar la información a partir de unas temáticas previas (ver tablas 1 y 2).

Inicialmente, se aplicaron tres grupos focales, centrados en familias que celebraron los quince años a través de fiestas tradicionales y adaptaciones de las mismas. Por tanto, se ve la necesidad de aplicar un

cuarto grupo para complementar la información recolectada y contrastar con otras formas de celebración. De esta manera, se busca una familia en la que una de las integrantes haya celebrado sus quince con un viaje.

ESQUEMA DE PREGUNTAS							
REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE LOS QUINCE	TRANSMISIONES Y GENERACIONES	TRANSICIÓN DE LOS QUINCE en relación con....	EJE DEL MARCO TEÓRICO		PREGUNTAS		
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• lo que se recuerda (permanencias)</li> <li>• lo que se olvida (olvidos)</li> <li>• lo que se transforma (novedades)</li> </ul>		La celebración de los quince años: Rito de paso para las mujeres	1	• ¿Qué cambios han sufrido los instrumentos simbólicos presentes en las fiestas de quince a través de las transmisiones generacionales?		
2				• ¿Qué cambios ha sufrido el sentido del rito de paso de la celebración de los quince (transición de niña a mujer) en las transmisiones generacionales?			
3				• ¿Cuál es la relación separación/agregación dentro del rito de paso de la celebración de los quince en tres generaciones diferentes?			
			La celebración de los quince: Performance de feminidad (referencias a la mujer; roles de hombre y mujeres en preparación y desarrollo de los quince)		4	• ¿Cuáles son las referencias a la mujer (imaginarios, representaciones, discursos, estereotipos, significados, roles sociales...) que aún se transmiten - o no se transmiten - dentro de la celebración de los quince?	
5					• ¿Cómo se reflejan las referencias a la mujer (imaginarios, representaciones, discursos, estereotipos, significados, roles sociales...) dentro de los registros fotográficos de la celebración de los quince?		
6					• ¿Cuál es la relación actores/prácticas en la fiesta tradicional y las formas alternativas de la celebración de los quince evidenciada en la transmisión de tres generaciones?		
			...ceremonia tradicional versus "formas alternativas" de los quince		7	• ¿Qué transiciones ha sufrido la celebración tradicional de los quince a lo largo de tres generaciones?	
8					• ¿Qué diferencias y semejanzas existen entre las fiestas tradicionales y las formas alternativas de la celebración de los quince años a partir de los registros fotográficos de tres generaciones?		
			Transiciones en las celebraciones de los quince		Ceremonia tradicional versus "formas alternativas" de los quince	9	• ¿Qué transmisiones de la celebración de los quince se han transformado, olvidado y mantenido en el transcurso de tres generaciones?
10						• ¿Qué aspectos se ven reflejados en los registros fotográficos relacionados con las transformaciones, olvidos y permanencias de la celebración de los quince años en tres generaciones?	
Relaciones intergeneracionales y de transmisión en los quince					11	• ¿Qué características poseen los procesos de transmisión de tres generaciones alrededor de las fiestas de quince años?	
					12	• ¿Qué lugar ocupa la fotografía dentro de los procesos de transmisión de tres generaciones alrededor de las fiestas de quince años?	
					13	• ¿Cuáles son las reinterpretaciones que la generación actual elabora en torno a las transmisiones generacionales de la celebración de los quince años?	

**Tabla 1:** Esquema de preguntas inicial en torno al problema de investigación empleadas para guión de grupos focales.  
**Fuente:** Elaboración del autor.

GUIÓN PARA ESCUCHAR NARRATIVAS EN TORNO A LOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS
1. Cada familia muestra y describe al investigador las fotografías y álbumes de cada generación que se tengan de la manera como se ha celebrado los quince años para cada mujer (fiestas o viajes).
2. Durante de estos relatos, o luego de terminar con las descripciones de cada imagen, se hacen las siguientes preguntas:
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cada una de ustedes, ¿cómo celebró sus quince años?</li> <li>• ¿Cómo transcurrió la fiesta?, ¿qué se hizo ese día?</li> <li>• ¿Cómo fueron los preparativos para la fiesta?</li> <li>• ¿Cómo celebraban los quince años las jóvenes de su generación?</li> <li>• En caso de no haberlos festejado sus quince, ¿por qué no los celebró?</li> <li>• ¿Para cada una de ustedes qué significó cumplir quince años?</li> <li>• ¿De qué forma participó su familia y sus amigos(as) en la celebración?</li> <li>• ¿Qué diferencias hay entre las fiestas de cada una de ustedes?</li> <li>• ¿Qué semejanzas hay entre las fiestas de cada una de ustedes?</li> <li>• ¿Qué diferencia las fiestas de quince de antes con las actuales?</li> </ul>

- ¿Qué asemeja las fiestas de quince de antes con las actuales?
- ¿Qué acontecimiento de su celebración de los quince la marcó?
- ¿Qué es lo que más recuerda de sus quince años?
- ¿De qué manera la celebración de sus quince años marcó un antes y un después en su vida?
- ¿Qué significó para usted la fiesta de quince de su hija y/o nieta?
- ¿Cada cuánto revisan sus fotografías de la celebración de los quince?
- ¿Con qué motivo se revisan las fotografías de la celebración de los quince?
- ¿Con quienes se revisan las fotografías de la celebración de los quince?
- ¿Por qué es importante tomar fotografías en las fiestas de quince?

**Tabla 2:** Guión para realización de grupos focales.

**Fuente:** Elaboración del autor.

En cuanto a la estrategia de análisis de información, y como última fase de la metodología, se tomaron en cuenta los tres niveles analíticos sugeridos por Ruiz (2006): el *nivel de superficie*, referido a la descripción de la información; el *nivel analítico*, donde se clasifica esta información en categorías a partir de la afinidad y las diferencias; y el *nivel interpretativo*, que hace alusión a la construcción de un sentido nuevo desde la mirada del investigador, tomando como referencia las construcciones teóricas y las consultas adicionales en torno a las categorías emergentes. Este proceso se realiza a través de la construcción de los resultados que giran en torno a la descripción, el análisis y la interpretación de cada una de las formas de celebración y significados que las mujeres participantes evidenciaron en los grupos focales. Es importante aclarar que esta fase de análisis toma como base los testimonios e imágenes fotográficas del material recolectado para la construcción de los hallazgos aquí presentados.

### **1.5. Familias participantes: Generaciones de mujeres y formas de celebración de los quince años.**

En cuanto a las familias participantes, su selección se realiza teniendo en cuenta las preguntas iniciales frente a la delimitación del problema, los diseños metodológicos previos a su aplicación, el balance bibliográfico hecho frente al tema de los quince años como objeto de investigación para los estudios sociales y su pertinencia con las aproximaciones teóricas y las categorías iniciales en torno al rito de paso y la fotografía como práctica social.

Las relaciones generacionales es otro criterio a tener en cuenta. Por ello, las familias participantes están conformadas por lo menos por tres generaciones de mujeres: abuelas, madres y nietas-hijas, tomando como referencia la generación actual, la cual ha celebrado sus quince años (ya sea con una fiesta, un viaje u otro tipo de evento) en los últimos cinco años. Sumado a ello, por lo menos una de las integrantes de la familia ha de celebrar su cumpleaños número quince a través de una fiesta enmarcada dentro del ritual tradicional o a través de un viaje.

Otro rasgo característico a tener en cuenta, es la inserción de estas familias en diversos contextos rurales y urbanos<sup>19</sup>. Por tal razón, se contó con la participación de una familia de Bogotá, dos del municipio de Guatavita, Cundinamarca y una familia rural ubicada en una de las veredas de este pueblo. Dicha selección se realiza a partir de la cercanía del investigador con las mujeres, atendiendo a unos acercamientos previos a ellas y a la disponibilidad de ellas. Todas las familias pertenecen a un estrato socioeconómico medio.

En la selección, también se tiene en cuenta la diversidad de registros fotográficos que poseen las familias en torno a las celebraciones de quince, relacionados con sus formas de producción, circulación y conservación de la imagen. En este sentido, el material que se analiza está compuesto por fotografías de producción análoga y digital, conservadas en álbumes en físico o en digital (como PC, cámaras digitales o celulares) y su circulación en redes sociales (sólo un caso).

FAMILIA	GENERACIÓN ACTUAL	FORMA DE CELEBRACIÓN	GENERACIÓN DE MADRES	FORMA DE CELEBRACIÓN	GENERACIÓN DE ABUELAS	FORMA DE CELEBRACIÓN	GENERACIÓN DE BISABUELAS	FORMA DE CELEBRACIÓN
1	Nataly	Misa y Fiesta con modificaciones al ritual tradicional	Ana Gladys	Ninguna	Doña Gladys	Ninguna (para su generación el matrimonio)	No aplica	
	Hermana de Nataly	Misa y Reunión familiar	Tía materna de Nataly	Ninguna	Tía paterna de Nataly	Regalo por parte de sus padres (reloj y crucifijo)		
	Prima de Nataly	Reunión familiar						
2	Sandra	Fiesta tradicional	Aurora	Fiesta tradicional	Doña Marucha	Ninguna	Doña Sofía	Ninguna
3	Natalia	Misa y Fiesta tradicional	Adriana	Fiesta tradicional	Doña Olga	Vestido y zapatos	No aplica	
4	Alejandra	Fiesta con modificaciones al ritual tradicional y Viaje	Sonia	Fiesta tradicional	Doña Maricarmen	Prácticas rituales cotidianas en torno a la intervención sobre el cuerpo	No aplica	

**Tabla 3:** Mujeres participantes y formas de celebración de sus quince años.

**Fuente:** Elaboración del autor.

<sup>19</sup>Este criterio no resultó ser determinante en los hallazgos, más bien, permitió encontrar similitudes en las formas de entender las celebraciones de quince años.

A continuación se hace una descripción de cada una de estas familias con la intención de ubicar las distintas formas de celebración. Paralelo a ello, se hace un contraste generacional entre estas diversas formas de celebrar los quince años, que sirve como preámbulo a los análisis de los capítulos 2 y 3. Cabe aclarar que las mujeres a las cuales se hace referencia, son las participantes de cada uno de los grupos focales que se aplican para este estudio. En la tabla 3 se presenta un esquema que resume las mujeres participantes y sus formas de celebración de quince años.

### **1.5.1. Los quince años para las mujeres de la familia de Nataly**

La familia de Nataly actualmente reside en el casco urbano del municipio de Guatavita, Cundinamarca, ubicado a hora y media de distancia de la ciudad de Bogotá. La familia es nuclear y está compuesta por Nataly, la protagonista central de este relato, pues fue la única que tuvo fiesta de quince haciendo algunas modificaciones en el ritual tradicional. Ella en la actualidad tiene 17 años, es la mayor de dos hermanas, terminó el bachillerato hace dos años y acaba de iniciar sus estudios en Lenguas Modernas, por ello se desplaza a Bogotá diariamente.

La madre de la familia es Ana Gladys, tiene 43 años y no celebró de ninguna forma sus quince años, es casada por lo católico, cuida de sus dos hijas, es ama de casa y en ocasiones se dedica a elaborar artesanías. La hermana de Nataly, actualmente inicia grado once en el colegio del pueblo y tiene 15 años; no tuvo fiesta tradicional de quince pero celebró este cumpleaños con una fiesta sencilla y familiar<sup>20</sup>, acompañada de una misa. En la casa también vive una tía paterna, quien fue pensionada como secretaria por una empresa en la ciudad de Bogotá y, luego de jubilarse, llegó al pueblo a vivir con el resto de la familia; ella no celebró sus quince años, tiene 60 años y no tuvo hijos ni esposo.

Doña Gladys es la abuela materna de Nataly y reside a unas cuadras de la casa de su hija; actualmente tiene 71 años y es jubilada del jardín infantil del pueblo, en donde trabajaba como cocinera. Ahora se dedica al hogar y cuida a algunos/as de sus nietos/as mientras sus hijas trabajan en Bogotá; según ella, no tuvo ninguna celebración cuando cumplió sus quince años.

Dentro del grupo focal aplicado, también participaron una tía materna y una prima de Nataly. La primera de ellas visita esporádicamente a la familia, en especial los fines de semana, pues reside y labora en la ciudad; es madre de dos hijos –de padres diferentes- y tampoco celebró sus quince años. La prima

---

<sup>20</sup>Todos los calificativos empleados en las descripciones, obedecen al uso que las mujeres y las familias dan a estos términos para definir sus formas de celebración.

actualmente vive con su abuela, tiene 18 años y se graduó del bachillerato hace dos años junto con Nataly, también inicia sus estudios en Bogotá. Festejó sus quince años con una fiesta de cumpleaños sencilla y familiar, lejos del ritual tradicional.

En este contexto familiar es que se hace presente o ausente, según el caso, la celebración de los quince años dentro de la familia y cada una de las generaciones que la conforman. Nataly, su hermana y su prima representan la generación más joven y actual y cercana a las fiestas de quince años. Mientras tanto, Ana Gladys y la tía materna de Nataly hacen parte de una segunda generación, que cumplió sus quince años finalizando la década de los años ochenta, cuando las fiestas tradicionales iniciaban su auge en las dinámicas familiares. Por su parte, tanto la tía paterna como la abuela, pertenecen a una generación que no celebró ni le dio un lugar primordial a los quince años.

#### ***1.5.1.1. La misa y la fiesta de Nataly.***

Nataly contó con una fiesta de quince años enmarcada dentro del ritual tradicional, aunque, como ella misma lo manifiesta, quiso modificar o quitar algunos elementos y prácticas del rito que comúnmente caracteriza este cumpleaños, en su caso, algunas prácticas rituales como el vals, el cambio de zapatilla, el brindis, etc. fueron adaptadas u omitidas según sus gustos, intereses, expectativas y aprobación de su familia, en especial de su mamá, quien organizó casi todo el evento.

Nataly cumplió sus quince años el pasado 8 de mayo del 2012, sin embargo la celebración se pospuso para el sábado siguiente. Su celebración, además de ser algo “*muy privado*” -calificativo que la misma quinceañera emplea-, se desarrolló en dos momentos centrales: la celebración de una misa católica y el desarrollo de la fiesta como tal. En cuanto a los invitados e invitadas, Nataly insiste en que “*nos reunimos todos los familiares, por parte de mi mamá y por parte de papá. Mis tíos, mis tías, mis primos, primos lejanos, primos segundos, mi mamá, mi papá, mis amigos, aunque algunos no pudieron ir ese día porque estaban en el PREICFES, entonces pues en la misa no estuvieron pero en la fiesta sí*”.

La primera parte inició con la celebración religiosa en la Iglesia del pueblo “Nuestra Señora de los Dolores”, la familia quiso hacer una misa en homenaje a la quinceañera en una pequeña capilla que está ubicada en el segundo piso de la parroquia, este lugar normalmente es usado para celebraciones con pocos/as asistentes y con un carácter más familiar y privado, como el caso de la misa de Nataly. Especialmente, los/as invitados/as estaban ubicados dentro de la capilla según el nivel de cercanía con la

quinceañera. A partir de la fotografía No. 1 Nataly asegura que “*adelante se colocaron pues las personas más allegadas a mí, mi papá, mi mamá, mi hermana, vecinos, amigos y así, y pues el padre que estaba celebrando en ese momento*”. Como parte del ritual religioso, el padre de Nataly le colocó un anillo, luego de que el padre lo bendijera (ver fotografía 83)<sup>21</sup>.



**Fotografía 1:** Misa de Nataly.

Posterior a la misa, Nataly, sus familiares y el resto de invitados/as se dirigieron al salón en donde se llevó a cabo la segunda parte de la celebración, correspondiente a la fiesta. Generalmente, las familias del pueblo alquilan espacios destinados para este tipo de rituales de paso, por ejemplo, quince años, matrimonios, bautizos, primeras comuniones, graduaciones, etc. Los salones se encuentran dentro de varios restaurantes, los cuales son arreglados para la ocasión.

El salón (ver fotografía 2) fue decorado con un número quince rosado en icopor que estaba en el centro, un arco de papel en la entrada, algunas bombas blancas y rojas y arreglos de flores como centros de mesa. La decoración de las mesas y sillas corrió por cuenta de una vecina, quien por estar invitada, a manera de regalo para la quinceañera, colocó forros, moños y manteles acordes con el color de los demás adornos. Esta señora normalmente alquila este tipo de elementos para eventos similares, ofreciendo variedad de colores; para el caso de los quince años ella recomienda el lila, el rosado, el azul celeste o el dorado, según su criterio, esto depende del color del traje de la quinceañera. Nataly no fue la excepción, a pesar de que su vestido era blanco y negro, la mantearía fue roja como el cinturón que ese día tenía en su cintura. La selección de la comida fue hecha por parte de la mamá de la quinceañera, ella decidió que fuera algo “*agradable para todos*” y quiso “*un lomito porque es una carne que es como blandita y bien presentada en el plato y me pareció sencillo*”.

<sup>21</sup>En la descripción de las celebraciones aquí presentadas, no se profundiza en el desarrollo y preparación de varias prácticas rituales, pues esto se elabora en los capítulos 2 y 3, por ello, sólo se remite a los regitros fotográficos para contextualizar.

La fiesta de Nataly estuvo caracterizada por dos prácticas rituales fundamentales. Por un lado, el brindis en el que su papá, su mamá y sus amigos dijeron algunas palabras (ver fotografías 81 y 82). Por otro lado, como ocurre en casi todas las celebraciones de cumpleaños, el pastel hizo parte de la celebración. Como se puede ver la fotografía 3, llama la atención “el camino de los quince años” (las velas) y el número quince que están puestos en la parte superior.



**Fotografía 2:** Salón de la fiesta de Nataly.

Como práctica ritual, cantar el “cumpleaños feliz” y soplar las velas, hacen que el rito de paso y su significado tome materialidad para la quinceañera y los/as asistentes.



**Fotografía 3:** Ponqué de cumpleaños de Nataly.

Así mismo, en la fiesta se puede hacer referencia a las “*canciones de quinceañera*” que en algún momento Nataly escuchó. En Bogotá vive una tía abuela por parte de su papá, según Nataly y su tía paterna, ella llama a cada miembro de la familia en los diferentes cumpleaños. Para el caso de sus quince, Nataly recibió la llamada de la tía para felicitarla y colocarle las mañanitas; la tía también le puso a escuchar algunas canciones típicas para las quinceañeras. Según Nataly, la mujer le colocó “*quince rosas, quince primaveras, me ¡uych!, me puso la rockola (risas). Sí, me puso todas las canciones de quince, ella siempre hace eso en mis cumpleaños, me pone una canción o me canta por teléfono, siempre es la primera que me llama*”.

En contraste con el desarrollo de una fiesta de quince tradicional<sup>22</sup>, Nataly reconoce una serie de adaptaciones y omisiones del ritual. Según ella, *“mi papá y mi mamá siempre (...) quisieron que yo tuviera una fiesta muy tradicional, que con el cambio de zapatilla, lo de las quince rosas y los edecanes, todo. Pero igual como yo no quería, entonces no fue así y decidí, pues yo les dije: “listo hagamos una fiesta, pero hagámosla bien, sin nada, nada, nada de esos preámbulos, ni condecoraciones, no nada, sino algo normal”.*

Para evidenciar estas omisiones del ritual, la familia crea una serie de contrastes con el desarrollo de otras fiestas que, a su modo de ver, sí se vinculan a lo que normalmente ocurre en este tipo de celebraciones. Por ejemplo, Nataly compara su fiesta con la de otras chicas de su generación de este modo: *“pues comparándola con algunas de mis amigas y con personas conocidas, no, mi fiesta fue muy, muy sencilla, porque en otras se hacen grandes protocolos, como el callejón, con las rosas, la entrada de la niña, la silla donde se cambia la zapatilla y se da el anillo por parte del padre, el vals, cuando les dan las quince flores, a veces hay recepciones con mariachis o grupos musicales que contratan, en esas recepciones. Sí, (...) comparada con otras, la gente hace muchas... hace la fiesta muy, muy grande, con muchos protocolos, o sea tradicional, de manera muy tradicional”.*

Al respecto, Ana Gladys, la madre de Nataly, insiste en que *“Jeremías [el padre] le preguntó que si a ella le gustaban los mariachis, y ella le dijo que no, que ella no quería nada de esas cosas tan pomposas que porque a ella le gustaban las cosas sencillas. Entonces habíamos escuchado por ejemplo a ese grupo musical que, lo habíamos escuchado en una recepción por allá en Chaleche<sup>23</sup>, y por eso pensamos en ese grupo que tocaba chévere”.*

En cuanto al significado que Nataly le da a su fiesta de quince años ella asegura: *“para mí, pues sí tuvo mucho significado, (...) pues yo no, yo soy un poco escéptica ante eso de que uno pasa de niña a mujer, porque realmente no me parece, no me parece que esa sea la etapa, hay otras etapas que de verdad definen de niña a mujer. Pero si me, si me pareció que marcó hartito, mucho mi vida, no sólo por, no sólo por esa recepción, sino porque estuvo mi familia, estuve nuevamente reunida con mi familia, nunca, o sea hace mucho no se hacía eso de que... desde que yo era pequeña no se reunían tanto, o sea no se reunía toda la familia como fue ese día. Entonces fue un sentido más sentimental”.*

---

<sup>22</sup>Para profundizar en ello, ver apartado 1.3.2.2. Roles de hombres y mujeres en el desarrollo de las fiestas de quince años.

<sup>23</sup>Chaleche es una vereda del municipio de Guatavita.

### ***1.5.1.2. Las celebraciones de quince de la hermana y la prima.***

Dando continuidad a las rupturas del ritual que Nataly pone en tensión con el desarrollo su fiesta, emergen las formas de celebración de su hermana y su prima. Según la primera de ellas, “*yo por ejemplo en mis cumpleaños ni siquiera dejé que me pusieran... mi tía me iba a poner las canciones esas de quince años que tenía mi hermana, ni siquiera dejé que me pusieran porque no, no quería nada de eso*”. De igual manera, a la hora de preguntarle del por qué no quiso fiesta, ella enfatizó: “*porque no sé, me parece algo... gastadera de plata o algo así, no sé, se me hizo una bobada ahí, y además no tengo a nadie a quién invitar, entonces pues tampoco quise, o bueno si tengo, pero no sé, no quería*”.

A pesar de ello, la joven celebró su cumpleaños número quince de este modo: “*se celebraron dos cumpleaños en mi caso, o sea digamos el mío y el de la Señora Bertha, pues ya que yo no quería fiesta, pero pues mi mamá organizó (...) la casa de abajo de la Señora Bertha, invitaron al padre y allá nos hicieron una misa muy sencilla y así, el ponqué y así, unos recordatorios chiquitos, pero más que todo fue por parte de la Señora Bertha, había más familiares de ella, y así, yo casi no participé, porque pues yo gracias que no quería y pues tampoco se me hizo como que sí era algo como que me sirviera para toda (...) la vida, ¿sí? y no sólo por un ratico, o sea, por ejemplo un regalo o algo así, algo de tecnología entonces por eso me dieron computador, fue el único regalo que recibí*”. De manera similar, la prima asegura que “*mis quince fueron una reunión familiar, un almuerzo y se invitaron algunos amigos y profesores, un profesor y pues el resto familia y amigos, no más*”.

### ***1.5.1.3. Otros ritos de paso y los quince años para la tía materna y el resto de la familia.***

La tía materna de Nataly, no celebró sus quince años de ninguna forma en particular. En lo conversado con ella, sí hizo mención a la manera como las jóvenes de su generación celebraban este cumpleaños, aseguró que “*¡ah no! pero en mi época no, que yo me acuerde no, por ahí a algunas les daban un paseo (...). Más bien como un paseo, la gente hacía como un paseo, pero no, fiesta como tal no, eso fue después, ya como de Aracely [su hermana menor] para adelante comenzaron con esas fiestas de quince, pero ya como que el comercio inclinó a la gente a celebrar los quince con una fiesta, fue más el comercio, inclinó a ir a las iglesias y eso, no salió la idea de la casa de la gente*”.

Cuando la tía habla de los quince años para las familias de su generación, presenta dos circunstancias claves que tienen que ver con la aparición de la celebración como tal. Por un lado, cita los paseos como una forma de celebración, los cuales distingue como un antecedente de las fiestas protocolarias de quince

años. Por otro lado, ubica temporal y contextualmente la aparición de estas fiestas poniendo como ejemplo la celebración de su hermana, quien nació en 1973 y celebró sus quince años finalizando la década de los 80. Como causa de este surgimiento, la tía distingue al “comercio” -y no a la familia- como aquello que promovió y creó la necesidad de la fiesta, incluso el ritual religioso.

Para complementar lo anterior, la tía también hace algunas referencias a la evolución de la práctica: *“yo creería que por ahí desde el 2000 en adelante se alquilaban los salones y todo, entonces tampoco habían salones que dijeran saquemos en alquiler, no, eso tampoco había (...). Una comida cualquiera y ya, porque tampoco veía que comercialmente hubieran celebraciones, no”*; Doña Gladys, la abuela, insiste en que *“eso era en las casas”*. La tía tiene claro el inicio del uso de salones para las fiestas, pues *“los salones de eventos acá como desde Renato tiene el restaurante<sup>24</sup>, pero antes de él, la Hostería<sup>25</sup> nada más. Pero eso era más como para los matrimonios”*. Al respecto, Nataly responde: *“sí, y los clubes, los clubes era más para matrimonios y también sí, para los quince y bautizos”*; finalmente su tía la refuta enfatizando en que el uso de estos lugares para las fiestas de quince es algo que ocurre en la actualidad.

A través de estos testimonios, se pueden notar algunas transformaciones en el desarrollo de la celebración. Esto lo hace la tía mediante un contraste entre su generación y la actual -que sitúa temporalmente después del 2000-, particularmente con el ejemplo del alquiler de los salones para el evento. Para su generación, la fiesta se desarrollaba al interior de la casa y con una comida; luego, con la emergencia de los servicios que prestan los restaurantes, las familias amplían la celebración a un ámbito más público e influenciado por *“lo comercial”*. Es el caso de restaurantes como el de “Renato”, que está ubicado en la zona comercial del pueblo y la mayoría de sus clientes corresponde a personas residentes del casco urbano y de la zona rural; la “Hostería”, que en principio, está destinado para la atención de turistas y se encuentra en la plaza principal; y luego, los clubes náuticos a orillas del embalse que está cerca del pueblo, los cuales también alquilan salas para eventos privados.

En este mismo ejercicio de contraste, el grupo de mujeres compara la celebración de los quince años con otros rituales de paso, asociados con hitos importantes en la familia y que, en varios casos, están muy marcados por prácticas rituales católicas. Por ejemplo, la tía materna aclara que también son relevantes las celebraciones de otros ritos de pasaje, ya que *“no sólo los quince, o sea, uno celebraba muchas otras cosas ¿no?, entonces terminó el jardín, fiesta, terminó el grado once, fiesta del grado once, se graduó de la universidad”*.

---

<sup>24</sup>Como ya se indicará, allí fue donde Sandra llevó a cabo su fiesta.

<sup>25</sup>La abuela de Alejandra es administradora de este restaurante.

#### **1.5.1.4. Los quince años para la generación de la tía paterna y la abuela.**

La abuela de Nataly y su tía paterna, tienen cercanía generacional y ninguna de las dos tuvo una fiesta de quince años como tal. Para el caso de la tía, complementando lo dicho por la tía materna, asegura que *“no, pues digamos en mi caso no, porque como en ese tiempo no se usaba de quince años, o sea yo creo que los quince es como ahoritica más o menos, como ¿en qué año sería que empezó? (...) porque antes no, era como un cumpleaños común y corriente, no, no se usaba tanta cosa, pasaba un cumpleaños normal, normal, los quince años normal. (...) No, no, no, nada, no había nada de fiesta, nada de nada, ni reunión familiar, no, de pronto una comida especial ¿no?, pero no, así no había como tanta pompa como antes, que se usaba que mariachis, que no, en ese tiempo no, no sé cómo fue evolucionando eso de los quince años, no sé debido a qué sería, pero en ese tiempo no”*.

Sin embargo, por medio de una serie de regalos que le hicieron su papá y su mamá, la tía celebró sus quince años. Según ella *“¡ah sí!, mi papá me regaló un reloj y mi mamá me regaló una cadenita que todavía la tengo, un cristo lo más de bonito, los dos me regalaron ese detallito, pero fue así, sencillito y yo no me acuerdo si me dieron ponqué o algo, pero ya, ya pasó eso. Pero uno lo tomaba como una cosa sencillita, (...) Antes eran unos cumpleaños que uno lo pasaba como inadvertidos, así; en cambio hoy en día que la niña tiene que los quince años, entonces los papás no pueden dejar pasar esos quince años, porque se nos vuelve como dice la canción (risas) 'de niña a mujer', ¿sí? 'Eres mi niña bonita' (risas). Pero generalmente todos los mariachis cantan eso, 'eres mi niña bonita', y como que según la letra va diciendo también, de niña a mujer, entonces va pasando (...)”*.

Para la abuela de Nataly, la celebración de sus quince años no tuvo mayor transcendencia en su vida. Doña Gladys insiste en que *“yo no me di cuenta cuando cumplí los quince, pasaron desapercibidos”*. Tampoco refiere una fiesta que materialice el sentido del rito y el paso de niña a mujer, en cambio insiste en que lo que para ella significó tener quince años era: *“no, que se siente uno joven. Sí, no más, y trabajar, porque en ese tiempo le tocaba a uno trabajar, como mula, también, duro, sí”*.

#### **1.5.2. Los quince años para las mujeres de la familia de Sandra.**

En medio del paisaje propio del altiplano cundiboyacense, de clima frío, de tradición campesina y de una comunidad dedicada exclusivamente a actividades agropecuarias, principalmente a la producción de leche y, en menor cantidad, al cultivo de papa, zanahoria y alverja, vive Sandra con su abuelo y su abuela Marucha -los padres de su mamá- en una de las veredas del municipio de Guatavita, Cundinamarca,

aproximadamente a media hora del casco urbano. Como representante de la generación actual y como protagonista de esta narración por haber tenido una fiesta tradicional de quince años en un salón alquilado en el pueblo por su mamá, Sandra es una adolescente de 17 años que cursa once grado de bachillerato. Fue madre adolescente a sus 16 años y en la actualidad su hija tiene 8 meses de edad.

Doña Marucha, como la conocen en la vereda, pues su nombre de pila es María Josefa, es la abuela de Sandra y actualmente tiene 55 años. No celebró sus quince años de ninguna forma, pues, según ella, para su generación no era común esta práctica. Se dedica a labores del hogar como lavar, cocinar, planchar, cuidar a los/as hijos/as, el jardín, etc. y a otras actividades cotidianas asociadas a las labores del campo como cuidado del ganado, la preparación de alimentos para obreros, el ordeño de vacas, el hilado de lana, etc. Reside con su esposo, uno de sus hijos (ambos dedicados al agro), su nieta Sandra y su bisnieta.

Por otra parte, Aurora es la madre de Sandra y vive en una finca cercana a la de su mamá, en compañía de su pareja actual y de sus dos hijos de 11 y 10 años aproximadamente. Sandra es su hija mayor y lleva una muy buena la relación con ella, su padrastro y sus hermanos, a pesar de no convivir con ellos. Aurora tiene 37 años y celebró sus quince años con una pequeña recepción en casa de su abuela materna. Es ama de casa y, al igual que doña Marucha, se desempeña en otras labores cotidianas del campo asociadas al cuidado de animales y la cocina.

Las relaciones generacionales de la familia se complejizan mucho más al presentar a doña Sofía, la bisabuela materna de Sandra. Representando a una quinta generación de mujeres, ella no tuvo celebración de quince años en su juventud, ya que, como lo afirma, el evento no tenía mayor significado en su época. Al igual que el resto de mujeres de la familia, se dedica a labores del hogar y del campo. Su edad actual es de 78 años, es viuda, vive sola y su casa está muy cerca a la de su hija Marucha.

Tatarabuela, bisabuela, abuela, madre e hija son las cinco generaciones que conforman la familia. Sus experiencias de vida son tomadas en cuenta en este estudio a la luz de la celebración de sus quince años y los diferentes significados que para ellas adquiere en el presente. Así, doña Sofía representa una generación mucho más lejana, que ha visto crecer una sucesión de cuatro mujeres delante de ella -cosa que la llena de orgullo- y en la que sus quince años tuvieron lugar en la década de los cincuenta del siglo XX, sin mayor relevancia. Doña Marucha, pertenece a una generación más en la que tampoco fue importante la celebración de los quince años como rito de paso -década de los setenta-. En cambio Aurora, quien cumplió sus quince hacia 1993 ó 1994, hace parte de una generación que sí celebró sus quince y en donde

la práctica ya estaba un poco más inserta en la vida familiar. Una cuarta generación está dada con Sandra, la cual celebra de forma habitual sus quince años por medio de una fiesta en torno al pasaje de niña mujer. Finalmente, la hija de Sandra materializa a una generación mucho más reciente y emergente, que incursiona en la familia evidenciando la tensión del rol de Sandra como madre adolescente.

#### ***1.5.2.1. La fiesta de Sandra.***

La manera como Sandra celebró sus quince años fue a través de una fiesta enmarcada dentro del ritual tradicional que comúnmente caracteriza este cumpleaños. Cumplió los quince años el 16 de agosto del 2012, día en que coincidió con su fiesta, gracias a que correspondía a un sábado, cuando la mayoría de invitados/as podía asistir. La recepción fue planeada y organizada por Aurora, la mamá de Sandra, y tuvo lugar en el restaurante “Renato”. Allí, hay un segundo piso en el que la esposa del dueño del negocio, tiene un salón específico que alquila para el desarrollo de este tipo de eventos, ofreciendo la comida, las flores y la decoración con forros, moños y manteles al color del vestido de la quinceañera y al gusto de la familia -como ocurrió en el caso de Nataly-. Así lo describe Aurora *“la señora Marta arregló ese salón, yo no me lo imaginaba así de organizado, porque yo dije pues sola las mesas, sin manteles, las sillas sin el forro, nada de eso, pero ella lo arregló, quedó ese salón muy bonito, muy bien arreglado, muy bien organizado. Yo no, tampoco me imaginaba que ella me lo fuera a organizar así”*.

El día de la fiesta y luego de que Sandra se arreglara en una de las peluquerías del pueblo, a través del peinado, el maquillaje y el vestido, el ritual continúa: *“ya después don Jairo [un señor dedicado a hacer acarreo dentro y fuera del pueblo] fue, me trajo desde allá [la peluquería] hasta donde Renato, ya me escondieron allá (risas) en la parte de abajo (...)*, para dar inicio a la entrada al salón (ver fotografía 64). La noche continuó con las prácticas rituales centrales de la fiesta: *las zapatillas, el anillo y ya el vals y después de eso vinieron las palabras de mi mamá y las mías. Y no, ya después vino la comida. Y ya el baile hasta las tres de la mañana”*, asegura Sandra (ver fotografías 75, 73 y 78). La fiesta de quince años de Sandra continuó de la manera como ella misma señaló: con la comida, luego la torta y finalmente el baile hasta la madrugada, prácticas que no fueron registradas fotográficamente.

#### ***1.5.2.2. La fiesta de la mamá.***

Según Aurora, ella celebró sus quince años hace 22 años, a través de una reunión familiar en la vereda, en la casa de su abuela -Doña Sofía-. Doña Marucha, insiste en que *“cuando Aurora cumplió los quince años,*

*fue la primer fiesta que se celebró en Guandita [nombre de la vereda] de quince años y la gente empezó a celebrar los quince años a las hijas, porque no, eso no existía*". La fiesta de Aurora se convierte en un hito que su madre reconoce, en tanto fue la primer celebración de quince años dentro de la vereda, la cual se replicó en las demás familias; esto indica que la práctica es bastante reciente en las dinámicas de la comunidad.

En cuanto al desarrollo de la fiesta, Aurora recuerda que: *"y ya los afotos, en ese tiempo no se bailaba el vals, no se bailó vals, los afotos, el ponqué y después la comida y el baile que fue como hasta las tres de la mañana, que en ese tiempo había racionamiento de luz y la quitaban, ¿quitaban la luz como a las dos?"*, *"Yo si no me acuerdo"*, respondió Doña Sofía. Esta referencia que hace Aurora corresponde a la "Hora Gaviria", una medida que el presidente César Gaviria tomó para enfrentar la crisis energética de 1992 en el país a causa del fenómeno del niño. Por esto, el gobierno optó un horario de verano, cambiando la hora que se usaba en Venezuela. Aurora también recuerda de su fiesta lo siguiente: *"pero sí estuvo muy bonito, esa vez bailamos harticísimo, y era la música que traía mi abuelito cuando él iba a Bogotá y traía esos discos de esa música antigua, y era sola música de esa que uno bailaba porque no era la música que hay ahorita, pero era muy bonito también, era una música bonita y bailamos también como hasta las dos de la mañana, me parece que era"*.



**Fotografía 4:** Quince años de Aurora.

En relación con las pocas imágenes (ver fotografía 4) que aún conserva de ese día<sup>26</sup>, Aurora señala que *"acá fue la foto con todos mis hermanos, con mi abuelito, mi abuelita, mis tíos, todavía existía mi abuelito Alcides y mi abuelita Sofía, con los nietos, todos mis tíos o sea por parte de mi abuelita, mis amigos"*. Por su parte, Sandra aclara que *"aquí fue cuando partieron el pastel, mire"*.

<sup>26</sup>Cabe aclarar que aquí solamente se presenta una de las imágenes, pues la familia no facilitó las demás fotografías para el proceso de digitalización.

La imagen gira en torno al ponqué, las botellas de champaña y las velas, las cuales están encendidas para que la quinceañera las sople. A nivel general, la fotografía es tomada en un espacio doméstico -el comedor y se destacan detalles como las sillas, la ventana y un cuadro en el que hay algunas fotografías-, se sobresale el uso de flash y de cámara compacta, análoga y casera; el ángulo de toma es frontal. Por sus características físicas (color, textura, encuadre, etc.) y de producción, la imagen se sitúa temporalmente en la década de los noventa.

Hay que resaltar que el vestido que Aurora usó ese día, aún es conservado como reliquia familiar en la casa de Doña Marucha.

### ***1.5.2.3. Los quince años para las generaciones de la abuela y la bisabuela.***

Como ocurrió en la generación de la tía paterna y la abuela de Nataly, Doña Marucha y Doña Sofía -abuela y bisabuela de Sandra-, que tienen cercanía generacional con estas mujeres, no celebraron de ningún modo su cumpleaños número quince, pues tampoco era entendido como rito de paso de niña a mujer. Según Doña Marucha *“no, en esa época no hubo, no había nada (...) No, no se celebraba quince, no se celebraba nada, (...) hace unos qué, cuarenta y pico de años, ¡no!”*.

Doña Sofía luego de calcular que hace sesenta y tres años cumplió quince años, insistió en que *“era que en ese tiempo no celebraban quince años, nada”*, pues *“ahí si todo a lo pobre, porque en ese tiempo todos éramos pobres, ni cuando mi matrimonio. (...) Ni cuando me casé nada me hicieron, nada, ni fiesta, nada. (...) Se mandaban bautizar los niños, lo que fueran, y no, fiesta nada”*. Por medio de este contraste entre las fiestas de quince años y otros rituales de paso enmarcados en el catolicismo, Doña Sofía resalta la ausencia de fiestas o cualquier otro tipo de celebración de orden familiar o comunitario por fuera de las prácticas religiosas. A diferencia de lo anterior, Doña Marucha asegura que: *“lo único que buenas fiestas cuando habían matrimonios, cuando se... en ese tiempo si como se casaban las parejas, entonces eso había buenas fiestas, eso sí se celebraban unos matrimonios, unas fiestas muy elegantes, música de... música de tiple, de cuerda, tiple, guitarra, eso maracas, ¡eso era muy buena la fiesta!”*.

### **1.5.3. Los quince años para las mujeres de la familia de Natalia<sup>27</sup>.**

Natalia es bogotana de nacimiento y vive en un barrio de la localidad de Engativá, al noroccidente de la

---

<sup>27</sup>En las descripciones que vienen a continuación en torno a las familias de Natalia y Alejandra, se presentan, en primer lugar, los casos de sus abuelas, dadas sus particularidades.

cuidad de Bogotá. Se puede decir que su familia, además de ser muy católica y creyente, es extensa, pues la casa -que es bastante grande, según la mamá de Natalia- la habitan su núcleo familiar, sus abuelos, sus tíos maternos, algunos primos y primas y dos de sus tías abuelas, las cuales asumen el rol de cuidadoras del resto de la familia. Natalia tiene 15 años de edad y cursa grado once de bachillerato; es la mayor de tres hermanos y es la única hija mujer.

Adriana, mamá de Natalia, tiene 35 años y trabaja como coordinadora de un proyecto social de la alcaldía distrital, es trabajadora social y su nivel de estudios es de especialización. Adriana es casada y su esposo actual no es el padre biológico de sus hijos, sin embargo, ellos lo consideran como tal y él ha asumido este rol sin ningún problema. Doña Olga, abuela materna de Natalia, convive con su esposo y vive con el resto de la familia antes mencionada, tiene 55 años y se dedica a atender una papelería; es natal del municipio de Líbano, Tolima y llegó a Bogotá tiempo después; todos sus hijos e hijas nacieron en la ciudad.

A diferencia de las dos familias anteriores, Natalia, su mamá y su abuela cuentan con registros fotográficos de la celebración de sus quince años, a pesar de que doña Olga aún conserva una fotografía del día en que los cumplió, no recuerda haber realizado alguna práctica ritual como en el caso de su hija o su nieta. Adriana celebró sus quince años con una fiesta en su casa, en el marco de una celebración tradicional, propia de los inicios de los años noventa. Finalmente, Natalia contó también su fiesta de quince años, tradicional y respetando el protocolo del ritual; para esto su mamá contrató una empresa dedicada a organizar y asumir la totalidad del evento, el cual tuvo lugar el pasado 14 de marzo de 2015 en el salón comunal del barrio.

Como se verá, las fiestas de quince años dentro de la familia han cobrado bastante relevancia en los modos de celebración en el transcurso de las tres generaciones, documentadas siempre a través de la imagen fotográfica. A pesar de que en una primera generación -la de la abuela- este tipo de fiestas no tuvo mayor significación como ritual de paso, para una segunda generación -la de la madre- y para una tercera -la de Natalia-, las fiestas de quince años sí tuvieron mayor importancia, en tanto rito de paso en torno a la transición de niña a mujer.

### ***1.5.3.1. La fotografía de los quince años de la abuela.***

Como se analiza en el capítulo 2 y 3 de esta investigación, la celebración de quince años de Doña Olga

gira en torno a dos elementos fundamentales: el vestido y los zapatos que le regaló su mamá y a la toma de una fotografía el día de su cumpleaños (ver fotografía 30). Sin embargo, para ella es clara la ausencia de un ritual de paso como el de la generación de su hija y nieta. Al preguntar a doña Olga por la importancia de las fiestas de quince para las mujeres de su generación en el pueblo, ella aseguró que: *“pues yo no me acuerdo, no me acuerdo así que yo hubiera asistido a celebraciones de quince, tal vez no, eso si no me alcanzo a acordar. No, no porque todas mis amigas y todo, yo nunca me acuerdo de haber asistido a unos quince, de pronto es más ahora, ¿no? como ha ido evolucionando todo. Como ya los quince de Adriana, de Yudi [dos de sus hijas], pero en especial ya los de Natalia, más especiales todavía, ¡uff!, esos si fueron requeté especiales”*.

La fiesta o cualquier otro tipo de ritual en torno a los quince años, en el contexto en el que se encontraba doña Olga y su generación, no contaba con la misma importancia o significación que para las generaciones de Adriana o Natalia. Se puede decir, como en el caso de las familias de Nataly y Sandra, que las fiestas de quince corresponden a generaciones más recientes, por lo cual es una práctica relativamente nueva que ha ido transformándose de generación en generación y que, paralelamente, ha ganado no sólo un lugar en los rituales familiares, sino que también ha adquirido gran significado y trascendencia. En consecuencia, doña Olga admite que los quince años de su nieta tuvieron mucha más relevancia que los suyos y los de su hija Adriana, *“y entonces, ahora ya fue más especial lo de Natalia, (...) aquí la fiesta ya de la niña si, ya fue en un salón especial, ya fue con corte militar, ya fue diferentísima, más elegante, más inversión”*.

### ***1.5.3.2. La fiesta de la mamá.***

Según Adriana, su fiesta de quince años estuvo muy planeada. Cumplió sus quince el cinco de abril del noventa y cuatro -fecha que resulta cercana a los quince de Aurora-, pero la celebración como tal se realizó el veintitrés, no recuerda el porqué. Todo el evento está documentado a través del registro fotográfico que tiene en su casa y el cual está conformado por varias imágenes sueltas. Adriana relata que *“mi papá si me compró todo, (...) en esa época no se utilizaba que uno irse a un salón y alquilarlo, no, eso fue en mi casa, ¿sí? Y también como la moda, en ese tiempo se empezó a poner de moda el ponqué de crema de leche con fresas y así fue que tuve mi ponqué. Estuve acompañada de toda mi familia, (...) estuvieron mis amigos, no tuve la corte militar pero si todos mis amigos y mis primos iban bailando con migo el vals, me iban entregando la rosa (ver fotografías 67 y 68). Pero el día que yo cumplí, el día cuando yo me levanté, mi papá y mi mamá me dieron un ramo de orquídeas (...), pero ese si me lo dieron*

*el día que yo cumplí años, antes de salir para el colegio. Y la decoración pues es diferente, pues la decoración la hicieron mi, pues mi mamá y mi madrina, fueron como las bombas y los festones”.*

En comparación con la fiesta de su hija, Adriana insiste en que *“en mi fiesta el trago era como cerveza, entonces se compraron fue los petacos de cerveza, no era lluvia de sobres, si no eran regalos, entonces la gente lo que me quisieran traer”.* Al respecto doña Olga también asegura que *“no había meseros”, “no había meseros, entonces nadie nos atendía”,* finaliza Adriana.

En cuanto a los regalos que Adriana recibió ese día, ella destaca *“ropa, yo no me acuerdo ya muy bien qué me regalaron (...) Un anillo, el equipo de sonido, plata, por ahí uno que otro tío me daba como pesos, pero no era en un sobre, si no ‘tome mijita guarde’”.* De otra parte, y como otro de los objetos que la familia conserva para recordar la fiesta, Adriana aún tiene guardadas las tarjetas de los regalos, las cuales están dentro de un álbum; de modo similar, su mamá aún conserva el vestido que Adriana usó ese día.

Otra de las prácticas rituales de la fiesta de quince de Adriana, gira en torno al ponqué de cumpleaños. Adriana presenta una de la foto No. 5 así: *“acá pues cuando apagué las velas, pues la felicidad de mi papá”.*



**Fotografía 5:** Momento en que Adriana apagó las velas de su ponqué.

Finalmente, Adriana menciona una práctica más como parte del ritual de su fiesta de quince. En dos de sus fotos hace referencia a *“el brindis con mis padrinos”* (fotografía 6) y *“el brindis con mis papás”* (fotografía 7). Como en el caso de Sandra o Nataly, este momento fue bastante significativo.



**Fotografía 6:** Brindis de Adriana con sus padrinos.



**Fotografía 7:** Brindis de Adriana con su mamá y su papá.



**Fotografía 8:** Adriana y sus amigos de la época.

Durante toda su narrativa en torno a la celebración de sus quince años, Adriana recalcó la oportunidad de reunir a toda su familia extensa y amigos más cercanos. Al preguntarle por el momento más importante de su fiesta ella aseguró que fue *“en el momento en el que bailamos el vals y todo, estar ahí con con mis amigos y mis primos, pues eso era lo más importante, que me llenaba, que ya estaba toda, toda, toda mi familia ahí”*.

Además, *“en la edad que estaban mis amigos, era como la primer vez que todos (...) podían estar ahí”*, *“estuve con todos mis amigos de esa época”*, esto lo aseguró señalando la fotografía No. 8.

### **1.5.3.3. La fiesta de Natalia.**

Doña Olga, la abuela de Natalia dio inicio al relato de su nieta sobre su fiesta de quince años diciendo que *“eso ha cambiado, de esa fiesta [la de doña Olga] a esta [la de Natalia] cambió”*. En este contraste entre una celebración y la otra, la fiesta de Natalia estuvo enmarcada dentro del protocolo tradicional y habitual, respetando cada una de las prácticas rituales que en la actualidad lo configuran, tal como se observó en el caso de Sandra.

La fiesta de quince años de Natalia, inició cuando tomó la decisión de querer una celebración de este tipo. Según Adriana -su mamá-, *“Natalia no quería nada, ¿sí?, entonces Natalia hace dos años dijo que ella quería un viaje de quinceañeras, entonces fuimos y lo averiguamos y valía doce millones. Pero entonces luego por su misma historia de vida me dijo: 'no mamá, yo no quiero eso,irme por allá sola sin la familia, no, sé qué, yo mejor no quiero nada'. Ya después faltando como un año, seis meses, yo: Natalia mire que la fiesta es lo más bonito, que... 'yo no quiero nada, deme la plata que yo quiero es ropa, ¿sí?, y pa' qué vamos a tenerle todo eso a la gente, no sé qué' y yo bueno”*.

Natalia sólo hasta el día de su cumpleaños decidió la realización de una fiesta tradicional. Para la joven, *“mi fiesta fue, a sea, no fue casi planeada porque yo me decidí hacerla en el día de mis quince, el día en que cumplí, entonces yo cumplí años y yo dije que quería la fiesta y fuimos y averiguamos y bueno, eso fue rápido, entregamos las tarjetas”*. *“Y se decidió a hacer la fiesta -aseguró Adriana-, no pues yo casi me muero. Entonces la primer cotización la hice por Internet, diecinueve millones, diez millones, ¡no, yo me iba yendo de para atrás! y yo dije ¡ay Dios mío! Entonces no, yo pues le dije a Natalia 'ay Natalia (...) pues vámonos para el centro a ver qué conseguimos en el centro'. (...) ¿Cierto que nos caminamos todo el centro? y todo cerrado, entonces cuando yo le dije a la señora y la señora nos dijo que por tres millones nos hacía todo. (...) Esa señora fue la salvación, porque dijo 'ustedes consiguen por aparte el salón y los zapatos de ella'. Ese día ella tenía que escoger el vestido”*. Natalia aseguró que este valor también incluía el anillo -el cual porta en uno de sus dedos de la mano derecha-, un Dj., el maestro de ceremonias, los meseros, la decoración, la comida, la caja de la lluvia de sobres y las tarjetas de invitación que también sirven como recordatorios (ver imagen 39).

Posterior a encontrar el centro de eventos, Natalia seleccionó el ponqué que quería, el whisky, el postre y tuvo la posibilidad de escoger entre una parranda vallenata o mariachis, la primera opción le pareció la mejor. A su vez, y en palabras de Adriana, *“Natalia podía escoger entre algo que se llamaba fiesta*

*temática, yo quería invierno, que ella escogiera invierno, Natalia le gusto más la tradicional, la que escogió es de color morado, pero a ella le parecía más bonita esa que la mismas temáticas*". Natalia asegura haberla elegido, pues *"se parecía casi a invierno, entonces pues yo escogí esa tradicional"*, que se enmarca dentro del ritual de paso y las prácticas que ello implica, alrededor del paso de niña a mujer para las nuevas generaciones.

En cuanto al desarrollo del ritual de paso como tal, la fiesta estuvo antecedida por una misa católica, realizada a las seis de la tarde. Según Natalia *"me llevaron a la misa, me hicieron una misa a mí"*, en la que le cantaron el *happy birthday* dentro de la iglesia. Para Adriana, además de resaltar la gran devoción católica de la familia, esta práctica tuvo mucha importancia. Desafortunadamente, el ritual religioso no fue documentado ni en video ni en fotografía por parte de la familia, pues no llevaron a la iglesia ningún tipo de cámara. De igual manera, Natalia no fue a su misa vestida con su traje de quinceañera, en sus palabras: *"no, yo iba en jean, normal"*, a diferencia del ritual religioso que caracterizó la celebración de Nataly, en donde sí hubo registro fotográfico y ella usó su vestido. La misa de Natalia fue significativa en tanto se pagó con la intención de celebrar sus quince años y servir de homenaje a su bisabuela, quien falleció hace unos meses.

Posterior a la misa, Natalia fue llevada a su casa para que uno de sus tíos la arreglara y la peinara, para luego dirigirse al salón comunal y dar inicio a la fiesta, con la entrada de ella y su familia (padrastro, madre y hermanos) al lugar a través de una calle de honor de edecanes (ver fotografías 62 y 63). El ritual tuvo continuidad cuando los edecanes dirigen algunas palabras a la quinceañera (ver fotografía 66); el vals que inició su padrastro y abuelo, seguido de los edecanes (ver fotografías 69 a 72); las palabras de su papá, mamá y abuelo (ver fotografía 76 y 77), la postura del anillo, el cambio de la zapatilla y un ritual especial en homenaje a su bisabuela fallecida en torno a la entrega de la luz simbolizado su memoria (ver fotografía 9). Esta práctica ritual, consistía en la entrega de una vela encendida a Natalia por parte de una prima, representando los aprendizajes que la abuela de Adriana le transmitió a la familia a través de una frase. Doña Olga lo narra de la siguiente manera: *"eran unas palabras de mi mamá, cuando le dio la bendición a mi hijo, eso le dijo, esa luz que le iba a guiar el camino, entonces en homenaje a ella Adriana el dio esa luz a la niña"*. Adriana hizo la entrega empleando la frase de su abuela: *"la luz que te vio nacer, será la luz que guiará tu camino"*.



**Fotografía 9:** Ritual de la luz en homenaje a la bisabuela de Natalia.

De este modo, el significado del ritual y de la fiesta de quince años para Natalia giró en torno al homenaje a su bisabuela, *“pues mis quince fueron importantes porque mi bisabuela quería los quince míos, ella quería estar en mis quince y pues yo tomé la decisión de hacerlos fue por ella, pues para digamos cumplir la promesa de que ella me dijo que hiciera mis quince, con la familia y todo eso. Porque antes quería hacer un asado y estar todos, pero pues luego dije no, pues hagamos la fiesta a ver qué pasa, y la hicimos”*.

#### **1.5.4. Los quince años para las mujeres de la familia de Alejandra.**

Alejandra, al igual que Nataly, es natal del municipio de Guatavita, Cundinamarca, junto con el resto de su familia materna. Su familia paterna (su papá, sus tíos, su abuelo y abuela) es de origen mexicano pero se trasladó a Colombia en la década de los años ochenta. Llegaron a Guatavita para administrar dos de los restaurantes más reconocidos del pueblo: La Hostería y La Posada, lugares que son utilizados para la realización de muchos eventos y rituales de paso, como las fiestas de quince años. Debido a las raíces de la familia paterna, Alejandra tiene doble nacionalidad. En la actualidad ella tiene 16 años, es hija única y cursa el grado once de bachillerato en el municipio de Chía, su lugar de residencia, en donde vive con Sonia -su mamá- y su abuela materna. A Guatavita llega cada ocho días para compartir con su padre y el resto de familia paterna, incluyendo a su abuela Maricarmen. Celebró sus quince años con una fiesta que modifica algunas prácticas rituales tradicionales; así mismo, tuvo un viaje por un mes a México, al lado de su abuela.

Sonia es la madre de Alejandra, tiene 38 años y trabaja en la ciudad de Bogotá en el sector

administrativo de una empresa. Celebró sus quince por medio de una fiesta en su casa, en el marco de una celebración de quince años tradicional, similar a la de Aurora y Adriana. Por su parte, doña Maricarmen, como ya se dijo, es la abuela paterna de Alejandra, tiene 60 años, es natal de México y es madre de tres hijos, viuda y es administradora del restaurante La Hostería. No recuerda haber celebrado sus quince años de forma particular y, como se verá, para el presente estudio se convierte en un referente de contraste entre las fiestas mexicanas y colombianas y entre las fiestas rurales y urbanas.

De esta manera, Alejandra, su mamá y su abuela paterna se convierten en la cuarta familia participante en esta investigación. En primer lugar, se encuentran las particularidades de doña Maricarmen: su país de origen y su rol como administradora de La Hostería. En segunda instancia, Sonia, quien tuvo fiesta de quince, representa una generación intermedia, la cual vivenció la manera como se popularizaron las fiestas de quince iniciando la década de los noventa. Finalmente, las celebraciones de los quince años con un viaje y la fiesta de Alejandra, hacen parte de las experiencias de la generación actual, en donde las rupturas con las fiestas tradicionales se sitúa en la realización de un viaje y en donde los registros fotográficos adquieren nuevos sentidos, formas de producción y circulación, en tanto la era digital y las redes sociales marcan el desarrollo y formas de “reconstruir” la celebración a partir de la imagen.

#### ***1.5.4.1. La abuela y las celebraciones de quince años colombianas y mexicanas.***

En su país de origen, Doña Maricarmen no recuerda haber celebrado sus quince años con una fiesta como ritual de paso, *“¡ah no! yo no tuve quince, ni me acuerdo (risas)”*. Para ella la ausencia de la fiesta en su caso lo atribuye a un hecho en concreto: *“lo que pasa es que como en mi familia han predominado más los hombres que las mujeres, entonces por eso”*. De este modo, se ratifica los quince años como una práctica dirigida a las mujeres y que no tuvo mayor relevancia para su familia debido a la gran presencia de hombres. Por otra parte, cumplir quince años no tuvo mayor significado, *“no, realmente no, pues no le di la importancia que se le da ahora, no”, “yo me acuerdo que a mí eso me valía, yo no me acuerdo de haberle dado importancia a nada de eso”*. Adicionalmente, este cumpleaños no fue tan relevante, pues *“es que yo cumplo años en una fecha pero bien difícil, sobre todo para aquí en Colombia, (...) primero de enero, imagínese. Eso se olvida, en una fecha donde todo el mundo está en otro cuento, menos en lo que, menos en unos quince años, ni de ninguna clase”*, insiste ella.

Sin embargo, doña Maricarmen reconoce que la celebración de los cumpleaños si tienen gran valor como práctica social, *“porque en México siempre te celebran el cumpleaños grande, en México el*

*cumpleaños siempre es como algo súper especial, y te llevan serenata y es eso, pero no precisamente por los quince años, el día de tu santo es algo igual, si peleas con el novio lo mismo, si andas conquistando lo mismo, entonces el día de cumpleaños pues con mayor razón”*. Como se verá más adelante, doña Maricarmen señala la importancia de las fiestas de quince años mexicanas, en especial para la generación actual, resaltando la celebración religiosa en torno a una misa y la bendición de un sacerdote.

En relación con la fiesta de quince años para las jóvenes de su generación, la ausencia de una fiesta como ritual de paso es una característica. Doña Maricarmen reconoce que para sus amigas de su época los quince no eran algo tan relevante como lo es ahora, *“si te hacían algo especial, una cena o algo, pero no que fuera así con baile, de como es ahora, en ningún sentido, si algo muy familiar y con tus amigos, pero pues un vestido que estrenaras y eso, pero como siempre, te lo hacían como todos los cumpleaños”*.

Doña Maricarmen cumplió sus quince años en 1965, según ella, el cumpleaños número quince no era *“tan arraigado como lo hay ahora, en México en ese entonces no, ahora si es algo súper especial y sigue siendo muy especial y todavía usan que el vestido así, todo, ¿sí? o sea, tiene mucha importancia allá los quince años”*. Este mismo hecho lo reconoce para el caso colombiano, asociándolo con su generación, *“pues de mi época no, no, no había tanto y yo creo que acá [en Colombia] tampoco, ¿no? (...). Pues de qué le cuento yo, como de unos veinte años para acá yo pienso, porque antes yo no, no, no se le daba tanta, tanta importancia”*.

En cambio, para su generación, ella reconoce una serie de intervenciones corporales -las cuales se desarrollarán en el capítulo 2 de este estudio- que ocurrían a los quince años a manera de ritual de paso, como por ejemplo, soltarse el cabello, usar medias veladas, tacones, maquillarse, entre otras.

Por otra parte, la familia de doña Maricarmen, en cabeza de su esposo, quien falleció hace algunos años, se ha encargado de dirigir dos de los más reconocidos restaurantes de Guatavita por más de tres décadas. En la actualidad, uno de ellos -La Posada-, es administrado por el papá de Alejandra y la pareja de Sonia; mientras que en La Hostería doña Maricarmen hace las veces de administradora. Por tal razón, ella ha organizado y alquilado el espacio del restaurante para muchas fiestas de quince años en el pueblo. Para situar la primera fiesta que organizó, menciona el caso de una familia y una quinceañera del pueblo en concreto, *“a Ximena [la quinceañera], vivía doña Rosita [abuela de la quinceañera], creo que fue una de las primeras”*. Sonia, quien generacionalmente pertenece a este grupo de mujeres que empezó con la práctica de las fiestas de quince en Guatavita, ratifica lo dicho por doña Maricarmen y también menciona

a otra jóvenes: *“Maritza, también la hizo, Maritza; la hija de la señora que murió de cáncer, doña Teresa, ella, si, por que fueron contemporáneas, Ximena y Maritza y primero fue el de Ximena (...). Si, yo creo, que fue en La Hostería, la hija del mayor [exalcalde del pueblo], ella fue, pero lo mismo, es que es como la misma edad, veinticinco años”*.

Para contrastar este hecho con el presente, la misma Sonia asegura que la última fiesta de quince en La Posada, fue la de *“la hija de Daniel, ella fue la última que fue acá; en la Hostería la última fue la del señor del campo y la anterior fue la de Luisa [madre de la quinceañera], Karen [la quinceañera]”*. Los relatos anteriores permiten identificar que las fiestas de quince años en el pueblo tienen vigencia a partir de la generación de Sonia (años noventa) hasta la generación actual. Además dejan ver que este tipo de celebraciones tienen lugar en las dinámicas de las familias del área rural y urbana, en las que los restaurantes han servido como escenarios.

En este contraste, en relación con las primeras fiestas de quince años y las actuales, doña Maricarmen reconoce que sí se pueden observar diferencias, *“si claro, si, si, si, si, la gente trata de interferir un poquito más, por ejemplo la de Diana [mamá de una quinceañera], la esposa de Mario, (...) ella si le metió ¿sí? le puso de todo. La de quién, la de este señor del campo también, que viven allá por el lado del cementerio. (...) Si, pero si, si ha evolucionado, pero ya casi nadie quiere, o sea de quince años, uno en lo que oye nadie... casi todo el mundo prefiere viajar”*.

Ahora bien, doña Maricarmen describe la manera como se da el proceso para que las familias alquilen su restaurante en el marco de una fiesta de quince años: *“los papás normalmente son los que vienen a cotizar, o sea, a preguntar qué sería bueno como para esa fecha, qué se le recomienda, qué tipo de fundas, de arreglos, como para eso, uno siempre sugiere que algo más o menos parecido al vestido, o a lo que vayan a dar, también ¿no? Depende con la decoración que ellos quieran”*. Según doña Maricarmen, la decoración la asumen la familia, *“normalmente si, o sea, uno les colabora, hay gente que no quiere gastar ni un arreglo de flores, ¿no?”*, *“quieren todo muy sencillo”*, aclara Sonia. *“Pues lo quieren todo, todo completo pero sin que haya costos (risas)”*, recalca de nuevo doña Maricarmen.

En cuanto a la comparación que doña Maricarmen establece entre las fiestas de quince años de las familias de contextos rurales (“del campo” o “de las veredas”), semiurbanos (“del pueblo”) y urbanos (“de la ciudad”)<sup>28</sup>, a partir de su experiencia como organizadora de este tipo de eventos, asegura que las

---

<sup>28</sup>Las tres expresiones indicadas entre comillas y paréntesis corresponde a calificativos de doña Maricarmen y su familia. Como ya se dijo, este contraste entre lo rural y lo urbano no fue determinante en los hallazgos de esta investigación, a pesar de que fue un

diferencias son “*del cielo a la tierra, claro, claro. (...) Pues es que (risas), como te explicara, pero si hay mucha diferencia. Pienso que la de la ciudad se programa, se ensaya, y por eso te sale como todo más (...) de acuerdo a lo que tú quieres, ¿sí?, bien programado, que si a tal hora esto, enseguida lo... o sea todo el protocolo y tanto aquí como en las veredas es un, pues un desmadre, como digo yo, ¿sí?, (risas) Que por ejemplo, (...) la gente no respeta ese... si no que usted ve a veces los mismos invitados, o todo el mundo quiere figurar y entonces no dejan, que por ejemplo, que primero vayan los papás, o sea, toca como ir frenando mucha cosa, o a veces los mismos nervios hacen que las personas quieren que vaya todo así, como muy acelerado, ¿sí? Y entonces hay veces, hay personas que se dejan como orientar, (...) hay gente que llega y de una quiere echarse la bailada y listo (risas)”.*

A partir de lo que su abuela presenta, Alejandra da su opinión en torno a esa comparación entre las fiestas urbanas y rurales, en sus palabras: “*yo digo que en las ciudades están más a la rumba de la niña y acá está más lo tradicional*”. En esta misma tensión, Alejandra pone en comparación lo urbano con lo rural, para hacer notar que las fiestas tradicionales son propias de contextos externos a la ciudad, cosa que valdría la pena revisar a la luz de la celebración de Natalia, quien a pesar de pertenecer a un contexto como el de Bogotá, contó con una fiesta de quince años tradicional. Es importante tener en cuenta aquí otros aspectos para sostener la afirmación de Alejandra, pues cabe la pregunta por cómo el estrato socioeconómico, el nivel de educación, entre otros, definen o no la selección de una determinada forma de celebración de los quince años.

#### ***1.5.4.2. La fiesta de Sonia.***

Para la familia de Sonia las fiestas de quince años fueron muy relevantes, según ella, “*yo ya tenía una hermana que los había cumplido, pero pues, tanto para ella como para mí, siempre para mis papás y mis hermanos fue como muy pendiente de nosotros, de que todo saliera bien, de que no fallara nada, de que el vestido*”. La celebración de los quince años también tenía un lugar importante dentro de las familias de la generación de Sonia, “*mis mejores amigas también fue con fiesta (...) En su momento si, si fue en la casa, pero fue así también fiesta y los amigos*”. Al igual que en el caso de Aurora y Adriana, en contraste con la fiesta de Sonia, la su hermana y sus amigas, los rituales de paso alrededor de los quince años dentro de las dinámicas familiares comparten rasgos característicos para esa generación, en torno al pasaje de niña a mujer.

---

criterio de selección para identificar a las familias analizadas.

En concreto, la fiesta de Sonia, la cual organizaron sus papás, “*eso fue en el noventa dos*”, dice ella. En comparación con doña Maricarmen y su hija, “*yo si tuve fiesta -asegura Sonia<sup>29</sup>-, y también fue con el zapato y toda esa cosa, y el vestido, pero fue en mi casa, o sea no fue en un lugar ni nada de esa cosa, no, pero si fue al anillo, fue las palabras del papá, el cambio de zapatilla al zapato, al tacón. (...) Eso es súper especial para uno de mujer, (...) en esa época uno quería cumplir los quince años porque pues era como el sueño de toda niña de cambiar, porque además como que uno cree que le cambia la vida y que uno coge más madurez y todo eso, son cosas como no sé, como creencia que en esa edad uno toma*”.

Por tal razón, la fiesta de Sonia para ella tuvo mucha importancia, en sus palabras, “*claro si, para mí sí, además que todo el mundo está pendiente de uno y entonces uno recibe regalos, y el vestido, y los zapatos, y el peinado y lo maquillan, entonces el cambio. Pero sí, en ese tiempo, o en mi tiempo si, a mí me gustó, siempre fue el sueño*”.

#### **1.5.4.3. La fiesta y el viaje de Alejandra.**

Alejandra cumplió sus quince años en mayo del 2014 y los celebró de dos maneras diferentes. Por un lado, realizó una fiesta que adapta el ritual tradicional, situación similar a la celebración de Nataly. Por otra parte, tuvo un viaje a México que le regaló su abuela Maricarmen y que, según la misma quinceañera, tuvo más significado para ella. Alejandra asegura que ella “*quería hacer una fiesta, pero una fiesta pues bien, pero es que con todos mis amigos en Chía cómo los iba a traer, o sea, era un problema muy grande, entonces pues mi mamá me dijo que pues si algo me fuera de viaje y una reunión pequeña con personas muy conocidas, y primero dijimos que nos íbamos para España ¿no? Y al fin no, pues vámonos para México porque pues no me acuerdo qué pasó, entonces ya decidimos irnos para México y Cancún a conocer*”.

En relación con la celebración del cumpleaños número quince de su nieta, según doña Maricarmen, “*aquí no hubo fiesta de quince años, fue una reunión muy familiar porque ella no quiso ninguna fiesta de quince años*”. El comentario lo hace para enfatizar que Alejandra no llevó a cabo prácticas rituales habituales, en cambio, el evento se basó en una reunión de familiares y sobre todo de amigos.

---

<sup>29</sup>La fiesta de Sonia tuvo registros fotográficos, sin embargo no quiso mostrarlas durante el desarrollo del grupo focal, ni facilitarlas para la digitalización e inclusión de las imágenes en el presente informe. Debido a que tampoco fue muy específica en sus descripciones, muchas de las prácticas que menciona no fueron tenidas en cuenta para el análisis de esta investigación.

Un primer aspecto a tener en cuenta en la fiesta es la preparación del salón y la decoración dispuesta para la ocasión. A partir de la fotografía 10, Alejandra señala que *“aquí ya estaba adornado el salón. (...) Todo fue sorpresa, la verdad no sé por qué seleccionaron todo, no tengo ni idea”*. Según Sonia y doña Maricarmen, quienes realizaron la selección del estilo de la decoración, su criterio se basó en la revisión de una revista, *“empezamos a ver revistas de lo actual, de lo que estaba manejándose y nos llamó la atención ese”*, asegura Sonia. En la imagen puede observarse la distribución espacial que gira alrededor de una mesa donde está el ponqué de cumpleaños, se resalta también el camino con pétalos de rosas que conducen a la mesa. El segundo elemento en la preparación de la fiesta, tiene que ver con la selección de su vestido y peinado, en lo cual se profundizará en el apartado 2.



**Fotografía 10:** Salón de la fiesta de Alejandra.

Alejandra relata la manera como trascurrió su fiesta: *“todo fue sorpresa porque no me dejaron bajar ni siquiera a ver, entonces todos mis amigos llegaron ahí al cuarto y todos ahí, ya dijeron que bajara y bajamos los tres [la quinceañera, su papá y su mamá] (...). Entré normal y mis compañeros del colegio me habían hecho un video, el video lo tiene mi papá, en el celular. Me hicieron un video con todas las fotos,*

*entonces ahí lo mostraron en el video beam y todo, como las personas más importantes, y ahí ya hicimos el brindis y ya cada uno dio sus palabras, los tres dijimos y ya, cantamos en happy birthday y listo”*.



**Fotografía 11:** Mesa principal de fiesta de Alejandra.

Dentro de la distribución espacial del salón, a partir de la fotografía número 11, Alejandra señala que *“esta fue como la mesa principal, pues donde estaban todos mis amigos de*

*Chía y de Guatavita*". A diferencia de otras fiestas, como la Nataly o de Natalia, la mesa central estuvo pensada para los pares de Alejandra y no con la familia.

A pesar de que en la fiesta de Alejandra hubo lluvia de sobres, la entrega de otros regalos y el hecho de destaparlos, fueron acontecimientos que también se registraron visualmente a través de la fotografía 12, en palabras de Alejandra, *"ahí ya es destapando los regalo, ahí fue cuando me dieron la cámara"*, adicionalmente, *"me dieron el perfume de Justin Bieber, me dieron la cámara, me dieron un maletín, me dieron unos collares (...), y el viaje a México y creo que ya, yo no me acuerdo de más"*.

Otro acontecimiento importante que conforma la fiesta de Alejandra, es el ponqué de cumpleaños. Como ocurrió en

la mayoría de los casos de las familias aquí

presentadas, cantar el *happy birthday* es la práctica ritual en torno al pasaje de niña a mujer al cumplir un año más de vida. A través de una anécdota que narró alrededor de la fotografía 13 en la que ella cortaba el ponqué, Alejandra recuerda: *"no, pero lo curioso es que, (...) pues yo no me había dado cuenta, y en el ponqué no decía mi nombre, se equivocaron. Y todo el mundo me miraba y me decía ¿tú te llamas Lisa? Y yo, no ¿por qué?, claro en el ponqué se habían equivocado y habían pues Lisa, y en todas las fotos pues sale Lisa (risas)"*.

Para doña Maricarmen, las celebraciones tradicionales de quince años *"siempre vienen siendo fiestas más como para adultos, ¿no?, a mí nunca me llamó y siempre le dije [a Alejandra], que yo le sugería mejor un viaje que una fiesta"*.



**Fotografía 12:** Momento en que Alejandra abrió sus regalos.



**Fotografía 13:** Momento en que a Alejandra le cantan el feliz cumpleaños.

De este modo, un viaje a México durante un mes, fue otra de las maneras como Alejandra celebró de forma alternativa su cumpleaños número quince, en el que estuvo acompañada de su abuela.

Alejandra no enfatizó en el porqué, su viaje fue mucho más importante que la fiesta, sin embargo, lo recuerda y habla de él con mayor profundidad y detalle, manifestando mayor significación. Si bien, dentro del viaje no se evidencia ninguna práctica ritual clara relacionada con el pasaje de niña a mujer, como forma de celebración, este pone en evidencia que cumplir quince años es un momento crucial en la vida de una quinceañera y que por ello merece una celebración diferente y especial al resto de cumpleaños. Alejandra registró su viaje a través de imágenes<sup>30</sup> que capturó con la cámara fotográfica que le regalaron en su fiesta, mostrando cada lugar que visitó de la siguiente manera:

*“Bueno, eso fue el día que nos fuimos, que yo estaba muy nerviosa”* (fotografía 14). *“Ahí nos fuimos a un tianguis, que es como un mercado”* (fotografía 15).

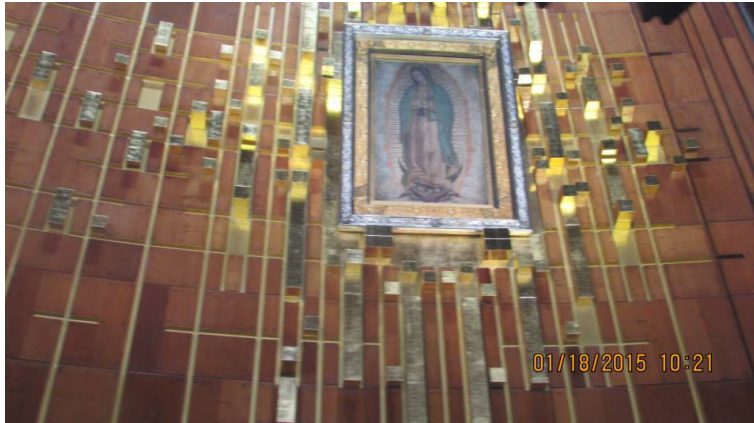


**Fotografías 14 y 15:** Viaje de Alejandra.

*“Madrugamos como a las siete ¿no? Fue el señor, nos recogió en la casa y nos fuimos de una para la basílica, duramos como una hora, dos horas, ah porque pues está la basílica y todo esto y en la parte de abajo están como los almacenes donde venden cosas, hay hartísimos almacenes y ahí ya nos pusimos a comprar que los regalos”* (fotografía 16).

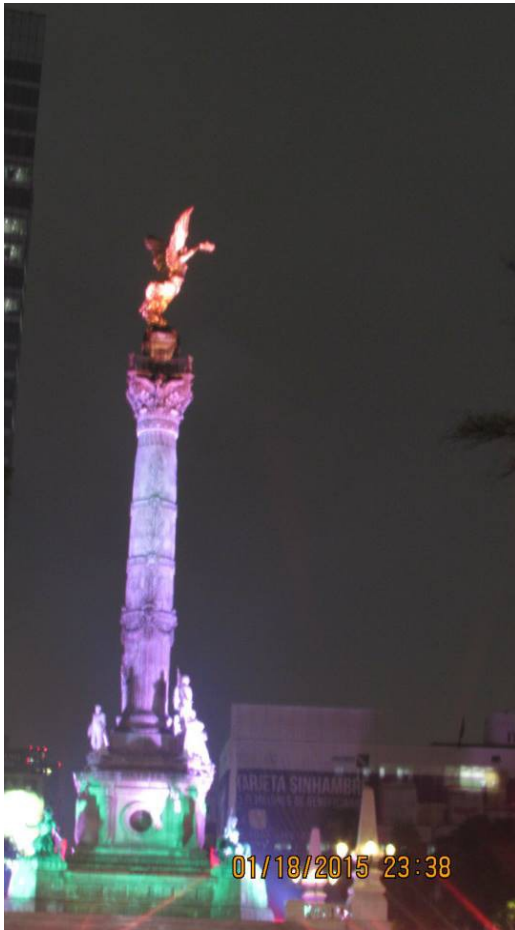
---

<sup>30</sup>Esta selección corresponde a aquellas fotografías más representativas para este estudio. Dichas fotos fueron tomadas de la recopilación previa que hizo Alejandra, quien no entregó la totalidad del material que conformaba los registros fotográficos de su viaje. Otro elemento significativo, es la reiteración del contenido de las imágenes, este aspecto también contribuyó al proceso de clasificación.



**Fotografía 16:** Viaje de Alejandra.

*“Entonces ahí ya pasamos por el ángel y fue la primera foto que tomé en la noche, pues con las luces y todo” (fotografía 17).*



**Fotografía 17:** Viaje de Alejandra.

*“Esto ya fue en el siguiente día, viajamos a Guanajuato en la mañana, fue como cinco horas”. A partir de la imagen, doña Maricarmen hace una descripción que complementa el contenido: “es que por ejemplo eso que tú observas ahí tiene su significado, ¿no? Por ejemplo al fondo ves una rondalla, tipo español, que eso hacen una callejoneada. Las calles de Guanajuato son muy estrechas porque en el tiempo de la colonia pues era lo único que pasaba por ahí eran carretas ¿no?, los carruajes de los reyes y de... Y entonces te organizan algo así, para hacerte como un tour de noche y explicarte, esta era la casa del conde de no sé qué, no sé cuánto, este del conde, esta... ¿sí?, todo ese recorrido y en el recorrido que se va haciendo, que te van explicando, o sea, los de la rondalla van vestidos tipo español, como se usaba antes, lo que son las estudiantinas que lo conocen ustedes acá como estudiantinas, no acá es la tuna” (fotografía 18).*

*“Entonces aquí ya era un castillo, que no me acuerdo cuántas películas habían grabado ahí, ¿no? Bueno, ahí contaban la historia de que cómo mataron y que el que vivía ahí cuántos esclavos tenía y cómo los hacía trabajar”* (fotografía 19).



**Fotografías 18 y 19:** Viaje de Alejandra.

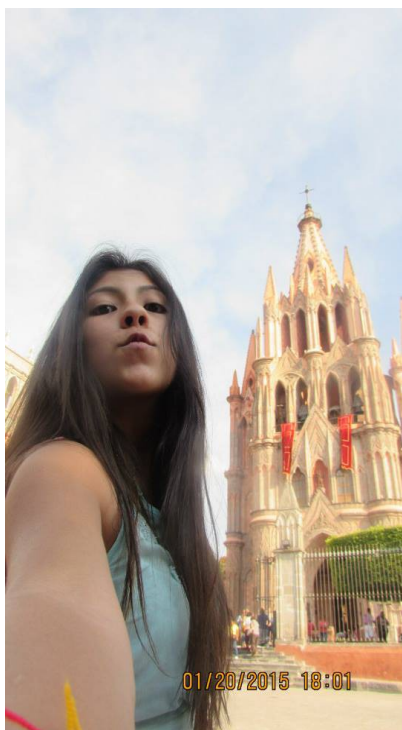
*“Ahí ya estábamos en la tumba, entonces ahí como ven es el camino, ¿qué era lo que significaba eso?”, a lo que doña Maricarmen contestó: “cada color es una canción”* (fotografía 20).



**Fotografías 20 y 21:** Viaje de Alejandra.

*“Ahí ya íbamos para San Miguel de Allende, ahí es San Miguel de Allende, un sitio, creo que eso fue como los más bonito”* (fotografía 21).

*“Sí, estaba ahí afuera de la iglesia, entonces ahí ya es San Miguel de Allende que esa es la iglesia”* (fotografías 22 y 23). *“Ese es el Pípila”* (fotografía 24).



**Fotografías 22, 23, 24:** Viaje de Alejandra.

*“Ya estuvimos en las pirámides” (fotografía 25). “Esos ya fueron los últimos como días en Ciudad de México y ya viajamos a Cancún, que Cancún fue como lo más bonito, pero a mi abuela le dio una gripa, entonces los primeros días estuvimos como sin poder salir, sin poder hacer nada porque le dio súper duro” (fotografía 26).*



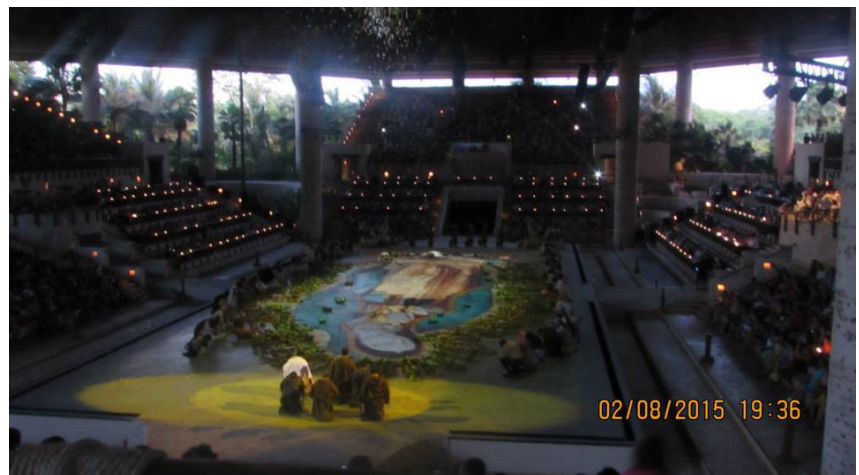
**Fotografía 25 y 26:** Viaje de Alejandra.

*“Y ya el último día como estuvimos poquitos días en Cancún, poquitos días, compramos un plan en un, como un parque que se llama Azcárate, es muy... pues muy bonito y pues ahí se veían como todos los animales, ¿sí? era como un zoológico” (fotografía 27).*



*Fotografía 27:* Viaje de Alejandra.

*“Y esta era la capilla como más representativa de allá porque está en agua, aquí con el árbol hicieron como la virgen” (fotografía 28).*



*Fotografía 28 y 29:* Viaje de Alejandra.

*“Aquí ya es el final como de todo el día, que fue también muy bonito porque es un salón y empiezan a dar como la representación de toda la historia de México, entonces desde que los esclavos, todo, y aquí*

*ya es como la parte más bonita que se empiezan a unir y termina siendo la Virgen de Guadalupe”* (fotografía 29).

En síntesis, la diversidad de celebraciones de quince años y las particularidades de los contextos de las mujeres de las cuatro familias presentadas hasta aquí, ofrecen un marco de referencia para los hallazgos que vienen a continuación. De esta manera, las fiestas tradicionales de Natalia y Sandra, en diálogo con aquellas que se realizan con algunas modificaciones al ritual como las Nataly y Alejandra, las celebraciones religiosas de Nataly y Natalia y el viejo de Alejandra, representan las celebraciones de la generación actual. Por su parte, las fiestas de quince años propias de los años noventa de Aurora, Adriana y Sonia, ejemplifican la forma de celebración de la generación de madres, mientras que la ausencia de una fiesta ritual para la generación de las abuelas es una característica importante. Como se verá, para estas últimas, en cambio, hay una serie de prácticas sobre el cuerpo y el vestido y otros rituales como la mayoría de edad y el matrimonio que determinan su pasaje de niña a mujer.

## CAPÍTULO 2: EL(LOS) CUERPO(S) DE QUINCEAÑERA

*“Utilizando el cuerpo es posible contar nuestra propia historia, mostrar quiénes somos, incluso cuáles son algunas de nuestras intenciones en las relaciones interpersonales, grupales, sociales, y de la misma manera ver, sentir, y 'escuchar', los cuerpos de los que nos rodean”  
(Cerón, Piñón & Romeu, 2011).*

El cuerpo, como categoría en el análisis del trabajo de campo de esta investigación, se desarrolla en este segundo capítulo, en función de las intervenciones que se hacen sobre el cuerpo de la quinceañera y el cuerpo representado de la misma en los registros fotográficos de las celebraciones de quince años, en especial de las fiestas. Por esta razón, el cuerpo aparece como articulador de varias categorías identificadas en marco teórico (rito de paso, instrumentos simbólicos, performatividad, fotografía como hecho social, entre otras) y los temas emergentes que se elaboran aquí como intervenciones corporales, cuerpo representado, ideal de belleza, corporalidad, gestualidad, entre otras.

Ahora bien, hay que aclarar que el título *“el(los) cuerpo(s) de quinceañera”*, obedece a la identificación de un *cuerpo de quinceañera* concreto que se impone, en tanto está normatizado, regulado -un cuerpo que importa, según Butler (2002)- y se instituye en el ritual, el cual corresponde a un ideal de belleza y un ideal de feminidad que se espera alcanzar desde el pasaje de niña a mujer. Dicho cuerpo se reproduce y materializa de diversas formas en cada quinceañera, por tal razón se habla de *cuerpos de quinceañera*.

El el primer apartado se hace un breve contexto analítico y abordaje teórico que se ha realizado sobre el cuerpo desde campos de saber como la filosofía, la antropología, la sociología, el feminismo, los estudios de género, entre otros. Posteriormente, se analiza propiamente el cuerpo en el marco de las celebraciones de quince años, en relación con el vestuario, las intervenciones corporales como preparación al ritual de paso, la presencia de un ideal de belleza femenino que se materializa en lo corporal y, finalmente, la manera como el(los) cuerpo(s) fotografiado(s) en las fiestas de quince permite establecer vínculos entre la corporalidad y la gestualidad.

### **2.1. Contexto analítico y abordaje teórico del cuerpo**

El cuerpo como categoría y como objeto de investigación, en la actualidad se está consolidando como un fuerte campo de estudio. Según Cabra & Escobar (2014) la pregunta por el tema, en el caso

colombiano, ha tenido importantes avances en las últimas dos décadas. Su abordaje se ha hecho desde diversas posturas teóricas y desde un carácter transdisciplinar, que muestra al cuerpo en su potencialidad para ser analizado y comprendido en la complejidad de la sociedad contemporánea. En este sentido, las celebraciones de quince años, concretamente desde el cuerpo de la quinceañera, son susceptibles de ser analizadas desde allí.

Para Cabra & Escobar (2014), estas reflexiones teóricas y los estudios que se han realizado desde allí, siguen dos tendencias centrales. La primera se desprende de la antropología, particularmente desde los postulados de Mauss para quien “el cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más correctamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es el cuerpo” (Mauss citado por Cabra & Escobar, 2014, p.30). Esta definición lo lleva a decir que cada individuo, y en sociedades concretas, hace un uso específico del cuerpo, definiendo unas técnicas corporales que ayudan a la comprensión de prácticas singulares y significativas de los grupos sociales.

La otra perspectiva se sitúa en estudios enmarcados en una *sociología del cuerpo* de la que habla Turner y que, a su vez, sigue dos corrientes de pensamiento. Una de ellas se funda en las construcciones de Feuerbach y Marx, quienes para aproximarse a la comprensión del cuerpo proponen una “teoría de la práctica sensorial humana sobre la naturaleza” (Turner citado por Cabra & Escobar, 2014, p.29). Una segunda corriente deriva de la anterior, en tanto el cuerpo emerge como resultado de lo material y de lo histórico. Es Nietzsche quien “confronta el dualismo cartesiano cuerpo-mente y (...) pone en la razón toda posibilidad de conocimiento” (Cabra & Escobar, 2014, p.29). Nietzsche también aporta al debate asegurando que el cuerpo está configurado como lugar de determinadas luchas de poder para someter al otro.

La reflexión de Nietzsche en torno al poder tiene continuidad con el francés Michael Foucault, quien postula que “el cuerpo es un efecto de complejos procesos de conocimiento que surgen de anhelos de verdad” (Turner citado por Cabra & Escobar, 2014, p.29). Según Sossa (2010), Foucault estudió el cuerpo en función de las formas de gobierno con miras a vigilar y orientar comportamientos individuales mediante instituciones como la medicina, la escuela, la fábrica, etc. y las distintas normas corporales que éstas conllevan. Como marco de referencia para innumerables estudios, el pensamiento de Foucault ha aportado a las reflexiones sobre el cuerpo -y otros objetos de estudio- conceptos como saber, poder, verdad, subjetividad, enunciado y rutas metodológicas como la arqueología del saber.

Otra discusión importante en torno al estudio del cuerpo lo presentan Cabra & Escobar (2014), asegurando que en la alta modernidad emerge una multidimensionalidad del cuerpo que favorece la conformación de identidades, las cuales trascienden el ámbito de lo privado para incidir en la cultura y la sociedad. La alteración y recomposición del cuerpo y aquellas identidades que escapan de lo normativo, son entonces lugares de análisis para la resistencia, las luchas contra el poder y los procesos de *subjetivación*<sup>31</sup>. Hay que decir que esta línea de investigación en torno al cuerpo también ha sido abordada en profundidad desde el feminismo y los estudios de género.

Paralelamente, Gómez (2009) asegura que en las dos últimas décadas el cuerpo ha sido estudiado desde diversas disciplinas sociales y humanísticas. Estos análisis incluyen reflexiones sobre las representaciones sociales y la construcción social del cuerpo, la construcción de las imágenes corporales hegemónicas y el género corporificado desde el construccionismo social y el análisis lingüístico del discurso.

Por otra parte, en su reflexión sobre el lugar del cuerpo en la comprensión de las culturas, Acuña (2001) siguiendo a Buñuel, agrupa las distintas aportaciones teóricas en torno a la producción social del cuerpo en tres perspectivas. La primera de ellas tiene que ver con la concepción del cuerpo como signo y mercancía en las sociedades de consumo, allí se sitúan estudios como los de Baudrillard y Bourdieu<sup>32</sup>. La otra línea de investigación tiene que ver con la comprensión del cuerpo como lenguaje, en tanto sistema semiológico y productor de sentido; Birdwistell, Goffman y Hall<sup>33</sup> se ubican dentro de este campo de estudio. Finalmente, el cuerpo como lugar de control y de poder es el tercer lugar de reflexión, Foucault y sus estudios sobre la política del cuerpo y la disciplina corporal hacen parte del grupo, como se ha mencionado en líneas anteriores

Los movimientos feministas también conforman gran parte de estos estudios en la relación cuerpo-poder, pues “han reflexionado sobre el carácter represivo y explotador que el cuerpo femenino ha tenido

<sup>31</sup>Retomando a Foucault, Deleuze (1990) insiste en que la creación e invención de la subjetividad no es más que la emergencia de una línea de subjetivación, es decir, un proceso de producción de subjetividad (proceso de individuación) dentro de un dispositivo social determinado. La subjetivación es entonces una línea de fuga que configura un sí-mismo, que puede ser tanto individual como colectivo y que no es ni un saber ni un poder, ya que “se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos” (Deleuze, 1990, p.157).

<sup>32</sup>En el caso de Baudrillard (2009) cabe resaltar el análisis que realiza en “*La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*”, allí alude al cuerpo en la lógica del consumo narcisista de signos dentro de los medios de comunicación. Por su parte, Bourdieu (1998) en “*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*” hace referencia a la correspondencia entre cuerpo y clases sociales, que define el esquema de los hábitos corporales; el autor también propone el concepto de *habitus*.

<sup>33</sup>Birdwistell (1990) en “*Kinesics and context: essays on body motion communication*” hace referencia a la interpretación de los hechos gestuales desde la lingüística para hablar de la kinésica o conciencia del movimiento. Goffman (1959) a partir del *método del dramaturgo*, en “*La presentación de la persona en la vida cotidiana*”, analiza la realidad interactiva de las personas en la vida cotidiana. Finalmente, Hall (1973) en su apuesta presentada en “*La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso de espacio*”, estudia el uso y percepción del espacio social y personal, las cuales definen estrategias comunicativas.

en los distintos momentos históricos, reivindicando un nuevo lenguaje corporal no discriminator en razón de sexo” (Acuña, 2001, p.38). Sin duda, en la actualidad las reflexiones emergentes de los feminismos y los estudios de género centrados en el cuerpo, se convierten en otra posibilidad de estudio en relación con categorías como identidad, subjetividad, discurso, sexo, género, entre otras.

Por otra parte, Vergara (2013) sugiere dos maneras de abordar los estudios sobre el cuerpo. En primer lugar, están aquellas reflexiones que centran su interés en la dependencia con los medios de comunicación y el moldeamiento que ejercen sobre lo corporal. La segunda perspectiva tiene que ver con el cuerpo como una forma de resistencia, en tanto es posible ser intervenido. A estas dos perceptivas, el autor suma una tercera opción, aquella en la que el cuerpo es concebido como un territorio del conflicto, en contraposición al moldeamiento del Estado.

Esbozado este panorama teórico, en lo que compete a este estudio, dichas perspectivas analíticas componen un abanico de posibles lecturas para las fiestas de quince años. A la luz de lo anterior, cabe aclarar que no se hará uso de todas las apuestas expuestas hasta aquí, pues sólo se tendrán en cuenta las más pertinentes y las que mejor se articulen con el trabajo de campo desarrollado. En este sentido, el estudio del cuerpo aparece como eje transversal en la celebración de los quince años, no sólo porque no ha sido abordado<sup>34</sup>, sino también porque el ritual de paso de niña a mujer implica la construcción de un determinado “cuerpo de quinceañera” que, como se verá a continuación, hace parte de un entramado de relaciones entre actores, una manera particular de vestir el cuerpo, de intervenirlo, de significarlo, de representarlo a través de la imagen -fotográfica en este caso- y de mostrarlo y construirlo a través de una determinada gestualidad.

## **2.2. El vestuario y el(los) cuerpo(s) de quinceañera**

Para las distintas generaciones de las familias participantes en este estudio, especialmente para la generación de las quinceañeras y sus madres, la relación entre indumentaria y cuerpo en las fiestas de quince años, constituye un elemento fundamental en el ritual de paso. Elementos como el vestido, los zapatos, el pelo, el maquillaje<sup>35</sup> y los accesorios, poseen una serie de significados y prácticas en tanto

---

<sup>34</sup>Como se vio en el estado del arte de esta investigación, ningún estudio sobre las celebraciones de quince años se han detenido en el análisis del cuerpo de la quinceañera.

<sup>35</sup>Si bien, el peinado y el maquillaje hacen parte fundamental del vestuario de la quinceañera, estos elementos serán abordados en el apartado siguiente, pues se consideran como intervenciones corporales que implican una reflexión más detallada a la luz del concepto de *tecnologías de la belleza* propuesto por Finol & Finol (2008).

*instrumentos simbólicos*, cargados de una serie de implicaciones en la configuración de un “cuerpo de quinceañera”.

En este sentido, Gómez (2009) enfatiza en los vínculos entre cuerpo y vestimenta para asegurar que, desde allí, se pueden indagar varios aspectos: 1) los mandatos culturales implícitos en los cuerpos de hombres y mujeres en la diversidad de espacios sociales en los que encuentran -en este caso, el cuerpo de una determinada mujer que se configurara en el ritual-; 2) las diferencias generacionales entre integrantes de grupos sociales -abuelas, madres e hijas/nietas en las familias estudiadas-; y 3) el uso cotidiano y performativo de vestimentas y adornos corporales como expresión de una identidad social -tal como ocurre en las fiestas de los quince años desde el vestido-.

El vínculo entre cuerpo y vestimenta, implica también una referencia directa al género que, como también ocurre en los quince años, se interioriza, institucionaliza y naturaliza. En otras palabras,

En esta relación entre género, cuerpo y vestimenta se inscriben aspectos discursivos, representativos, identitarios así como también aspectos no objetivados y pre-reflexivos respecto al género, pues, mucho de lo que se considera propio y natural de lo femenino y masculino comienza con las prácticas de modelamiento corporal más tempranas (cómo sentarse, cómo hablar, qué tono de voz usar, cómo caminar), pasando por los rituales de iniciación y la producción estética corporal (Gómez, 2009, p.296).

Cabe aclarar que la noción de lo “no objetivo” y “pre-reflexivo” se refiere a lo que Merleau-Ponty, Bourdieu y Csordas enuncian como esquemas culturales de visión y di-visión, los cuales funcionan de forma no consciente, es decir, como un conocimiento práctico, no verbalizado, corporalizado, independiente al pensamiento y no codificado, los cuales garantizan una organización y comprensión práctica del mundo (Gómez, 2009).

El análisis que se sugiere a continuación, permite esta comprensión. Para ello, la reflexión que se propone se aborda generacionalmente, tomando los casos de cada una de las integrantes de las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, a propósito de la pregunta por la relación cuerpo-vestido y la forma como ello configura una serie de significados sobre lo femenino, el cuerpo mismo y la celebración de los quince años.

Dentro de la generación de las abuelas de las familias estudiadas, la ausencia de la celebración de quince años es una constante. Si bien, se puede hablar de la presencia de algunas prácticas que aluden a un rito paso de niña a mujer, las fiestas no eran comunes, pues su popularización emergió en décadas posteriores. Sin embargo, doña Olga -abuela de Natalia- asegura que *“yo no me acuerdo, a mí, mi mamá no me hizo fiesta, no, en ese tiempo a mí si no, eso sí, fiesta no me hicieron, sólo me compraron el vestido, los zapatos. (...) No, mi mamá no me compró ponqué, me lo quedó debiendo”*. A lo anterior, Adriana su hija -quien sí tuvo fiesta de quince-, responde *“tan bonita mi abuelita te compró todo. Siempre que cumplíamos años mi abuelita nos daba era vestidos, a mí me gustaban mucho los vestidos”*.

Como una práctica propia de las abuelas, regalar ropa, en especial vestidos, era algo fundamental en las dinámicas familiares, sobre todo para las mujeres, lo cual se replica generacionalmente. Esta práctica puede estar vinculada con la relación entre el cuerpo y la construcción de la feminidad a través de una determinada forma de vestir de las mujeres, en la cual el uso de vestido indirectamente se está contraponiendo con otras piezas de vestir como el pantalón, relacionado con el género masculino.

Por otra parte, como característica de la celebración de quince años de doña Olga, es la ausencia de una

fiesta -como las actuales- y de ponqué de cumpleaños, en cambio, vestido y zapatos, representa, una forma particular de festejo. Por esto, en la ropa, y por ende en el cuerpo, recae la materialización de la trascendencia del evento alrededor de prácticas que lidera la madre. Se puede hablar del vestido y de los zapatos como *instrumentos simbólicos* en el rito de paso de niña a mujer.



**Fotografía 30:** *Quince años de doña Olga.*

Adriana presentó la única fotografía, (ver foto 30) que conserva dentro del álbum familiar del cumpleaños número quince de su mamá -doña Olga-, enfatizando en su parecido con Natalia. La foto fue tomada a mediados de los años setenta, técnicamente se resalta el uso de flash y el uso de procesos análogos para su revelado. Es evidente la antigüedad de la imagen, evidenciada en el color, las marcas del tiempo sobre la materialidad y la misma comparación que doña Olga o Adriana hacen con el

presente, por ejemplo, destacar el parecido físico entre Natalia y su mamá. La fotografía es una reliquia para la familia y representa la manera como la imagen es empleada como dispositivo para la memoria.

La foto muestra a doña Olga posando ante la cámara y mirándola de frente, el encuadre la presenta de cuerpo entero y llama la atención el uso de algunos accesorios por parte de la joven: el reloj en su mano izquierda -la cual posa sobre el biombo del fondo-, la pulsera de la otra mano y el crucifijo en madera -como símbolo de la religión católica-, usadas para adornar el cuerpo. El cabello suelto arreglado para la ocasión es otro rasgo característico; finalmente, la imagen muestra el vestido y los zapatos regalados por la mamá de doña Olga, acompañados de las medias blancas a la altura de la rodilla.

Así como ocurrió en sus quince, doña Olga adquirió un vestido y unos zapatos exclusivamente para su hija Adriana (ver fotografía 6), según ella le regaló *“su vestido, sus zapatos, todo, no fue alquilado, todo fue para ella. Estrenar que fue ese solo día y vea, hace veinte años anda ese pobre vestido por ahí bartoleando, nadie se lo ha vuelto a poner”*. Para Adriana -así como ocurrió con su mamá- el vestido y los zapatos tuvieron gran significado, ya que *“ese día estrené pues mis zapatos y mi vestido, entonces ahí quedó, nos valió noventa mil pesos ¿no?, en esa época, y yo soñaba que fuera en terciopelo y vinotinto, que era lo que estaba... y así como yo lo pedí mi papito me lo compró”*. Según Adriana y doña Olga, mandaron forrar los zapatos, imitando el color del vestido y el tipo de tela. Como se ve en la imagen fotográfica No. 6, el vestido de Adriana, a diferencia de los actuales, es corto, de color oscuro y de terciopelo. Su peinado hace referencia a la época en que se desarrolló la fiesta (década de los noventa), caracterizado por el capul y una moña en la parte alta de su cabeza; las medias veladas y el collar son otros accesorios que componen su vestuario.

Llama la atención que aún se conserve el vestido como reliquia familiar y como forma de recordar la celebración y el ritual. A diferencia de doña Olga, a quien su madre le compró la ropa, en el caso de Adriana es el padre quien realiza esta labor. Así mismo, se podría decir que “estrenar” es una práctica ritual en torno a los cumpleaños dentro de la familia, en especial en los quince, que se mantiene de generación en generación y en donde el vestido y los zapatos emergen como *instrumentos simbólicos* en el pasaje de niña a mujer alrededor del cuerpo y lo que implica otra manera de “feminizarlo” al cumplir quince años. De este modo, “el efecto que el vestido y el maquillaje ejercen sobre la identidad femenina, mediante su capacidad de modificar la expresividad del cuerpo y el rostro” (Alvarenga, 2010, p.46), hacen que en el caso de Adriana y el resto de mujeres, el vestuario, los zapatos de tacón, las medias veladas, el peinado y los demás accesorios del cuerpo, sean objetos relacionados con la feminidad.

Perteneciente a la misma generación de mujeres, Aurora, la madre de Sandra, también hace referencia al vestido que usó en su fiesta de quince. Cuando se le preguntó por lo que recuerda de ese día, Aurora contestó: “*venga a ver qué me acuerde, porque ya hace tantos años. Mi vestido de los quince años fue una falda, una falda como en pañito en cuadritos, mitad liso y mitad en preses, pero muy bonito, que me regaló mi abuelito Melco. Sí, (risas) mi abuelito Melco me regaló el vestido. La faldita, porque era una falda y un saco sencillito, en ese tiempo no era que tanto, que elegante, que todo eso, ¡no! ni anillo, nada de eso, pero fue muy sencillito pero muy bonito. Me acuerdo tanto que a mí me gustó mucho la falda, todavía existe, (risas) claro esa falda todavía existe, está como nueva*”. Al respecto doña Sofía, la abuela de Aurora aclara que “*pues sí porque la guardó y no se la colocó*”. “*Yo -retoma Aurora- la mandé a la lavandería arreglar y organizar, está nueva la falda*”.

El vestido que Aurora usó lo compara con el de las quinceañeras actuales, contraponiendo los adjetivos *sencillo* versus *elegante*. Esta relación entre pasado y presente, antes y después, da cuenta de una necesidad de establecer un contraste entre celebraciones y generaciones (la suya y la actual), en el transcurso del tiempo. Igualmente, enuncia la ausencia del anillo como *instrumento simbólico* dentro de su fiesta y como accesorio para su cuerpo. Hay que destacar el hecho de que haya sido el abuelo quien regala el vestido, práctica que asume un hombre como en el caso de Adriana. Sumado a esto, la falda que empleó Aurora, en el presente, hace las veces de *dispositivo para la memoria*<sup>36</sup>, como ocurrió con Adriana. A través de la conservación material y el valor simbólico que enmarca la falda, Aurora cree estar conservando el evento en su memoria y en la de la familia. Como ocurre con Adriana, el vestido tiene gran significación a la hora de relacionarse con la feminidad y la práctica ritual que implica el pasaje de niña a mujer.

Con lo dicho hasta acá, cabe decir que la concepción del vestido de quinceañera en las generaciones de madres y abuelas, es distinta. La connotación de la indumentaria para la generación actual cambia debido a la adaptación y adopción de otros elementos que entran en juego, como el auge de las princesas de Walt Disney y el desarrollo de las fiestas de quince como ritual de paso en Colombia.

En cuanto a los vestidos de quinceañera que la generación actual emplea dentro de las fiestas, se pueden identificar dos tipos de trajes: aquellos que obedecen a las celebraciones habituales y aquellos que emergen como una modificación al ritual tradicional de los quince años. En el primer caso se encuentran los vestidos de Sandra y Natalia; en el segundo grupo están Nataly y Alejandra.

---

<sup>36</sup>Más adelante se hará referencia a este tipo de objetos, los cuales son empleados dentro de las celebraciones analizadas como formas de recordar el evento.

En ambas formas de vestir, y como se profundizará más adelante, el uso del vestido y los demás accesorios que implican las fiestas de quince años, permiten una modificación y una preparación especial para el evento, casi “mágica”. Esto podría relacionarse con lo que Foucault (2008), define como *utopías del cuerpo*. Según el autor, el cuerpo entendido como una materialidad, como fragmento de espacio, engendra la necesidad de hacer de éste la realización de una utopía para borrarlo. El vestido aparece como una de estas utopías, pues “vemos que todo aquello que es relativo al cuerpo, dibujo, color, diadema, tiara, vestimenta, uniforme, todo eso hace florecer de una forma sensible y abrigada las utopías que están selladas en el cuerpo” (Foucault, 2008). Se puede decir que el cuerpo vestido de la quinceañera es una utopía: un “lugar fuera de otro lugar”, el cual se fortalece en la realización del ritual de paso.

En el marco de la realización de estas utopías a través del vestido, cabe mencionar el caso de Natalia, quien usó un vestido de quince tradicional y contó con tres pruebas de vestuario. Según ella, *“ahí me mostraron hartos vestidos (...) y yo escogí pues el que más me gustó, me gustó mucho, entonces yo lo escogí y ya me lo arreglaron a mí para que me quedara bien, y ya”*, asegura la quinceañera. Por su parte, Sandra también usó un vestido de este estilo. Como se observa en las fotografías 31 y 32 respectivamente, sus trajes fueron en satén de color morado y azul celeste, dichos tonos correspondían con gran parte de la decoración de la fiesta como flores, manteles y moños. Se puede afirmar que, a través de la correspondencia del color en estos elementos para la adecuación de escenario donde ocurrió la fiesta, el cuerpo vestido desborda la corporalidad de la quinceañera para expandirse al espacio, convirtiéndose en parte de la realización de la utopía a la que hace referencia Foucault.



**Fotografía 31:** Vestido de quince de Natalia.



**Fotografía 32:** Vestido de quince de Sandra.

Para ambas quinceañeras, sus vestidos eran amplios y pomposos, largos, ceñidos a sus cuerpos de la cintura para arriba, *strapless* y dejando ver sus hombros y parte de su pecho y espalda; ambas usaron guantes hasta sus codos y tacones altos. El vestido de Sandra estaba diseñado en alforzas y con algunos apliques brillantes sobre el pecho con forma de flores y hojas. Para Natalia, su falda tenía porses, apliques plateados en forma de arabescos y flores y una capa sobrepuesta en tul; sin olvidar el uso de la corona.

Los vestidos tradicionales de quince años, como el de Natalia y Sandra, tienen una relación directa con la indumentaria de Cenicienta, la cual está enmarcada en estereotipos de belleza, de feminidad y de mujer, condensados en la imagen idealizada de la princesa. En el film de 2015, el hada madrina transforma el vestido sencillo de Cenicienta a un vestido digno de la realeza (ver imagen 1). Hay que decir que la película tiene un antecedente animado de 1950, también de Disney; la trama de la historia es la misma y el hada madrina también hace su aparición para conceder “mágicamente” el vestido.



**Imagen 1:** Contraste de los vestidos de las Cenicientas de Walt Disney. Izquierda: Cenicienta animada de 1950. Derecha: Cenicienta del film de 2015.

**Fuente:** <http://www.informaciondelonuevo.com/2015/01/vienen-en-los-proximos-dos-meses.html>

En el caso de Natalia y Sandra, sus vestidos obedecen a esta misma lógica de transformar e intervenir, a través del vestido, un cuerpo que asume un rol determinado, bajo lugares comunes, idealizaciones e incluso la fantasía en torno a la feminidad. De nuevo, hay que mencionar a Foucault (2008) y la realización de las utopías del cuerpo, pues la imaginación, la magia y la ilusión como características de los

cuentos de hadas, son retomadas en las fiestas de quince, en este caso en el uso del vestido, para hacer “realidad” el sueño de convertirse en princesa, o lo que es lo mismo, hacer “real” la feminidad.

Es común a todas las imágenes (quinceañeras, Cenicientas y como se verá más adelante en los vestidos victorianos -ver imágenes 4 y 5-) las alusiones que se hacen a una feminización concreta a través del cuerpo, fundamental en el rito de paso y en el hecho de convertirse en mujer: parecer una princesa y una “dama”. Por ejemplo, el realce de la figura de la mujer y la referencia a unos determinados adjetivos femeninos (delicadeza, dulzura, candidez, etc.) que configuran unos rasgos y valores, hacen que el vestido y otros elementos del vestuario como los tacones y la corona se conviertan en símbolos de un tipo de mujer, en donde el cuerpo funciona como principal soporte. Por otro lado, el diseño del vestido: amplio, con preses y arandelas, talle que acentúa la silueta, brillantes, escotes, mangas cortas, los guantes y coronas o la importancia que se le da al cabello y al peinado, también hacen referencia a esta feminización.

Sumado a lo anterior, las posturas corporales que optan todas las mujeres representadas también son reflejo de esta feminidad: posición de la cabeza, dirección de la mirada, gestos del rostro, la sonrisa, ubicación de las manos, muñecas y brazos y la forma de tomar el vestido. Hay que agregar que los arabescos y líneas curvas en las que se basa la composición de las imágenes contribuyen a dar este carácter. Lo anterior está reforzado por la construcción misma de todas las representaciones: la selección del encuadre, el plano general, la continuidad de campo desde el ángulo de la mirada o el ángulo frontal de la toma.

En esta forma particular de identificación del cuerpo femenino en los vestidos de quinceañera tradicional, Agudelo (2008), retomando a Baudelaire, afirma que:

Se es hombre o se es mujer; a cada uno corresponde un conjunto de signos específicos, que ha de hacer resonancia con determinado cuerpo para su identificación respecto a la matriz heterosexual. A la mujer correspondería el adorno y todo cuanto le sirva para ilustrar su belleza y construirse como mujer (p.134).

La distinción del vestir de la mujer también se puede ejemplificar cuando doña Maricarmen, la abuela de Alejandra, quien es natal de México, señala varios elementos a partir de la fotografía 33, la cual Alejandra, por casualidad, tomó de una quinceañera en una ciudad mexicana. La imagen la logró cuando visitó una iglesia en el viaje que realizó para celebrar sus quince. Desde la foto, la abuela asegura, “*ah sí,*

*mire, estos son unos quince años, ¿ve?, parece que fuera vestida de como una reina, como un reinado, o sea, pero no los vestidos pegados, sino pegado arriba y todavía los ve así”, “como si fuera una novia (...) y el vestido era súper grande y estaba como si se fuera a casar, o sea, al frente del altar, mientras daban la misa.”*, insiste Alejandra, quien también complementa diciendo que la joven que vio, llevaba puesta una corona. Aquí se pueden crear relaciones con la concepción de la quinceañera como princesa-reina (identificada en la imagen de Cenicienta, imagen 1) y dama (representada en la moda victoriana<sup>37</sup>, imágenes 6 y 7), en donde elementos del vestuario como la corona, el peinado y el vestido con talle a la cintura para realzar la figura, hacen referencia un cuerpo que materializa una determinada feminidad.



**Fotografía 33:** Quinceañera mexicana retratada por Alejandra en su viaje de quince años.



**Imagen 2:** Imagen publicitaria de vestido de novia estilo princesa. **Fuente:** <http://es.tidebuy.com/Vestidos-de-Boda-L%C3%ADnea-A-Baratos-5479/>



**Imagen 3:** Vestido de Miss Universo 2012. **Fuente:** <http://www.loquenosabias.net/los-10-mejores-vestidos-de-gala-en-el-miss-universo-2012/>

<sup>37</sup>Más adelante se dirá cómo esta forma de vestir influye en los vestidos de quince años y en la concepción de mujer.

Hay que enfatizar en la referencia que Alejandra hace al matrimonio. En la imagen como tal, se ve a la quinceañera frente al altar en donde un sacerdote le da la bendición<sup>38</sup>. Llama la atención las imágenes de San José, la Virgen María y el Niño Jesús que se encuentran en la parte superior de la iglesia, simbolizando la familia nuclear y el matrimonio heterosexual. Tampoco hay que olvidar la asociación que se puede crear con Cenicienta y la búsqueda de un príncipe azul, esto en diálogo con el matrimonio y la idea de llevar al altar a una mujer para hacerla su esposa y prácticas concretas del ritual de paso de los quince como bailar el vals y la misa en algunos casos.

Por otra parte, así como lo afirma Alejandra y su abuela, pero también como se observa en la foto 33 y las imágenes 2 y 3, la comparación entre reina, novia y quinceañera se hace desde el cuerpo vestido. Si bien el color es distinto según el contexto, el valor simbólico que se le otorga a éste aquí entra en juego: tonalidades cálidas y pasteles para quinceañeras y reinas, y el blanco para el matrimonio, representando pureza y virginidad. El diseño de los vestidos concuerda bajo un mismo estilo: “tipo princesa”<sup>39</sup>, dando cuenta de un modelo particular de mujer y feminidad casi idealizado en términos de belleza y cualidades que se materializan a través del cuerpo. La quinceañera, por su parte, intenta incorporar estos significados de “la mujer” en el uso del vestido, el peinado, el maquillaje y los accesorios, convirtiéndolos en instrumentos simbólicos que guardan gran significado en el pasaje de niña a mujer.

Ahora bien, en este mismo ejercicio de contraste, cabe citar los vestidos victorianos propios del siglo XIX, los cuales guardan correspondencia con el diseño de la indumentaria de las quinceañeras y Cenicienta. Como se observa en las imágenes 4 y 5, elementos como el escote amplio, la falda acampanada, los boleros, el corsé y el talle en la cintura, son algunos rasgos característicos de la moda de la época. Las ropas, como un signo de identidad sexual, en este siglo se diferenciaron marcadamente las masculinas de las femeninas, ejerciéndose mucha vigilancia sobre las transgresiones que se hacían sobre ellas (Higonnet, 1993b).

Como lo afirman Caldeira & Ribas (2015), La Era Victoriana ocurre en Inglaterra entre 1837 a 1901 en el contexto de la revolución industrial, bajo el periodo en el que la reina Victoria asumió el poder y definió la moda y maneras de vestir para las mujeres de la época. De esta manera,

---

<sup>38</sup>La celebración religiosa ocupa un lugar importante en los ritos de paso de los quince años en México, en Colombia y en los casos que se analizaron también es clave la presencia de la religión católica en la celebración, más adelante se profundizará en ello.

<sup>39</sup>Este tipo de diseño aplica principalmente para vestidos de novia y quinceañera y retoma imágenes icónicas de los cuentos de hadas, por lo general son ajustados al cuerpo hasta la cintura o la cadera y tienen falda amplia; es usado para realzar la figura de la mujer y para darle un carácter de elegancia.

La británica usaba capas de corsé, enaguas y miriñaque que fue adoptado ya con la Reina Victoria, los vestidos con muchos metros de tejido y aún con accesorios, podrían llegar a pesar 15 kilos. Los colores de las ropas eran claros, la silueta tenía hombros más estrechos, la cintura levemente baja y el corsé puntiagudo, la falda tenía forma de campana y los vestidos de noche eran descotados hasta los hombros, decorados con encaje, lazos y pliegues (Caldeira & Ribas, 2015, p.6).

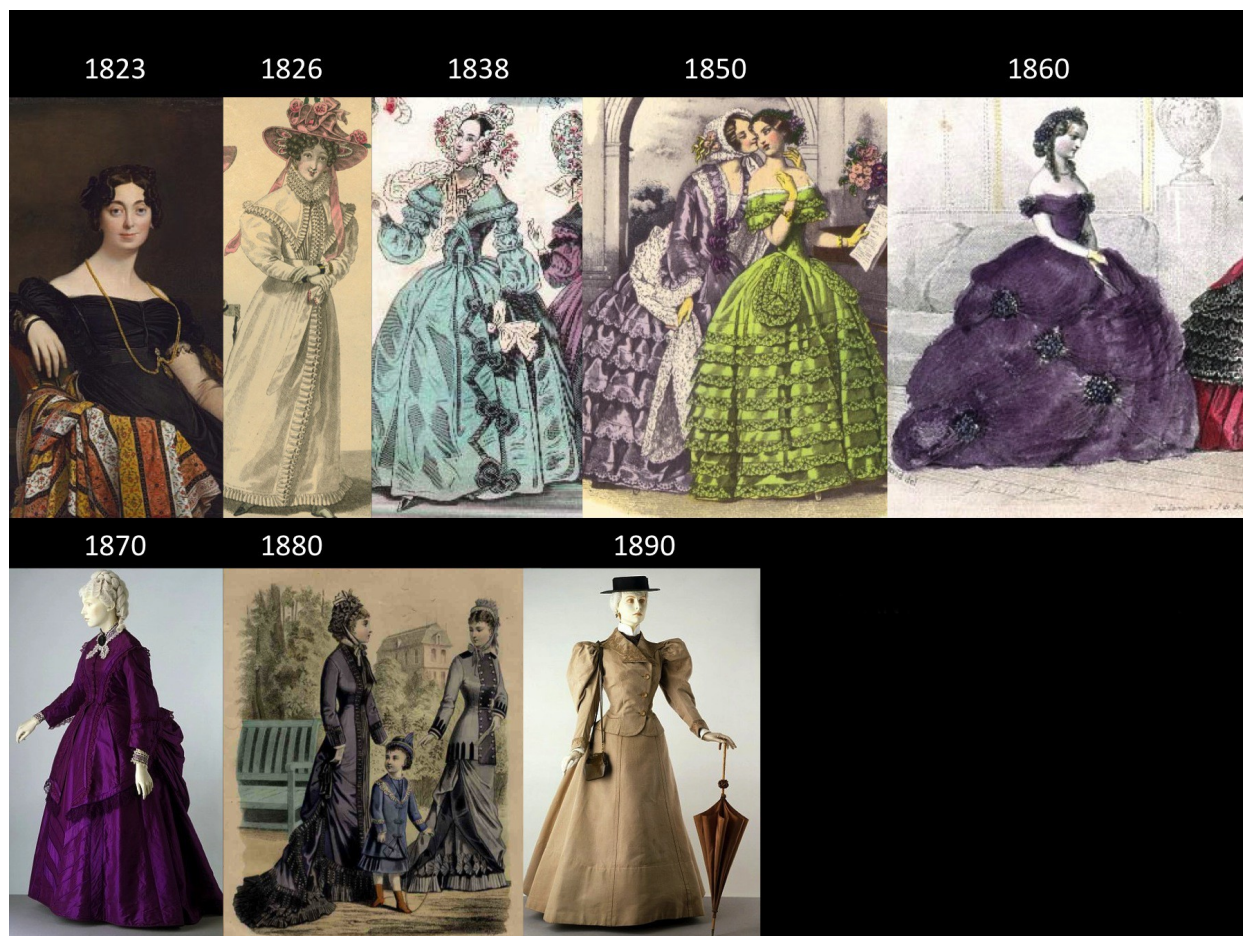


**Imagen 4:** Ilustraciones de las características de los vestidos victorianos.

**Fuente:** <http://milnazuluaga.bligoo.com.co/epoca-victoriana-y-bella-epoca>

En cuanto a las representaciones pictóricas de la época (ver imágenes 6 y 7), el cuerpo de la mujer es mostrado de manera similar a como se hace con las quinceañeras o Cenicienta en cuanto a encuadres, plano general que muestra el cuerpo entero, la pose frente a la cámara o el pintor, la pose, incluso los mismos ademanes y gestos de manos, cabezas y rostros. Esta correspondencia en elementos visuales demuestra dos aspectos centrales. Por un lado, se puede hablar una reproducción de los ideales y valores alrededor de la feminidad materializados en ese cuerpo que se mantiene en el transcurso del tiempo. Al

respecto, cabe citar a Higonet (1993a; 1993b), quien hace referencia a tres *arquetipos o estereotipos femeninos* que se hicieron presentes en la producción de imágenes del siglo XIX, estos son la virgen, la seductora y la musa. Dichos arquetipos, “trascendían con mucho la mera función de reflejar ideales de belleza, pues constituían además auténticos modelos de comportamiento” (Higonet, 1993a, p.270).



**Imagen 5:** Línea de tiempo de los vestidos usados por las mujeres durante todo el siglo XIX.

**Fuente:** <http://milnazuluaga.bligoo.com.co/epoca-victoriana-y-bella-epoca>

En segunda instancia, hay una constante en la representación y captura del cuerpo de la mujer, desde su vestir y su gestualidad. Así, se transmiten las formas de representación del cuerpo y los valores de “ser mujer” evidenciados en la moda victoriana y pinturas del siglo XIX (imágenes 6 y 7), a imágenes de mediados del siglo XX de la Cenicienta, hasta llegar al presente -siglo XXI- con la Cenicienta del 2015 (imagen 1) y las fotos de quince años de Sandra y Natalia (fotografía 31 y 32).



**Imagen 6 y 7:** Pinturas del romanticismo y representaciones visuales de los vestidos usados en el siglo XIX.

**Fuente:** Izquierda: <http://www.inglaterra.net/epoca-victoriana-inglesa/>

Derecha: <http://clubmrsdarcy.blogspot.com.co/2011/05/ilustraciones-de-moda-victoriana-el.html>

A propósito de esta permanencia de la moda y los valores que ello implica en el presente, Caldeira & Ribas (2015) realizan un estudio comparativo entre vestidos de novias brasileñas y vestidos de la época victoriana -a partir del contraste de imágenes-, esto para dar cuenta de la influencia de esta época en la actualidad (ver tabla 4). Según las autoras, “es común encontrar influencias de la Era Victoriana en el vestido de novia de hoy. El modelo vencedor en la preferencia de las mujeres del occidente es el usual vestido de corsé justo y falda con volumen y rodado, adornado con encaje, bordados, perlas y cristales” (Caldeira & Ribas, 2015, p.2).

Como se puede notar, la influencia victoriana no sólo aplica para los vestidos de las mujeres de la época del siglo XIX o para los vestidos de novia actuales. Si se observan de nuevo las imágenes donde están los vestidos de Sandra, Natalia, las Cenicientas de 1950 y del 2015, la quinceañera mexicana y Miss Universo 2012, se pueden ver semejanzas en los diseños del vestido y demás elementos de la indumentaria. Si se aplican las categorías del estudio de Caldeira & Ribas (2015) a los vestidos de quince tradicionales, hay una correspondencia entre silueta, escote, mangas, falda y adorno, como se puede comprobar en la tabla 5.


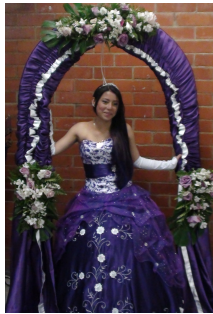

VESTIDO REINA VICTORIA					
AÑO REFERENCIA	SILUETA	ESCOTE	MANGA	FALDA	ADORNO
• 1840	• corsé pontiagudo • miriñaque	• de hombro a hombro.	• tamaño mediano • con encaje y pliegues	• forma de campana	• encaje • tejido grueso • flores • bordados

NOVIA BRASILEÑA					
AÑO DEL CASAMIENTO	SILUETA	ESCOTE	MANGA	FALDA	ADORNO
• 2012	• corsé recto • miriñaque	• de hombro a hombro.	• tamaño corto y justo • con encaje	• forma de campana	• encaje • tejido grueso • flores • bordados

**Tabla 4:** Análisis comparativo entre el vestido de la reina victoria y una novia brasileña.  
**Fuente:** Caldeira & Ribas (2015) en “*El nuevo significado del cuerpo y la imagen por el vestido de novia*”.

Ahora bien, tanto el vestido como el peinado que materializan el cuerpo de la quinceañera, permiten una determinada asignación de significados alrededor de la mujer y lo femenino. En palabras de Zarza (2009), “la vestimenta y el peinado asignan al individuo un conjunto de significados y valores que los ubica dentro de una clasificación social específica que le puede brindar ventajas o desventajas en la esfera social” (p.1366). Esta clasificación a la que hace referencia Zarza (2009), tiene que ver con la inserción en lo social de los y las jóvenes a partir de su apariencia, en términos de aceptación o rechazo, a la luz de los estereotipos tradicionales de género y las imágenes hegemónicas juveniles. Para el caso de la quinceañera, dichos valores que ahora adquiere como “mujer femenina”, reflejados en su vestimenta, ahora la ubican dentro de un ideal de mujer aceptado socialmente en tanto es adecuado y permitido.

REFERENTE VISUAL	VESTIDO REINA VICTORIA					
	AÑO REFERENCIA	SILUETA	ESCOTE	MANGAS	FALDA	ADORNO
	1840	- Corsé puntiagudo - Miriñaque	- De hombro a hombro	- Tamaño mediano - Con encaje y pliegues	- Forma de campana	- Encaje - Tejido grueso - Flores - Bordados - Corona
REFERENTE VISUAL	VESTIDO NATALIA Y SANDRA					
 	AÑO REFERENCIA	SILUETA	ESCOTE	MANGAS	FALDA	ADORNO
	2015 Y 2013	- Corsé recto en Natalia - Talle en la cintura en Sandra - Miriñaque en Natalia - Enaguas en Sandra	- <i>Strapless</i>	- Sin mangas - Guantes hasta el codo	- Forma de campana	- Flores - Bordados en Natalia - Corona en Natalia

**Tabla 5:** Análisis comparativo entre el vestido de la reina victoria y los vestidos tradicionales de quince años.

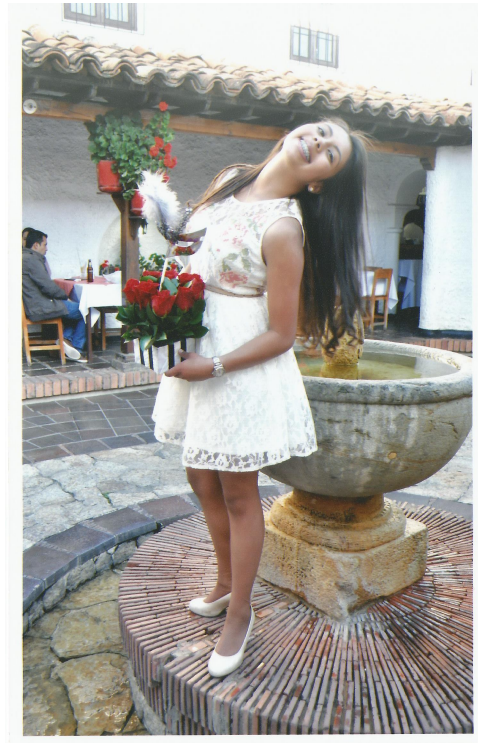
**Fuente:** Elaboración del autor con base en la propuesta analítica de Caldeira & Ribas (2015).

Hay otro tipo de vestidos de quinceañera que caracterizan a la generación actual, los cuales se modifican en relación con la fiesta tradicional. El uso de vestidos cortos como ocurrió en los casos de Aurora, Adriana e incluso doña Olga, es una característica que se hace presente en la fiesta de Nataly y Alejandra. Según la primera de ellas, *“yo no quería realmente una fiesta como tal donde se hace el vals y todo eso, sino algo así como una reunión familiar, no tan fiesta propiamente de quince, tradicional, sino más normal, natural. Y decidí, decidí comprar un vestido no de esos pomposos y largos sino elegante, formal”*. Además de manifestar un rechazo a varias de las prácticas del ritual habitual de las fiestas de quince años, Nataly aclara que su vestido también hace parte de las transformaciones por las que ella optó. Como ella menciona, su decisión se basó en no querer un vestido pomposo y largo, sino más bien uno

elegante y formal. De este modo, y como se puede observar en la fotografía 34, el uso del color negro es poco común en la celebración tradicional, como también lo es el largo hasta la rodilla y el poco ancho que tiene, pues, como se vio, los vestidos largos y rimbombantes, por lo general, caracterizan a las quinceañeras junto con colores pastel (rosado, azul celeste, lila, etc.). Sin embargo, y en comparación con la vestimenta de Sandra y Natalia, Nataly también empleó ciertos accesorios como aretes, collar y pulsera; el uso de tacones y medias veladas es otra característica de su indumentaria.



**Fotografía 34:** Vestido de quince de Nataly.



**Fotografía 35:** Vestido de quince de Alejandra.

Al igual que en el caso de Nataly, la selección del vestido, el peinado y los zapatos para la fiesta de Alejandra (ver fotografía 35) fue otra práctica ritual propia de la celebración. “*Yo no quería el vestido largo -insiste Alejandra-, (...) ¿eso fue un sábado?, sí y el jueves no teníamos vestido, lo único que teníamos era los zapatos, nada más, ni si quiera teníamos, no tenía ni pensado cómo me iba a peinar, nada. Y llegamos y fuimos al Titan<sup>40</sup> ¿no?, estuvimos por el vestido. No, y me metía y ninguno, o sea casi ninguno había mi talla, yo quería uno pegado, y mi mamá no, que pegado no, que porque usted no sé qué y yo bueno, listo. Y el único así que me quedó y pues me gustó, me pareció muy lindo fue este [ver fotografía 35], entonces ya pues de una tocó comprarlo, lo compramos como ese jueves y ese día en la mañana no sabía cómo peinarme*”.

<sup>40</sup>Centro comercial ubicado el noroccidente de la ciudad de Bogotá.

Si bien, el traje que usaron Nataly y Alejandra no corresponde al de una quinceañera tradicional, si hace parte del proceso de feminización ya referido en el caso de Sandra y Natalia, alrededor del uso del vestido que buscan que, desde la corporalidad, la nueva mujer deje de ser niña. En ambos casos y a pesar de que su traje no cumple con el diseño tradicional, al igual que en el resto de quinceañeras, el acto de vestir es un eje central para comprender el ritual de paso de niña a mujer, en particular en lo relacionado con el cuerpo que ahora se hace femenino para entrar en la vida adulta. De este modo, la selección de un vestido corto y pegado hace parte del “proceso” ritual, sumado al uso de los zapatos de tacón.

*El(los) cuerpo(s) vestido(s) de la quinceañera*, a través del vestido mismo y la indumentaria en general, hace parte esencial del rito de paso. En este contexto, para la generación de abuelas y madres hay unas características que se expanden en la generación de las hijas-nietas, para tomar forma en los vestidos tradicionales y los vestidos alternativos, los cuales dan cuenta de la feminización del cuerpo desde el vestir a través del paso de las generaciones.

### **2.3. Las intervenciones en el(los) cuerpo(s) de quinceañera**

Butler (2002) define el cuerpo como “un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (p.28). El cuerpo como realidad material, se construye a partir de prácticas reguladoras y son el resultado de mecanismos de poder, en donde la categoría “*sexo*” hace las veces de “*ideal regulatorio*”, para definir los cuerpos por medio de normas que se reiteran en la vida de los sujetos, proceso que no es estable y en donde opera el régimen heterosexual como la principal manera de controlar, jerarquizar y gobernar esa materialización del sexo en los cuerpos (Butler, 2002). Como ya se indicó<sup>41</sup>, esta materialización ocurre a través de la *performatividad del género* que la misma autora propone mediante la reiteración de normas (*apelación a la cita*) en torno al sexo y la definición de “los cuerpos que, al materializar la norma, alcanzan la categoría de cuerpos que importan” (Butler, 2002, p.39).

En este sentido, es claro que el cuerpo -“que importa”- de la quinceañera en función del vestido, el peinado, los accesorios y demás elementos que lo decoran, también materializan un cuerpo determinado a partir de una serie de significados en torno a la mujer y la feminidad, desde dicha *performatividad del género*. La materialidad implica el acto mismo de intervenir el cuerpo -femenino para el caso de las

---

<sup>41</sup>Ver apartado 1.3.2. *Performatividad del género en los quince años: Roles de hombres y mujeres en la fiesta.*

mujeres de las familias analizadas-, como parte del rito de pasaje de niña a mujer en las fiestas de quince años, que se instituye desde estas normas regulatorias del sexo de las cuales habla Butler.

Ahora bien, la materialización ocurre a través de un “proceso de feminización de la mujer”, el cual se inicia en la infancia y se institucionaliza en la preparación y desarrollo del ritual de paso de los quince. Cabe decir que esa feminización implica reconocer que

las fronteras materiales de la mujer estarían delimitadas por el color de su ropa, los elementos con los que juega, las posturas que se le imponen y por la aplicación de pinturas en su cara; aspectos que continuarían reiterándose a lo largo de su vida, con todas las implicaciones que conlleva explorar la femineidad de una forma legítima (Agudelo, 2008, p.134).

La feminización que materializa el cuerpo, está ligada a la identificación con un determinado género que, a partir de las categorías de femineidad y masculinidad, "permean los sentidos desde los cuales hombres y mujeres construyen su apariencia física" (Arango, Bello & Ramírez, 2013, p.194). La intervención del cuerpo de la mujer en las fiestas de quince años en función de la apariencia física, es el elemento a elaborar en el presente apartado, contrastando las tres familias y generaciones de mujeres participantes en este estudio.

Antes de referir cada caso, vale la pena introducir y contrastar este proceso de feminización, con algunas imágenes del video clip de la canción “Quinceañera” del grupo Timbiriche<sup>42</sup>, banda sonora de la telenovela mexicana titulada con el mismo nombre. A finales de los años ochenta, concretamente en 1987, Adela Noriega y Thalía Sodi protagonizaron la telenovela de Televisa “Quinceañera”. Según la página web del canal Univisión, su argumento central es el siguiente: *“Maricruz (Adela Noriega) y Beatriz (Thalía Sodi) son grandes amigas aunque Beatriz viene de una familia muy rica y Maricruz es de una familia más humilde. Ambas están a punto de convertirse en quinceañeras y se preparan para dejar atrás su niñez. Maricruz, con su belleza, atrae la atención de dos muchachos: Pancho, un chico trabajador de buenos sentimientos y Memo, un vago de la vecindad. Ella se enamora de Pancho pero su madre no lo acepta porque el sólo es un humilde mecánico. Ella quiere una fiesta de quinceañera de todo lujo para Maricruz y sueña con que su hija se case con un millonario, como Sergio el primo de Beatriz. Pero Pancho y Maricruz luchan por su amor, hasta que Memo, con engaños, hace creer a Maricruz que ha*

---

<sup>42</sup>Los videos son referenciados por Gutiérrez (2015) en su artículo “Quinceañera: mujeres, femineidad y diseño en Colombia”. El videoclip original se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo> y el cabezote y gran parte del capítulo 1 de la telenovela está en el link <https://www.youtube.com/watch?v=RnwXSMCE5IQ>

*abusado de ella, y por vergüenza, la chica termina con Pancho. Beatriz también se enamora, pero del hermano de Maricruz, un bueno-para-nada quien se aprovecha de ella y la deja embarazada*”<sup>43</sup>.



La telenovela, además de representar un melodrama propio de las producciones mexicanas, tuvo como banda sonora la canción “Quinceañera”, interpretada por el grupo de adolescentes “Timbireche”, conformado por Edith Márquez, Paulina Rubio, Alix Bauer y la misma Thalía Sadi. El videoclip cuenta con varias escenas de la novela en la que las protagonistas celebraban su fiesta de quince años, en especial el personaje interpretado por Thalía, mostrando paso a paso el ritual: primero el sueño en el que se visualiza la fiesta, luego el momento antes de salir de la casa mostrando el vestido a los padres, la misa, la entrada al salón, el vals con el padre y su novio al ritmo de la misma canción y el ponqué para cantar el cumpleaños.



En el cabezote de la telenovela aparecen imágenes en las que la quinceañera “descubre y acicala” su nuevo cuerpo, el cual y desde ahora deja de ser el de una niña y corresponde al de una mujer sensual-sexual, bella, vanidosa y que se prepara físicamente para atraer a un hombre. Como se puede observar en la selección de fotogramas de abajo (ver imágenes de la 8 a la 14), la niña-mujer interviene su cuerpo a través de acciones como bañarse, depilar sus cejas, colocarse medias veladas, usar *brassiere*, maquillar su rostro (en esta imagen en particular se ve en el fondo algunos peluches como símbolo de la infancia), soltar su cabello, y finalmente besar a un hombre. En todas las imágenes el espejo aparece como eje transversal en torno a la belleza y preparación del cuerpo y el rostro.



**Imágenes 8 a 11:** Selección de fotogramas del cabezote de la telenovela “Quinceañera”.

**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=RnwXSMCE5IQ>

<sup>43</sup>Tomado de <http://novelaseries.univision.com/quinceanera/sinopsis> (recuperado el 05/07/2015).



*Imágenes 12 a 14:* Selección de fotogramas del cabezote de la telenovela “Quinceañera”.

*Fuente:* <https://www.youtube.com/watch?v=RnwXSMCE5IQ>

Mientras transcurren las imágenes, el cabezote está sonorizado con la canción “Quinceañera”, con la siguiente letra:

*Yo no sé,  
por qué me siento hoy tan diferente,  
por qué no quiero nada con la gente,  
¿que será?.*

*Yo no sé,  
por qué mi cuerpo cambia día con día  
y siento que yo ya no soy la misma  
¿que será?, ¿que será?.*

*Ahora despierta la mujer que en mi dormía  
y poco a poco se muere la niña,  
empieza la aventura de la vida.  
Ahora me enciende como un sol la primavera,  
mis sueños se convierten en promesas,  
me cambia el corazón de quinceañera.*

La canción, además de evidenciar claramente el sentido del rito de paso de niña a mujer y el inicio de una nueva etapa en la vida, guarda estrecha relación con las imágenes antes presentadas, pues menciona explícitamente los cambios corporales que implica cumplir quince años, no sólo desde lo físico sino también en otras dimensiones como la social, la sentimental y sobre todo la sexual, cambios que hacen parte de esa mujer “que se despierta”. Estos cambios dialogan con cada una de las prácticas de intervención corporal que se hacen sobre el cabello, el rostro y el cuerpo en general, pues emergen como consecuencia de los mismos.

De esta manera, hay que resaltar cómo la popularización de las fiestas de quince años tiene relación con los *mass media* o medios de comunicación de masas, en especial con la televisión (producciones como “Quinceañera”) y el cine de entretenimiento (el caso de la Cenicienta). A lo largo de este documento, se

espera hacer un contraste entre las fiestas de quince y el video clip de la canción “Quinceañera”. Como se profundizará más adelante, a manera de hipótesis, se propone que la consolidación de las fiestas de quince años como rituales de paso en Colombia, ocurre a mediados de la década de los noventa del siglo XX con la generación de madres, cosa que corresponde con la difusión de la novela y lo cual no quiere decir que para las abuelas no exista ciertos rituales de pasaje de niña a mujer (como el caso de doña Gladys, doña Olga y doña Maricarmen). En este sentido, el videoclip aparece como un elemento más de análisis que entra en relación con las fiestas de quince años, si bien no se pretende profundizar en un estudio de la telenovela, sí se hace referencia a algunos elementos claves identificados en el videoclip.

En contraste con “Quinceañera”, hay que mencionar las particularidades del caso de doña Maricarmen, la abuela de Alejandra. A pesar de que en su generación las fiestas de quince años no tenían ningún sentido como rituales de paso de niña a mujer en el contexto mexicano, si existían una serie de prácticas relacionadas con el pasaje de la infancia a la juventud relacionadas con el cuerpo. Por ejemplo, *“en mi época, se ponía uno medias hasta después de los quince años, era cuando te dejaban usar zapatillas y media velada, tenías todavía que andar con las medias de colegio y zapato todavía bajito”*, asegura doña Maricarmen, para luego retomar y decir que *“a ti no te dejaban pintarte, ni... bueno, inclusive, ni con el pelo suelto, ni nada, todavía te peinaban como una niña hasta los quince años, hasta ahí, ya después te daban como ciertas libertades, pero no, no todas así como ahora de que te pintaras de que ¿sí?, nada de eso y la moda era como iba en ese entonces, y el vestido iba como larguito, tenías que usarlo así como a media rodilla o lo máximo que usaba uno era como arribita de la rodilla, era lo más que se usaba, y te digo, todavía andaba uno con la medias de colegio. Ya después de los quince ya empezabas, ya que que el zapatito, que ya de taconcito altico un poquito y ya empezabas a usar la media velada, se torcían todos los días (risas), sí, porque no sabía uno caminar con eso”, “yo me acuerdo que yo practicaba con los de mis hermanas y se los dejaba chuecos (risas) y se daban cuenta de que uno se había puesto los zapatos porque claro, de que quedaban todos...”*.

En su relato, doña Maricarmen hace referencia directa a la intervención del cuerpo como una manera de rito de paso que, si bien no se da dentro de una fiesta u otro tipo de celebración especial, sí emerge en ciertas prácticas cotidianas; esto mismo ocurre en el caso de “Quinceañera”. Allí aparece un cuerpo que deja de ser infantil para continuar feminizándose y convertirse en un cuerpo de mujer a través de acciones como vestirse de forma distinta, soltarse el cabello o maquillarse. Así mismo, se puede reconocer una serie de objetos que son símbolo de la infancia y que se refieren al cuerpo vestido, como las medias del colegio, elemento que también está presente en la fotografía de doña Olga (ver fotografía 30), quien pertenece a la

misma generación de doña Maricarmen. Este es pues un “rito de pasaje cotidiano” implícito en la construcción de la feminidad.

En este mismo ritual cotidiano, doña Maricarmen cree que *“además que uno quisiera que el tiempo corriera ¿no? Uno quisiera, verse de más edad. Yo me acuerdo que ya cuando yo tenía, pues exacta la edad no me acuerdo, yo de exacto los quince años no me acuerdo (...). Entonces te digo, pero siempre uno, yo me acuerdo que uno, pues la fecha de que fuera exacto por los quince no me acuerdo, pero si me acuerdo que ya cuando llegas como a determinada edad empezaba uno a soltarse el pelo, las colitas que te hacían te las soltabas para verte como más grande, ¿sí? porque ya querías sentirte como si, mayor”*. La alusión al cuerpo, en especial al cabello y la forma de peinarlo, es fundamental en este afán por querer parecer adulta y dejar de ser niña, creándose así una relación directa con el sentido de la fiesta de quince como rito de pasaje para la feminización.

Hay que dejar claro que este proceso de feminización ritual ocurre en la década de los sesenta del siglo xx, el cual se mantiene en generaciones posteriores desde intervenciones similares sobre el cuerpo pero que, a la vez, se transforman y aparecen en generaciones posteriores en prácticas rituales distintas como las fiestas de quince años.

Como parte del ritual de paso y en contraste con lo dicho por doña Maricarmen y señalado en “Quinceañera”, alrededor de las intervenciones corporales cotidianas, Sonia -madre de Alejandra y perteneciente a la generación de madres- relata que *“yo me acuerdo que por ejemplo a mi hermana días antes la pusieron a practicar con los tacones, para que el día de los quince no se resbalara (risas) ni se le volteara el pie, y para mis quince años yo me acuerdo que era el tacón muñeca, que era una cosita toda chiquita (...) y la media velada que era el cambio de la media del colegio”*.

La práctica de empezar a usar tacones, tiene relación directa con la concepción del cuerpo y la corporalidad que ahora adquiere la quinceañera. Este proceso de feminización, hace parte fundamental del ritual de paso, que en este caso precede la fiesta. Los tacones y las medias veladas aquí representan dos *instrumentos simbólicos* para hacer efectivo el pasaje. Sumado a ello, no hay que olvidar lo que simbólicamente representan estos dos elementos en imágenes icónicas publicitarias (ver imágenes 15 a 17)<sup>44</sup>. El contenido y connotación sexual y sensual que la mujer proyecta a través de estas dos prendas desde la “belleza” de sus piernas, son usados como estrategia de venta, en especial, en productos dirigidos

---

<sup>44</sup>En el ejemplo, los anuncios publicitarios emplean las piernas de la mujer usando tacones y medias veladas, acompañadas de ligeros, para publicitar relojes de hombre.

a hombres. Bajo la denominación de “mujer irresistible”, tacones y medias veladas funcionan como objetos simbólicos que se contraponen a la candidez y la ingenuidad de las medias de colegio que aluden más bien a un cuerpo de niña sin madurez sexual y sensual.



**Imágenes 15 a 17:** Imágenes publicitarias que promocionan relojes para hombre.  
**Fuente:** www.labrava.mx

Este tipo de prácticas e intervenciones observadas en “Quinceañera” y a las que hace referencia doña Maricarmen y Sonia, pero también en las que se mencionarán más adelante en cada una de las generaciones de mujeres, están vinculadas con unas *prácticas de singularización corporal*, las cuales, además de permitir la identificación de unos códigos culturales en torno al cuerpo, sirven para crear una distinción entre sexos en función de la matriz heterosexual y una máquina binaria (dicotomía entre hombre-mujer) (Agudelo, 2008). Para el caso de la mujer en Occidente, estas prácticas se inician a corta edad después de la denominación “niña”, luego inicia “el proceso mediante el cual se le obliga a alguien a alguien a adoptar la 'posición de niña' (...), ésta es una 'niña' que está obligada a citar la norma para que se la considere un sujeto viable y para poder conservar esa posición” (Butler, 2002, p.326).

Como bien lo señala Agudelo (2008), la perforación ritualizada de los lóbulos de las orejas es una de esas primeras *prácticas de singularización* que representan un signo de distinción en relación con el hombre. En contraste con el caso de doña Maricarmen, el inicio del uso de medias veladas, zapatos de

tación, vestido corto, maquillaje y peinado, también hace parte de esas prácticas ritualizadas alrededor de la singularización del cuerpo femenino que se dan al cumplir quince años.

Dentro de la conversación con la familia, se hizo un paralelo de este hecho con el caso colombiano. Doña Maricarmen insistió en que estas prácticas no eran muy marcadas. Sin embargo, se reconoció que este tipo de intervenciones sobre el cuerpo se daban al cumplir la mayoría de edad, es decir los dieciocho años y a los veintiuno para doña Maricarmen, momento en *“que lo dejaban ya como tomar su decisión de como peinarse, o que no”*, aclaró Sonia. Como otra etapa asociada con las implicaciones del rito de pasaje de niña a mujer, la mayoría de edad aquí representa otro hito fundamental para entrar a la vida adulta y en donde tomar decisiones sobre el propio cuerpo es clave. Por ello, se puede afirmar que para las generaciones de doña Maricarmen y Sonia, la mayoría de edad aparecía como un corte temporal más relevante que el hecho de cumplir quince años. Esa “libertad” a la que hacen alusión, era regulada y controlada *“porque le ponían a uno de todos modos freno”*, concluye doña Maricarmen.

En la relación cuerpo-intervención, según doña Maricarmen, *“lo que pasa es que era otra época, ahora ya por ejemplo ya cuando cumples quince años ya te has puesto de todo, hasta silicona (risas)”*, *“sí, ahora piden en los quince, piden la silicona. Si, la cirugía”* -la apoya Sonia-, *“muchas niñas en lugar de quince años prefieren eso, algo estético”*, finaliza doña Maricarmen. Además de compararse la generación de la abuela con la actual, las cirugías estéticas como forma de celebración de los quince años, representan otra modalidad del rito de paso vinculado con el cuerpo y su intervención.

Dichas intervenciones pueden estar relacionadas con el concepto de *tecnologías de la belleza* sugerido por Finol & Finol (2008). Los autores emplean la categoría para referirse a una serie de métodos e instrumentos (como cirugías estéticas, vestidos, adorno, cremas, masajes, tratamientos y demás productos), como también a conocimientos y habilidades para el trabajo, que apuntan a construir un determinado cuerpo bello enmarcado en un modelo transnacional de belleza, un cuerpo con características morfológicas específicas como la delgadez, la altura, la tez blanca y la juventud. La intervención quirúrgica a la que hace referencia doña Maricarmen, para implantar siliconas y aumentar el tamaño del busto o los glúteos de la quinceañera, hace parte de estas *tecnologías de la belleza*.

En esta misma lógica, hay que mencionar el caso de Aurora, perteneciente a la generación de madres. Dentro de su fiesta de quince, ella asegura que *“en ese tiempo eran detalles (...), en esa época me dieron saquitos, pantalones, zapatos, perfumes, ¿qué más me dieron? (...) un secador de cabello”*. En sus regalos

es evidente una referencia directa al cuerpo, en especial, recibe objetos que insinúan el cuidado corporal como ropa, zapatos, perfumes y un secador. Con la intención de “hacerse más bella”, estos artefactos también hacen parte de unas *tecnologías de la belleza*.

En cuanto a la generación de quinceañeras, la preparación del cuerpo antes de la fiesta como tal, es otra práctica que hace parte del ritual de paso. Por ejemplo, en el caso de Sandra se dio así: *“pues ya creo que a las... como a las cuatro, no mentiras, como a las dos me fui para el pueblo<sup>45</sup> y estuve en el pueblo pues comprando lo que hacía falta para el vestido, donde Ligia [una peluquera] me arreglaron, me peinaron, me pintaron las uñas de los pies, de las manos, me colocaron el vestido y me arreglaron toda”*.

Alejandra, quien contó con una fiesta con algunas modificaciones al ritual tradicional y un viaje de quince años, también preparó su cuerpo para la celebración. Sonia, su mamá, asegura que *“no me gustó el peinado, a nadie”*, pues -y como lo narra Alejandra-, *“me llevaron donde una señora y yo no, pues yo llevaba hartísimos fotos de trenzas, todo, pero que el cabello se me viera muy largo, y la señora me quemó el cabello hasta donde más no pudo, o sea, los crespos se veían totalmente quemados y me hizo ahí una trenza toda pequeñita y ya mi mamá me vio y se quedó como... y empezó a meterme hebillas”*.

En el caso de Natalia, este ritual de preparación ocurrió después de una misa que celebró su familia en su homenaje. *“Ya cuando se acabó [la misa], ya me vinieron aquí [a la casa] a arreglar y casi no me alcanzaron a arreglar, porque ya era sobre el tiempo y pues ahí me maquillaron y pues el pelo sólo fue suelto y ya”*, relata Natalia. Quien realizó esta práctica en torno a la preparación de su cuerpo fue *“mi tío, que es peluquero, entonces él me maquilló y me arregló”*.

Como parte del ritual de iniciación de la quinceañera, “arreglar” integralmente el cuerpo de una determinada manera desde las acciones de pintarse las uñas, peinarse, colocarse el vestido y maquillarse, hace parte del proceso de feminización para volverse mujer dentro del rito. Es precisamente esta feminización que se imprime sobre los cuerpos de las quinceañeras que, como nuevas mujeres, son arregladas -intervenidas- por el oficio de un peluquero o peluquera, lo que define una determinada experiencia corporal mediada por la distinción de género, a partir del reconocimiento y exaltación de la belleza.

Retomando el concepto de *tecnologías de la belleza*, las cuales implican “una concepción del cuerpo y

---

<sup>45</sup>Sandra pertenece a la familia del contexto rural, su fiesta tuvo lugar en el casco urbano del municipio en el que está su vereda, por ello menciona del desplazamiento “al pueblo” para adecuar su cuerpo.

un conjunto de técnicas destinadas a transformarlo y adaptarlo a un modelo de lo que es aceptable como bello” (Finol & Finol, 2008, p.391), en el marco de un modelo de belleza globalizado, se puede afirmar que cada uno de los procedimientos de peluquería que sobre los cuerpos de Sandra, Natalia y Alejandra se realizaron alrededor del peinado y el maquillaje (caras y uñas), hacen parte de estas tecnologías.

Según Finol & Finol (2008), a este grupo de técnicas contemporáneas para alcanzar la belleza corporal, pertenecen una serie de prácticas, por ejemplo el

físico-culturismo, trotar, piercing, peelings, cirugía estética (liposucción, peelings, estiramientos de piel, agrandamiento, reducción o eliminación de partes corporales), dietas, perfumes, cremas y desodorantes; vestimenta (ropas, calzados, correas, carteras, etc.), adornos (zarcillos, collares, pulseras, anillos, prendedores), masajes, baños y sesiones de rayos ultravioleta, tratamientos de la piel, del cabello, de las uñas, técnicas del caminar y del modelaje, depilación (piernas, cejas, sexo), tatuajes, endermología, maquillaje, odontología buco-facial (p.390).

Como formas de intervención, para Finol & Finol (2008), estas tecnologías, hacen del cuerpo un espacio de transformación y adaptación a partir de operaciones artificiales, poniendo en tensión la relación entre naturaleza, cuerpo y artificialidad, en función de una creación corporal que busca ser aceptada personal y socialmente. Estos procesos implican un determinado “orden social y una cultura de la apariencia, un orden producido, aprendido, internalizado en nuestra conciencia, y en el cual el hombre<sup>46</sup> es un signo” (Finol & Finol, 2008, p.391).

De manera similar, Agudelo (2008) enuncia estas tecnologías como “*tecnologías de construcción corporal*” como las pinturas, los tatuajes, la deformación o la cirugía estética y que, estructuradas bajo los esquemas corporales, le dan forma al cuerpo y definen unos esquemas incorporales, es decir, unos cánones ideales de una figura deseable. La misma autora sitúa las tecnologías de la construcción corporal en un concepto más amplio, denominado *tecnologías anatomopolíticas* que, basadas en la promoción de la salud y la vida eterna, la organización de la cotidianidad, la autodisciplina y las normas de la conducta, gestionan la vida de los cuerpos individuales (Tamayo citado por Agudelo, 2008).

A propósito de esto, Alvarenga (2010), tomando el concepto de Foucault de *anatomía política del cuerpo*, señala que el cuerpo es un instrumento de creación del poder, pues, cotidiana y sistemáticamente,

---

<sup>46</sup>Los autores emplean el término “hombre” para referirse al ser humano en general, incluyendo hombres y mujeres.

es sometido a técnicas disciplinarias, que producen procesos de transformación física y reconfiguran gestos, movimientos y posiciones. En otras palabras, estas técnicas disciplinarias regulan y transforman la corporalidad de un sujeto, el cual desde el aprendizaje interiorizado, sigue actuando según estas prácticas, sin importar la ausencia de este sistema regulador. Hay que aclarar que la disciplina aquí emerge bajo formas que se escapan de la resistencia y por ello, los sujetos -en este caso las quinceañeras-, asumen dichas normas y regulaciones, tomando diversos niveles de consentimiento y poder de decisión para aceptar o rechazar lo impuesto sobre la intervención de su cuerpo.

En este marco de referencia, los cuerpos de quinceañera arreglados-intervenirlos a través de las *tecnologías de la belleza*, implican una materialización que se desprende de un orden social de la belleza y unos comportamientos normatizados e interiorizados en la apariencia sobre lo que significa adornar y mejorar el cuerpo. No hay que dejar de lado las implicaciones que la expresión “arreglar”, empleada por Sandra o Alejandra. Si se toma en cuenta que en este contexto, ajustar aquello que está descompuesto -el cuerpo concretamente-, requiere el embellecerlo bajo unas normas y criterios de lo que es bello (arreglado) y lo que es feo (desarreglado).

Basadas en la distinción de género, estas tecnologías, además de dotar a las mujeres de una imagen más deseable, las sitúa “en una condición de seres que existen más por su apariencia que por su hacer social y, con ello, recomponer la jerarquía tradicional de los sexos” (Agudelo, 2008, p.134). Estas relaciones de poder entre hombres y mujeres pueden ejemplificarse en las exigencias sociales que se hace a las mujeres de embellecerse para ser aceptada socialmente y ser atractiva a los hombres. De igual manera, esta condición se puede inferir en el cuerpo de quinceañera, pues hacerse bella para un ritual que le implica convertirse en mujer aceptada y atractiva, se contrapone a la inexistencia de un rito de pasaje similar en el que un individuo se “vuelve hombre” desde el embellecimiento de su cuerpo. Esto tiene relación con lo que se elabora en el capítulo 3 en torno al patriarcado.

Entendiendo la peluquería y las prácticas que implica el peinado y el maquillaje en cara y uñas como *tecnologías de la belleza* en el desarrollo de las fiestas de quince años, es fundamental decir que estas intervenciones conllevan la construcción de una imagen en función del género. En palabras de Arango, Bello & Ramírez (2013), la oferta estilística de las peluquerías

lleva insertos signos y significados sobre la belleza y la apariencia, la feminidad y la masculinidad. El género informa y estructura las prácticas de belleza, así como los esquemas de percepción y apreciación que tienen las/os clientas/es sobre su 'estilo corporal' y su

apariciencia (p.193).

Para los autores, las prácticas del peinado, los cortes y la manicure además de definir representaciones y autorrepresentaciones de género -para el caso de los quince años, representaciones femeninas-, también son actuaciones o performances, como lo afirma Butler (2002), que estructuran lo legítimo y lo ilegítimo, lo legible y lo ilegible, en función de la distinción de género, clase, edad, raza y ocupación. Este proceso de identificación ocurre bajo las categorías de feminidad y masculinidad, las cuales construyen sentidos de hombre y mujeres desde su apariencia física (Arango, Bello & Ramírez, 2013).

Se puede asegurar que en los cuerpos de quinceañera analizados, estas distinciones emergen a partir de la legitimidad de una feminidad adecuada, correspondiente a una “mujer blanca” que inicia su juventud, que busca un ascenso social -por lo menos por una sola noche-, pero sobre todo que es bella, se diferencia de las demás y de los hombres a partir de las intervenciones que hace sobre su cuerpo.

Con lo dicho hasta aquí, se puede concluir diciendo que la peluquería y los usos de los servicios de belleza para las mujeres influyen en la construcción de su apariencia y expresión de su individualidad femenina (Arango, Bello & Ramírez (2013). Así mismo, la peluquería se presenta como un espacio de feminización, “donde se enseña a las mujeres a realizar severos autoexámenes con el fin de cumplir con el mandato heterosexual de 'ser bellas'” (Arango, Bello & Ramírez, 2013, p.196).

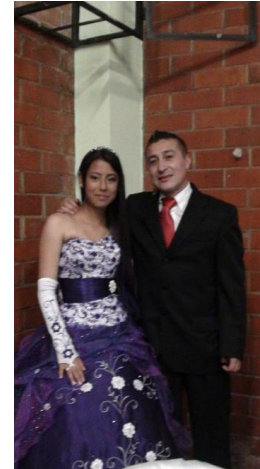
Ahora bien, otro elemento presente en la preparación del cuerpo de Sandra, Natalia y Alejandra, es el rol que cumple un peluquero o peluquera en las prácticas que conllevan las *tecnologías de la belleza*. Para Alejandra este hecho se puede ver en su inconformidad con el peinado que hizo la peluquera, para Natalia en el acceso a este servicio a través de su tío y para Sandra en el desplazamiento hasta el pueblo para buscar a la peluquera.

Las transformaciones del cuerpo de la quinceañera a través del peinado y el maquillaje, en los tres casos se pueden comparar con el cuento de Cenicienta. En la película, la protagonista es intervenida corporalmente cuando aparece un hada madrina (imagen 18), quien con su varita mágica concede el vestido, las zapatillas y el peinado a la joven. Las peluqueras de Sandra y Alejandra, pero también el peluquero-tío de Natalia (fotografía 36), pueden compararse con el rol del hada.



**Imagen 18:** Hada madrina de Cenicienta.

**Fuente:** <http://www.findelahistoria.com/2015/01/spot-de-tv-de-cinderella/>



**Fotografía 36:** Tío y peluquero de Natalia.

En esta misma comparación, cabe citar el análisis que Favier (2011) realiza de los roles de las mujeres en los preparativos de las fiestas de quince años en el contexto mexicano. La autora identifica dos grupos: *mujeres que saben* y *mujeres que visten*, las cuales supervisan y organizan la celebración<sup>47</sup>. Las primeras son las encargadas de comprar el vestido y la medalla para la quinceañera, pagan la misa y se encargan de la comida, son las imágenes públicas del evento y transmiten costumbres y tradiciones. El otro grupo está en el ámbito de lo privado y preparan el cuerpo de la quinceañera, así

el modelaje del cuerpo de la joven para su fiesta de quince años se hará en compañía de mujeres de la familia o de amigas cercanas y por alguien profesional contratado para ello (...). En algunos casos participan en estas sesiones estéticas, algún amigo o pariente homosexual. Presente para aportar sus conocimientos en la materia. Los artificios estéticos a los que recurren los *travestis* son a veces aplicados al modelaje de la quinceañera. De hecho, se dice que saben muchos detalles que las mujeres no aplican, saben poner de relieve “cualidades” con astucia. Los homosexuales, son totalmente admitidos en esta intimidad. Tienen también el papel de “elaborador” de feminidad junto con las tías y primas, las “mujeres que visten” (Favier, 2011, p58).

A partir de este análisis, cabe resaltar el rol que ocupan las peluqueras en el vestirse, el peinarse y maquillarse en los casos de Sandra y Alejandra, esta última asesorada por su madre después de la inconformidad con su peinado; el hada madrina en el caso de la Cenicienta también haría parte de este grupo. Allí, se pueden identificar el rol de las *mujeres que visten* sugeridas por Favier (2011), asociado con la preparación del cuerpo y con un papel protagónico como figura central en la celebración. En

<sup>47</sup>Al respecto ver apartado 1.3.2.1. *Roles de hombres y mujeres en la preparación de las fiestas de quince años.*

contraposición, llama la atención que en el caso de Natalia, es su tío quien asume este rol; tampoco hay que olvidar que en las fiestas de Adriana y de Aurora es el padre y el abuelo, respectivamente, quienes regalan el vestido a las quinceañeras.

En estas tres situaciones, son los hombres quienes también asumen roles que, según Favier (2011), tienen que ver con mujeres y en otros casos con homosexuales y personas *trans* de la familia. El tío de Natalia, el padre de Adriana y el abuelo de Aurora, colocan en cuestión estos roles de género y estereotipados construidos alrededor de la labor de la peluquería y el cuidado del cuerpo.

Es claro que las prácticas de intervención corporal relacionadas con la peluquería se concentran en el pelo y el peinado en la mayoría de las quinceañeras estudiadas. En todas las generaciones, incluyendo a madres y abuelas, adecuar el pelo para la ocasión también hace parte del ritual de paso. Para todas las quinceañeras de la generación actual, el cabello largo, suelto y alisado es una constante, al igual que los adornos del pelo como la corona de Natalia, la hebilla de Nataly o de Alejandra, los cuales complementan su peinado. Es fundamental resaltar el gesto que realiza Alejandra al ser fotografiada para exagerar el largo de su pelo y el arco de su espalda (ver fotografía 35). El caso de Adriana también es emblemático (ver fotos 6 y 7), pues además de dar cuenta de una época en concreto, el arreglo de su pelo guarda similitud con las mujeres de las imágenes arriba presentadas de la Cenicienta de mediados del siglo XX (imagen 1), la novia y la reina (imágenes 2 y 3), el cual corresponde con un “peinado tipo princesa”.

En todos los casos referidos, el peinado en diálogo con el vestido y como *tecnología de la belleza*, se convierte en una forma de materializar la femineidad sobre el cuerpo a través de la gestualidad, construir un estatus de “princesa” para la joven y un ascenso social para ella y su familia, permitirle dejar de ser niña y convertirse en mujer, todo ello instituido en el ritual de los quince años. Por ello, como parte de las dimensiones de la apariencia, el significado tanto del pelo como del peinado, como lo afirman Arango, Bello & Ramírez (2013), permite reflexiones sobre “su capacidad de expresar estatus social, el honor o la vergüenza, la femineidad o la virilidad” (p.190).

Varios autores han referido este análisis en torno a la diversidad de significados que los peinados pueden llegar a adquirir. Según Arango, Bello & Ramírez (2013), Synnott entiende el pelo como un símbolo de identidad individual y grupal pues es algo físico, personal y público; para Delaney el peinado refleja creencias y compromisos que explican los juicios que se hacen sobre la apariencia estética del cabello; según Perrot, la representación del pelo para las mujeres funciona como símbolo de femineidad,

sensualidad y seducción; finalmente, para Weitz, en la actualidad el pelo ha adquirido multiplicidad de estilos y significados, que permiten la emergencia de formas individuales que interactúan con modelos sociales.

En lo que refiere al maquillaje de las quinceañeras, la intervención que se hace, funciona en las lógicas de alcanzar un tipo de rostro ideal. A partir de las *tecnologías de la belleza*, estas prácticas se emplean para afinar y reafirmar el rostro y cada elemento que lo compone: los ojos, las cejas, las pestañas, la piel, la boca, el mentón y el cuello. Desde el uso de cosméticos (sombras, bases, labiales, lápices de ojos, pestañinas, etc.) y otros artefactos como depiladores, encrespadores, etc., se modifica el rostro según unos criterios e ideales “adecuados” de belleza. Allí se tienen en cuenta factores como al tez de la piel en diálogo con el color de las sombras, la forma de la cara, de los ojos o la boca, para acentuar rasgos considerados bellos o quitar otros que no encajan en esos ideales. Esta acción de “quitar” se traduce en prácticas concretas como la limpieza de impurezas, el cubrir con polvos o bases imperfecciones de la piel, el depilado de vellos faciales y cejas “sobrantes” que deforman y que no están dentro de un canon. Estas *tecnologías de la belleza* materializan un rostro que busca la “perfección” a partir de la “corrección de defectos físicos”.

En este sentido, cabe citar de nuevo a Foucault (2008) con su concepto de *cuerpo utópico*. Ya se dijo que para él el vestido funciona como una forma de transformar y construir el cuerpo como una utopía. De la misma manera, el maquillaje, las máscaras y los tatuajes funciona del mismo modo, pues

Enmascararse, tatuarse, no es, como podríamos imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más hermoso, mejor decorado, o que se reconoce con mayor facilidad; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda otra cosa: es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. La máscara, el signo tatuado, el afeitado, depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje, todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado (...). La máscara, el tatuaje, el afeitado sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario (Foucault, 2008, p.15).

En tanto el cuerpo maquillado de quinceañera está dispuesto exclusivamente para el ritual de paso, el rostro intervenido de Sandra, Natalia o Alejandra, en tanto utopía, las hace más bellas, les ayuda a decorar su cuerpo para verse “más llamativas” y las sitúan en un espacio distinto al habitual: el espacio imaginario del pasaje de niña a mujer. En palabras de Foucault (2008), “la máscara, el tatuaje, el afeitado, son

operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio” (p.15).

Desde otra lectura, el maquillaje visto como forma de reterritorialización y anulación del cuerpo, este tipo de intervenciones dejan de ser entendidas como una máscara en la cual la mujer finge su rostro y oculta su verdadera cara (Agudelo, 2008). En este proceso de anulación de los ojos, los labios o el envejecimiento de la piel, “el maquillaje atraviesa los cuerpos y rompe la referencia del sexo como un origen, una instancia natural y ontológicamente predeterminada; hace y deshace el cuerpo sin imponer obstáculo a las líneas deseantes que desbordan el organismo” (Agudelo, 2008, p. 135)<sup>48</sup>.

En esta resignificación y construcción de nuevos significados que pueden hacerse del cuerpo a través del maquillaje, pero también en otro tipo de modificaciones corporales en la producción de subjetividades (Agudelo, 2008), cabe la pregunta por la manera como esto ocurre en las fiestas de quince años. Allí, es importante establecer que esto no ocurre, por el contrario, se refuerzan tanto las diferencias de género como las relaciones de poder entre hombres y mujeres, a la luz, no sólo del maquillaje, sino también del peinado, el vestido y las prácticas rituales propias de la celebración.

Ahora bien, las prácticas de intervención corporal de la quinceañera como la depilación, el mismo arreglo del cabello o el mismo uso del vestido y los tacones que pueden generar algún tipo de incomodidad, más allá de su vinculación con el embellecimiento, también pueden estar relacionadas con una serie de prácticas dolorosas<sup>49</sup> que, histórica y culturalmente, han estado vinculadas con los rituales de paso. Para Finol & Finol (2008), la ablación sexual o la circuncisión que, más allá de un propósito estético, tienen una finalidad ritual que recae en la relación entre cuerpo y dolor. Por ello,

la presencia de valores simbólicos fuertemente vinculados con el dolor ha sido la base de la aceptación social generalizada de aquellas prácticas estéticas que implican sufrimiento corporal. Se trataría, según esta hipótesis, de una relación de contigüidad cultural y simbólica que facilita la aceptación del dolor como componente "natural" de las prácticas relacionadas con la estética corporal, lo que evidenciaría también una lejana pero probable relación con los ritos sacrificiales propios de numerosas culturas, sean éstos efectivos, como en las

---

<sup>48</sup>Siguiendo a Deleuze, Agudelo (2008) equipara la *máquina deseante* a la *máquina de guerra*, las cuales hacen referencia a sus posibilidades de conexión. Si bien el deseo es producción, una máquina deseante posibilita los modos de subjetivación. La subjetivación es entonces una línea de fuga que configura un sí-mismo, que puede ser tanto individual como colectivo y que no es ni un saber ni un poder, ya que “se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos” (Deleuze, 1990, p.157).

<sup>49</sup>Dentro de los relatos de las mujeres participantes en este estudio, no se hizo referencia al dolor que implican los procedimientos de estas intervenciones. Como se verá, este es un elemento que se reconoce importante a la hora de hablar de rito de paso.

antiguas civilizaciones mesoamericanas y sudamericanas, o simbólicos, como en las prácticas rituales contemporáneas (Finol & Finol, 2008, p.388).

Esta relación entre dolor, cuerpo y ritual, se puede ejemplificar con lo que Deleuze y Guattari (1985) refieren a propósito de determinados rituales de paso y su relación con los rituales crueles primitivos. Para los autores, en el contexto de las sociedades primitivas (*el tiempo de los salvajes*), emerge la necesidad de *marcar los cuerpos que son de la tierra*, a través de un sistema de la crueldad, que funciona desde la inscripción de signos en el mismo cuerpo para dar al hombre una memoria a través de los suplicios y sacrificios físicos, “la crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, labrándolos” (Deleuze & Guattari, 1985, p.151). El signo tiene su efectividad en su inserción en el cuerpo, por ello “la inscripción de una marca en el cuerpo no sólo tiene aquí valor de mensaje, sino que es un instrumento de acción que actúa sobre el mismo cuerpo” (Deleuze & Guattari, 1985, pág. 195). Se puede decir que estas marcas corresponden a tatuajes, suplicios y otras prácticas dolorosas que ocurren en el ámbito de lo público y/o de lo privado de las colectividades.

En los rituales de paso es claro que el lugar de las intervenciones sobre el cuerpo basadas en prácticas dolorosas, tienen mucha relación con las fiestas de quince, pues como “herederas” contemporáneas de rituales tradicionales, estas prácticas hacen parte del pasaje de niña a mujer. En este contexto, el dolor opera como una de las “estrategias culturales que contribuyen a la organización de micro universos culturales específicos” (Finol & Finol, 2008, p.387). Los mismos Finol & Finol (2008) reconocen una serie de prácticas culturales en las que interviene el dolor, prácticas que tienen que ver con la experiencia estética y las *tecnologías de la belleza*, prácticas de éxtasis y experiencia mística, prácticas de expiación como ritos de sacrificio y ofrendas, prácticas de coraje como competencias deportivas, prácticas de cura y ritos de sanación y, finalmente, prácticas de indicación, relacionados con los ritos de paso.

Se puede decir que en las fiestas de quince años se inscriben en la relación del dolor corporal con prácticas de orden ritual para la iniciación como mujer, pero también y sobre todo, con prácticas relacionadas con el embellecimiento y la intervención estética. En las sociedades contemporáneas, con influencia de sociedades tradicionales, este último “uso del dolor” llevado al extremo, se vincula con prácticas como el piercing, la depilación o las cirugías estéticas. El embellecimiento del cuerpo emerge de una necesidad construida a largo plazo por la humanidad, en otras palabras,

a través de peinados, pinturas faciales y corporales, collares, aretes, pulseras y muchos otros procedimientos semióticos, el cuerpo humano se convierte en sujeto y objeto de la necesidad

estética. Este embellecimiento frecuentemente implicaba pasar por el dolor físico. Esta relación entre /dolor/ y /belleza/ es de larga tradición en diversas culturas humanas (Finol & Finol, 2008, p.387).

En esta tensión, Finol & Finol (2008), hacen referencia a la existencia de un modelo de cuerpo bello basado en el *hedonismo* como búsqueda del placer y en el *estoicismo* como aceptación ritualizada del dolor para alcanzar la belleza. De esta manera, el *hedonismo* y el *estoicismo corporales* resultan complementarias para los autores, “pues ambas apuntan, en la sociedad del hiperconsumo, hacia el desarrollo de un creciente y elaborado *neo-narcisismo* que encuentra su espacio en el propio cuerpo: cuerpo vestido, cuerpo pintado, cuerpo adornado, cuerpo perfumado, cuerpo retocado, cuerpo reformado...” (Finol & Finol, 2008, p.397). El *neo-narcisismo*, como nuevo hedonismo, se fundamenta en la propia contemplación del cuerpo y su exhibición de los modelos impuestos, un modelo de belleza concreto en el cual se profundiza a continuación.

#### **2.4. El ideal de belleza femenino materializado en el cuerpo**

Como ya se dijo, las intervenciones sobre el cuerpo a través de las tecnologías corporales están estructuradas bajo un modelo transnacional de belleza, el cual obedece a un ideal que adoptan las quinceañeras, en especial la generación actual, a partir de su apariencia en la forma de vestir, maquillarse o peinarse. Este ideal no sólo se hace presente en la preparación y desarrollo de la celebración, por estar interiorizado en el cuerpo y comportamientos de las jóvenes, hace parte de su vida cotidiana.

Estas prácticas del cuidado y la apariencia de algunas partes del cuerpo de la mujer como el pelo, el rostro, las manos o los pies, son reflejo de la “*cultura de la belleza*”, referida a los discursos en la producción de significados de lo bello como apariencia ideal que se alcanza por medio de disciplinas del cuidado de sí, el uso de determinados productos y la consulta a profesionales (Arango, Bello & Ramírez, 2013). Dicha cultura opera indistintamente para hombres y mujeres, pues

Para los hombres, la cultura de la belleza establece el límite que no debe ser traspasado para evitar correr el riesgo de extraviarse del orden simbólico masculino heterosexual dominante, mientras, para las mujeres, define ideales normativos, modulados por la edad, la posición social y racial que se negocian en las distintas zonas del espacio social (Arango, Bello & Ramírez, 2013, p.197).

Además de establecer la diferencia de género, la cultura de la belleza normatiza a la mujer dentro de un ideal que intenta cumplir desde las intervenciones que hace sobre su cuerpo. Al embellecer o mejorar su físico femenino, bajo la presión de este ideal, para Zarza (2009) en su análisis alrededor de la apariencia del cuerpo de un grupo de jóvenes de universitarias y universitarios de México, la mujer manifiesta en mayor grado el descontento frente a su cuerpo que los hombres. Mientras que ellos, siguiendo a Lipovetsky (1999), deforman positivamente la imagen de su cuerpo, ellas tienden a deformarla en un sentido negativo. Se puede decir que este afán es lo que hace que las prácticas de intervención corporal propias de la *cultura de la belleza*, sean más notorias y comunes para las mujeres, aspectos identificados en las fiestas de quince años.

De este modo, la belleza entendida como *dispositivo de marcación* para la diferencia sexual, además de reforzar las oposiciones hombre-sujeto y mujer-objeto (Bourdieu, 2000), engloba la belleza femenina que, como categoría normativa, “genera diferencias, privilegios y exclusiones entre mujeres y feminidades, ligadas a desigualdades de clase, raza, etnicidad, sexualidad y edad” (Arango citada por Arango, Bello & Ramírez, 2013, p.193). Estas diferenciaciones en el marco de las fiestas de quince años y en los casos de las quinceañeras de la generación actual, muestran que el ideal de belleza normatiza sus cuerpos, reflejando disimilitudes sociales entre hombres y mujeres, entre homosexuales y heterosexuales y entre las mismas mujeres: blancas versus negras, ricas versus pobres, jóvenes versus viejas.

A estos sujetos que no se encuentran dentro de los cuerpos hegemónicos y los cánones establecidos y legítimos, es lo que Butler (2002) enuncia como “*seres abyectos*”. Para ella, en los procesos de identificación con un determinado sexo a partir del imperativo heterosexual, también implica la *abyección*, es decir, la acción de la exclusión y la producción de la diferencia. En este sentido, la identificación y la formación de unos “sujetos adecuados”, también requiere de la producción paralela de seres abyectos que definen a los primeros por contraposición, o lo que es lo mismo, la formación de

aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa precisamente aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (...) En este sentido, pues, el sujeto se construye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio funcional (Butler, 2002, p. 19-20).

Para Arango, Bello & Ramírez (2013), la belleza como objeto de estudio, ha tenido importantes abordajes en el campo del feminismo y perspectivas no centradas en el género. Siguiendo a los autores, en el primer caso, ha habido un interés por las transformaciones, difusión y reproducción de los cánones de belleza hegemónicos. Allí se sitúan autoras como Wolf y su tesis sobre “el mito de la belleza”, entendido como una estrategia patriarcal para contrarrestar los logros alcanzados en la igualdad entre los sexos” (Wolf citada por Arango, Bello & Ramírez, 2013, p.189). Dentro de los mismos estudios feministas, se encuentran Hunter, quien analiza las implicaciones de las normas de belleza y el color de la piel de las mujeres afroamericanas de Estados Unidos. Desde el pensamiento foucaultiano y butleriano, Muñiz estudia las cirugías estéticas como prácticas corporales que disciplinan los cuerpos femeninos, mientras que Amadiou analiza los efectos de la apariencia sobre la vida social. Actualmente, estudios como los de Clarke, Griffin, Pedwell, Cole o Sabik, se han centrado en estudiar la capacidad de agencia de las mujeres en torno a las prácticas de belleza.

En cuanto a los estudios no centrados en el género, cabe resaltar los aportes de Le Breton (2002) y Lipovetsky (1999) quienes realizan “interpretaciones sobre las relaciones entre cuerpo y belleza en la construcción del individuo moderno o posmoderno” (Arango, Bello & Ramírez, 2013, p.189). Estas reflexiones se han concentrado en temas como el trabajo de los individuos sobre el propio cuerpo y las mujeres como destinatarias centrales (Le Breton), o reflexiones sobre la belleza como poder femenino subordinado y a la vez como posibilidad de resistencia para distintas clases sociales (Lipovetsky).

De la mano del concepto y los estudios sobre la belleza física, el término de *imagen corporal* resulta pertinente para el presente análisis. Para Sossa (2010), este concepto,

que pertenece al terreno de lo abstracto, es una construcción simbólica que se ha vuelto valiosa e instrumental, esto a través de los cambios en la edificación del cuerpo como hecho subjetivo mediante el cual el individuo moderno se concibe a sí mismo, y que se reflejan en las transformaciones de los discursos sobre la apropiación y la importancia de la belleza física (p.6).

Por su parte, Acuña citando a Knapp (2001), hace referencia a la idea de la apariencia física del cuerpo como aquellos estímulos no verbales que influyen en las relaciones interpersonales. Por ello y en diálogo con el concepto de imagen corporal, “el atractivo físico puede condicionar el hecho de ser visto o no, puede hacer que aumente la capacidad de persuasión personal a la hora de encontrar trabajo, o encontrar pareja” (Acuña, 2001, p.38). A la luz del concepto del *ideal de belleza* aquí propuesto, tanto la imagen

corporal como la apariencia física, confluyen para dar un marco de referencia teórico desde el cual leer los cuerpos de quinceañera.

Haciendo estas aclaraciones conceptuales, conviene caracterizar dicho *ideal de belleza* establecido para todos los géneros y que se relaciona de manera directa con las fiestas de quince, en tanto se hace presente y, en cierta forma, construye los cuerpos de mujer de Sandra, Natalia, Nataly y Alejandra. Por un lado, el ideal físico femenino se caracteriza por un cuerpo delgado, joven, blanco<sup>50</sup>, de cabello largo, liso y rubio, ojos claros, saludable y sin ningún tipo de discapacidad física o mental. Este modelo está a la par con el ideal masculino: cuerpo alto, atlético y musculoso, blanco, barba en algunos casos, igualmente saludable. En palabras de Acuña (2001), “el modelo estético que se va imponiendo en el hombre se basa en la apariencia juvenil, fuerte, viril, bronceado, musculoso, y galán; a la mujer por su parte se la presenta joven, atractiva, alta, delgada, sin grasa ni arrugas, bien peinada y seductora” (p.46).

Zarza (2009) enfatiza en las diferencias en la estética corporal femenina y masculina, en la primera impera la esbeltez y en la segunda la fuerza. Este código de belleza se manifiesta en una vida saludable de autocontrol y disciplina desde la alimentación y el ejercicio. Se puede decir que estos patrones se imponen mayoritariamente a las mujeres, pues la masculinidad se asocia con la serenidad por el aspecto, contrario a la feminidad que encarna unos “patrones de mujeres apuestas”, definidos por la presión -“corsé social”- de los pares y los modelos que circulan en los medios (Sossa, 2010, p.8).

Para ejemplificar estos dos prototipos de belleza física -masculina y femenina-, basta con revisar algunas imágenes publicitarias (ver imagen 19) y otras imágenes icónicas como la de Barbie y Ken (imagen 20). Estos cuerpos de hombres y de mujeres obedecen a un canon de belleza occidental globalizado<sup>51</sup> por los medios de comunicación y el consumo, contruidos a partir de un ideal de pareja heterosexual para reafirmarlo y acompañados de una serie de atributos, valores y calificativos, en donde el cuerpo de mujer femenino es delicado y frágil, contraponiéndose al del hombre masculino que debe ser varonil y fuerte. Este ideal se fortalece a través del retoque fotográfico que se hace posteriormente a estas imágenes mediante programas digitales de edición, en torno a la luz, el color, el contraste, pero sobre todo

---

<sup>50</sup>A pesar de que la tez blanca es la que se impone, no hay que olvidar *tecnologías de la belleza* en torno al bronceado de la piel, tanto en hombres como en mujeres, que construyen otros ideales en torno al “cuerpo dorado”. Este ideal de mujer blanca dialoga con un ideal de mujer latina, asociado con la voluptuosidad y lo exótico. Otra circunstancia a tener en cuenta aquí, es el proceso de blanqueamiento al que se someten algunos cuerpos (como el caso de la mujer de tez oscura o morena), a través de *tecnologías de la belleza* como alisado del cabello y tinturas, cirugías estéticas para modificar algunos rasgos, entre otras.

<sup>51</sup>Problematizando lo anterior, hay que decir que en la actualidad estas fronteras no están tan definidas como parece. Algunas prácticas y *tecnologías de la belleza* son adoptadas tanto por hombres como mujeres, allí emergen figuras como las de los metrosexuales que adecuan sus cuerpos bajo cánones de la vanidad, aspecto que tradicionalmente estaba asociado con las mujeres.

en la piel, el cabello, los ojos o los labios. Los cuerpos también son manipulados al momento de la producción de la imagen como la iluminación o la escenografía, el maquillaje sobre la piel o la calidad de la imagen que permite la cámara fotográfica. Este hecho ratifica un ideal que, desde la intervención fotográfica, se vuelve mucho más inalcanzable para los cuerpos.



**Imagen 19:** Imagen publicitaria de ropa interior masculina y femenina.

**Fuente:** <http://pavellarmentha.blogspot.com.co/2014/01/la-publicidad-ha-tenido-un-problema.html>



**Imagen 20:** Imagen icónica de Barbie y Ken.

**Fuente:** <https://jackiemorgan.wordpress.com/tag/ken/>

Ilustrando la presencia de este ideal dentro de las celebraciones de quince analizadas, conviene mencionar un objeto que se empleó en los quince de Nataly para recordar la fiesta. Según ella, “*mi mamá me mandó fabricar, bueno, crear una tarjeta, como algo así, como una agenda de prom, donde todos escriben lo que quieren (...), es lo mismo y me mandó dibujar eso para que todos los invitados de la fiesta escribieran cosas sobre mí, lo que pensaban de mí, (...) un mensaje para mi vida*”.

Como se ve en la imagen 21, esta tarjeta está elaborada en papel pergamino, con el borde cortado con tijeras decorativas y tiene varias páginas, que inicialmente estaban en blanco para su posterior escritura. La portada lleva impresa una imagen -que luego fue repujada, escarchada y detallada con tinta blanca-, de una quinceañera que corresponde al ideal de belleza. Es una imagen estereotipada y “típica” de una quinceañera “bella”, aspectos que se pueden observar en detalles de la figura como el peinado, el vestido, sus rasgos estilizados, su pelo rubio, el ramo en sus manos, algunas flores y mariposas a su alrededor y en donde se da una fuerte presencia del color rosado.

Es innegable el parecido que la joven de la portada de la tarjeta de Nataly tiene con el cuerpo y la apariencia de la Barbie de la imagen 20, y la modelo de la publicidad de Calvin Klein de la imagen 19. En

este paralelo, se puede afirmar que este arquetipo de belleza es proclamado por los medios de comunicación de masa (Sossa, 2010), especialmente en las imágenes publicitarias que circulan en la televisión, el Internet, las redes sociales, los medios impresos como revistas, periódicos y catálogos, a través de anuncios, imágenes fotográficas y audiovisuales, videoclips, etc.



**Imagen 21:** Tarjeta de Nataly para que sus invitados/as le escribieran un mensaje de felicitación.

Según Finol & Finol (2008), imponiendo y reproduciendo un modelo de cuerpo humano bello, la publicidad y los medios masivos de difusión, como determinante para establecer creencias como mitos y valores socio-culturales, posibilitan la internalización de este modelo como propio. Los mismos autores mencionan una naturalización artificial de la imagen del cuerpo, entendida como objeto cultural y una *anti-antropología*, practicada por los medios de difusión masiva y reproducida en los procesos sociales cotidianos, como la escuela o la familia.

Desde esta lectura, hay que enunciar la noción de un *cuerpo como modelo* en donde, a partir del consumo, la mimesis de íconos publicitarios se incorporan y adhieren al cuerpo. A partir de la identificación de las *nuevas figuras corporales* construidas desde el mercado (cuerpos funcionales, cuerpos invisibles, cuerpo del deseo, entre otros), para Walder (2004)

El cuerpo de una modelo, la maniquí, no es cuerpo, sino que es un patrón, una disciplina, una

norma, que es pauta rigurosa de comportamiento social. Es el estándar a seguir como necesario acto de inclusión social. La maniquí no sólo es un molde estético; es un signo complejo funcional a sus patrocinadores. La modelo es la Barbie o la chica de portada, compra en el mall, consume productos de marca, puede tener, incluso, opiniones simples, las suficientes y necesarias para estimular su imitación. La modelo funciona como perfecta herramienta de control social y su imitación se hace necesaria para la integración social (p. 9).

Se puede hablar de un poder de regulador que delimita aquello que es normal y anormal en la producción de actos, gestos y discursos (Sossa, 2010). En este contexto y aplicado al caso de las fiestas de quince años y el cuerpo bello que allí se impone, es pertinente hablar de una “normalización de lo bello”, en la que la belleza y la no belleza le permite a las personas ser aceptadas o rechazadas; aquello que está por fuera de la norma es estigmatizado y castigado socialmente y en muchos casos tiene un efecto material sobre el cuerpo, creando efectos negativos como la bulimia o la anorexia. Por ello, mantener una imagen corporal para sentirse satisfechos y satisfechas, es entonces la búsqueda de la aceptación social (Finol & Finol, 2008)

En contraposición y creando de nuevo relación con los *seres abyectos* definidos por Butler (2002), cabe citar a Sossa (2010), para quien

los grupos excluidos por los discursos estéticos comerciales los componen los viejos, los pobres, los gordos, los discapacitados, los morenos, entre muchos otros. Son la moda y los estereotipos los que señalan qué es normal y qué no lo es, qué es bello y qué es feo (p.9).

Ahora bien, cabe resaltar que el cuerpo mercantilizado, en particular aquel que es mostrado y reproducido en la publicidad, entra en las lógicas de la comercialización para ser vendido y donde la belleza funciona como catalizador. Allí se puede hablar de una violencia que hace del cuerpo “insignificante” desde la moda y el consumo (Vergara, 2013). En palabras de Sossa (2010), el individuo en tanto objeto a partir de su físico, en el consumo moderno, convierte su cuerpo en “un objeto palpable que posee influencia y por lo tanto se lo comercializa. De esta forma se explica el que para muchas mujeres hoy en día ser bellas se convierta en una fuente de ingresos” (p.8).

La belleza como eje articulador del consumo, y siguiendo a Finol & Finol (2008), ha separado al ser, fragmentando su esencia de su apariencia, en donde esta última es privilegiada por las *tecnologías de la*

*belleza*. De esta manera, la mercantilización del cuerpo humano por medio de la publicidad y los medios masivos de comunicación, coloca la apariencia -lo visible y palpable-, como

Un objeto de percepción en la que los atributos están fijados por una micro cultura de consumo que define el concepto de cuerpo bello, y en la que las técnicas de la belleza recurren a lo natural como fundamento de un imaginario construido, ofrecido, que, a su vez, se apoya sobre el hedonismo que la sociedad de consumo nos ofrece como deber ser (Finol & Finol, 2008, p.395).

Para complejizar el análisis llevado hasta aquí, conviene contrastar las imágenes publicitarias, el ícono de Barbie con la imagen de Cenicienta ya referenciada y cuerpos representados de Sandra, Natalia, Alejandra e incluso Nataly. Como otro de los íconos visuales que refleja el ideal de belleza, la imagen de la princesa opera de la misma manera sobre los cuerpos, el cuerpo que se hace mujer dentro del ritual de paso de los quince años. La industria de Walt Disney World, inserta en la lógica del espectáculo, el entretenimiento y, por ende, dentro de los medios de comunicación masivos, reproduce un determinado cuerpo femenino e idealizado bajo los rasgos físicos ya mencionados, sin olvidar los roles de género y valores tradicionales que implican sobre la mujer, el príncipe azul, el amor eterno, etc<sup>52</sup>.

Otro referente visual que puede involucrarse aquí, es la imagen de las reinas (ver imagen 22). Miss Universo, El Reinado Nacional de Belleza, o los reinados populares realizados en todo el país, también entran en esta lógica de reproducción de estereotipos e ideales sobre el cuerpo y la delgadez, bajo el prototipo de las “medidas perfectas”: una figura bajo las medidas del 60-90-60 y las “proporciones adecuadas” (el ancho de los hombros corresponde al de las caderas). Transmitidos por la televisión y empleados como estrategias publicitarias para innumerables *tecnologías de la belleza* como cosméticos, ropa interior y exterior, trajes de baño, perfumes, productos para el cabello, entre otras.

La similitud de las imágenes de estos íconos de la belleza en los medios, coinciden con las referidas a Cenicienta, Barbie o la tarjeta de Nataly, no sólo en aspectos formales como encuadres, ángulos de toma, plano general, etc. sino también en la puesta en escena de un cuerpo bello que posa ante la cámara. De esta manera, se puede hablar de una equivalencia en los cuerpos representados de la reina, la princesa (Cenicienta), el cuerpo publicitado de la mujer, Barbie y la quinceañera.

---

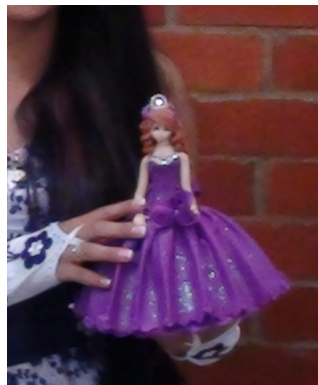
<sup>52</sup>Más adelante se elaborará esto en profundidad.



**Imagen 22:** Señorita Colombia electa en el 2014 junto con la virreina y las princesas.  
**Fuente:** <http://www.pegateya.com/villavicencio/senorita-colombia-estara-presente-en-el-desfile-pro-jugueton-ninos-del-meta-2015/>



**Fotografía 37:** Natalia y una muñeca usada como su centro de mesa.



Otra referencia al ideal de belleza en las familias estudiadas, se puede observar en el caso de Natalia. En sus registros fotográficos de su celebración se encuentra una fotografía (No. 37) en la que ella posa en el arco dispuesto dentro del espacio donde se realizó la fiesta con una pequeña muñeca que sostiene en sus manos, el vestido es de un color

similar al de la quinceañera. Según Natalia y su mamá, las muñecas correspondían a los centros de mesa, pero había uno en particular que le pertenecía a la quinceañera y que se perdió en el transcurso de la noche. Además de lo que simbólicamente representan las muñecas en las fiestas de quince años -son una alusión a la infancia y al hecho de dejar atrás esta etapa de la vida-, aquí la muñeca tiene una relación directa con el cuerpo de la quinceañera, en

tanto funciona como una “réplica en miniatura”, es decir como representación. Los rasgos físicos de la muñeca corresponden al canon de belleza occidental ya descrito, el cual quiere ser “copiado” sobre todo en la delgadez y la figura acentuada desde el vestido entallado y el cabello alisado, lo cual dialoga con los

“rasgos latinos” de Natalia. Podría hablarse de un proceso de blanqueamiento implícito en el cuerpo de la quinceañera que se hace explícito cuando posa para ser fotografiada junto a la muñeca.

Walder (2004) relaciona este blanqueamiento con el cuerpo del deseo, un cuerpo que se modifica para ser un objeto del placer con unas determinadas características raciales (mujer rubia, blanca y de ojos azules), bajo la influencia de la publicidad y los medios. Para el autor esto también le resulta una paradoja perversa, pues en Chile -país en el que centra su reflexión- las personas son mayoritariamente morenas con algunas excepciones en las clases altas. Al igual que en Colombia -para ejemplificarlo, puede colocarse el caso de la recién electa Señorita Colombia 2015, representante del departamento del Chocó (ver imagen 23)-, el resto de Latinoamérica y del mundo, el mismo Walder (2004) cree que “el resultado ha sido una masiva conversión de morenas(os) en rubias(os) químicas(os) con lentillas azules” (p.11), que no sólo conlleva al cuerpo a una fusión con el objeto de deseo, sino que también ratifica el racismo y la “*hibridez malograda*”.



**Imagen 23:** Coronación de la Señorita Colombia 2015.

**Fuente:** <http://danielastyling.com/>

El ideal de belleza es entonces aquello que estructura las intervenciones del cuerpo de la quinceañera, a través de cada una de las *tecnologías de la belleza* que se emplean. Para cada una de las tres generaciones este canon occidental materializa los cuerpos, en particular, el de la generación actual que se masifica a través de la publicidad y los medios de comunicación. La esbeltez, la delgadez, la tez blanca y las demás características mencionadas de dicho cuerpo, construyen a la quinceañera a través del vestir, el maquillarse, el peinarse y, como se verá a continuación, también define su corporalidad y gestualidad.

## 2.5. Cuerpos, corporalidad y gestualidad de el(os) cuerpo(s) representado(s) en las fiestas de quince

[La fotografía] *ha generado cuerpos, representaciones del cuerpo y la carne, estereotipos, deseos, diferencia, distancia, y con ello modos de relación a través del consumo de imágenes y de la reproducción de las mismas por medio de los dispositivos de producción de uso cotidiano*  
(De la Garza, 2012)

El cuerpo en su materialidad, implica el reconocimiento de su complejidad, totalidad y su relación particular con el mundo. En su carga material-biológica y social-cultural está definida una determinada corporalidad de los sujetos, es decir una experiencia, unas vivencias, un sentido configurado alrededor de ese cuerpo, en donde lo sensitivo y lo perspectivo ocupan un lugar importante. De este modo, el cuerpo es receptor de acontecimientos del entorno, tanto sociales como culturales, constituyendo una unidad biológicamente cambiante en ese contexto y sujeto a unos significados indispensables para la comunicación social (Salinas citado por Acuña, 2001, p. 34).

Lo anterior podría resumirse en dos conceptos claves para el estudio del cuerpo: “cuerpo” y “corporalidad”. Para Cabra & Escobar (2014),

el término cuerpo designa una entidad compleja, múltiple y diversa que encarna la experiencia vivida y las dimensiones física y simbólica de la configuración de los sujetos. El término corporalidad hace referencia a la vivencia de ese cuerpo, al sentido y convivencia que los sujetos logran a través de sus propias trayectorias y experiencias de vida. (p.36).

Un tercer elemento a tener en cuenta a la hora de analizar el cuerpo, inserto dentro de la experiencia corporal, tiene que ver con la gestualidad, la cual corresponde a acciones concretas que las personas realizan con sus cuerpos en el terreno de la comunicación no verbal. Para Le Breton (2002) la gestualidad corresponde a aquello que los actores llevan a cabo con sus cuerpos en los procesos de interacción como “rituales de saludos o de despedida (...), maneras de afirmar o de negar, movimientos del rostro y del cuerpo que acompañan la emisión del habla, dirección de la mirada, variación de la distancia que separa a los actores, maneras de tocarse o de evitar el contacto, etc.” ( p.46-47).

Acuña (2001) enuncia este proceso de comunicación no verbal como “*movimiento cinésico*”, referido a “la conducta táctil, las expresiones faciales, o la conducta visual que constituyen todos ellos factores comunicativos no verbales a través de los cuales se transmiten mensajes cuyos códigos interpretativos se dan en clave cultural, teniendo igualmente un carácter relativo” (p.38-39). El movimiento cinésico, o gestualidad como aquí se propone, también se encuentra inmerso en acciones específicas, cotidianas e

interiorizadas que se transmiten desde el cuerpo en situaciones concretas en los procesos de interacción social, gracias a su carácter expresivo. En el análisis que aquí se presenta, se espera identificar la gestualidad tanto en los cuerpos como en la corporalidad de las quinceañeras.

En esta lógica, se puede hablar de una relación de estos conceptos que va de lo micro a la macro: la gestualidad como comunicación no verbal (gestos y ademanes), la corporalidad como experiencia social-individual y el cuerpo como materialidad. Como formas sociales del cuerpo, esta relación supone una inserción en un marco más general que define comportamientos y prácticas interiorizadas en la cotidianidad de cada sujeto, para este caso, el de las quinceañeras. En este sentido, cabe mencionar el concepto de *habitus* sugerido por Bourdieu (1999), para el autor francés,

los agentes sociales están dotados de *habitus*, incorporados a los cuerpos a través de las experiencias acumuladas: estos sistemas de esquemas de percepción, apreciación y acción permiten llevar a cabo actos de reconocimiento de los estímulos condicionales y convencionales a los que están dispuestos a reaccionar, así como engendrar, sin posición explícita de fines ni cálculo racional de los medios, unas estrategias adaptadas y renovadas sin cesar, pero dentro de los límites de las imposiciones estructurales de las que son producto y que los definen (p.183).

En diálogo con el concepto de *habitus*<sup>53</sup>, queda claro que, tanto la configuración material del cuerpo como la experiencia corporal y gestual que encierra, son construcciones sociales aprendidas y reproducidas en el contexto cultural en el que se encuentra un individuo. La sociabilidad del cuerpo implica un proceso educativo que modela dicho cuerpo según las exigencias normativas de la sociedad, en donde el juicio social y los valores condicionan los comportamientos bajo la censura y la culpabilidad, generando una estructuración social del cuerpo que regula su crecimiento, su conservación, su presentación y su afectividad (Acuña, 2001). Dicha estructuración del cuerpo,

por una parte afecta a toda nuestra actividad más inmediata y aparentemente más natural (nuestras posturas, actitudes, o movimientos más espontáneos) y, por otra parte, es el resultado no solo de la educación propiamente dicha sino también de la simple imitación o adaptación (Acuña, 2001, p.34).

---

<sup>53</sup>Si bien, la propuesta teórica de Bourdieu dialoga con el presente estudio, no se desarrollará en profundidad, pues se espera profundizar en los conceptos de cuerpo, corporalidad y gestualidad, reconociendo que los tres hacen parte del *habitus* de las quinceañeras. En este sentido, el *habitus* es otra posibilidad de análisis de las fiestas de quince años, el cual merece ser abordado en detalle en otra investigación.

En el contexto de las celebraciones de quince años analizadas, tomando la generación actual como punto de referencia, conviene establecer un contraste entre los cuerpos de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra a través de su representación en las imágenes fotográficas de sus fiestas de quince (ver tirilla de imágenes resumida en la imagen 38), en función de su gestualidad y corporalidad<sup>54</sup>. Haciendo una lectura de las imágenes de izquierda a derecha, se puede reconocer distintas “formas de feminidad” en cada quinceañera. Por ejemplo, en la primera imagen aparece el cuerpo de Nataly representado de manera frontal y “rígida”, sin ningún gesto que llame la atención, más allá de su sonrisa y las manos que ubica sobre la mesa y una silla. En comparación, en la última fotografía se encuentra a Alejandra presentando su cuerpo especialmente ante la cámara para ser fotografiado. Llama la atención su pose y gestos exagerados como la sonrisa y el arco de su espalda para realzar el largo de su cabello; sus tacones y el largo de su vestido condicionan la postura de sus pies y piernas, que son mostradas y posan de manera distinta a la de Nataly, gesto que guarda mucha relación con la manera como modelos o reinas realizan esta acción.



**Fotografía 38:** Tirilla de imágenes con las fotografías de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, respectivamente.

La imagen de Sandra, (segunda de izquierda a derecha), la muestra bailando el vals, allí dos de sus gestos se relacionan con una determinada feminidad: por un lado, sostiene en una de sus manos unas rosas como símbolo de paso de niña a mujer, y por el otro, su postura está en función del joven que la sostiene para bailar, “reposando” sobre sus brazos. Esto puede vincularse con relaciones de poder del hombre sobre la mujer y estructuras basadas en la matriz heterosexual; hay que recordar que tradicionalmente, en los bailes de salón en pareja es el hombre quien guía el baile. En la fotografía de Natalia (tercera de izquierda

<sup>54</sup>Dentro de las celebraciones de quince años analizadas, la fotografía emerge como una práctica ritual importante, esto se abordará en el capítulo 3. Por ahora sólo se hará énfasis en su relación con el cuerpo representado.

En el contexto de las fiestas de quince, se identifican dos usos centrales en el desarrollo del rito de paso. Por un lado, es empleada para capturar instantes decisivos del ritual y, por el otro, para representar el cuerpo de los/as asistentes a la fiesta. En el uso que se hace alrededor del cuerpo, se destacan tres formas de representación: *la fotografía en relación con la pose de la quinceañera*, *la fotografía para retratar a la familia nuclear* -en el caso de Natalia- *y la fotografía para registrar a los invitados y demás miembros de la familia extensa*.

derecha en la tirilla), se resaltan gestos como la sonrisa, en diálogo con su cabeza inclinada y la pose de manos y brazos; estas acciones tienen que ver con calificativos tradicionales de feminidad como delicadeza, ternura, amabilidad y vanidad.

Dichos gestos, posturas y expresiones adoptadas por las quinceañeras se asocian con significados y valores que son informados a través de su gestualidad. En este caso, esas significaciones pueden vincularse con la feminidad construida a lo largo de la vida de la joven, las cuales se reflejan en gestos cotidianos como caminar, sentarse, forma de vestirse, etc., y son instituidas en el ritual de paso de niña a mujer. Esto es lo que Gómez (2009) define como el “*género en el cuerpo*”, el cual no sólo es perceptible en los rituales de paso (momentos en los que se dramatizan los ideales y representaciones del género), sino que también es posible rastrearlo en “otros modos corporales de la vida cotidiana que son parte de las experiencias corporales subjetivas, pero que, usualmente, no suelen ser un objeto de reflexión ni de objetivación para los mismos sujetos” (p.293). Lo mismo ocurre en el caso de las fiestas de quince años, en donde la feminidad que se materializa en el cuerpo y que se manifiesta en la gestualidad, “se dramatiza” en el rito de pasaje, estando latente en la cotidianidad de las jóvenes, en tanto es interiorizado en su corporalidad.

El *género en el cuerpo* implica entonces la distinción de la masculinidad y la feminidad en la corporalidad y la gestualidad, instituidas en los rituales de paso, tal y como se da en las fiestas de quince años. Este es lo que Bourdieu (1999) presenta del siguiente modo:

lo esencial del aprendizaje de la masculinidad y la feminidad tiene a inscribir la diferencia entre los sexos en los cuerpos (en particular, mediante la ropa, en forma de maneras de andar, hablar, comportarse, mirar, sentarse, etc.) y los ritos de institución no son más que el límite de todas las acciones explícitas mediante las cuales los grupos se esfuerzan en inculcar los límites sociales o, lo que viene a ser lo mismo, las clasificaciones sociales (la división masculino/femenino por ejemplo), en naturalizarlas en forma de divisiones en los cuerpos, las héxis corporales (p.187).

En su estudio en torno a la construcción del género en un grupo de universitarios y universitarias en México, Zarza (2009) asegura que la diferenciación de género a partir de la gestualidad, ocurre bajo esquemas tradicionales evidenciados en formas concretas como reír, caminar, sentarse o mirar, en donde lo delicado, sutil, tierno, lindo y elegante es para las mujeres, mientras que para los hombres estos gestos

se dan de forma más tosca, fuerte y grotesca. En el caso de los gestos descritos de las quinceañeras, hay correspondencia con estos calificativos tradicionales para las mujeres.

Tomando como referencia la imagen de Alejandra, en la que sus gestos son más evidentes que en el resto de quinceañeras, hay que referirse a unos niveles de expresividad para hombres y mujeres. Siguiendo a Kwal citada por Zarza (2009), las mujeres hacen uso de expresiones faciales más que los hombres, pues desde niñas, se les socializa para sonreír y, con esto, ser más atractivas y más agradables a los demás. Contrario a ello, la exigencia para los hombres es hacer menos evidente sus emociones mediante la sonrisa u otra expresión facial. En este análisis, la autora asegura que la comunicación gestual para las mujeres las describe como accesibles, amigables y simpáticas, mientras que a los hombres los presenta como dominantes, poderosos, autosuficientes y seguros.

Otro aspecto a destacar en las imágenes analizadas, tiene que ver con la relación entre apariencia y gestualidad, en donde la indumentaria y forma de intervenir el cuerpo dan cuenta de los gestos que las quinceañeras adoptan dentro del ritual. Para Zarza (2009) la imagen masculina o femenina está relacionada con su comportamiento y los atributos o características del cuerpo, es decir por su apariencia, lo cual implica la conformación de la *autoimagen*.

En este mismo diálogo entre apariencia, gestualidad y corporalidad que se evidencia en los cuerpos de quinceañera presentados, se puede advertir una manera particular de mostrarse como mujer que se hace adulta a través de la indumentaria antes descrita. Al respecto, hay que referirse a Le Breton (2002), quien asegura que la apariencia es un modo cotidiano de mostrarse socialmente desde un estilo -en el caso de los quince años, este modo es recreado en el ritual de paso- y enfatiza en dos componentes que definen dicha apariencia: por un lado, las *modalidades simbólicas* según la pertenencia social y cultural del actor y dependientes de la moda; y por otro, el *aspecto físico del actor* como talla, peso y cualidades estéticas. Estos elementos representan una serie de signos que orientan la mirada del otro y la clasificación según etiquetas morales y sociales. En el caso de los quince años, estas etiquetas se relacionan con una determinada mujer femenina e ideal, socialmente aceptada desde sus comportamientos y formas de experimentar su cuerpo, en relación con la manera de vestir. Es común a todas las imágenes referidas (fotografía 38), la manera de portar el vestido por las jóvenes, el talle en la cintura para realzar la figura, pone en tensión algunas partes del cuerpo: caderas-cintura-busto. Este hecho guarda relación con el uso del corsé que no sólo realza la figura para hacerla ver más esbelta, sino que también condiciona los movimientos y posturas de las jóvenes para permanecer erguida y darle distinción y elegancia al cuerpo.

Los brazos y hombros descubiertos es otra característica, como la forma de portar el cabello que cae sobre los hombros. Como ya se dijo, el uso de tacones también condiciona la corporalidad y los gestos, esto se puede ejemplificar en la foto de Alejandra. Es claro que el cuerpo está dispuesto para ser fotografiado, por ello las posturas y los gestos que optan Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, están en función de una pose específica, sobre todo la mirada hacia la cámara y la frontalidad del cuerpo<sup>55</sup>.

Desde esta lectura, Bourdieu (2000) refiere que el vestido opera como confinamiento simbólico e instrumento que disciplina el cuerpo, por ello las posiciones corporales de la mujer adquiridas del *habitus* imponen cada uno de sus movimientos -“*cercado invisible*”. Esta apreciación es completamente pertinente cuando se analizan las posturas de los cuerpos de quinceañera ya referidos. Sus gestos, la posición de sus manos, la sonrisa, las mismas prácticas, etc. hablan de este *habitus* y la manera como el vestido condiciona su cuerpo.

Por lo anterior, siguiendo a Bourdieu (2000) movimiento corporal y vestido están estrechamente vinculados por medio del cuerpo que habla desde cada uno de sus gestos y cuya expresividad está marcada y limitada por el vestido. A partir de allí, Alvarenga (2010) enfatiza en que la relación establecida entre disciplina corporal y vestido permite la comprensión de la moda y, en este caso, la comprensión de las fiestas de quince años, en tanto las formas de cubrir el cuerpo y la capacidad expresiva del mismo, se asocian directamente con la corporalidad.

En esta misma relaciona entre cuerpo vestido y corporalidad, parafraseando a Bourdieu, Zarza (2009) señala que

muchos de los movimientos corporales de las mujeres como agacharse sin abrir las piernas, sentarse con las piernas cerradas o cruzadas, caminar con cierto contoneo de caderas, es resultado de un atuendo particular que se usó en el pasado pero que se sigue manteniendo a pesar de que la indumentaria es, en muchos casos, muy distinta a la que originó dicha corporalidad; sin embargo tal parece que se conservan como una forma de mantener el cuerpo profundamente asociado a la actitud moral y al pudor que todavía se cree deben mantener las mujeres (p.1368).

---

<sup>55</sup>Más adelante se profundizará en las implicaciones de la pose y el cuerpo fotografiado.

Para el caso de las quinceañeras, este modo de vestir del pasado que condiciona su corporalidad y también los valores morales que se transmiten en el ritual de los quince años, asociados con el pudor, la virginidad, una buena esposa y madre, religiosa, etc., tiene que ver -en buen parte- con el uso del corsé. Como ya se mencionó, la influencia del vestido victoriano en la indumentaria de novias y quinceañeras, principalmente tiene que ver con esta prenda de vestir. A pesar de su desuso en siglos anteriores, su auge en Europa se dio durante el siglo XIX -que corresponde con la Era Victoriana en Inglaterra-, “en el último tercio del siglo aparece de nuevo el corsé. El cuerpo se lleva muy ajustado al talle, adornado con lazadas horizontales que se disponen paralelamente” (Astor, 2006, p.16).

Según Norandi (s.f.), quien realiza una reflexión sobre la indumentaria de las pintoras a partir del análisis de autorretratos de mujeres entre los siglos XVI al XX, insiste en que, después de vivir un cuerpo libre de corsés en siglos precedentes al XIX, las mujeres retomaron su uso, extendiéndolo hasta finalizada la Primera Guerra Mundial. Norandi (s.f.) menciona el autorretrato de la impresionista Mary Cassatt que data de 1878 (imagen 24), para asegurar que, a pesar de su oficio, las pintoras de la época optaban por la misma indumentaria de las mujeres burguesas y aristocráticas.



**Imagen 24:** Autorretrato de Mary Cassatt (1878)

**Fuente:**  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Cassatt](https://es.wikipedia.org/wiki/Mary_Cassatt)

En el mismo análisis de esta indumentaria, en relación a los valores de la época y el lugar de la mujer en la vida pública y social, Norandi (s.f.), asegura que

El establecimiento de la sociedad capitalista y de los valores morales de la burguesía con su drástica división de esferas (pública-masculina, privada-femenina) tuvo en los designios de la moda a su aliado más efectivo: aparatosas crinolinas, abultados polisones y corsés de hasta 16 centímetros de contorno en la cintura servían de base a decenas de metros de telas, cintas, lazos, moños, encajes y puntillas; las mujeres parecían quedar literalmente inmovilizadas bajo tal cantidad de atavíos, sin olvidarnos de la proliferación de complementos: manguitos, pieles, sombrillas, chales, sombreros, plumas, flores, guantes, abanicos y todo tipo de joyas. Ya se ha hablado mucho de cómo estas vestimentas simbolizaban la reclusión e inactividad

femenina en los hogares burgueses del siglo XIX, todo lo cual, al mismo tiempo, se convertía en un símbolo del poder económico y estatus social de los hombres, quienes vestían ya ropas muy similares a las actuales, que les permitían la comodidad necesaria para incursionar en la vida pública (p.7).

En el caso latinoamericano, el corsé también ocupó un lugar importante como prenda de vestir para las mujeres del siglo XIX. Bastarrica (2014), asegura que el corsé, “con periodos intermedios de abandono de su uso, las mujeres venían utilizándolo, primero en Europa y luego también en el continente americano, desde mediados del siglo XIV, (...) para afinar su cintura y, de ese modo, aumentar la sensual diferencia de ancho entre la misma y el binomio hombros/caderas” (p.59-60). La misma autora reconoce que, debido a su diseño, dificultaban los movimientos de la parte superior del cuerpo, incluso la respiración. Los corsés se impusieron según la moda de la “*nueva silueta romántica*” (mediados de la década de 1820), modificándose a lo largo del siglo, volviéndose más incómodos para la vida diaria (Bastarrica, 2014).

De esta manera, los movimientos corporales condicionados a través del vestido en función de los valores y roles sociales que esto implica para las mujeres del siglo XIX, tiene su influencia en la corporalidad de las mujeres del presente, incluyendo a las quinceañeras. El corsé como una forma de controlar el cuerpo de la mujer, en cuanto a gestos y comportamientos se refiere, también es empleado para la regulación y transmisión de un deber ser en torno a la mujer y el dominio del hombre sobre ella.

En la actualidad, el corsé es adaptado a los talles en la cintura de los vestidos contemporáneos de las quinceañeras, pero con la intencionalidad de ejercer la misma regulación sobre el cuerpo de hace más de un siglo. En este sentido, Alvarenga (2010) cree que la mujer está disciplinada desde su vestir, en tanto el control que se ejerce sobre ella equivale a poseer un poder sobre su corporalidad; allí el mundo patriarcal define las maneras de expresarse corporalmente y de mirar según unos cánones tradicionales.

Ahora bien, en México el uso del corsé dependía de la incomodidad que producía al colocarlo y el precio elevado, por ello no todas las mujeres lo portaban, cosa que empezó a asociarse con la ostentación de riqueza y el estatus social. En diálogo con la producción fotográfica de la época,

la posibilidad de “congelar” ese gesto de ostentación o emulación, y convertirlo en algo sólido, en un dispositivo de representación duradero de cara al resto de su vida e incluso a la posteridad, por medio de la cada vez más económica fotografía, terminó convirtiendo a la

pareja formada por el corsé y el retrato fotográfico en un cóctel poderoso en términos de la construcción de la imagen de la mujer ante el mundo (Bastarrica, 2014, p.61).

A propósito de la cita anterior, si se observan las imágenes de los cuerpos vestidos de quinceañera presentados hasta aquí, hay que hacer referencia a la manera de representar el cuerpo y la corporalidad desde la imagen fotográfica. Como ocurre con las fotografías de las mujeres del siglo XIX mexicanas, las fotos de los quince años pretenden “congelar el gesto” de las jóvenes para su posteridad. Igualmente, así como la dupla corsé y retrato fotográfico construyeron en el siglo XIX una imagen de la mujer, podría decirse que los vestidos y las fotografías de las fiestas de quince años que presentan el cuerpo, también construyen una imagen de mujer particular en el presente.

Cuando se presentan esos cuerpos capturados en la fotografía, hay que aclarar que “la imagen puede entenderse como una representación, mas no como una imitación, sino como una elaboración de lo real” (De la Garza, 2012, p.274). La representación del cuerpo, es pues, lo que interesa en el marco de las fiestas de quince años. En esta relación entre cuerpo y fotografía se puede hablar de tres formas de corporalidad, una centrada en el/a fotografiado/a, la segunda en el/a fotógrafo/a y la tercera en el/a espectador/a de la imagen.

La primera de estas corporalidades, la del/la fotografiado/a, siguiendo a De la Garza (2012), implica el acto de la toma fotográfica y la producción de disposiciones corporales, gestos y formas, es decir una “*corporalidad en la fotografía*”, por ello, “la imagen fotográfica tiende a centrarse en lo corporal, deposita la identidad en el espacio del cuerpo, en el cuerpo tatuado, desnudo, en el género, en los gestos y poses que constituye, indicios que intentan descubrir, calificar, presentar al *otro*, al sujeto fotografiado” (p.281).

Desde esta lectura, tampoco hay que olvidar que la corporalidad del fotografiado/a refiere el *habitus*, ya que las fotografías

puestas en su debido contexto, nos hablan acerca de *habitus*, aspiraciones, códigos culturales, lugares comunes y otras muchas cuestiones. Tan importante resulta, a la hora de señalarlas como vestigios para la historia, el tratar de determinar el objetivo que perseguía el fotógrafo cuando las tomó –cuando construyó su particular “mentira”– (Bastarrica, 2014, p.61)

La fabricación de esta “mentira” o la puesta en escena de la imagen fotográfica, no sólo implica la

corporalidad del/a fotografiado/a. Como bien lo señala la autora de la cita anterior, es el/a fotógrafo/a quien define la intencionalidad de la toma, por tanto, su corporalidad -en función de estos intereses- también configura el acto fotográfico. Ello sería la participación del cuerpo en el acto de fotografiar, en donde la corporalidad del/a fotógrafo/a se basa en el uso de la cámara como extensión de su propio cuerpo. En palabras de De la Garza (2012),

La cámara finge aquí como objeto de deseo, como prótesis (etapa previa al *cyborg*), se vuelve parte del cuerpo; la máquina se humaniza, o el cuerpo se vuelve parte del aparato fotográfico, un agente no humano que interviene directamente en las relaciones humanas, que la media, las obstruye, las configura (p.275).

Un tercer nivel de corporalidad dentro del acto fotográfico, tiene que ver con el acto de ver la imagen fotográfica posterior a la captura<sup>56</sup>. La implicación de la visión y del sentido del tacto (para el caso de las imágenes impresas), hacen parte de la corporalidad del espectador de las fotografías. El cuerpo implicado en la visión, vehiculiza la interpretación de las imágenes desde un ejercicio de observación y análisis. Sumado a ello, la experiencia de ver el cuerpo del otro representado a través de la imagen como documento y como forma de “congelarlo” en el tiempo, funciona como un espejo de la corporalidad, generando una identificación con el sujeto fotografiado desde gestos, acciones, prácticas, leídas desde lo corporal.

La presencia del cuerpo en la fotografía, a la luz de las tres formas de corporalidad mencionadas, tienen que ver con lo que De la Garza (2012) define como *performance fotográfico*, caracterizado por la interacción (entre cuerpo y objeto, cuerpo y cámara y “el otro” fotografiado) y la corporalidad (experiencia corporal que atraviesa esa interacción). Entendiendo el *performance* en su concepción antropológica, la autora enfatiza en que

El acto fotográfico entendido como vivencia, como relación de actores en el momento de la toma y fuera de ella, implica, a la manera de la fenomenología, una reducción del tiempo fotográfico en el momento de producción de la imagen. En ese desarrollo intersubjetivo, en esa especialidad ya frecuente para nosotros, hay una suerte de *performance* fotográfico. Si la fotografía está inscrita en el espacio del *performance*, entonces puede escapar a su mera textualización (...). En el acto de la toma fotográfica hay una escenificación que lo convierte en acto cultural (De la Garza, 2012, p. 281).

---

<sup>56</sup>En este nivel se profundizará más adelante, por ahora sólo se enunciará en el contexto de la relación entre fotografía y cuerpo.

Ahora bien, no hay que dejar de lado la reciprocidad entre fotógrafo/a, fotografiado/a y espectador/a. Para De la Garza (2012), los/as dos/as primeros/as realizan una serie de movimientos dentro de la toma fotográfica, a partir de una relación preescrita y no acabada, en donde sus posiciones son intercambiables. Esto mismo aplica para el/a espectador/a, quien también puede asumir el lugar del/a fotógrafo/a y del/a fotografiado/a, como también estos pueden hacer las veces de espectadores/as. Por ello, el acto fotográfico se muestra incompleto dado su carácter performativo, esta incompletud “se suscita en el presente y en la retrospectiva, en la atribución de significado, en la relocalización de la imagen producida en una temporalidad más larga, en el trayecto histórico, en una narración” (De la Garza, 2012, p.282).

Para ejemplificar todo lo dicho hasta aquí, cabe realizar un análisis de la manera como esto opera en las fotografías de las celebraciones de quince años, en particular en las de Natalia, Alejandra y Sandra, en función de la representación de su gestualidad y corporalidad y la construcción de sus cuerpos de quinceañera en función de la feminidad. Esta misma lectura se espera realizar en los cuerpos fotografiados de los invitados a sus fiestas. Hay que aclarar también que las poses que adoptan tanto las quinceañeras como el resto de los retratados, hace parte del *performance fotográfico* hegemónico. Así mismo, la pose de los cuerpos fotografiados se entiende como parte de la gestualidad y la corporalidad, materializadas en el cuerpo.

En las experiencias de Natalia como “sujeta fotografiada” y la de la fotógrafa contratada para su fiesta de quince años, el *performance fotográfico* se puede ilustrar con claridad, pues en tres de sus fotografías, le pedía que posara de distintas maneras para las tomas. Según Natalia “*la fotógrafa nos decía haz tal cosa, pon esto así, así, así, me acomodaba y luego me tomaba la foto y luego otra vez para otro lado y me ponía la pose*”<sup>57</sup>, así mismo, “*me hacían hacer también con las manos como poses para tomarme al anillo fotos, las rosas, con las muñecas para que se vieran*”.

A partir de la cámara, que como ya se dijo, es una extensión corporal, la fotógrafa de Natalia hace parte del *performance* solicitándole unas poses “adecuadas”, estereotipadas y heredadas del retrato que luego fueron incorporadas en la fotografía para capturar su cuerpo. Aquí cabe hacer una analogía con prácticas fotográficas del siglo XIX, en el que las personas visitaban lugares especializados para ser retratados, esto es lo que Goyeneche (2009) menciona como *fotografía de estudio*. En el caso mexicano, este tipo de práctica, también en el siglo XIX, según Bastarrica (2014), tenía lugar en los llamados “*salón de posiciones*”, referidos a una parte del estudio del fotógrafo que era adecuado desde la disposición de

<sup>57</sup>Cabe aclarar que las fotos aquí referidas no corresponden a las tomas hechas por dicha fotógrafa, pertenecen al registro que, paralelamente, realizó la familia de Natalia. A medida que la fotógrafa pedía las poses, la familia registraba imágenes similares con una cámara digital compacta.

muebles, fondos, plantas, ropa, etc. para recrear un escenario adecuado para el cliente. Allí recurrían las personas para ser retratadas y

era común que éste [el fotógrafo] ayudara a su cliente a asumir una pose determinada – elegida en muchos casos por el primero–, e incluso que le añadiera o quitara alguna prenda a su atuendo, manipulando así la fachada personal del retratado para que su fotografía, además de representarlo en su individualidad, colaborara, simbólicamente, en su inserción en un grupo social determinado, el propio o el deseado, y también en su género correspondiente (Bastarrica, 2014, p.56).

En comparación, la fotógrafa de Natalia no compone un escenario, pues este ya está creado con objetos como el arco y el columpio dentro del espacio donde se realizó la fiesta, tampoco es la fotografiada quien recurre a un estudio especializado; en cambio, la fotógrafa es contratada para realizar su *performance* dentro de la celebración. Sin embargo, hay semejanzas en el hecho de solicitar la pose y “manipular” la corporalidad de la quinceañera para representar su individualidad y su inserción social, en este caso como nueva mujer en el ámbito de lo público a través del ritual de paso.



**Fotografía 39:** Pose de Natalia que su fotógrafa le solicitó.

En el contenido de las imágenes propiamente dichas (fotografías 39, 40 y 41), hay una relación directa al cuerpo de la quinceañera y su *performance*, el cual, a partir de la artificialidad, posa, se muestra y se “ordena” de una manera particular: es un cuerpo que se busca “feminizar” a partir de su nueva

condición de mujer, en donde *instrumentos simbólicos* como la muñeca, el anillo y el ramo, empleados en el ritual mencionado por Natalia en su relato, también son protagonistas. Cada pose y gesto solicitado por la fotógrafa obedecen a unos cánones de belleza, estereotipos, idealizaciones y lugares comunes que reflejan una serie de construcciones sociales alrededor de lo femenino, de la mujer y de su cuerpo, bajo calificativos de dulzura, delicadeza, candidez, pureza y a la vez sensualidad.



**Fotografía 40:** Pose de Natalia que su fotógrafa le solicitó.



**Fotografía 41:** Pose de Natalia que su fotógrafa le solicitó.

En la fotografía No. 40 se puede observar a Natalia posando en el arco y el columpio dispuesto para ella, a manera de altar -posible relación con los altares católicos en homenaje a la Virgen María-. Según Adriana “*ella escogió el columpio*”, “*ah sí, porque era el columpio o un puf, entonces yo dije no, el columpio*”, enfatiza Natalia. Así como ocurrió con Cenicienta, Natalia también selecciona el columpio como parte de la “escenografía” de su “baile real”.

Si se compara esta foto con Cenicienta (imagen 25) y la pintura clásica “*El columpio*” (1767) del artista rococó francés Jean Honoré Fragonard (imagen 26), este elemento simboliza cierta ingenuidad de la infancia, pero también la búsqueda de un amor idealizado, basado en un “ideal romántico” heredado del romanticismo europeo. No hay que olvidar el detalle del cuadro en donde se ve el tacón desprenderse del pie de la mujer mientras se balancea, como ocurrió con Cenicienta cuando salió del castillo y cuando Natalia realizó el cambio de zapatilla.



**Imagen 25:** Cenicienta y el príncipe en el columpio.

**Fuente:** [http://www.milenio.com/hey/cine/Cenicienta-Cenicienta\\_Lily\\_James-Cinderella\\_movie-cenicienta\\_2015\\_0\\_478752485.html](http://www.milenio.com/hey/cine/Cenicienta-Cenicienta_Lily_James-Cinderella_movie-cenicienta_2015_0_478752485.html)



**Imagen 26:** El columpio (1767) de Jean Honoré Fragonard.

**Fuente:** <http://anderson2506.blogspot.com/2012/12/arte-neoclasico-y-barroco-primera.html>

En cada una de las imágenes, hay correspondencia en los gestos de las protagonistas dentro de la composición de la imagen. El *performance* y la experiencia corporal de todas las mujeres representadas se puede identificar en la forma de sentarse, la ubicación de las manos, la cabeza, la mirada y, en general, en el cuerpo vestido -de nuevo la presencia del corsé y el talle en la cintura-, adornado y peinado para la ocasión.

Otra de las imágenes (foto 41) muestra a Natalia posando con su ramo de rosas rosadas -las cuales contrastan con el color violeta del traje-, también llaman la atención las flores a manera de aplique en el vestido y los ramos que decoran el arco. En particular, se debe resaltar la posición de sus manos para sostener las rosas que lleva en las manos, además de representar cada año cumplido, simbolizan una “ofrenda de amor” entregada por cada edecán-príncipe, alusión directa con la búsqueda de esposo. Esta misma asociación con el matrimonio se puede dar en la similitud del ramo y el diseño del vestido cuando una mujer es desposada. De nuevo, la referencia al cuerpo es clave dentro de la composición de la fotografía, en tanto muestra la integralidad física de la quinceañera en un plano general y un ángulo frontal para “presentarla” ante, primero a la fotógrafa y posteriormente, al espectador de la imagen.

La fotografía No. 39 se centra en destacar el rostro de la quinceañera, el cual es “enmarcado” con la pose de la mano, en especial sobresale su sonrisa, asumiendo desde la corporalidad un carácter de sensualidad. La pose que esta vez asume el resto del cuerpo de Natalia se basa en colocarse “delicadamente” en el piso, recostarse sobre uno de sus brazos y “exponer” su vestido que se despliega

sobre el suelo. El ramo de flores reposa a su lado como parte de la composición, igualmente se destaca el uso de la corona y la medalla que brilla en su pecho, como parte de la indumentaria y el cuerpo vestido.

El cuerpo que posa asume una teatralidad con una finalidad central: evidenciar la feminización de Natalia, expuesta ante los/as asistentes de la fiesta, la fotógrafa -la cual tiene la facultad de capturarla en imagen fija- y posteriormente el/a espectador/a de la fotografía. Esta feminización se materializa en *instrumentos simbólicos* como el vestido y las flores y otros objetos como la corona y la medalla.

Esta misma feminización del cuerpo como parte del *performance fotográfico* dentro de las fiestas de quince años, ocurre de manera similar con tres de las fotografías de Alejandra, en las que fue retratada con algunas de sus amigas (ver tirilla de imágenes, fotografía 42). A través de gestos y el vestuario, se puede establecer una estrecha vinculación entre pose, feminidad y cuerpo representado. Llama la atención las posiciones de la mano (en especial la mano en la cintura en la foto del centro), la posición de las cabezas, la forma de llevar el cabello largo que cae sobre los hombros, el uso de adornos como manillas, anillos que complementan el vestido, prendas de vestir que realzan la figura (pantalones ajustados o el vestido de Alejandra), pero sobre todo, el uso de los tacones que condicionan la postura de las piernas, los movimientos del resto del cuerpo y en especial de los pies que se ubican uno delante del otro y están dispuestos en punta para realzar ciertas formas del cuerpo que se vinculan con la feminidad



**Fotografía 42:** Tirilla de imágenes con las fotografías de Alejandra junto a sus mejores amigas.

En lo dicho hasta aquí en torno a los cuerpos representados de Alejandra y Natalia, cabe señalar que, a través del *performance fotográfico* que realizan como “sujetas fotografiadas”, hay una manera particular de mostrar y usar el cuerpo, demostrando unos comportamientos y gestos para ser fotografiados que también están internalizados, creando modos de asumir el género por las jóvenes. Desde la perspectiva de Gómez (2009),

Algunas feministas han analizado cuidadosamente cómo las mujeres urbanas y occidentales se mueven por el espacio social, observando las formas de usar el cuerpo y ciertas actitudes y disposiciones corporales que no son del todo conscientes, manifiestas en las maneras de ocupar el espacio público, en las formas de sentarse (cruzar las piernas, cubrir los muslos para evitar llamar la atención sobre sus genitales), de caminar cuando están solas o cuando van acompañadas por un hombre y también en cómo los hombres tocan a sus parejas mujeres en ámbitos públicos (rodeándolas por la cintura, tomando sus hombros). Para Sandfield (2003) estos modos corporales son corporificaciones de una visión patriarcal y jerárquica del entorno y de las relaciones de género (p.292).

Esto mismo puede evidenciarse en el *performance* que realizó Sandra al ser retratada. Se destaca una imagen que fue tomada a la quinceañera (ver fotografía 43) en un plano medio corto, de la cabeza a la mitad del pecho. Detrás de ella hay un espejo que refleja una sección de su espalda, la luz del flash y parte del salón. El retrato la muestra posando y mirando directamente a la cámara, el centro de interés de la imagen está en su rostro, concretamente en su mirada y la expresión de su boca cuando coloca su dedo allí; su cabello está suelto y cae sobre uno de sus hombros descubiertos. También se destaca el uso de maquillaje en sus ojos, sus uñas pintadas, su arete y la tira transparente para sostener su *brassiere*.



*Fotografía 43: Retrato de Sandra.*

Esta tensión mirada-dedo-boca-hombros-cabello -hay que recordar aquí la imagen de Natalia en la que la fotógrafa le solicita una pose similar (ver fotografía 39)-, se resume en una expresión general del cuerpo de Sandra, la cual puede estar relacionada con códigos establecidos alrededor de gestos internalizados en torno a la sensualidad. La teatralidad que caracteriza la fotografía es clave, al parecer esa artificialidad

equivale a la postura corporal que Sandra opta al posar ante la cámara. No hay que olvidar aquí lo que el espejo del fondo implica física y simbólicamente en torno a un ideal de belleza. En este intento por “ser sensual”, Sandra emplea su cuerpo para atraer al sexo opuesto, lo cual es estructurado desde un permiso social para ser deseada por haber cumplido quince años y volverse mujer dentro del ritual de paso.



**Imagen 27:** Imagen publicitaria de “mujer sensual”.

**Fuente:** <http://www.paginaciudadana.com/el-sensual-topless-de-katie-holmes/>

Cabe la pregunta por quién sugirió esta pose, si el fotógrafo o la misma quinceañera, en búsqueda de una “pose adecuada” basada en estereotipos y convencionalismos para parecer “sexy”, atractiva, deseada y bella. Posiblemente estos estereotipos visuales son optados de imágenes publicitarias que circulan en los medios masivos de comunicación, como se puede

observar en la imagen No 27, hay coincidencias en la composición de la imagen y la postura corporal de las retratadas.

Ahora bien, esta misma alusión a la sensualidad y sexualidad, leída a través del cuerpo fotografiado, se puede analizar en algunas *selfies*<sup>58</sup> que Alejandra tomó durante el viaje que realizó para celebrar sus quince años<sup>59</sup>. Como *performance fotográfico*, la joven se autorretrata posando ante el espejo de la habitación del hotel donde se hospedó. Estas fotografías implican la relación entre imagen fotográfica, cuerpo y pose. Las *selfies* aparecen como una forma particular de producción (digital) y circulación (en redes sociales) de imágenes. A pesar de que Alejandra no mencionó, ni hizo ninguna referencia a este tipo de fotos en sus narrativas, las *selfies* son una constante en sus registros fotográficos.

<sup>58</sup>Según Wikipedia, “una autofoto o selfi -también conocida con las voces inglesas *selfie* o *selfy*- es un autorretrato realizado con una cámara fotográfica, típicamente una cámara digital o teléfono móvil. Se trata de una práctica muy asociada a las redes sociales, ya que es común subir este tipo de autorretratos a dichas plataformas” (Tomado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Autofoto>, recuperado el 20 de noviembre de 215).

<sup>59</sup>Las imágenes no se incluyen en este documento, en tanto no tienen consentimiento informado para su publicación.

En dichas imágenes, la teatralidad es una característica fundamental, reflejada en las posturas corporales de Alejandra, como la sonrisa, la mirada y la pose de los labios, las manos, el cuello, el cabello, la cintura y las caderas; dichos gestos, son una referencia directa a la feminidad y sensualidad que intenta transmitir -de forma consciente o inconsciente- cuando se retrata. En cuanto al encuadre, es clara la referencia al cuerpo fotografiado en distintos escenarios cotidianos del viaje, en especial el cuarto como escenario privado. Allí se hace uso de planos generales (cuerpo entero), planos americanos (de la cabeza a los muslos) y planos medios (de la cabeza a cintura). Lo anterior se complementa con puntos de vista frontal y en contraplano, que ayudan a resaltar la presencia del cuerpo, en especial la “figura” de Alejandra, en especial las imágenes en las que ella se encuentra en traje de baño.

Es la quinceañera quien esta vez asume las acciones de “sujeta fotografiada” y fotógrafa simultáneamente, lo que pone de manifiesto un “culto al cuerpo” y su sensualidad que la misma joven realiza a través de la práctica del autorretrato. Esto puede estar relacionado con una necesidad de verse a sí misma para “mostrarse” a un/a otro/a -espectador/a- de una determinada manera. Este “mostrarse” desde el acto de ver, se reafirma cuando Alejandra pone en circulación estas imágenes en las redes sociales, concretamente en el facebook. En el hecho demuestra otra forma de entender la intimidad que se hace pública, en un medio virtual como el Internet, la joven intenta construir una determinada imagen de sí misma. Al respecto cabe citar a Vergara (2013), quien afirma que

La imagen de la “piel como interfase” entre el yo y el mundo se ponen en cuestión con las nuevas tecnologías porque posibilitan la contracción del espacio y tiempo. (...) Habría que preguntarse ¿dónde queda el cuerpo (la imagen de sí mismo) del internauta cuando una imagen suya se expone en las redes? La imagen del cuerpo adquiere una “vida” propia y su cuidado sale del control de quien es su “propietario” (p.313-314).

Por otra parte, no se puede afirmar que durante el viaje se institucionaliza el proceso de feminización de Alejandra, como si ocurre en las fiestas tradicionales a través del ritual de paso. Sin embargo, si es completamente evidente la alusión al cuerpo maduro, sensual, “de mujer” en las imágenes. A partir de su corporalidad, en torno al hecho de volverse y sentirse mujer, hay que hacer mención a la construcción de un “cuerpo deseado” relacionado con códigos establecidos asociados a la sensualidad y la belleza, estereotipos que tal vez sean fortalecidos por la publicidad y otros medios (ver imagen 27). Un cuerpo que también intensa ser atractivo para un otro, posiblemente el sexo opuesto.

Tanto en Sandra como en Alejandra, las imágenes que representan su corporalidad, tienen que ver con la pretensión de alcanzar un ideal de belleza por medio de las intervenciones corporales antes mencionadas hechas sobre el cuerpo desde las *tecnologías de la belleza*, podría decirse que en función de sentirse socialmente aceptadas, en especial por el sexo opuesto. En el estudio que Cerón, Piñón & Romeu (2011) realizan en torno a las representaciones sociales sobre el cuerpo femenino de jóvenes de una universidad de Ciudad de México, los autores aseguran que para las participantes en el estudio

ser bella significó lucir atractiva, delgada, joven, mantener un cuerpo firme, una apariencia saludable y cuidar el peso, lo que creemos forma parte de las estrategias de relación erótica de estas jóvenes respecto a los hombres jóvenes con quienes podrían sostener relaciones de tipo sexual. Sin dudas, estas estrategias tienen un correlato de seducción, o sea, de juego interaccional que, al ser atravesado por lo sexual, involucra al otro masculino (p.25).

De esta manera, se puede decir que Sandra y Alejandra, desde el hecho de querer ser vistas de una manera particular desde las fotografías, intentan ser atractivas para ese “*otro masculino*”, estructurados desde su apariencia física. Siguiendo a los mismos Cerón, Piñón & Romeu (2011), “*lo sexual*” en el cuerpo femenino se vincula con estrategias de seducción y estrategias de construcción de subjetividades para producir sentidos en el cuerpo y la identidad femenina, pues “*ser mujer*” es poseer un “*cuerpo de mujer*”.

Otro vínculo que se puede crear con las corporalidades fotografiadas de Sandra y Alejandra, tiene que ver con la imagen icónica de la *femme fatale*. Según Alvarenga (2010), este personaje surge en occidente a finales del siglo XIX<sup>60</sup>, a partir de las modificaciones que las mujeres hacen de su apariencia para volverla “*descaradamente atractiva*” y poner en amenaza el orden patriarcal. Como se puede observar en las representaciones de la *femme fatale* (ver imágenes 28 y 29) y la imagen icónica de Marilyn Monroe (ver imagen 30) en contraste con las fotografías de Sandra y Alejandra, se pueden reconocer varias semejanzas en algunos gestos y posturas del cuerpo, como la cabeza, la boca, la mirada, las manos, los hombros descubiertos, las caderas, las piernas alargadas y los pies en punta, como también en aquellas partes del cuerpo que se muestran (hombros, piernas, cuello) y se ocultan. Sin olvidar la correspondencia en los encuadres y composición de las imágenes y algunos elementos de la indumentaria como el diseño del vestido (*strapless*, talle marcado en la cintura, accesorios como el collar), el maquillaje, el peinado y el uso de guantes largos.

---

<sup>60</sup>Época en que empieza el declive de la moda victoriana.



**Imágenes 28 y 29:** *La femme fatale.*

**Fuente:** Izquierda: <http://www.playbuzz.com/martinycroft10/which-femme-fatale-are-you>

Derecha: <http://josephjgabriele.com/femme-fatale/#.Vk9cknYvfC0>

Se puede decir que la apariencia de los cuerpos retratados de Sandra y Natalia, intentan asumir y “copiar” -de manera consiente o consiente- este atractivo de la *femme fatale* como estrategia de seducción

dirigida a los hombres y, de algún modo, “controlarlos” desde su belleza, dado que su cuerpo como mujer ya está lo suficientemente maduro para hacerlo.

Con lo dicho hasta aquí en torno al *performace fotográfico* que realizan Natalia, Sandra y Alejandra en torno a su feminización desde el cuerpo que es representado, cabe citar a Bastarrica (2014), para quien la práctica del retrato -en el siglo XIX en México, pero aplicable también para la actualidad y el caso de las celebraciones de quince años- “fue dinámica en sus modalidades, rica en su potencial para significar y muy útil, sobre todo para quienes se hacían retratar, como herramienta para la construcción de sus fachadas personales, es decir, para la autorrepresentación” (p.66).



**Imagen 30:** *Imagen icónica de Marilyn Monroe.*

**Fuente:** <http://centmagazine.co.uk/vamp-tell-tale-signs-of-a-femme-fatale/28720>

Para Natalia, Sandra y Alejandra, esta *autorrepresentación* está dada en la definición de su feminidad. La *autorrepresentación* de la feminidad, también

está equiparada a “la construcción de representaciones de la mujer por parte de los fotógrafos [no sólo] decimonónicos” (Bastarrica, 2014, p.53), sino también actuales, pues dentro del *performance fotográfico*, los significados en torno a la mujer y la feminidad entran en juego para definir la producción de las imágenes y evidenciar unas relaciones de poder entre hombres y mujeres implícitas en las formas de representación heredadas de occidente. Esto se puede argumentar cuando Bastarrica (2014), asegura que el fotógrafo del siglo XIX poseía una

particular construcción simbólica de la mujer –de la mujer concreta que tenía frente a sí, pero también del concepto, abstracto y plural en su esencia, de “mujer” que consideraba correcto (...).

Conviene señalar que este acto de construir realizado por el fotógrafo se lleva a cabo en el contexto de unas relaciones de género esencialmente asimétricas, que lo convierten, además, en un acto de poder. Del poder ejercido por los hombres sobre las mujeres, un poder que se manifiesta tanto en prácticas cotidianas de relación física directa entre unos y otras como en otras de carácter simbólico como la que nos ocupa: la “fabricación” de una representación de la mujer por parte del hombre (p.51-52).

Hablar de un cuerpo construido de la mujer a partir de la representación de sí misma y del fotógrafo/a, en el proceso de producción y circulación de las imágenes fotográficas, resulta pertinente a la hora de analizar las fotografías de los quince años, pues los cuerpos de quinceañera que aparece dentro de las fotos corresponden a cuerpos “ficcionalizados”, cargados de construcciones sociales y reinterpretaciones, pues “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” (Fontcuberta, 2007, p.27).

Por lo anterior, la fotografía es productora de cuerpos, cuerpos de quinceañera en este caso. Dicha producción desde la imagen, no sólo se puede evidenciar en las imágenes de los cuerpos de Sandra, Natalia y Alejandra, también hay otros actores y actrices que también son representados/as y retratados/as desde sus cuerpos y corporalidad: los/as integrantes de la familia nuclear de la quinceañera y los/as invitados/as y demás miembros de la familia extensa que asistieron a la fiesta.

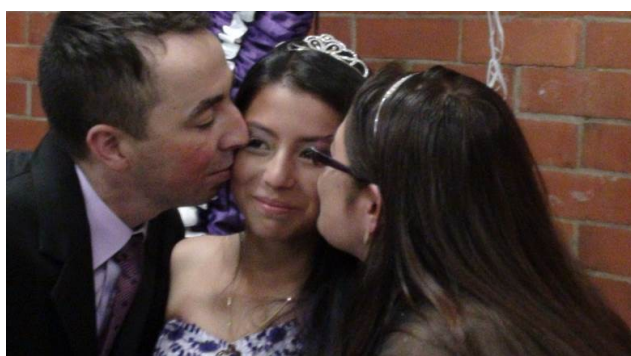
Como uno de los usos que se hace de lo fotográfico en la fiesta de Natalia, la *imagen para retratar a su familia*, es otra manera de ejemplificar la representación de los cuerpos a través de la imagen fotográfica. Si bien, el hombre que aparece en las imágenes (fotografía 44, por ejemplo), no es el padre biológico de Natalia, esta práctica sirve para institucionalizar la familia tradicional, compuesta por papá, mamá e hijos/as. Al igual que con las fotos de Natalia, las imágenes con su núcleo familiar fueron

construidas a partir de lo que la fotógrafa les pedía que realizaran con su cuerpo desde la pose, *“todas las poses de las fotos nos las pedían, ellos eran los que nos decían hagan esto”* aseguró Adriana. A nivel general, los encuadres de las imágenes se basan en capturar la totalidad o gran parte de los cuerpos que posan ante la cámara. La imagen donde los padres besan a la hija (fotografía 45), se centra en capturar una pose concreta y artificial. Llama la atención la foto con el padre (foto 47), en la cual él es quien la abraza y “sostiene” a Natalia, en cambio, la pose con la madre (foto 48) es una relación mucho más horizontal, posiblemente como manifestación del patriarcado. La siguiente serie de imágenes ejemplifican todo lo anterior:

Adriana indica que *“ahí estamos los cinco”* (fotografía 44). La misma Adriana señala que *“ahí nos pidieron (...) a nosotros dos que nos diéramos un beso y ella se quita, Natalia es muy penosa”* (fotografía 45).



**Fotografía 44:** Natalia junto a mamá, su papá y sus hermanos.

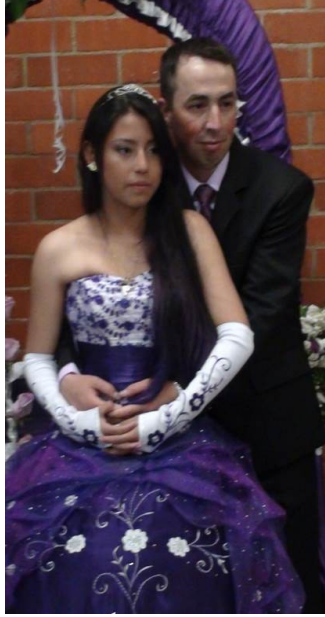


**Fotografía 45:** Momento en que los padres de Natalia la besaron.

Según Natalia, *“ahí estamos los tres”*, es decir, los tres hijos (fotografía 46). *“Ahí estoy con mi papá”* y *“con mi madre”*, finaliza Natalia (fotografía 47 y 48).



**Fotografía 46:** Natalia y sus hermanos.



**Fotografía 47:** Natalia y papá.



**Fotografía 48:** Natalia y su mamá.

Otra forma de representación de los cuerpos en los registros fotográficos de Natalia, Sandra y Alejandra tiene que ver con la imagen y su posibilidad para registrar la presencia de los/as invitados/as, allegados/as (amigos/as, vecinos/as) y miembros de la familia extensa (primos/as en varios grados de consanguinidad, tíos/as, tíos/as políticos/as, abuelos/as, tíos/as abuelos/as), con la intención de “recordar” su asistencia a la fiesta. Sumado a esto, esta práctica implica un reconocimiento como parte de un grupo social determinado, en este caso la familia, por ello, posar con la quinceañera es fundamental. A continuación se presentan varias de estas fotografías<sup>61</sup> que ejemplifican este uso:

---

<sup>61</sup>En el caso de Natalia, en total fueron trece fotografías que pertenecen a este grupo, en el caso de Sandra fueron ocho y para Alejandra dieciséis. La selección se realizó a partir de la reiteración de actores que posan junto a las quinceañeras.



*Fotografías 49, 50 y 51: Tíos/as junto a Sandra, Alejandra y Natalia, respectivamente.*



*Fotografías 52, 53 y 54: Amigos/as del colegio junto a Natalia, Alejandra y Sandra, respectivamente.*

Como característica fundamental de la serie de imágenes de Natalia, Sandra y Alejandra, está la reiteración tanto de contenido como de forma. En cuanto al primero, hay que descartar la presencia de las quinceañeras -como protagonista de la escena- con cada grupo de invitados/as para capturarlos/as y reconocerlos/as dentro del desarrollo de la fiesta a través de sus cuerpos representados, para -posteriormente- recordarlos con el paso del tiempo mediante la imagen en el acto del ver las imágenes por parte del/a espectador/a. Es importante resaltar que desde esta práctica se busca un reconocimiento generacional entre los miembros de la familia.



*Fotografías 55 y 56:* Algunos primos/as junto a Natalia y Alejandra, respectivamente.



*Fotografías 57 y 58:* Amigos/as de la familia de Natalia.



*Fotografía 59:* Sandra y sus abuelos maternos.



*Fotografía 60:* Alejandra y su abuela materna.



**Fotografía 61:** Sandra y su bisabuela.

Para el caso de la forma, se puede decir que este tipo de fotografías tienen cercanía con la producción del retrato fotográfico del siglo XIX, heredado de la pintura realista precedente de siglos anteriores, en donde hay rasgos característicos comunes, como el tipo de encuadre basado en capturar la presencia de cada actor, los cuerpos como centro de interés de la imagen, los cuerpos dispuestos frontalmente el/a fotógrafo/a sin ningún tipo de escozo, el fuerte énfasis en la presentación de los personajes, el ángulo frontal y el uso del plano americano (de la cabeza a los muslos) y el plano medio (de la cabeza a la cintura), o la pose artificial y la mirada dirigida hacia el/la fotógrafo/a, la cámara y por consiguiente el/a espectador/a.

Tanto en las imágenes que representan los cuerpos y la corporalidad de las quinceañeras, como en aquellas que hacen referencia a los/as invitados/as y familiares asistentes a las fiestas, se puede evidenciar el vínculo entre fotografía, pintura y retrato. Desde la invención de la fotografía en el siglo XIX, en Europa y su difusión a América, la práctica del retrato se desplazó a la toma fotográfica, ocupando el lugar que por excelencia tenía la pintura, gracias a su facilidad y rapidez en cuanto a producción técnica y su efectividad y “verosimilitud” en la representación. Según De la Garza (2012),

El mecanismo fotográfico controvertía todas las nociones de arte, de obra y de artista de la época; su rival directo era la pintura. Dubois (1986) considera que precisamente esa relación de choque con la pintura tuvo un efecto paradójico para ambas. Por un lado, liberó a la pintura del realismo predominante en los siglos XVIII y XIX y así éste dejó de ser el medio privilegiado de la representación realista, sobre todo en el retrato. En sentido inverso, cuando la fotografía quiso acercarse al arte, su primera expresión fue el pictorialismo, lo cual también implicaba el alejamiento de una representación realista. No obstante la fotografía heredó muchas de las reglas compositivas de la pintura. Para ello fue necesario, trazar una línea histórica de las representaciones del cuerpo en la pintura, que se trasminaron, adoptaron y repitieron en la fotografía, especialmente en el retrato (p.277).

Estos cánones de representación heredados, es lo que Bastarrica (2014) presenta como unos *códigos visuales históricos*, referidos a la manera como el *mensaje de la imagen fotográfica figurativa* está organizado de forma similar al *mensaje pictórico figurativo* a partir de dos niveles de significación: la denotación y la connotación. Siguiendo a Barthes (1992), la autora define el primer nivel como el

significado directo y obvio de las imágenes y, el segundo, como aquellas comprensiones que se deducen desde la interpretación subjetiva del espectador, partiendo de los elementos denotados.

Bastarrica (2014) establece una diferencia importante entre la pintura y la fotografía como disciplinas en torno a la denotación y la connotación, enfatizando en que en la imagen pictórica, el/a observador/a da por hecho que el/a artista creó ambos niveles, traduciendo lo denotativo y connotativo bajo códigos visuales establecidos. En cambio, en la realidad representada en la imagen fotográfica, en especial en la análoga, lo anterior no es tan claro, pues la cámara -“*objetiva máquina*”- es quien realiza la traducción, dejando como resultado un *nivel de iconicidad*, en el que

habrá quienes no puedan evitar pensar que esa fotografía es la representación más parecida a la realidad, por mecánica y aséptica, que podría conseguirse. El nivel denotativo del mensaje fotográfico resulta, así, tan poderoso, tan magnético y acaparador, que puede llevar al espectador a la conclusión, errónea, de que más allá de él no hay nada (Bastarrica, 2014, p.50).

Desde esta perspectiva, los cuerpos representados de la quinceañera y el de los/as familiares e invitados/as a la fiesta, en sus dos niveles, el denotativo y el connotativo, conllevan a referir la presencia y la referencialidad a un referente capturado en la toma (el cuerpo que se hace presente en el evento) y lo interpretado allí. Por ejemplo, para las quinceañeras los significados sobre la feminidad, las intervenciones hechas sobre el cuerpo, los ideales de belleza que lo construye, las diferencias de género o las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Allí, los códigos visuales (elementos de composición ya enunciados), funcionan como vehículos para comprender dichos cuerpos en su contexto.

Ahora bien, la necesidad por representar el cuerpo y la corporalidad en imágenes, hay que reconocerla en las diversas formas de representación de la humanidad. Desde las manifestaciones rupestres y precolombinas, pasando por las representaciones egipcias, griegas y romanas del cuerpo, hasta llegar a las medievales y los retratos renacentistas, del siglo XVII, del XVIII y del XIX desde la pintura, aparece la fotografía como otra de esas técnicas de representación que se ha ido masificando finalizando el siglo XIX, el XX y lo que va del XXI -de lo análogo a la digital-. Esta relación entre cuerpo e imagen en el recorrido histórico del ser humano, De la Garza (2012) la advierte desde los siguientes cuestionamientos: “¿es posible hablar de una historia contemporánea del cuerpo como imagen? ¿Podemos rastrear la construcción del cuerpo-imagen? (p.274). Para Belting, citado por la misma De la Garza (2012), la relación entre el cuerpo y la imagen es muy antigua y no emerge de la representación pictórica, ya que se

hace presente en rituales y representaciones arcaicas como las máscaras. Esta relación arcaica y primitiva entre cuerpo e imagen, toma otras características al momento en que aparece la fotografía como soporte medial (De la Garza, 2012, p.275)

Para cerrar este capítulo, cabe decir que cada elemento elaborado hasta aquí en torno a la materialidad de los cuerpos de las quinceañeras Sandra, Nataly, Natalia y Alejandra, pero también de sus madres y abuelas, posee multiplicidad de dimensiones y, por tanto, posibilidades de lectura. De esta manera la reflexión que se propuso giró en torno a el cuerpo vestido de la quinceañera, las intervenciones corporales que se hacen en el mismo desde una serie de *tecnologías de la belleza*, el ideal de belleza femenino que circula en la configuración del cuerpo y las nociones de cuerpo, corporalidad y gestualidad, en función de un cuerpo representado desde la imagen fotográfica que hace parte de su materialización y *performatividad del género*.

Como se observó, cada uno de estos elementos son el resultado de una constante histórica en torno a la concepción del cuerpo de la mujer y la feminidad, materializada a través de una serie de prácticas y discursos que regulan el cuerpo, la corporalidad y la gestualidad. La configuración de este(os) cuerpo(os) en el presente, es el resultado de una reinterpretación de épocas, en donde cada generación se apropia de “formas de construir el cuerpo del pasado” para reactualizarlo según su contexto.

El cuerpo materializado y representado, funciona entonces como soporte del ritual de paso para las quinceañeras. Como se verá a continuación, el desarrollo del rito de los quince años toma forma, tanto en *instrumentos simbólicos* como en prácticas y significaciones rituales, en donde el cuerpo y la corporalidad tienen un papel fundamental como mediadores para encarnar cada gesto, cada acción o cada símbolo que implica convertirse en mujer.

### **CAPÍTULO 3: LOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE LAS CELEBRACIONES DE QUINCE AÑOS**

*“Enhebrar recuerdos es lo único que podemos hacer  
cuando la distancia nos impide una presencia imposible.  
La fotografía, en la mayoría de los casos,  
actúa como hebra imperceptible”  
(Soto, 2002, p.265)*

Antes que nada, es importante descartar que aquí la fotografía es concebida en un sentido amplio, que va más allá de la mera materialidad y carácter de documento que posee. La práctica fotográfica en su complejidad es entendida como un fenómeno social que hace parte de las celebraciones de los quince años como rito de paso. Como ya se indicó en el contexto teórico de esta investigación, según Goyeneche (2009), la fotografía como práctica, está determinada por una serie de usos o funciones sociales, en tanto cada grupo social la apropia según reglas comunes y colectivas, definiendo aquello que es fotografiable y no fotografiable.

Desde esta perspectiva, como una forma particular de representar personajes, escenas, objetos y acontecimientos, y como medio para “congelar” el tiempo, la fotografía -desde sus inicios- se ha insertado dentro de la producción de imágenes como herramienta técnica, pero sobre todo, como hecho social y cultural, poniendo en tensión una serie de actores: fotógrafos/as, sujetos/as fotografiados/as y espectadores/as. Desde la invención del daguerrotipo, pasando por la fotografía análoga, hasta llegar a las formas digitales de producción y circulación del presente, la masificación de la imagen fotográfica ha tenido diversos usos cotidianos, usos científicos (tanto en las ciencias exactas como en las sociales) y usos como medio expresivo dentro del arte. Por ello,

Su uso masificado, su cariz mecánico y tecnológico le aportan cualidades específicas que la convierten en objeto relevante para las ciencias sociales y de sus inmersiones en diversos espacios discursivos (Krauss, 2002), pero también de su historia como tecnología, es decir, de las transformaciones tecnológicas que han influido profundamente en el acceso y uso del medio (De la Garza, 2012, p.273).

Siguiendo a De la Garza (2012), la fotografía como fenómeno social, por un lado, es un conjunto de imágenes producidas y disponibles, y por el otro, crea prácticas, o le otorga nuevos sentidos a las existentes, por ello la fotografía es un acto cultural en cada proceso que implica: toma, apropiación, circulación, manipulación, descontextualización y recontextualización. En términos de Barthes (1989), es una práctica social que pasa por el filtro de la cultura.

La fotografía como representación, ya sea como obra artística o como práctica cotidiana para registrar eventos o personas, “ha penetrado en todas las capas sociales, ha formulado reglas y concepciones estéticas, de gusto visual, una forma de mirar y relaciones sociales. Se instaura como gesto cotidiano al mismo tiempo que como gesto estético” (De la Garza, 2012, p.276).

Por otro lado, la fotografía en relación con las ciencias y entendida como forma y fuente de conocimiento, enseña sobre aquello que pasa desapercibido a la observación directa (Ortiz, 2005). Por ello, es un fenómeno de representación e identificación que a veces puede confundirse con la realidad propiamente dicha y, por tanto, es un “*revelador epistemológico*” dentro del campo de las ciencias humanas (Garrigues citado por Ortiz, 2005). En este sentido, tanto el análisis que se ha presentado hasta aquí, como el que viene, alrededor de los registros fotográficos de las celebraciones de los quince años, aparecen como “*reveladores epistemológicos*” que, como fenómenos sociales, merecen ser reflexionados.

Este apartado, se concentra en algunos elementos en torno a los usos y significados identificados en torno a la fotografía que sirve como registro de las celebraciones de quince años, en función de los álbumes familiares y de las imágenes que los componen, pero también a partir de la apropiación que las distintas mujeres de las tres generaciones hacen de lo visual. Como se verá, la fotografía aparece en diversas dimensiones: como representación de la familia a través del álbumes, como práctica social y ritual, como reproductora del patriarcado y de la institución de la *madresposa*, como contenedora de recuerdos y activadora de lo intergeneracional y de la memoria familiar, en su relación con el tiempo, como producción analógica y digital, en función de su espectador/a, y como reliquia familiar.

### **3.1. Álbumes y representaciones de familia: Fotos de fiestas y viajes de quince años**

Un primer elemento a desarrollar tiene que ver con las fotografías de los quince años en relación con su conservación y circulación a través de álbumes, entendidos como parte de la *fotografía doméstica* y su vinculación con el reconocimiento de los individuos (en este caso, la quinceañera y cada miembro de la familia) con un determinado grupo familiar. Según Ortiz (2005), las fotos que hacen parte de lo catalogado como *fotografía doméstica*<sup>62</sup>, no tiene la pretensión de *sorprender a nadie* o de ser *bonitas*, aspectos que sí interesan en una fotografía profesional. Por el contrario, “el amateur hace una elección entre todo lo que podría fotografiar en función de lo que él considera socialmente aceptado, significativo

---

<sup>62</sup>Ortiz (2005) centra su reflexión en imágenes fotográficas de la primera mitad del siglo XX. A pesar de ello, su categoría aplica para la producción de imágenes del resto de siglo hasta la actualidad. Estas últimas, a pesar de estar producidas diligentemente y de circular en otros soportes distintos al álbum familiar en físico, guardan características similares. En lo que viene, se desarrolla esta idea.

para los suyos” (Ortiz, 2005, p.192), es decir, su interés está en el/a espectador/a y en el ámbito de lo privado, lo íntimo y lo familiar.

En esta tensión entre fotografía profesional y fotografía amateur, Soto (2002) habla de dos ámbitos delimitados de *creación*, contraponiendo los trabajos amateurs íntimos y personales, con el sector profesional ampliamente desarrollado. En diálogo con la ya dicho sobre el lugar del/a fotógrafo/a en el *performance fotográfico*, según Ortiz (2005), la distinción entre el fotógrafo profesional y el amateur, radica en que, para el primero existe una *visión “otra”, externa* (la otredad del técnico profesional), mientras que para el segundo, hay una *visión interna o doméstica*, desde la que se producen imágenes desde “dentro” de una serie de códigos representacionales de la cultura y del grupo (Baldi citado por Ortiz, 2005).

Desde la invención de la fotografía, para Soto (2002), estos dos temas fotográficos emergen para las clases sociales con mayor poder adquisitivo (la burguesía), lo que implica que

en un primer periodo tecnológicamente en desarrollo no se dejaron en manos de aficionados sino que se desarrollará toda una industria profesional (...). A medida que los siglos avanzan y la tecnología se perfecciona y facilita, el campo amateur se simultaneará con el profesional. Cada cual tendrá sus fotografías hechas por sí mismos de sus viajes y sus acontecimientos familiares, bodas incluidas, pero, a su vez, no se renunciará a la adquisición o contratación de imágenes profesionales (p.272-273).

Según Ortiz (2005), el aumento de la fotografía de aficionados a nivel mundial se debe a unas causas de tipo material, que tienen que ver con la accesibilidad económica a las máquinas fotográficas, su facilidad de manejo y la inserción de la cámara como equipamiento estándar de consumo para las clases medias y populares. Lo anterior, vendría a configurar la *fotografía como un arte democrático*, pues la reproducción mecánica de la imagen permitió a clases menos pudientes el acceso a la manipulación de la fotografía, “desde las pesadas cámaras primitivas a las portátiles y desechables (...); de la cámara análoga a la digital, todos los adelantos técnicos han incidido en una facilidad de la práctica y la manipulación de las imágenes reproducidas” (Freund citado por Ortiz, 2005, p.190).

Este es el caso de las fotografías de las fiestas de quince años, que hacen parte de este tipo de imágenes domésticas producidas por fotógrafos amateur. Tanto para la generación de madres (Adriana y Aurora), pero también para la generación actual de Nataly, Natalia, Alejandra y Sandra, que produjeron sus fotos de

forma digital, se inscriben en la *fotografía doméstica*. Como una diferencia importante entre los registros fotográficos de la generación de madres y los de las quinceañeras, es la presencia de un fotógrafo para la celebración. Mientras que para las fiestas de Sandra o Alejandra, se contrató a fotógrafos aficionados -los cuales son llamados para este tipo de eventos, incluyendo bautismos, matrimonios, graduaciones, etc.-, en la generación de Aurora y Adriana esta práctica le correspondía a la misma familia; en palabras de Doña Marucha, abuela de Sandra: “*ahí uno, quien las pudiera sacar y si salían bien y si no también*”.

Cabe aclarar que, a pesar de que las cámaras empleadas por los fotógrafos de Sandra y Alejandra son profesionales y/o semiprofesionales, las capturas tienden a estar cercanas a una producción casera y sin tener en cuenta algún tipo de técnica. Por ello, pueden catalogarse como amateurs y, por tanto, las imágenes que producen hacen parte de la *fotografía doméstica*. Para el caso de Natalia, como ya se aclaró, en su fiesta se realizaron dos tipos de registro: el que hizo la familia y el que llevó a cabo la fotógrafa profesional contratada para la noche; las fotos incluidas en el presente estudio hacen parte del primer tipo de imágenes, por esto, también se pueden calificar de domésticas.

Ahora bien, en este tipo de producción de imágenes, la práctica fotográfica tiene su razón de ser en su *función familiar*, pues busca

solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, reforzar en suma la integración del grupo familiar reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad (...). Precisamente, porque la fotografía de familia es un rito del culto doméstico en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, porque expresa el sentimiento de la fiesta que el grupo familiar se ofrece a sí mismo (...), la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (...) se siente más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración (Bourdieu, 1979, p.38-39).

Las fotografías de los ritos de paso que representan las fiestas de quince años, además de evidenciar la existencia familiar en imagen, hacen parte de esta “eternización y solmenización” de los momentos familiares y ejemplifican el *culto doméstico* y los procesos de integración familiar a los que se refiere Bourdieu, fundamental para la creación de conexiones generacionales en la memoria familiar.

En palabras de Sontang (2006), “Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (p.23). Esta sería una función más que adquiere la fotografía en la representación de una *imagen cohesionada de la*

*familia*, mediante códigos no estéticos, sino más bien morales y de valor social (Ortiz, 2005, p.198), relacionados, en este caso, con la familia nuclear, heterosexual e idealizada y el deber ser de la mujer. Sumado ello, no hay que olvidar la creación de una atmósfera de felicidad que implican los álbumes, que oculta y omite los problemas domésticos, las guerras, las muertes (Ortiz, 2005) y otros eventos que se escapan de la idealización de la familia a través de las imágenes.

La *fotografía doméstica* y por tanto las fotos de las fiestas de quince, también informan sobre los miembros de la familia a ellos mismos. Según Ortiz (2005), las fotos ofrecen una representación fiel y precisa que permite su reconocimiento, lo cual se relaciona con que “las fotografías y los álbumes domésticos constituyen el memorial histórico de una familia; una especie de plasmación de su genealogía y herencia” (p.194-195). De esta manera, el reconocimiento generacional es clave a la hora de comprender las imágenes de las fiestas de quince, elemento central en la relación entre fotografía y procesos de transmisión generacional.

Para Ortiz (2015), otro de los usos que poseen las *fotografías domésticas*, tiene que ver con su posibilidad para construir la imagen de un grupo familiar desde la representación, pero también desde el relato<sup>63</sup> que proporciona información de los miembros, tal como ocurre con las mujeres de las familias de las quinceañeras analizadas. Siguiendo a la misma autora, se puede decir que este proceso ocurre a través de una *referencia icónica* y unas *normas de representación de la familia*, que se hacen explícitas en las conversaciones alrededor de las fotos.

La *fotografía doméstica* o *fotografía amateur*, siguiendo a Bourdieu (1979) puede considerarse como una *estética popular u ordinaria* que se basa en un *gusto bárbaro*, pues no se ha configurado según unas reglas, enseñanzas y convenciones de la institucionalidad del arte; además, estas imágenes tienen como interés lo tangible, lo informativo, pero sobre todo lo moral. Cuestionando la noción de “*arte bárbaro*” de Bourdieu, Ortiz (2005) se refiere a los álbumes familiares como una forma compleja de *arte popular*, señalando que, además de ser una fuente de datos histórica y social, estas recopilaciones fotográficas son una *expresión artística* y una forma de cultura visual cotidiana. Si bien, el interés de este estudio no es debatir si la *fotografía doméstica* es o no arte<sup>64</sup>, lo que interesa destacar de la postura de Ortiz, es que este tipo de producción de imágenes, incluyendo las fotografías de las celebraciones de quince años, posee

---

<sup>63</sup>Más adelante se profundizará en la relación entre imagen fotográfica y narrativa.

<sup>64</sup>Cabe aclarar que en este estudio la *fotografía doméstica* y los álbumes familiares no son catalogados como “arte” en sentido estricto, estas imágenes se entienden más bien como una de las formas o expresiones de la cultura visual. Para profundizar, ver el apartado 1.3.5. del contexto teórico en el que se desarrolla este concepto de los estudios visuales de la cultura visual.

unas características visuales y estéticas determinadas que se insertan en lo social para construir significados y formas de comprender y registrar "lo real".

Se puede decir que el uso en torno a las imágenes domésticas y el reconocimiento familiar, pero también como una forma de producción cultural, visual y estética, se materializa en los álbumes. Ya se han hecho algunas alusiones a los álbumes familiares, pero vale la pena complejizar su comprensión presentando la tipología que Ortiz (2005) realiza alrededor de varias formas de álbumes con el fin de rastrear una *etnografía de los álbumes de familia*. De entrada, la autora refiere una tipología a partir de Garrigues, desde su contenido y grados de formalización (de mayor a menor), refiere la siguiente clasificación:

los álbumes de familia propiamente dichos, que incluyen sólo fotos del círculo familiar y algunos amigos muy cercanos, asimilados a parientes (...), y los álbumes de fotos de recuerdos, sobre todo resultado de viajes, que recogen fotografías de amigos y compañeros, de relaciones amorosas más o menos estables, estancias en otros lugares, etc. Habría otro tipo de álbum mixto, más biográfico individual, que reúne fotos de amigos/as, también de la familia y momentos relevantes de la vida, pero con un carácter más informal. En el tercer lugar de formalización estarían los álbumes de viajes (...). Puede haber también álbumes monográficos sobre una afición o de un tema concreto (Garrigues, citado por Ortiz, 2005, p.204).

Desde otra perspectiva, la misma Ortiz (2005) retomando a Walker y Moulton, ofrece otra clasificación de álbumes. En primer lugar, sitúa los *álbumes familiares*, que además de ser los más abundantes, conciben a la familia como un sistema de relaciones, actividades, rituales y posesiones (mascotas, casa, vehículos), produciendo una *historia visual* que documenta una *sociedad en miniatura* modelada por cada generación representada. Según Silva (1999), los álbumes familiares poseen cuatro aspectos que condicionan su existencia: *la familia* que corresponde al sujeto representado, *la foto* que materializa el medio visual de registro, el *álbum* propiamente dicho que hace las veces de técnica de archivo, y finalmente, una condición narrativa que supone al relato de la imagen.

Una forma de identificar este tipo de álbumes es en el reconocimiento de la presencia multigeneracional de imágenes repetitivas que recuerdan el comportamiento ritual de bautizos, noviazgos, matrimonios, nacimientos, primeras comuniones, aniversarios, reuniones familiares, viajes, graduaciones, etc. (Walker & Moulton citados por Ortiz, 2005). Los álbumes familiares, se remontan a finales del siglo

XIX, aproximadamente en 1880, con antecedentes en décadas anteriores que se equiparan con el daguerrotipo; en palabras de Ortiz (2005), “la historia de los álbumes de familia coincide con la propia historia de la fotografía” (p.196).

El segundo tipo de álbum que se distingue desde la aproximación de Walker y Moulton, es el *álbum monográfico dedicado a un acontecimiento*, que a su vez puede ser privado, como una boda o una fiesta de cumpleaños, o público, como una ceremonia religiosa o política. Una tercer tipología es el *álbum de viaje (turístico)*, que, como uno de los más estereotipados y convencionales, está confirmado por dos clases de fotos: la *toma pintoresca* (reproducción de escenas más significativas de lo visitado) y las *fotos de the life-on-the road* (captura de imágenes de hoteles y restaurantes o del grupo de viajeros). Además de estar organizadas cronológicamente (inicia presentando al grupo de viajeros y termina con la “vuelta a casa”), las imágenes de estos álbumes muestran escenas al aire libre, los lugares pintorescos visitados, los monumentos y paisajes emblemáticos como destinos turísticos repetitivamente, reproduciendo las tomas de postales y de fotógrafos profesionales (Ortiz, 2005).

Otros dos tipos de álbumes con los que termina la descripción de Ortiz (2005), tiene que ver con el *álbum autobiográfico* y los *álbumes dedicados a hobbies*. El primero de ellos se refiere a aquel que contiene fotos de la persona a la que está dedicado, pero también de gente, sitios y cosas relevantes para su vida, las cuales cobran sentido por la interrelación interna de las imágenes y el contexto biográfico que lo enmarca. En cambio, el *álbum de hobbies* se centra en reunir imágenes en torno a una afición, afinación o vocación frente a un tema en específico.

Esta tipología, en relación con las celebraciones de quince años de cada familia tenida en cuenta para este estudio, permite asegurar que los *álbumes familiares* y los *álbumes monográficos de un acontecimiento*, contienen los registros fotográficos de las fiestas de Nataly, Alejandra, Sandra y su mamá, pero también las imágenes de las celebraciones de Natalia, su mamá y su abuela. Para el caso particular de Alejandra, las imágenes de su viaje a México como forma de celebración, configuran un *álbum de viaje*. Cabe aclarar que en todos los casos, esta diversidad de álbumes dialoga y se relaciona constantemente, en tanto las imágenes pueden pertenecer a una tipología u otra según la organización de las imágenes que cada familia haga de ellas y las narrativas en torno a las mismas.

Sumado a ello, hay que decir que la idea de álbum aquí supera la materialidad y la conservación de imágenes dentro de un soporte como tal. Como se verá, hay algunos grupos de imágenes que se conservan

y agrupan en otros soportes como bolsas plásticas. Incluso, los *álbumes digitales*<sup>65</sup> son otra forma de ampliar esta clasificación que va más allá de un soporte físico.

Haciendo estas salvedades, a continuación se hace una breve descripción de cada uno de estos álbumes, con el fin de lograr una caracterización que sirva como marco de referencia para el análisis. De esta manera, los registros fotográficos de celebraciones de quince años en la familia de Nataly no son muy comunes, dado que ella fue la única integrante de la familia que tuvo fiesta, tanto en su generación como la de su mamá y su abuela. Las imágenes que fueron presentadas en este estudio, corresponden al archivo que Nataly tiene de su fiesta, el cual está compuesto por un *álbum digital* conformado por 78 fotografías y 7 videos<sup>66</sup>; estos registros son conservados en un computador portátil de la familia. Específicamente, las 78 fotos de quince años fueron capturadas por un primo lejano de Nataly en una cámara compacta, no tienen ningún tipo de técnica, ni están pensadas profesionalmente, por tanto fueron tomadas de forma casera y pertenecen a la *fotografía doméstica*.

Las imágenes son a color y, sumado a su carácter digital, se ubican temporalmente en un pasado reciente. A nivel general, la puesta en escena de las fotografías tiene por objeto lograr una impresión de realidad de forma efectiva para servir como testimonio de cada una de las prácticas que configuran el ritual -como la misa, la postura del anillo, el brindis, etc.-, los *instrumentos simbólicos* relevantes -como el ponqué, las copas, etc.-, y los personajes y actores del evento -la quinceañera, su mamá y su papá, la familia extensa, el resto de invitados/as, el sacerdote-.

En cuanto a las imágenes que componen el registro fotográfico de la fiesta de Sandra, éstas corresponden a un total de 30 fotos, la mayoría incluidas en el presente documento, las cuales fueron capturadas con una cámara digital y posteriormente impresas para su conservación física a manera de álbum. Las imágenes no están incluidas en ningún tipo de soporte, simplemente son guardadas por Sandra dentro de una bolsa plástica transparente y son presentadas indiscriminadamente y sin sugerir algún orden específico al espectador/a, ya que se encuentran “sueltas”. Temporalmente, y como ocurre con Nataly, las fotografías se ubican en un pasado reciente, su producción digital y el uso del color, lo ratifican. A nivel general, las fotos fueron capturadas en un espacio interior (el salón de eventos) y dado a que también la

---

<sup>65</sup>Por álbum digital, se hace referencia a aquel grupo de imágenes fotográficas conservadas en dispositivos tecnológicos como cámaras digitales, computadores, celulares, entre otras, que, en algunos casos, algunas de dichas fotos son puestas a circular en redes sociales.

<sup>66</sup>Este material audiovisual no fue revisado ni tenido en cuenta para el presente análisis, ya que los intereses investigativos se centraron en el estudio de la imagen fija.

fiesta fue en la noche, la presencia de luz artificial y el uso de luz de apoyo (flash), es una característica central de todas las imágenes.

Las fotos de la fiesta de quince de Aurora, madre de Sandra, se encuentran en un álbum familiar que se encuentra en la casa de Doña Marucha -su madre- junto con otras imágenes de otros eventos que lo conforman: viajes, gradaciones, rituales de paso católicos (primeras comuniones, matrimonios, bautismo, confirmaciones), retratos de familiares, entre otros. Las fotografías son capturadas en un espacio doméstico (la casa de doña Sofía, abuela de Aurora), haciendo uso de flash, de cámara compacta, análoga y casera y de ángulos de toma frontales. Las imágenes fueron tomadas iniciando la década de los noventa, lo cual se puede comprobar en algunas características físicas y de producción fotográfica como el color, la textura y el revelado análogo. Al igual que en las fotografías de Sandra y del resto de mujeres de todas las generaciones, hay un interés por recordar posteriormente el evento.

Los registros fotográficos de la familia de Natalia en torno a la celebración de los quince años tienen mucha importancia para las tres generaciones de mujeres que conforman la familia. Se puede afirmar que estas fotografías comparten unos rasgos comunes; por ejemplo, en todos los casos existe una tendencia a representar el cuerpo y el instante decisivo de algunas prácticas rituales, también se evidencia la necesidad de recordar el evento posteriormente.

Para el caso de la abuela, doña Olga aún conserva su única fotografía de su cumpleaños número quince, que, como ya se dijo, fue tomada a mediados de los años setenta y es concebida como reliquia para la familia (ver fotografía 30). La foto fue mostrada individualmente, pero se pudo evidenciar que hace parte de un álbum familiar más amplio. Técnicamente da cuenta de las características de producción de la época: fotografía análoga y lugares especializados para la toma (fotoestudios). En cuanto al registro fotográfico de la fiesta de Adriana, éste se compone por 25 fotografías “sueltas”, es decir, que no se conservan en ningún tipo de soporte. Las imágenes guardan mucha relación con las fotos de Aurora, en tanto fueron producidas en la misma época: inicios de los noventa del siglo XX, por ello tienen las mismas características físicas y de producción. Por otra parte, las imágenes fueron capturadas en un espacio interior (la casa de Adriana), en donde se resalta el uso de flash y ángulos frontales.

Las fotografías de la fiesta de Natalia fueron tomadas hace poco tiempo: el 14 de marzo de 2015. Las 129 imágenes -de las cuales se seleccionaron varias de ellas para el presente estudio- componen un *álbum digital*, conservado en la cámara fotográfica de la familia. Como ya se aclaró, en la celebración se

realizaron dos tipos de registro: el que hizo la familia y el que llevó a cabo la fotógrafa contratada. Para el caso del primer grupo, la mayoría de imágenes están desenfocadas, debido al tipo de luz artificial del espacio interior en el que fueron capturadas y porque no se hizo uso de flash. Las fotos no tienen técnica alguna y corresponden a tomas que obedecen a características de tipo casero, propio de la *fotografía doméstica*.

Finalmente, el registro fotográfico de la celebración de los quince años de Alejandra está compuesto por las imágenes que documentan la fiesta y aquellas que documentan su viaje a México. Las primeras, a pesar de que fueron producidas de forma digital por un aficionado, fueron impresas y ahora son conservadas de forma física dentro de una bolsa transparente. No tienen un orden específico y hay muchas que se repiten, razón por la cual Alejandra y su mamá tuvieron que seleccionar las más importantes para el presente estudio; la selección está compuesta por 44 fotografías y la mayoría se incluyen en este informe. Según ellas, muchas de estas imágenes repetidas se regalaron a familiares y a amigos cercanos. Técnicamente, las fotos son cercanas a la producción casera, siguiendo un lenguaje visual en torno a los encuadres, la pose, los ángulos de captura o el uso de flash. Las imágenes son a color y pertenecen a un pasado reciente. En ellas se documenta cada una de las prácticas rituales de la fiesta de Alejandra, en donde se da una prioridad al cuerpo que posa ante la cámara y el fotógrafo para evidenciar su presencia.

Para el caso de las fotografías que componen el registro del viaje, se resalta su uso como medio para servir como documento, el tipo producción digital, su circulación en redes sociales como facebook y su conservación en soportes digitales como celulares, cámaras y computadores personales, conformando un tipo particular de “*álbum digital de viaje*”. Por otra parte, se resalta la relación entre la imagen fotográfica, el cuerpo y la pose, elementos que se materializan en la captura de *selfies*.

La *fotografía doméstica* y sus distintas manifestaciones en álbumes, particularmente en *el familiar*, *en el monográfico* y *en el de viaje*, que son los que interesan a la luz del análisis de los registros fotográficos de las celebraciones de quince años, están ligados a los rituales de paso que buscan capturar, materializar y recordar. En cada familia, esta relación entre rito de paso y fotografía es fundamental, por ello, en lo que viene se espera hacer una reflexión en torno al tema.

### 3.2. Fotografía y ritual de paso

*“Es imposible pensar qué fue primero  
si la representación fotográfica de la ceremonia o ésta en sí.  
A través de la fotografía se ponen en evidencia una serie de rituales formales  
que no se entienden muy bien sin su necesaria contrapartida fotográfica”.*  
(Soto, 2002, p.270)

Ortiz (2005) señala que los álbumes familiares están conformados por imágenes estereotipadas de *acontecimientos colectivos sobresalientes*, estas fotos corresponden a representaciones de reuniones de familia (sobre todo bodas), de niños pequeños y de vacaciones y viajes (un individuo o grupo aparece delante de un monumento reconocible). A propósito, Soto (2002) destaca la fotografía como creadora de una serie de *tradiciones construidas o inventadas*; dicha invención se refiere a las bodas y los viajes. En este contexto, la autora valora la práctica fotográfica como una forma de crear tradiciones construidas, pues como *nuevo invento*, es productor y constructor de la realidad. En sus primeros desarrollos, esta relación emergió de las clases altas en construcción: la burguesía.

Desde esta perspectiva, las fiestas de quince años -como herederas de las bodas- y los viajes para celebrar este cumpleaños, son acontecimientos colectivos sobresalientes que se enmarcan en una tradición inventada, ya que

Una *tradición inventada* tiene como particularidad una continuidad con el pasado histórico de rango ficticio. Esta tradición constituye todo un ritual simbólico que mediante la repetición tiene como objetivo inculcar ciertos valores.

En cierto modo y a su manera, la tradición fotográfica (...) crea este ritual simbólico que no tiene una base muy ligada con la realidad histórica. Ritual de iconografía y gestos que cumplirá perfectamente su función. Pero, lo que es más importante, rápidamente convierte estas formas en tradicionales y, por tanto, indiscutibles (Soto, 2002, p.266).

He aquí una de las relaciones de la fotografía con los rituales de paso: contribuyen a la creación y recreación de tradiciones y rituales simbólicos desde la representación y las figuras icónicas, las celebraciones de quince años, tanto fiestas como viajes, y sus respectivos registros fotográficos, son un ejemplo de este fenómeno.

Para el caso de la relación entre fotografía y los viajes como parte de la construcción de estas *tradiciones inventadas* que define Soto (2002), cabe decir que, en sus inicios (primera mitad del siglo XIX), la fotografía, gracias a su masificación y uso cotidiano, fomentó ciertas rutas con finalidades

turísticas, pues “la fotografía y viaje turístico fueron un binomio de mutuo apoyo desde un principio hasta tal punto que su evolución, la de las técnicas fotográficas y la de la moda del turismo, se confunden” (Mulligan & Wooters citados por Soto, 2005, p. 267).

Siguiendo a Soto (2005), históricamente, los viajes de finales del siglo XVIII y principios del XIX estaban al alcance de unos pocos (las clases altas), con una intencionalidad educativa y con unas rutas inevitables y necesarias (por ejemplo, algunos lugares de Europa o Egipto), es decir, los viajes eran usados como instrumento de la cultura para una formación adecuada; esto es, el *viaje interno* que va más allá de un traslado real. Con los cambios de siglo, debidos a la Revolución Industrial y la emergencia de la burguesía con capacidad económica, también se da un *cambio de mentalidades viajeras*, pues “lo que antes era una tradición al alcance de muy pocos, pasa a ser una costumbre para muchos más. Los viajes se generalizan y son cada vez más numerosos los que visitan lugares ajenos a sus escenarios cotidianos” (Soto, 2005, p.268), convirtiendo la práctica en una moda que trasciende los beneficios de la instrucción y se amplía a unos efectos saludables para el alma y el cuerpo a partir del placer de trasladarse.

En estos procesos de transformación, la fotografía entra a ocupar un lugar fundamental, en tanto contribuye a la construcción de unas rutas viajeras y seguras, casi idílicas. Así,

La fotografía, por un lado, ayuda a propagar las rutas y a hacer que el turismo responda a unos parámetros mucho menos aristocráticos y restringidos; por otro, esas mismas rutas accesibles fotográficamente evitan cualquier riesgo viajero (...). La fotografía creó cierta seguridad alrededor del hecho de viajar por placer (Soto, 2002, p.269).

La fotografía en relación con el concepto de tradición inventada, según Soto (2002), tiene que ver con la popularización de paisajes en contraste con otros, es decir, que la representación repetida de parajes que funcionan como *peregrinaciones viajeras inevitables*, que la fotografía, durante todo el siglo XIX, establece unos *destinos de moda* nacionales o internacionales, estipulando las vacaciones como lujo y como práctica saludable, pero también institucionalizando el viaje como placer y como una costumbre indiscutible. Esto es lo que la misma autora viene a llamar como “*boom viajero*”.

Ahora bien, esta popularización de la fotografía de viaje y de los viajes mismos -en tanto práctica turística-, son una tradición inventada que en la actualidad sigue muy vigente en el imaginario occidental y que es reforzado por la globalización, el poder adquisitivo y la oferta de servicios que tienen empresas de turismo dedicadas exclusivamente al consumo de monumentos, paisajes, lugares emblemáticos, naturales,

religiosos, históricos, e incluso exóticos; en función de actividades asociadas al deporte, la comida, la diversión y el entretenimiento en general. La industria del turismo actual ha desbordado la relación viaje-fotografía para entrar en la lógica del consumo cultural, en donde el uso de la imagen también se ha ampliado, no sólo para el registro del viajero, sino también para publicitar en diversos medios de comunicación -en especial la Internet- y dar continuidad a la construcción de unas rutas obligadas que hay que conocer para consumir.

En este marco de referencia, los viajes como forma de celebración de los quince años, se insertan en esta tradición inventada desde la fotografía. Para ejemplificarlo cabe citar el viaje que Alejandra realizó a México con su abuela. A partir de las fotografías que ella capturó en su cámara digital (ver la serie de fotografías comprendida entre la No. 14 a la No. 29), la quinceañera construye una narración lineal del viaje, una descripción paso a paso del recorrido que permite identificar qué ocurrió primero y qué después. Este orden cronológico ocurre a través de lo visual en relación con los relatos que se activan y que también complementan la imagen. El uso que se le otorga a la fotografía como práctica *insitu* y como práctica de rememoración a *posteriori* desde el acto del ver de un/a espectador/a, permite una comprensión de la imagen como evidencia del “haber estado allí”, en un lugar determinado y en el que el cuerpo posa para ser retratado. Por ello, se puede afirmar que las imágenes son de tipo descriptivo y con un rasgo estrictamente documental y rememorativo.

En cuanto al contenido de las fotografías, la gran mayoría representa los lugares visitados como monumentos, iglesias y centros históricos. En algunas está el cuerpo posando para la captura fotográfica y en otras se muestra una serie de prácticas desarrolladas en estos lugares, centradas en actividades turísticas como ir al mercado, compra de souvenirs, asistencia a eventos culturales como muestras de danza folclórica, ir a la piscina, entre otras. A partir de varias de estas fotos y desde su relato, se mencionan una serie de hechos históricos (como la época de la colonia y la independencia de México, la muerte de José Alfredo Jiménez, etc.) con determinados personajes en función del lugar visitado, a partir de la práctica del turismo. Llama la atención que la mayoría de imágenes tienen un plano panorámico y plano general, empleados para la captura de lugares.

La segunda *tradición inventada* desde la fotografía a la que hace referencia Soto (2002), tiene que ver con las bodas. Para la autora, la *iconografía fotográfica de los casamientos* constituye toda una industria y una tradición constituida a través de las fotografías del evento. En sus inicios, este tipo de fotos emerge como documento o prueba de carácter privado, pues el daguerrotipo actúa como testigo de la ceremonia

original más allá de servir como aniversario de esta (Henisch & Henisch citados por Soto, 2002). Este carácter privado sólo se hace público con las bodas de la realeza, pues

podieron fotografiarse y reproducirse para que todo el mundo las contemplara, sólo entonces, a modo de emulación de estas ceremonias, se fue introduciendo todo un ritual de flores, velos, encajes y familiares en las austeras fotografías de bodas. Las fotografías de estas bodas de los de más alto rango, donde la ceremonia pública sí se imponía frente al compromiso privado y donde el boato y la familia debían aparecer como partes fundamentales e integrantes de la celebración en sí, son el modelo a seguir que modifica la tradición (Soto, 2002, p.271).

Cabe la pregunta por la manera como esta influencia de la fotografía en la incorporación de “adornos” del ritual como flores, velos y encajes se han trasladado al desarrollo de las fiestas de quince años y la adecuación de los escenarios para la toma de fotografías. Como herederas de las bodas reales -cabe citar el baile de Cenicienta-, las fiestas de quince años podrían relacionarse con esta tradición que impuso la fotografía de bodas.

Ahora bien, la fotografía de bodas en sí misma, aparece como un género que, desde la reiteración de ritos, ceremoniales, tipos y poses, perdura casi sin modificarse hasta la actualidad (Soto, 2002), ampliándose a otros ritos de paso fundamentales en la construcción de la memoria familiar. Esto mismo lo refiere Sontang (2006), cuando asegura que

La conmemoración de los logros de los individuos en tanto miembros de una familia (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía. Durante un siglo al menos, la fotografía de bodas ha formado parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas. Las cámaras se integran en la vida familiar (p.22).

Para el caso de los quince años, la tradición inventada en torno a las imágenes fotográficas de las bodas del siglo XIX, al igual que como ocurre con las fotos de los viajes, se traduce a la actualidad. Heredando una serie de estereotipos visuales en la representación, pero también en la práctica ritual que circula entre lo privado y lo público, las fotos de las bodas se convierten en un referente para la captura de otros rituales católicos como los bautizos, las primeras comuniones o las confirmaciones, incluyendo otras como las fiestas de quince años. Esto es lo que Ortiz (2005) define como el retrato de los *momentos fuertes de la familia* y por tanto rituales, en contraposición a los *momentos íntimos* referidos a lo cotidiano. Soto (2002) menciona estos ritos como “*momentos fotografiables por antonomasia*” que establecen hitos como *tradiciones ineludibles* en los recuerdos personales.

En esta relación heredada entre imagen fotográfica y ritual, cabe decir que, así como lo concibe Bahia (2011), “al tratar las imágenes de los ritos también como ritos de paso, estas nos muestran cómo el acto de fotografiar es una parte del ritual” (p.58). Hay que recordar aquí la noción del *performance fotográfico*, que se relaciona directamente con esta definición.

La imagen fotográfica como parte de un ritual más general, logra capturar cada práctica y como rito de paso, según la misma Bahia (2011) -quien desarrolla sus reflexiones a partir de los usos de la fotografía de bodas que realizan los descendientes de inmigrantes alemanes ubicados en el estado del Espíritu Santo en Brasil-, la fotografía registra en tiempo fijo el cambio social, es decir, un periodo de ruptura y transformación. Así, la imagen fotográfica se sitúa en un contexto más complejo de significados, que no permite una lectura de forma aislada. En palabras de Bahia (2011),

La fotografía solamente es comprendida cuando es tratada como parte del propio rito, es decir, necesita que sean descritas las etapas y secuencias de los ritos, ya que no todo en un ritual será recortado por la realidad fotográfica. Aunque revele un aspecto significativo de lo real, tornando visible lo que antes estaba invisibilizado, la imagen fotográfica no deja de ser un recorte preciso en el tiempo y en el espacio, dejando de fijar muchas otras imágenes que constituyen el mismo contexto social (p. 59).

Así mismo, hay que enfatizar en que la imagen fotográfica, al reproducir un rito de paso, congela un hecho único para repetir, mecánicamente, aquello que nunca se dará en la existencia, es decir, la fotografía repite el tiempo aprisionado del rito para reproducirlo en el flujo del tiempo de forma atemporal (Bahia, 2011). Fijando el tiempo en imagen, para Bahia (2011), la fotografía de los ritos de paso, a través de la lección de la disposición espacial de personas y objetos, pero también desde la jerarquización de los personajes retratados, expresa un *deseo de eternidad*.

Este tipo de imágenes ponen en evidencia las permanencia de reglas sociales y resaltan la fuerza de la colectividad que se haya en las imágenes individuales (Bahia, 2011), que para el caso de las fiestas de quince años, está dado en lo ya dicho en torno a la feminidad, al deber ser mujer y a la institucionalidad de la familia nuclear y heterosexual y demás instituciones que impone el patriarcado. Por ello, hay que hablar de los ritos de paso -y por consiguiente de las imágenes fotográficas que los registran- como parte del proceso de reproducción social que permiten la continuidad y el mantenimiento de la dinámica social (Van Gennep, 2008). Este proceso, a partir de la reproducción y renovación, “incluye mecanismos

institucionales, normas y actividades cotidianas que sirven para mantener y transmitir el capital humano y social de las generaciones formadoras del grupo doméstico” (Bahia, 2011, p.58).

A propósito de lo anterior, en el contexto de las fiestas de quince, se identifican dos usos centrales de la fotografía en el desarrollo del rito de paso. Por un lado, es empleada para capturar el cuerpo que posa ante la cámara de los/as invitados/as y, por el otro, para capturar instantes decisivos del ritual. El primero corresponde a la representación del cuerpo a través de la imagen que posa ante el fotógrafo. En el análisis presentado hasta aquí, se pueden destacar tres formas de representación de este tipo: *la fotografía en relación con la pose de la quinceañera* (a manera de ejemplo ver la fotografía 38), *la fotografía para retratar a la familia nuclear* (a manera de ejemplo ver las fotografías 44 a 48) y *la fotografía para registrar a los invitados y demás miembros de la familia extensa* (a manera de ejemplo ver las fotografías 49 a 61).

El otro uso de la fotografía se basa en la representación de las prácticas rituales, los *instrumentos simbólicos* y los/as actores que implican. La imagen, desde esta perspectiva es empleada para capturar el instante decisivo en el que ocurre una práctica ritual como tal (por ejemplo el cambio de zapatilla, el vals, el brindis, etc.) y en donde “congelar el tiempo” es la base.

Queda claro que la fotografía y la necesidad de las familias de las quinceañeras por intentar eternizar el ritual de paso de los quince años en imágenes, no sólo es una práctica ritual, sino que también es un rito en sí mismo. Esta práctica heredada del siglo XIX, que continuó en el XX y que en la actualidad sigue vigente como una forma de recordar el evento y sus implicaciones sociales, se inscribe como una tradición inventada de occidente, la cual es usada para transmitir una serie de valores y normas sociales alrededor de la cultura y la sociedad patriarcal. Este aspecto es el que se espera desarrollar en el siguiente apartado.

### **3.3. La captura fotográfica de instantes decisivos: El patriarcado y la *madresposa***

*“Se dispara (la cámara) para congelar un instante o momento decisivo que permite luego ser visto, revisto, interpretado. Pero la fotografía es además un acto social. Se sacan fotos de los ritos de paso: bautizos, comuniones, bodas, viajes de luna de miel, graduaciones escolares, cumpleaños de los hijos/as, viajes a Mallorca o a Grecia (...). Antes incluso se fotografiaba a los muertos/as; ya no se hace. La fotografía es un rito social, tanto como es una defensa contra la ansiedad”.*  
(De Miguel, 1999, p.24).

Capturar instantes decisivos del ritual de paso de los quince años en imagen fija, es un uso social importante que se hace de la fotografía en las familias participantes en este estudio. La fotografía como práctica ritual y como rito de paso en sí mismo, tiene como finalidad no sólo lograr la representación de los *acontecimientos colectivos sobresalientes* -como bien lo señala Ortiz (2005)-, sino también la reproducción de una serie de significados, juicios de valor y normas en torno a la construcción de “la mujer”. Con la intención de mantener vigentes en la familia unas formas de entender la feminidad, las formas de producción, circulación y conservación fotográficas se encuentran insertas en unas relaciones de poder que obedecen al sistema patriarcal propio de la cultura occidental.

Con el fin de argumentar esta afirmación, aquí se espera situar el concepto de patriarcado (que aparece como categoría emergente en el trabajo de campo) y referir cómo la institución de la *madresposa* -concepto elaborado por Lagarde (2003)- se reproduce en las fiestas de quince años. En este sentido, se usan las imágenes icónicas de la Cenicienta y la Virgen María, la primera de ellas para representar a la *institución esposa* y la segunda -sin olvidar que también es esposa- a la *institución madre*. Estas dos figuras idealizadas de la mujer, son empleadas para enfatizar en que -en el ritual de pasaje que simbolizan las fiestas de quince años-, primero se es niña, luego princesa, después esposa y finalmente madre. Para ello se toman imágenes fotográficas del ritual -y sus respectivos análisis-, en función de algunos testimonios de las mujeres de las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, para ejemplificar y comprender la manera como el patriarcado actúa en las celebraciones de quince años, sobre todo en las fiestas.

### 3.3.1. El patriarcado y la *madresposa* en las fiestas de quince.

*“Las mujeres son los únicos seres que se reproducen a sí mismas.  
Los otros las tienen a ellas para lograr su reproducción”.*  
(Lagarde, 2003, p.110)

Según Fontenla (2008), los debates sobre el patriarcado han sido abordados en distintas épocas<sup>67</sup>, pero sólo hasta el siglo XX dichas discusiones fueron retomadas y desarrolladas por el movimiento feminista a partir de los años sesenta, con la intención de explicar la situación de opresión de las mujeres y posibilitar su liberación. La misma autora enuncia algunas de estas teorizaciones sobre el patriarcado a partir de las distintas corrientes del feminismo. En el *feminismo radical* autoras como Millet, Firestone y Jonásdóttir consideran la sexualidad de las mujeres como base para la construcción del patriarcado. El *feminismo materialista* sitúa las relaciones de producción, en tanto generadoras de sistema de clases

---

<sup>67</sup>Por ejemplo, Facio & Fries (2005) presentan a autores clásicos como Engels y Weber, quienes mencionaron el patriarcado en sus reflexiones.

sexual, como fundamentales para la apropiación y control de la capacidad reproductiva de las mujeres, en paralelo al sistema de clases económico de producción; allí aparecen autoras como Falcón y Delphy, quienes refieren el control de padres y maridos en la apropiación del trabajo y el cuerpo femenino. Finalmente, Fontenla (2008) hace referencia al *feminismo marxista* destacando los postulados de Hartmann, quien, a partir de la *teoría de los sistemas duales*, define el patriarcado desde una base material que determina las relaciones sociales entre los hombres para crear interdependencia y una solidaridad que permite el dominio de las mujeres.

Desde una perspectiva marxista, Lagarde (2003) asegura que el concepto de patriarcado emerge como parte de la creación de utopías socialistas y las preocupaciones teóricas evolucionistas del siglo XIX, en donde se destacan los postulados de Maine, que presenta el patriarcado y la familia patrilineal como antecedentes de la familia europea, y los planteamientos de Engels que, retomando a Marx señala las causas, el origen y el desarrollo del patriarcado. Siguiendo a Lagarde (2003), el concepto es abordado a principio del siglo XX por Kollontai, aportando al desarrollo teórico y político del feminismo y emprendiendo una historia patriarcal (desde la articulación propiedad, familia, Estado) para explicar a las mujeres y trabajadoras este sistema y la posibilidad de un mundo libre.

En cuanto a los aportes de las feministas contemporáneas marxistas al concepto de patriarcado, Lagarde (2003) destaca a autoras como Eisentein, quien se basa en la articulación de diversas relaciones de explotación y opresión a la mujer; los aportes de Martín y Voorheis que desde la antropología elaboran un desarrollo histórico de las teorías sobre la naturaleza de los géneros y su lugar en la configuración de la sociedad; los postulados de Moia, para quien el patriarcado es un orden social basado en relaciones de dominación establecidos por unos hombres sobre otros, sobre las mujeres y sobre las criaturas, en donde los varones dominan la esfera pública y la privada; y el pensamiento de Millet, quien asegura que

Si consideramos el poder patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos tipos fundamentales [de relaciones]: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven (Millet, citada por Lagarde, 2003, p.90).

Cabe resaltar los aportes de otras feministas como Lerner y Rivera, ambas referenciadas por Fontenla (2008). Para la primera de ellas, remontándose a Mesopotamia, el patriarcado es la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres, los niños/as, la familia y la sociedad en

general; mientras que la segunda, identifica las relaciones sociales de parentesco, la *heterosexualidad obligatoria* y el contrato sexual como estructuras fundamentales del patriarcado, las dos últimas como dos instituciones que definen algunos aspectos de la vida de las mujeres.

Dejando claro este breve panorama histórico de la construcción del concepto de patriarcado, cabe decir que, en principio, interesan algunos elementos teóricos y categorías que ofrece Lagarde (2003), lo cual resulta pertinente y entra en diálogo con lo expuesto hasta aquí, en torno a las fiestas de quince años y algunas prácticas rituales que conforman el rito de pasaje de niña a mujer, registradas en imágenes fotográficas.

De entrada, cabe decir que en las fiestas de quince años emergen unas relaciones de poder entre sujetos/as que según su rol, son *opresores/as y/o oprimidos/as* en diversos niveles, atendiendo a unos grados de aceptación del patriarcado y otros factores que lo diversifican en el desarrollo del ritual. De esta manera, no se busca la polarización de la opresión, reduciéndola a la verticalidad entre hombres (opresores) y mujeres (oprimidas).

En este contexto, podría hablarse de unas figuras masculinas que ejercen el poder, en tanto protagonizan algunas prácticas rituales (el vals, el cambio de zapatilla o la misa), como el padre o el padrastro según el caso, el abuelo, los edecanes y el sacerdote en algunas celebraciones. Paralelamente, las figuras maternas y femeninas también reproducen el patriarcado, sus instituciones y el poder masculino en general, a través de la educación, la crianza y la transmisión generacional, pero también desde la realización del ritual propiamente dicho, materializando otras figuras que ejercen este poder, como por ejemplo las madres, las abuelas o las mujeres que participan en los preparativos de la fiesta y la preparación del cuerpo de la quinceañera. En cuanto a los "sujetos/as oprimidos/as", en ocasiones son las quinceañeras y las mujeres que en general actúan en la fiesta, pero también lo son los hombres que de igual manera reciben el poder del patriarcado.

Por otra parte, cabe citar a Postigo (2001) quien hace referencia al patriarcado como una construcción social que determina la sociedad y la cotidianidad de los sujetos que la conforman, tanto de hombres como de mujeres. En tal sentido, el patriarcado se presenta como una forma no neutral de construir la realidad social, colocando de manifiesto una carga de significado implícito que se da por sentado en el ámbito de la realidad social cotidiana.

En esta misma línea de pensamiento, Postigo (2001), retomando algunos de los postulados de Beger y Luckman, habla del “*acopio común de conocimiento*” que cotidianamente permite la ubicación en el entorno social a partir de las relaciones intersubjetivas. De esta manera, el conocimiento común determina la estructura social y es producto del acumulado de la experiencia biográfica e histórica que se reinterpreta de forma selectiva; por tanto, “en virtud de esa acumulación se forma un acopio social de conocimiento, que se transmite de generación en generación y está al alcance del individuo en la vida cotidiana” (Beger & Luckman citados por, Postigo, 2001, p.204).

Según Postigo (2001), este *acopio de conocimiento* que es heredado de generación en generación, es fundamental en la designación y legitimación de “*tipificaciones*” y “*roles*” que son institucionalizados para conformar modelos y valores determinados, en particular en las diferencias sexuadas y de género. Este proceso de institucionalización se puede relacionar con la *performatividad del género* en torno a la *materialización del sexo*, pues al hablar de la reiteración de las normas que definen unos determinados cuerpos regulados y “permitidos” socialmente, se está haciendo referencia a las tipificaciones que define Postigo. La misma autora deja claro que estas tipificaciones ocurren sobre todo para las mujeres, las cuales han conducido a la creación de estereotipos poco favorables, pues no les permite su autodeterminación -la cual está en función de los varones y la cultura patriarcal- y han anclado a la mujer a la esfera de lo privado, reduciendo su ámbito de actuación (Postigo, 2001).

La vivencia en la cotidianidad y la transmisión generacional, son entonces dos de los elementos que configuran el patriarcado en tanto construcción social. Las experiencias y las transmisiones en torno al patriarcado son identificables en las fiestas de quince años analizadas, en especial en el desarrollo y el registro fotográficos de algunas prácticas rituales en torno al pasaje de niña a mujer, ya que dejan ver una serie de roles y tipificaciones de la quinceañera en torno a la institución *madresposa*.

En cuanto al caso de las fiestas de quince años, cabe decir que el patriarcado opera como institución<sup>68</sup> central sobre las quinceañeras en tanto nuevas mujeres, sus madres, sus abuelas y el resto de los/las integrantes de la familia. En su institucionalización, es la *madresposa* la institución que mejor representa

---

<sup>68</sup>El concepto de institución es elaborado por Castoriadis (2007) en función de los imaginarios sociales instituidos socialmente. Para el autor, las instituciones “no pueden ser ni descritas, ni comprendidas en su funcionalidad misma sino en relación a puntos de vista, orientaciones, cadenas de significaciones que no solamente escapan de la funcionalidad, sino a las que la funcionalidad se encuentra en buena parte sometida. Tampoco pueden comprenderse (...) simplemente como una red simbólica” (Castoriadis, 2007, p.219). Lo funcional y lo simbólico se muestran como elementos complementarios a la hora de entender el patriarcado como institución. De este modo, el término institución hace referencia a unas prácticas, unas relaciones y unas organizaciones establecidas en una sociedad, cuya existencia es constante y contundente (Facio & Fries, 2005).

al patriarcado en las relaciones de poder entre hombre y mujeres a la hora de analizar las prácticas que definen la preparación y el desarrollo del ritual de paso.

Dentro de este estudio, la definición de *madresposa* como institución social es retomada de los planteamiento que Lagarde (2003) desarrolla en su texto “*Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*”. Para la autora

La categoría que abarca el hecho global constitutivo de la condición de la mujer en la sociedad y la cultura es *madresposa*. En el mundo patriarcal se espacializa a las mujeres en la maternidad: en la reproducción de la sociedad (los sujetos, las identidades, las relaciones, las instituciones) y de la cultura (la lengua, las concepciones del mundo y de la vida, las normas, las mentalidades, el pensamiento simbólico, los afectos y el poder). En la feminidad destinada, las mujeres sólo existen maternalmente, y sólo pueden realizar su existencia maternal a partir de su especialización política como entes inferiorizados en la opresión, de pendientes vitales y servidoras voluntarias de quienes realizan el dominio y rigen la sociedad. Las mujeres deben mantener relaciones de sujeción a los hombres, en este caso, a los cónyuges. Así articuladas las maternidad y la conyugalidad, son los ejes socioculturales y políticos de definen la condición genérica de las mujeres; de ahí que todas las mujeres son *madresposas* (Lagarde, 2003, p.365).

Lagarde (2003) enfatiza en que las mujeres pueden ser madres temporales o permanentes de otras personas aparte de sus hijos/as, como amigos/as, hermanos/as, novios, nueras, yernos, allegados/as, compañeros/as de trabajo, alumnos/as, etc., pues se convierten en sus madres al relacionarse con ellos/as y cuidarlos/as maternalmente, sin implicar necesariamente la *procreación*. Así mismo, las mujeres son esposas no sólo de sus cónyuges, también lo son de sus padres, familiares, novios, compañeros de trabajo, hijos, etc., “lo son al relacionarse con ellos en aspectos públicos y privados como si fueran sus esposas” (Lagarde, 2003, p.364), esto implica no siempre la realización del *erotismo conyugal dominante*.

Para el caso de los quince años, en diálogo con la institución *madresposa*, se puede afirmar que hay una serie de instituciones secundarias que ayudan a materializar el patriarcado, las cuales están representadas en la esposa, el esposo, el matrimonio y la conyugalidad, la familia nuclear, la *heterosexualidad obligatoria*, la paternidad, la maternidad, el padre, la madre y la iglesia, éstas se esperan desarrollar transversalmente en lo que viene a continuación.

### 3.3.2. Cenicienta y la princesa que se convierte en esposa.

En la lógica de la institución de la *madresposa*, Lagarde (2003) señala que la mujer valora más la existencia del *otro* que la suya, por ello, para que la mujer exista, necesita la preexistencia del hombre -el cual es en sí mismo- y del lazo conyugal, “de ahí que deben ser esposas para existir. Este nexo es síntesis de la relación de dependencia vital de las mujeres con los hombres (...). La mujer sola es imaginada como la mujer carente, le falta algo, le falta el dador de la vida social, le falta el hombre” (Lagarde, 2003, p.367). Cabe decir que las fiestas de quince años instituyen esta necesidad de la mujer para buscar un hombre que la “haga mujer”, a través de prácticas rituales como el vals o el cambio de zapatilla.

Esta búsqueda de esposo y necesidad de “*ser en el otro*”, se concreta en la conyugalidad como institución. Para Lagarde (2003), en nuestra sociedad esta consiste en una relación social fundamentada en el intercambio erótico, implica la obligación de la procreación y la fundación de la familia, por ello la conyugalidad es obligatoriamente heterosexual. Siguiendo a la autora, la relación conyugal tiene como base la inferioridad de mujeres y la superioridad de los hombres, concretando el mundo patriarcal mediante una serie de normas sociales y culturales que reproducen la asimetría entre los conyuges, asimetrías de edad, de estudio, económicas, eróticas -virginidad de la mujer-, físicas -y de belleza- y de personalidad.

Esta misma relación entre cónyuges, implica “la heterosexualidad conyugal y la división genérica de la sociedad, el hombre debe ser proveedor económico, jurídico y social de la mujer; y la mujer, proveedora reproductiva de él y de sus hijos” (Lagarde, 2003, p.438). La desigualdad entre hombres y mujeres en la conyugalidad es entonces la base para reproducir el patriarcado. Allí, la *dependencia vital del esposo*, basada en la obediencia, sujeción y pertenencia, presenta a la esposa como *sirvienta conyugal* en la reproducción (Lagarde, 2003).

Otra de las características de la conyugalidad es la *felicidad genérica*, la cual Lagarde (2003) la define como: “las mujeres en particular deben encontrar la plenitud, deben ser felices como madresposas, en el espacio de la familia: de la conyugalidad y la maternidad” (p.439); se puede decir que dicha felicidad implica la realización del amor eterno desde la conyugalidad. Para Lagarde (2003), el ámbito conyugal está normado por las etapas del enamoramiento en el noviazgo y el amor en el matrimonio, por tal razón -en el marco de la realización de la *madresposa*- la felicidad de las mujeres es la experiencia amorosa y el

sentido de su vida recae en la realización del amor. Esta vivencia del amor como felicidad, está en función del otro -el esposo-, negándose a sí misma en su autonomía y autodefinición.

Si se contrasta esta realización del amor para “ser feliz” -pero también de las demás características de la conyugalidad- como una de las bases de la esposa como institución, con Cenicienta y la búsqueda de un príncipe azul para alcanzar “un final feliz”, “un amor eterno” y “un felices para siempre”, se puede hablar de una clara reproducción del patriarcado. El cuento de Cenicienta y sus posteriores versiones cinematográficas, muestran como personaje central a una mujer que logra un ascenso social y económico, supera las adversidades de la vida -como la muerte de su padre y los maltratos de su madrastra y hermanastras- y, sobre todo, encuentra a su “príncipe azul” con el cual realiza el amor. Relacionando el cuento con algunas prácticas rituales de las fiestas de quince años registradas en fotografías como la entrada, el vals, el cambio de zapatilla, el brindis y la entrega del anillo, se puede identificar la figura de la esposa como institución del patriarcado, pues, como se verá, dichas prácticas institucionalizan la búsqueda de un esposo ideal.

Ahora bien, entendiendo los cuentos de hadas como un documento histórico, Rodríguez (2012) asegura que Cenicienta posee un *sentimiento de familiaridad* para la mayoría de las personas, por tanto es un “*modelo universal*”. La misma autora presenta algunas versiones del cuento alrededor del mundo (Egipto, China, Europa y las narraciones más conocidas de Charles Perrault y los Hermanos Grimm), para señalar cómo el cuento al ser adaptado al cine y producido en cortos animados y largometrajes norteamericanos entre 1963 y 2007, reflejan la imagen de la mujer, la cual se ha transformado durante el siglo XX. En palabras de Rodríguez (2012), su análisis

ofrece una mirada al modelo de comportamiento femenino que, desde los cuentos de hadas y las adaptaciones cinematográficas, se ha tratado de difundir; en él se pueden ver los valores determinados de cada época. De esta manera, la sociedad comenzó a mostrar a una Cenicienta sumisa, la cual, conforme pasaba el tiempo, se fue liberando y rebelando -casi a la par de las mujeres del siglo XX. De esta forma, se puede entrever, por medio del cuento, los cambios que sufrió la sociedad (p. 96).

A pesar de la mirada optimista de la autora, en tanto supone una “liberación” de la mujer respecto a la sumisión del hombre identificada en las versiones de Cenicienta a lo largo del siglo XX, aquí se cree que los films creados por Walt Disney basados en el cuento, reproducen las tipificaciones patriarcales de la

mujer alrededor del amor eterno, el esposo ideal y la sumisión al hombre, dando continuidad a la institucionalización de la *madresposa*.

En este sentido, cabe citar a Ruiz (2012) y Zapata (2012), quienes realizan sus reflexiones en torno al impacto del cine y los medios de comunicación en la sociedad. La primera de ellas estudia la influencia de los medios en la formación de la personalidad de la niñez, preguntándose por el estereotipo de mujer utilizado por Walt Disney en películas infantiles como Blanca Nieves, La Bella Durmiente, La Cenicienta, La Bella y La Bestia y la Sirenita. Ruiz (2012) concluye que todas estas mujeres son coprotagonistas y complemento del hombre para asistirlos y hacer tareas del hogar, sin ocupar una profesión por sí solas. Estos personajes ascienden de posición sólo al casarse con un príncipe, por ello, su felicidad se alcanza a través de un hombre que les brinda seguridad. Así mismo, “son todas mujeres hermosas que no tienen madre o tienen madrastras malas, que sueñan con un príncipe azul y buscan la felicidad, que llega de la mano de un príncipe que las ama, se casan y viven felices para siempre” (Ruíz, 2012, p.18).

Esta misma dependencia al hombre y la ilusión de un príncipe que realiza la felicidad de la mujer, son elementos que también señala Zapata (2012) al analizar este estereotipo en las películas de Disney. Según ella,

Se repite en todas las películas un modelo de mujer con la incapacidad de superarse a sí misma y la necesidad de que haya una figura masculina de por medio que incentive y complete esta superación. Siempre se le muestra a la mujer en un estado inicial de miseria, tristeza o desgracia. Luego de conocer al llamado “príncipe azul” su situación pasa a un estado de felicidad pura, lo que se conoce como el *happy ending*. El hombre representa al héroe, quien cumple un papel salvador, ya que, en la mayoría de los casos, despiertan, reviven o salvan a la mujer que actúa como víctima (...). Comparando con las distintas religiones, como por ejemplo la cristiana, se puede ver que en las telenovelas, cuentos infantiles, y en las comedias románticas, la mujer es siempre la que tiene el rol de acompañar al hombre. De esta manera, se puede entender que “el hombre es lo que le da sentido a la vida de la mujer” (Zapata, 2012, p.23).

En la reflexión de Zapata, es clara la alusión que se hace al patriarcado y al poder que ejerce el hombre sobre la mujer, en concreto en su dependencia al esposo (príncipe), esto como parte de la esencia de la *madresposa*. Desde esta lectura, se puede hacer un paralelo entre las fiestas de quince años y la película de la industria de Walt Disney, “Cenicienta”, film estrenado en Colombia en marzo de 2015. La cinta logra

recrear el cuento tradicional, y la trama de la historia se basa -como lo enuncia la página oficial de Disney<sup>69</sup>- en la vida de *Ella*. Su padre, quien después de quedar viudo contrae nuevamente matrimonio, llevando a casa a la madrastra y sus dos hijas, quienes disponen de *Ella* luego de la muerte repentina del padre. La joven se convierte prácticamente en una sirvienta cubierta de cenizas, de allí su sobrenombre “Cenicienta”. A pesar de sus dificultades y la crueldad del trato de la madrastra y hermanastras, *Ella* honra a su madre a partir las enseñanzas que le dejó bajo el lema “sé valiente y bondadosa”. Cenicienta conoce a un apuesto extraño en el bosque -*Kit*, el príncipe del reino-, que se presenta como empleado del palacio y del que se enamora profundamente. Por petición del príncipe, el rey convoca a las doncellas del reino a un baile real, Cenicienta guarda las esperanzas de encontrar allí a *Kit*, pero su madrastra le prohíbe asistir, destruyendo su vestido.

La película continúa cuando Cenicienta recibe la ayuda de una anciana mendiga, quien resulta ser su hada madrina. Convirtiendo una calabaza en carroza, varios ratones en corceles, un par de lagartijas en edecanes y un ganso en cochero, el hada también repara el vestido de Cenicienta y le coloca unas zapatillas de cristal, también le aclara que el hechizo finalizará a la media noche. Al llegar al castillo, la joven descubre que *Kit* es el príncipe y baila con él el vals en medio del salón. Antes de dar la última campanada marcando las doce en el reloj, Cenicienta logra escapar, dejando tirada su zapatilla en la entrada del castillo. El príncipe ordena buscar por cada rincón del reino a la dueña de la zapatilla para desposarse con ella. Después de la larga búsqueda, *Kit* encuentra a *Ella* y la convierte en princesa, viviendo felices para siempre.

Se puede decir que las fiestas de quince de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, independientemente de si corresponden o no al ritual tradicional, tienen analogía con muchos elementos del film, particularmente en relación con algunos *instrumentos simbólicos* y prácticas rituales. Por ejemplo, en el rito de paso y en la película se realiza una entrada para presentar a la joven en sociedad, se baila el vals para buscar un príncipe-esposo, se emplea una zapatilla como *instrumento simbólico*, hay un hechizo que dura tan sólo una noche, se enfatiza en un anhelo por convertirse en princesa, el matrimonio aparece como la realización de este “ser princesa-esposa” (a Nataly y Natalia se les regala un anillo similar al ritual matrimonial católico), se enuncia la existencia de un final feliz e idealizado al cual “toda mujer” debe alcanzar a través de su esposo-príncipe.

---

<sup>69</sup>Tomado de <http://peliculas.disneylatino.com/cenicienta-2015> (recuperado el 29/06/2015). El trailer de la película puede ser consultado en el mismo link o en <https://www.youtube.com/watch?v=sL7tV4vFWtQ>

En esta correspondencia del protocolo de la fiesta con el cuento de Cenicienta, Favier (2011) asegura que

Si la referencia al cuento de La Cenicienta es recurrente en la escenografía y en la iconografía de la fiesta, es porque se proyecta en este personaje los valores que son compartidos por la comunidad. (...) Para la familia, y sobre todo para los padres, se trata de una celebración que acentúa la prosperidad económica, prosperidad que se inscribe en un contexto de crisis económica, sobre todo para las clases populares de la ciudad de México [aplicable también a la sociedad colombiana]. Es la quinceañera quien toma el papel de “portadora” del honor familiar, sobre ella descansa la reputación y el renombre de la familia frente a la "sociedad" (p.61).

De igual manera, para Favier (2011), tanto el vals como el zapato de tacón o la corona presentes en la producción de Walt Disney, representan el paso de niña a mujer, pero también el ascenso socio-económico, en donde la familia adquiere rasgos propios de la aristocracia; zapato y la corona simbolizan este ascenso, convirtiendo a la familia en una familia real. Al respecto, cabe citar el relato de Adriana cuando refirió la práctica ritual de la entrada de su hija al salón donde se llevó a cabo la fiesta: “*nos formaron afuera y entró la corte militar y nos hizo un camino con las espadas y entonces dijo 'que entre la familia real' y nosotros nos reímos porque estaba entrando Leonardo [el padre], Natalia y yo. Y después que entren los principitos [los hermanos], (...) entonces ahí entramos y vino pues todo el acto protocolario*”. La quinceañera adquiere un *estatus de reina* o mejor, de “princesa de cuento de hadas” que sólo posee por una noche antes de que se termine el hechizo.

Dando continuidad al ritual, luego de entrar la madre, el padre y los hermanos, Natalia ingresó con los edecanes, los cuales fueron contratados por la familia, quienes la entregaron a sus padres, “*nos tomaron fotos*” -aclaró la quinceañera- (ver fotografías 62 y 63), resaltando la importancia de la imagen dentro del ritual. Adriana concluyó la descripción diciendo que “los principitos” portaban algunos *instrumentos simbólicos* en el ritual de entrada: “*Nicolás [uno de los hermanos] llevaba las zapatillas en una esta [cojín] y Sebastián una rosa con el anillo, con el anillo y Sofí [una prima menor] llevaba la luz*”, esta última para ser usada en un ritual especial en homenaje a una de las abuelas de Adriana.

A pesar de lo anecdótico que resultó para la mamá el uso de la expresión “familia real”, esta denominación ratifica la relación directa de la fiesta con el cuento de Cenicienta y la “ganancia de estatus” que la familia adquirió durante la noche. Los edecanes, la corte militar y las espadas también están

vinculados con la idea de “custodiar” a la realeza, sumado al rol del hombre que “protege” a la mujer, propio del sistema patriarcal. Podría afirmarse que las espadas también hacen las veces de *instrumentos simbólicos*, pues permiten el inicio de la fiesta y, simbólicamente, hacen parte del proceso de transición de niña a mujer, en especial cuando Natalia y su familia pasan debajo de ellas. Así mismo, como práctica ritual, la entrada reafirma la familia tradicional, nuclear y heterosexual, instituciones fundamentales del patriarcado. Si bien, Leonardo no es el padre biológico de Natalia, éste ha asumido la figura paterna, por ello la familia se puede catalogar como nuclear.



**Fotografías 62 y 63:** Entrada de Natalia con sus padres y edecanes.

La entrada es fundamental para marcar el inicio de la fiesta y en general de todo el ritual de paso. Como ocurre con la llegada de la Cenicienta al castillo para el baile, ella arriba en una carroza de oro y es ayudada por el edecán que le ayuda a bajar (ver imagen 31). De manera similar, Natalia contó con la corte militar para hacer su arribo a la fiesta, “como toda una princesa”<sup>70</sup>.



**Imagen 31:** Llegada de Cenicienta al castillo.

**Fuente:**<http://www.melty.mx/cenicienta-2015-primer-trailer-oficial-con-la-madrastra-hermanastras-y-el-hada-madrina-a292749.html>

<sup>70</sup>En muchas fiestas de quince años se contrata una limusina para llevar a la quinceañera al salón, esto tiene relación con el carruaje de Cenicienta.

Complejizando el análisis presentado hasta aquí, cabe mencionar el videoclip de “Quinceañera” hecho con algunas imágenes de la telenovela del 89 que lleva el mismo título<sup>71</sup>. Como se ve en la selección de fotogramas correspondientes a las imágenes 32 y 33, la entrada de la joven está enmarcada por una corte militar y es el padre quien la recibe dándole un beso en su mano, representando figuras patriarcales, como ocurre con Natalia.



**Imagen 32:** Entrada de la protagonista de “Quinceañera” al salón.

**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo>



**Imagen 33:** La protagonista de “Quinceañera” es recibida por su padre.

**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo>

Para el caso de Sandra, su entrada ocurre de la manera similar a la de Natalia y Cenicienta (ver fotografía 64), según la quinceañera, “*hasta que todos [los/as invitados/as] no llegaran y mi mamá no consiguiera a los chalanos, duré ahí un buen rato, ya después mi abuelito y mi mamá me sacaron y me llevaron y todas las personas así en fila.*

*La entrada*”. Hay que recordar que el padre biológico de Sandra no asistió a la fiesta, por tal razón su abuelo, como figura patriarcal, tal vez esté reemplazando la figura paterna por consanguinidad que Sandra no tuvo esa noche, rol que su padrastro no asumió en el momento de la entrada. El arribo de Sandra al salón, como práctica ritual, puede estar relacionado con la idea de



**Fotografía 64:** Entrada de Sandra al salón.

<sup>71</sup>Para contextualizar ver el apartado 2.3. *Las intervenciones en el(los) cuerpo(s) de quinceañera*, del capítulo 2, allí se hace una descripción del video y la telenovela. En el análisis que se propone en torno al patriarcado en el presente apartado, se harán otras referencias a este videoclip en tanto muestran las mismas prácticas rituales que aquí interesan.

presentar a la hija en sociedad y buscarle un nuevo esposo, a partir de la aprobación de la madre y del abuelo como autoridades patriarcales.

En la misma fotografía se les ve caminado a Sandra, su madre y su abuelo tomados de gancho, aquí puede establecerse una analogía con el matrimonio y la entrada a la iglesia, donde la novia es entregada al esposo. Esto conlleva a pensar en el sentido del rito de paso de niña a mujer, vinculado con el inicio del noviazgo y de la vida sexual, pero también con el futuro casamiento de la quinceañera. Las flores ofrendadas a Sandra por parte de los jóvenes invitados, tal vez representen su intención de pretenderla y verla ahora ya no como una niña, sino como una mujer que empieza a asumirse como esposa.

Para el caso de Alejandra, el desarrollo de su fiesta inició con su entrada al salón que decoró su madre y su abuela (ver fotografía 65). La quinceañera caminaba junto con su papá y su mamá, representando a la familia nuclear y heterosexual. Si bien -y como ocurre con Sandra y Natalia-, la preparación del salón y del cuerpo de la quinceañera ocurrió como parte del rito en el espacio privado, la entrada marca el tránsito

de un estado a otro en el ámbito de lo público.



**Fotografía 65:** Entrada de Alejandra al salón.

La práctica de presentar a la quinceañera en sociedad, toma mucha más fuerza cuando se hace una calle de honor (como en Sandra y Natalia), haciendo pública su presencia y logrando su reconocimiento en la familia y los demás invitados como miembros de una comunidad. Presentar en sociedad a la joven, según

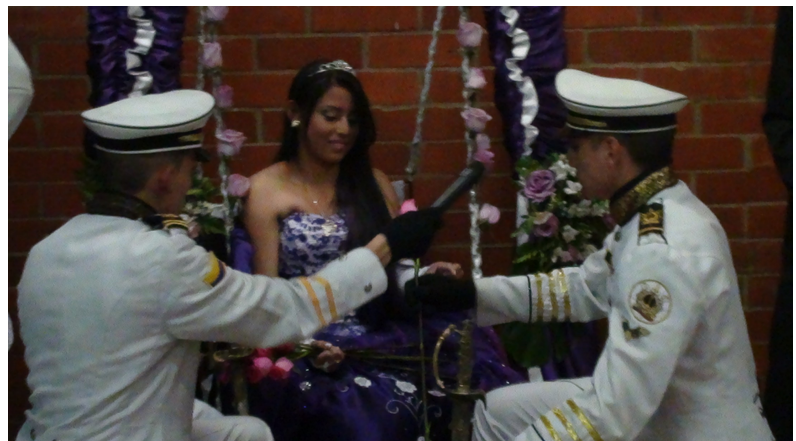
Cavagnoud (2011), tiene que ver con la *confirmación de pertenencia* a través de un *rito identitario*, esta vez en la fiesta de quince años, reafirmando la pertenencia de la quinceañera a la familia y la comunidad.

Para Cavagnoud (2011), esta presentación también implica reconocer la necesidad de buscar un esposo y el matrimonio para la joven -instituciones del patriarcado-, construyendo una red social por fuera de la familia. En este mismo sentido, presentar a la quinceañera, para Ruiz (2001) tiene relación con la

aceptación social de la *maduración sexual fisiológica* de ésta, el acceso a la maternidad sin ningún tipo de riesgo y el hecho de permitirle el cotejo por parte de los jóvenes y la relación de éstos con la fecundación. En relación con lo señalado por estos dos autores, cabe citar a Lagarde (2003):

Para el esposo, adquirir una esposa significa asegurarse un mundo privado propio, asentado en torno a ella, y a sus cuidados. Con la adquisición de esposa el hombre se allega un territorio y un espacio de la vida privado para ejercer su dominio, eje de su virilidad, de su condición masculina patriarcal (...) [Además] El esposo encarna lo público de la sociedad, trae la cultura pública consigo: en la alianza conyugal ése es su capital simbólico (p.446).

Este cotejo del hombre en búsqueda de una esposa que garantice su dominio en el espacio privado, pero también en el público, puede ejemplificarse en el caso de Natalia. Otra de las prácticas que hizo parte de su rito de paso, fueron las palabras que los edecanes de su corte militar le dedicaron después de su entrada. Como se muestra en la fotografía 66, los edecanes se



*Fotografía 66: Palabras de los edecanes de Natalia.*

arrodillaron frente a ella, sentada en el columpio debajo de un arco, el cual estaba decorado con flores. Según Natalia, “ellos se arrodillaban y me daban una rosa y me decían un poema (...), ahí como poemas, decían de los ojos, de la risa, así, de la sonrisa, así, entonces... de los dientes”, “palabras bonitas”, dijo su abuela.

Como ocurre con Cenicienta (ver imagen 25), el príncipe -que viste muy similar a los edecanes de Natalia- se acerca a ella -que también se encuentra en un columpio-, para decirle “palabras bonitas”. Este gesto de “caballerosidad y galantería”, deja ver al hombre como figura patriarcal capaz de cotejar a la mujer para la búsqueda y conformación de la conyugalidad, basados en el amor ideal y el “romanticismo”, en donde ella está a la espera de un hombre ideal (príncipe azul) que la conquiste. No hay que dejar de lado que lo dicho a Natalia por sus edecanes, está vinculado con el cuerpo intervenido y la exaltación de su belleza. La maduración del cuerpo es tal vez lo central aquí alrededor del sentido del rito de paso de niña a mujer: atraer al sexo apuesto desde la belleza física.

Otra práctica fundamental del rito de paso de los quince años es el baile del vals. Como ya se dijo en el marco teórico de este estudio, esta práctica es trascendental dentro del ritual en toda Latinoamérica, en tanto es crucial para convertirse en mujer (Finol, 2001; Cavagnoud, 2011). Además de estar relacionado con el cotejo de un futuro esposo para la quinceañera a través de sus “parejos”, también permite la identificación del poder que el hombre ejerce sobre la mujer, en especial de una figura paterna y los edecanes que simbolizan al esposo. En esta práctica -pero también en la entrada y, como se verá, en el cambio de zapatilla- hay que mencionar tres aspectos que evidencian el ejercicio del poder patriarcal dentro de la fiesta. Siguiendo a Lagarde (2003) estos serían: *el padre y la paternidad, la custodia de la virginidad y la monogamia de la mujer*.

La búsqueda de un esposo y el inicio de su vida sexual simbolizados en el vals -Aurora, la madre de Sandra emplea la expresión “*todos querían bailar con ella*”-, son permitidos y regulados por el padre (el padrastro o abuelo como ocurrió con algunas quinceañeras participantes en este estudio). La figura paterna es aceptada como autoridad dentro del patriarcado en el ritual. En palabras de Gruel & Palencia (2006), el padre al bailar con su hija acepta simbólicamente que otros hombres bailen con ella, esto coincide con *el ritual del matrimonio religioso* en donde el padre entrega a su hija en el altar. En este mismo sentido, el lugar que ocupan los edecanes como pretendientes y como figuras masculinas de dominio, se relacionan con la aceptación del matrimonio como institución, en tanto se puede crear un paralelo con el vals como parte del ritual dentro de la boda.

Esta figura paterna presente en el vals, podría relacionarse con lo que Lagarde (2003) define alrededor de la paternidad<sup>72</sup> y el padre como instituciones básicas de la sociedad y la cultura patriarcales. Para ella, la paternidad está

basada en la supuesta progenitura, en el hecho no comprobable y no evidente de la intervención del hombre en la procreación. La relación con la madre y por su mediación, con el hijo, transforman al cónyuge de la madre en padre. Es una relación de convención social (...). La ideología patriarcal considera que el padre es el hombre pleno, el adulto que trabaja, que organiza la sociedad y dirige el trabajo, la sociedad y el Estado. Su calidad de padre se suma entonces a los atributos masculinos patriarcales y le otorga el poder de quien trasciende mediante los hijos, en quienes se perpetúa y sobre quienes ejerce, a nombre del poder, la dirección y el dominio en la cotidianidad (Lagarde, 2003, p.374-375).

---

<sup>72</sup>La autora presenta tres instituciones centrales del patriarcado: *la maternidad, la paternidad y el matrimonio*. Éstas se irán desarrollando en el presente apartado en función de algunas prácticas de las fiestas de quince años.

Las figuras paternas que ejercen dicho poder patriarcal, no necesariamente están relacionadas con la consanguinidad y la progenitura. En el caso de las fiestas de quince años analizadas, fueron los padrastro o el abuelo (como ocurre con Sandra y Natalia) quienes asumieron simbólicamente la paternidad de las quinceañeras desde el desarrollo de las prácticas rituales. Esta distinción se puede enunciar como *padre genitor o biológico* y *padre culturalmente definido* (Harris citado por Lagarde, 2003). Desde esta perspectiva, el padre como institución patriarcal

está compuesto por un complejo de relaciones, de funciones y personajes: el padre social, el padre simbólico y el mítico, reconocidos socialmente, son también, los padres imaginarios de cada quien. Esta figura recoge el conjunto de atributos y valores considerados como el máximo cultural, social y político que pueda ser encarnado por un personaje (el padre) y por los sujetos designados como tales (Lagarde, 2003, p.374-375 ).

El vals como práctica ritual, simbólicamente marca el inicio de la vida sexual y afectiva de la joven. Las quinceañeras en su estatus de mujeres solteras destinadas a casarse, se ajustan a la categoría de “señoritas”. Para Lagarde (2003), el término hace referencia a un estado civil y la virginidad que es sometida a un *tabú lingüístico*, por ello

La señorita es la mujer que (...) transita como crisálida que se metamorfosea a su estado pleno; se mantiene a la espera del novio (cónyuge prematrimonial) o, en caso de tenerlo, vive este proceso de preparación para el matrimonio que se llama noviazgo. (...) Debido a la prohibición del erotismo coital prematrimonial, ser señorita implica, además de ser célibe, ser virgen (p.450).

Este estado de metamorfosis de la quinceañera, de alguna manera, representa el pasaje de niña a mujer y todo lo que implica: su edad para iniciar un noviazgo, mantener su virginidad para “protegerla” hasta el matrimonio y materializar su maternidad predestinada hasta conseguir un esposo.

En diálogo con la custodia de la virginidad, el valor simbólico del vals también hace referencia a la monogamia de la mujer que el patriarcado impone en las fiestas de quince años. Si bien, bailar con varios hombres podría relacionarse con la poligamia, la finalidad de esta práctica es la búsqueda y selección de un único esposo, que la posea para su exclusividad. Según Lagarde (2003), la especialización procreadora de la mujer en la monogamia se basa en la exclusividad erótica del marido, en contraposición a la poligamia masculina, a la luz de una fidelidad desigual que refleja el dominio de la mujer. Por ello, en la

cultura tradicional patriarcal, la *monogamia conyugal obligatoria* para las mujeres se contrapone a la *monogamia transgredible* de los hombres (Lagarde, 2003).

De esta manera, dentro de las fiestas de quince años, en particular en la práctica ritual del vals, la paternidad dialoga con la virginidad y la monogamia obligatoria para las mujeres, instituciones que evidencian el patriarcado ejercido desde los hombres (padres en sentido amplio y esposos) sobre las quinceañeras y sus familias.

Para ejemplificar lo dicho hasta aquí, cabe referenciar los vales de Adriana, generación de las madres, y de Natalia y Sandra, generación actual de quinceañeras. Para la primera de ellas, indicando la fotografía 67, señala que: “*acá mi papá así todo orgulloso, bailando el vals conmigo, mi papá nos ha querido mucho*”. Si se compara esta imagen de Adriana y su padre bailando el vals, con el fotograma en que la protagonista de “Quinceañera” también baila con su papá (ver imagen 34), la equivalencia creada es evidente.



**Fotografía 67:** Vals de Adriana con su papá.



**Imagen 34:** Vals de la protagonista de “Quinceañera” con su padre.

**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo>

Más allá de la semejanza de los encuadres, el ángulo de la toma, las posturas corporales y de la presencia de las flores (en el caso de Adriana el padre tiene una rosa roja y en “Quinceañera” durante todo el vals ella conserva en su mano un ramo de flores), el vals con el progenitor, simbólicamente, anuncia el matrimonio y el inicio de la vida sentimental-sexual de la joven. No hay que olvidar el “amor de padre” que Adriana menciona, puede interpretarse como una figura protectora, propia de la paternidad patriarcal. Tanto Adriana como la protagonista de “Quinceañera”, inician el vals con su padre, posteriormente éste es quien entrega al pretendiente a la hija, tanto en sentido simbólico como literal. En la fotografía 68 se

encuentra Adriana bailando con uno de los invitados, con las rosas que ha recibido de cada pareja (forma de “pretendiente”), mientras que en la imagen 35, el padre concede permiso para que su hija baile con su novio.



**Fotografía 68:** Vals de Adriana con uno de sus invitados.



**Imagen 35:** El padre de la protagonista de “Quinceañera” le permite bailar con su novio.

**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo>

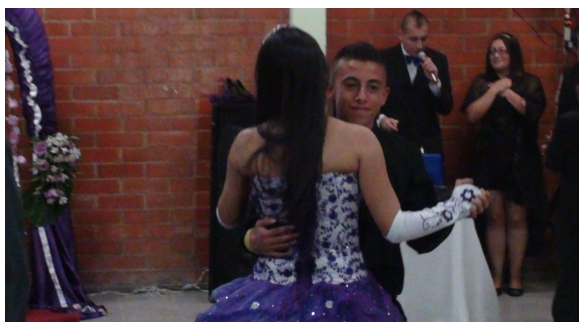
En cuanto al vals de Natalia, a partir de las fotografías 69 a 72, la quinceañera asegura que “*fue cuando bailé el vals con mi familia y la corte estaba ahí*”. Refiriéndose a la persona con la que estaba bailando (foto 69) dijo: “*él es mi papá*”, a lo que Adriana contestó: “*él tenía que abrir el vals*”, “*primero fue con mi papá y luego mi abuelo (foto 70) y luego ahí sí los edecanes y luego otra vez la familia*”, aclara Natalia. Adriana concluye asegurando que para el vals “*normalmente se utiliza el papá, pero para Natalia era importante mi papá, entonces por eso con el abuelito, y ya después del abuelito sigue toda la corte militar*”. Luego, Natalia inició el vals con sus hermanos, sus primos, sus tíos, su padrino de bautizo y algunos amigos (ver fotografías 71 y 72).



**Fotografía 69:** Vals de Natalia con su padre.



**Fotografía 70:** Vals de Natalia con su abuelo.



**Fotografía 71:** Vals de Natalia con uno de sus hermanos.



**Fotografía 72:** Vals de Natalia con su padrino.

En relación con el vals dentro de la fiesta de Sandra, Aurora señala varias fotografías -aquí se presenta la fotografía 73 a manera de ejemplo-, para decir que “*aquí están bailando el vals con (...) los quince jóvenes*”, aunque Sandra agrega que fueron más de quince chalanos con los que bailó. Otra de las fotografías, la No. 74, muestra al padrastro de Sandra bailando con ella.



**Fotografía 73:** Vals de Sandra con uno de sus chalanos.



**Fotografía 74:** Vals de Sandra con su padrastro.

Dentro de las imágenes, hay una constante en el encuadre y el uso de planos generales que capturan el cuerpo entero de los chalanos, el padrastro y la quinceañera; a partir de esta reiteración se da por entendido que fueron varios jóvenes los que bailaron. El arco forrado en tela blanca que aparece en un segundo

plano, junto con las flores que lo decoran, funcionan como escenografía dispuesta para la práctica ritual -esto mismo ocurre con Natalia-. Al fondo, se ve al resto de invitados/as que testimonian el evento y, por tanto, el hecho de que Sandra ahora sea mujer y puede ser cotejada por los hombres jóvenes.

Contrastando el vals de Adriana, Natalia y Sandra, incluso el de la protagonista de “Quinceañera”, con la imagen en la que se muestra el “baile real” de Cenicienta (ver imagen 36), quien ejecuta el vals con el príncipe, es evidente la semejanza de encuadres y de ángulos de toma, la disposición espacial de elementos como flores, la ubicación de los invitados/as y demás espectadores/as que concentran su atención en la pareja que baila, al igual que las posturas corporales. La analogía entre las dos situaciones apunta a que la quinceañera encuentre su príncipe azul, como ocurre con Cenicienta: su esposo ideal.



**Imagen 36:** Baile de Cenicienta con el príncipe.

**Fuente:**

<http://www2.esmas.com/entretenimiento/cine/819332/cenicienta-nuevo-trailer-pelicula-kenneth-branagh/>

En el análisis hecho a partir del contraste entre las fiestas de quince años con la telenovela “Quinceañera” y el film de Cenicienta, cabe la pregunta por la influencia de los medios masivos de comunicación en el desarrollo y registro fotográfico de las celebraciones de quince años y su influencia en la configuración del patriarcado, a partir de la producción y circulación de la imagen fija y audiovisual. No es gratuito que el lanzamiento de la telenovela finalizando la década de los ochenta corresponda con la popularidad que ganaron las fiestas en la generación de madres de las familias analizadas. Dichas mujeres cumplieron sus quince años finalizando la década de los ochenta y principios de los noventa, años en que cobraron sentido las fiestas de quince como rituales de paso en la vida familiar, periodo de tiempo en que se estrenó la telenovela en México, Colombia y el resto de Latinoamérica. Tampoco es gratuito que en la actualidad, producciones como las de Walt Disney, hayan influenciado la estética y el sentido de fiestas, fortaleciendo en las mujeres y las niñas su ideal de ser princesa y alcanzar el amor eterno.

Cabe la pregunta por las consecuencias que las telenovelas y el cine de entretenimiento han tenido en la construcción de la mujer -y también del hombre-, sobre todo en la reafirmación de la *madresposa* y del

patriarcado. Si bien, esta no es la pretensión de este estudio, siguiendo a Favier (2011), por ahora se dirá que los cuentos de hadas reproducen un *arquetipo del destino femenino* que también se hace presente en las fiestas de quince años como parte de un imaginario social del “*amor eterno*” y de *dicha absoluta*, a partir de la vida en pareja y la familia, “este paradigma es interpretado en las telenovelas [como “Quinceañera”], se trata de un modelo difundido más allá de la fiesta de quince años y que concierne a todas las mujeres” (Favier, 2011, p.63). Lagarde (2003) también reconoce este hecho, afirmando que la televisión actúa como una forma de desplegar a la *madresposa*, es sus palabras:

la reproducción doméstica se ha transformado al aparecer la televisión y transformarse en una gran ayuda a la madre no sólo en el cuidado y entretenimiento de los menores y de ella misma, sino por el peso extraordinario que adquiere en la formación genérica a través de la imagen visual y auditiva (p.400).

Retomando la reflexión sobre las prácticas rituales y su registro fotográfico en función del patriarcado, el cambio de la zapatilla es otra acción en la que se evidencian las relaciones del poder del hombre (figuras de padres y esposos) sobre la mujer. Como se indicó en el contexto teórico, el cambio de zapatilla es muy común en el ritual de varios países latinoamericanos en donde se celebran los quince años. Por ejemplo Finol (2001), quien centra su análisis en una fiesta de quince venezolana, refiere el cambio de zapatilla para ejemplificar la *ganancia social* de la quinceañera, en tanto se admite la vida adulta de la joven y la posibilidad de su matrimonio; por otra parte, Favier (2011) en el contexto mexicano, menciona el *vals del primer zapato de tacón* como práctica que lleva consigo la *función simbólica* de la salida de la infancia.

En la fiesta de Sandra, a partir de la fotografía 75, su madre asegura que “*acá Eduardito [el padrastro] le está colocando la zapatilla*”. Según ella, “*ese momento fue emocionante porque Eduardo casi no le puede colocar la zapatilla, tal vez de los nervios o de la emoción (risas), quién sabe qué pasaría en ese momento, porque duró hartó para colocarle las zapatillas*”. Mientras tanto, Sandra se sintió “*apenada porque todo el mundo*



**Fotografía 75:** Cambio de zapatilla de Sandra.

*ahí, lo miraba a uno (risas)”, Doña Marucha, la abuela, como espectadora de la práctica, dijo que “todo el mundo aplaudía, lo silbaban, gritaban. Y ella apenada, juntos apenados”.*

La práctica ritual en torno al cambio de zapatillas para las mujeres de la familia se recuerda y reelabora en el presente como una anécdota. Dada la ausencia del padre biológico, es el padrastro quien asume la figura patriarcal de autoridad. La madre, toma una actitud “pasiva”, pues hace las veces de testigo de la práctica. A través del uso de la zapatilla como *instrumento simbólico*, el sentido del rito de paso está vinculado a la *significación ritual* que se le atribuye a la práctica con la idea de “dejar de ser niña”, para iniciar una vida adulta en el interior de la familia, pero también en la esfera de lo público y de lo social. La importancia de esta parte del evento se puede ver cuando se coloca la zapatilla sobre un cojín y se construye toda una escenografía para la práctica: el arco, la silla y las flores azules.

Como se puede observar en la imagen 37, en Cenicienta esta práctica también se hace presente, a diferencia de las fiestas de quince años, es el príncipe quien coloca la zapatilla para encontrar a la “mujer” con la cual se desposará. Reflejando el sistema patriarcal, la zapatilla (simbolizando el pasaje de niña a mujer), puede relacionarse con el inicio de una búsqueda de un esposo ideal (simbolizado en el príncipe).



**Imagen 37:** Momento en que el príncipe le coloca la zapatilla a Cenicienta.

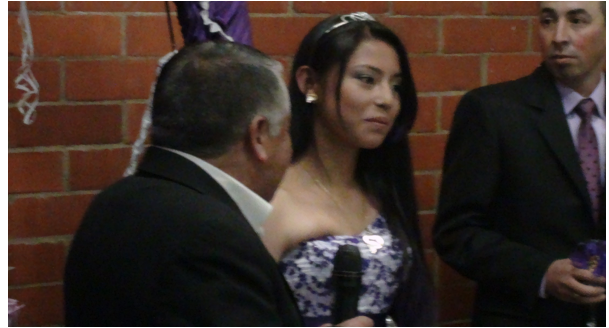
**Fuente:** [http://www.vanitatis.elconfidencial.com/multimedia/album/estilo/moda/2015-03-26/25-zapatos-que-podria-haber-perdido-la-propia-cenicienta\\_733191/](http://www.vanitatis.elconfidencial.com/multimedia/album/estilo/moda/2015-03-26/25-zapatos-que-podria-haber-perdido-la-propia-cenicienta_733191/)

Para el caso de Natalia, representando figuras paternas y patriarcales identificadas desde el afecto más que desde la consanguinidad, su padrastro fue quien dio inicio a las palabras como práctica ritual, seguido de su abuelo. A través de las fotografías 76 y 77 su mamá insiste: *“bueno aquí están las palabras de mi papá [abuelo de Natalia], mi papá es una persona muy importante en la vida de ella, le da el mismo lugar que tiene Leo [el padrastro]”*. Concretamente, el discurso del abuelo se basó en manifestarle a su nieta su

nueva condición de mujer adquirida en el ritual de paso, en palabras de Natalia: *“me dijo que señorita<sup>73</sup>, algo así”, “y el esfuerzo de mi hija, decía mi papá, y que le agradecía a toda la gente”,* complementa Adriana.



**Fotografía 76:** Palabras del padre de Natalia al momento del brindis.



**Fotografía 77:** Palabras del abuelo de Natalia al momento del brindis.

Esta práctica también fue mencionada por Sandra y su mamá, según una fotografía presentada por Aurora (ver foto 78) *“aquí sólo con la mamá, que estábamos en el brindis”*. Para ella, *“también me dio pena porque me tocaba decir unas palabras y todo eso, como que en ese momento se le olvida a uno todo lo que quiere expresar, como... la emoción, entonces como que no lo deja a uno expresarse (...) lo que uno quiere, se le olvida en ese momento todo (risas)”*. Las palabras que dijo exactamente no las recuerda, sin embargo, *“a mi me parece que dije que era la persona más maravillosa, que ojalá siguiera haciendo todo juiciosa y saliera adelante”*. A diferencia de las demás familias, Aurora es quien da las palabras, tal vez por la ausencia de una figura paterna por consanguinidad, que esta vez no fue ocupada por el abuelo o el padrastro.



**Fotografía 78:** Brindis en la fiesta de Sandra efectuado por su mamá.

Por su parte, Alejandra cataloga el brindis y las palabras de su padre y madre como el momento más importante dentro de su fiesta. Según ella, *“cuando las palabras, si, fue como lo más bonito (...). No me acuerdo lo que dijo mi mamá (risas), me acuerdo que mi papá dijo que... ¿cómo fue que dijo?, dijo como: yo no invité a nadie, ella fue la que quiso*

<sup>73</sup>Hay que recordar el significado que Lagarde (2003) le da a la categoría de “señorita”, asociado con la virginidad, el noviazgo y el matrimonio.

*invitar aquí a todos, (...) aquí están los que son, algo así dijo, algo así. Y no, pues que me cuidara, que ya era un paso más grande, que igualmente todos los que estaban ahí me querían mucho”. Mientras tanto, Sonia, la madre de Alejandra, no recuerda muy bien lo que dijo ese día debido a sus nervios, aclara que hizo mención al cambio de niña a mujer; insiste también en que “en cambio él [el papá de Alejandra] sí preparó palabras, yo no pensé en hablar, como que siempre habla como el papá, no sé, según lo que aquí se maneja es el papá, es como que yo no tenía preparadas palabras, pero en la mañana él si me dijo que había preparado unas palabras, pero no, yo no”.*

Reafirmando lo ya dicho aquí en torno a la figura paterna de la quinceañera como figura de autoridad, en su comentario Sonia da por hecho que es a su pareja a quien le corresponde dar las palabras y por consiguiente, institucionalizar el pasaje de su hija a su nueva condición de mujer, evidenciando unas relaciones de poder de él dentro de la familia en tanto “jefe del hogar”. Este pasaje es catalogado por el padre como un “paso muy grande” en la vida de su hija. Cabe hacer notar que Alejandra no recuerda lo dicho por su madre, en cambio, tiene claridad de lo dicho por su padre, sobre todo en la selección de los invitados. En relación con las imágenes que logran documentar la práctica (fotografías 79 y 80), en dos de ellas se ve a Alejandra besar a su papá y a su mamá, llama la atención también el uso de copas para realizar el brindis, que funcionan como *instrumentos simbólicos*.



**Fotografías 79 y 80:** Alejandra saludando -respectivamente- a su papá y mamá al momento del brindis.

En el desarrollo de la fiesta de Nataly, también se dio la práctica ritual del brindis, en la que destaca las palabras de su papá, su mamá y sus amigos/as. A través de dos fotografías (81 y 82) la quinceañera relata que: “después de las palabras de mis amigos, siguieron las de mis papás y pues fueron muy conmovedoras, cada uno dijo algo muy especial, porque pues igual ellos me han acompañado toda la vida, y pues cada uno habló y mi papá es muy sentimental y se puso a llorar y me hizo llorar a mí también, entonces en ese momento después nos sentamos y él me hablaba al oído, me hablaba de que

*estaba muy orgulloso de mi y todo, ¡chévere!”.*



**Fotografías 81 y 82:** Momento en que el papá de Nataly se acercó a ella después del brindis.

El brindis para Nataly, además de ser un acontecimiento de carácter público, en el que sus allegados/as manifiestan afecto, admiración, etc., es trascendental dentro del protocolo general de la fiesta. A partir de lo que afirma Nataly, se puede decir que las palabras de su papá y su mamá se estructuran desde la institucionalidad de la maternidad y la paternidad -tal como ocurre con Alejandra-, basada en la función de ser compañeros incondicionales a lo largo de la existencia de la hija. Por otro lado, cuando el padre asegura sentirse orgulloso de su hija, lo dice a partir de una serie de juicios de valor que enmarcan a la quinceañera dentro de un deber ser que el padre aprueba desde las valoraciones de lo bueno y lo malo.

Para la generación de las madres, cabe citar la fiesta de Sonia, para quien el momento más importante y el que más recuerda, está asociado con las palabras de su papá, quien reafirmó el tránsito de niña a mujer y lo que ello implica. Según Sonia, su papá enfatizó en *“el cambio de vida, que su hija estaba empezando a crecer, que era una nueva etapa, ahí le mencionan a uno a los niños y que hay que tener cuidado, entre chanza y chanza”*. Además de recalcar el hecho de que su hija se convierte en mujer, el papá de Sonia evidencia el inicio de la vida sexual y afectiva de la quinceañera al lado de un “niño-adolescente-hombre” como parte de este nuevo inicio, el cual intenta regular y controlar por medio de sus palabras, ejerciendo su imagen de autoridad que se validan en la fiesta. En esta misma lógica de lo permisivo, de aquellas prácticas y comportamientos que ahora son admitidos o prohibidos, según el caso, por los padres como autoridad, y que se instauran a partir de los quince años, Sonia aclara que esto se produce según las

dinámicas familiares, “*pues era como por familias, por la creencia, (...) como la educación de los papás de uno que le permitían*”.

En este sentido, cabe citar a Lagarde (2003) para quien las familias hacen parte de los *grupos domésticos*, es decir, “ámbitos de reproducción de los seres humanos, organizados en torno a relaciones, actividades, y funciones económicas, sociales, sexuales (procreadoras y eróticas), afectivas, sociales, políticas” (p.369). Según la autora, dichos grupos tienen unas características reproductivas comunes, como la procreación de seres humanos, la humanización de los individuos en la cultura para convertirlos en sujetos, la conversión de los seres humanos en seres sociales, la reproducción de estructuras y relaciones de poder, la reproducción de las instituciones, la articulación de lo privado con lo público, la estructuración de la hegemonía, entre otras (Lagarde, 2003).

Como bien se puede identificar en el desarrollo de las fiestas de quince años, la institucionalización de la familia ocurre transversalmente en el ritual, dialogando con otras instituciones y formas de relaciones familiares. Siguiendo a Lagarde (2003), estas relaciones ocurren por la *filiación o descendencia*, es decir por la consanguinidad, la paternidad y la maternidad; también se dan por *conyugalidad o afinidad* (esposos/as, nueras, yernos, suegros/as, etc.) y por *relaciones de parentesco*, como la familia extensa y los *parientes rituales* (compadres, comadres, padrinos/as y ahijados/as).

En diálogo con la institucionalización de la familia nuclear, emerge la *heterosexualidad obligatoria* en la materialización del patriarcado en las fiestas de quince años. Como otra de las categorías teóricas abordadas por el feminismo, con la intención de cuestionar y transformar esta institución patriarcal, para Espinosa (2007) el concepto de *heterosexualidad obligatoria* fue propuesto por el colectivo *Purple September Staff*, en su artículo “*The normative status of heterosexuality*” y dado a conocer por Rich (1996) en su texto “*Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*”. Reconociendo que la heterosexualidad ha sido construida históricamente como institución política y no como una herencia biológica, a partir de relaciones económicas de desigualdad entre hombres y mujeres -como la jornada doble para éstas- y la opresión en general hacia la mujer, Rich (1996) define la *heterosexualidad obligatoria* como una institución de poder y dominio masculino.

Según Sánchez (2013), Rubin es otra de las feministas que ha aportado a la construcción y debate en torno a la *heterosexualidad obligatoria*, para ella “la organización social de sexo se basa en el género, la heterosexualidad obligatoria y la constrictión de la sexualidad femenina. La organización de la sexualidad

humana se articula en torno al tabú del incesto, la imposición de la heterosexualidad obligatoria y la división asimétrica de los sexos” (Rubin citada por Sánchez, 2013, p.172).

El desarrollo del concepto de heterosexualidad que plantea Espinosa (2007), lo continúa con los planteamientos de De Lauretis, quien señala que el modelo de sexualidad femenino en occidente se basa en la reproducción y el deseo del varón, dejando de lado otras formas de sexualidad no reproductivas de las mujeres, asegurando así el *contrato heterosexual*. Esta idea de *contrato heterosexual*, Espinosa (2007) lo refiere a propósito de la propuesta de Wittig, para quien el concepto hace referencia al acuerdo que las disciplinas que la Modernidad lograron alrededor de la naturalización de los géneros masculino y femenino, dando por hecho su complementariedad como fundamento de la cultura. Por tal razón, “Wittig apunta que no hay ninguna división entre sexo y género, esta es una categoría construida políticamente desde la heterosexualidad para mantener el orden binario” (Sánchez, 2013, p.180).

Finalmente, Espinosa (2007) refiere la apuesta teórica de Butler, quien se pregunta por la *producción de una heterosexualidad normativa*, a través de la vigilancia y la producción del género<sup>74</sup>. En este sentido, Butler (2001) insiste en la manera como las normas de género definen una *complementariedad heterosexual de los cuerpos*, desde unos ideales de feminidad y masculinidad apropiados o inapropiados, centrados en una *matriz heterosexual* que estructura el género y el deseo<sup>75</sup>. Desde su perspectiva, Butler (1997) define los *géneros “inteligibles”*, es decir

aquellos que instituyen y mantienen de alguna manera las relaciones de coherencia y contigüidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. En otras palabras, los espectros de la discontinuidad y la incoherencia, que sólo pueden ser pensados en relación con las normas de continuidad y coherencia, son prohibidos constantemente y producidos por las mismas leyes que intentan establecer líneas de conexión causal o expresiva entre el sexo biológico, los géneros constituidos culturalmente y la “expresión” o “efecto” de ambos en la manifestación del deseo sexual por mediación de la práctica sexual (p.9).

Esto es lo que la autora enuncia como *verdad del sexo* -retomando a Foucault- que se reproduce mediante una serie de prácticas reguladoras, que permiten la *heterosexualización del deseo* y las

---

<sup>74</sup>Para profundizar en la producción del género y la materialización del sexo, retomar lo dicho en torno al concepto de *performatividad del género* tomado de Butler (2002) en el capítulo 1 de este estudio (ver apartado 1.3.2. *Performatividad del género en los quince años: Roles de hombres y mujeres en la fiesta*).

<sup>75</sup>Butler (1997) define como *matriz heterosexual* al entramado de inteligibilidad cultural que naturaliza los cuerpos, géneros y deseos. Su aporte lo desarrolla basándose en las nociones de *contrato heterosexual* de Witting y de *heterosexualidad obligatoria* de Rich.

oposiciones asimétricas entre lo femenino y lo masculino. Para Butler (2002), esta *heterosexualidad normativa* es uno de los regímenes que modelan la materia corporal del sexo. Por tanto, hablar de heterosexualidad implica referirse a un control político transmitido desde el poder, que anula la existencia de otras formas de sexualidad, marcando unos patrones únicos a seguir, correspondiente a un modelo *heterosexual heteroimpuesto* en la construcción de la *identidad sexual* (Sánchez, 2013).

De este modo, la heteronormatividad instituye unas equivalencias entre sexo, género y deseo: el hombre debe ser ser masculino y heterosexual, en contraposición y como su complemento, la mujer debe ser femenina y heterosexual. Aquello que se escapa de esta norma, no es socialmente aceptado y contradice lo impuesto, sería lo abyecto -según Butler (2002)-, como lo homosexual, lo transgénero o lo transexual.

La *heterosexualidad obligatoria* aparece como una institución que materializa el patriarcado dentro de las fiestas de quince años, la cotidianidad de las personas y, en general, la sociedad y cultura occidentales, definiendo una serie de normas para hombres y mujeres en torno a su sexualidad y la conformación de una familia mediante la conyugalidad. De esta manera, el matrimonio como práctica ritual y como institución materializan la coyugalidad y la *heterosexualidad obligatoria*, y por consiguiente, reproduce el patriarcado. Según Lagarde (2003),

El matrimonio es una de las formas de conyugalidad, al punto de constituir una de sus instituciones: tiene normas de cumplimiento obligatorio, sanciones, rituales y mitos que enmarcan relaciones conyugales específicas: implica a dos personas con características específicas, de sexos diferentes, de edades específicas, que se unen para convivir, cohabitar, realizar vida erótica reproductiva, fundar una familia y vivir en ella el resto de sus vidas. Los derechos y las obligaciones son generales para la institución y específicos para cada cónyuge. El matrimonio es una de las instituciones básicas de la familia y de otras unidades domésticas, que permiten la reproducción de la sociedad en su conjunto, desde su dimensión privada (p.375).

En el contexto de las fiestas de quince años, el matrimonio católico es metaforizado dentro del ritual de paso de niña a mujer a través de dos prácticas rituales concretas: la postura de un anillo y el desarrollo de una misa. Por ejemplo, uno de los regalos que Adriana recibió de sus padres fue un anillo, “*nosotros le dimos un anillo que lo tiene guardado, una cadena*”, insiste su mamá. Como *instrumento simbólico*, éste no ocupó un lugar importante dentro de la fiesta como tal, por el contrario, no hubo ninguna práctica ritual alrededor de él, simplemente fue entregado, junto con la cadena, dentro de un joyero para que la misma

quinceañera se lo pusiera. En cambio, para Natalia, su hija, la postura del anillo si fue incluida como práctica ritual<sup>76</sup>. Según Natalia, “*el anillo mi mamá me lo entregó y las zapatillas mi papá me las puso*”.

Del mismo modo, en los registros fotográficos de la celebración de Nataly hay una fotografía (número 83) justo cuando su papá le coloca un anillo, según ella, “*¡Ah, aquí! mi papá y mi mamá se hicieron al lado, a los dos lados míos y el padre dio la bendición al anillo y mi papá me lo puso, en ese momento*”. Su mamá complementa la descripción de esta práctica diciendo que el anillo “*ahí se dio en la ceremonia porque se hizo en la parte religiosa, en muchas fiestas se lo colocan como en un ramo de flores o como en un joyerito, y en el momento de la... antes del vals el papá le entrega el anillo a la quinceañera*”.



**Fotografía 83:** Momento en que el papá de Nataly le colocó el anillo en medio de la misa.

Para estas mujeres, incluyendo también a Sonia y Sandra quienes mencionaron el anillo en su fiesta, el matrimonio católico -haciendo referencia a la iglesia como institución- está simbolizado en este *instrumento simbólico*, el cual es entregado por los progenitores. Creando analogía cuando el esposo coloca la argolla a su esposa en la boda -en el caso de Nataly es más evidente, pues su padre pone el anillo en uno de sus dedos después de que un sacerdote lo bendice en medio de una misa-, la imposición del anillo de quince años, funciona como una forma de institucionalizar el hecho de que la hija ahora, como mujer, va a contraer matrimonio a futuro.

El anillo es uno de los artefactos que simbólicamente representa el tránsito de niña a mujer y media dos prácticas rituales: su postura y la bendición del sacerdote -en el caso de Nataly-. En ambas acciones son los hombres los protagonistas, apareciendo como figuras patriarcales, asociados con el matrimonio, la familia nuclear, la heterosexualidad y la virginidad de la joven que debe conservarse hasta la noche de bodas. Esta práctica, para la familia de Nataly evidencia la importancia de la religión dentro de la celebración.

---

<sup>76</sup>La práctica que no fueron documentada fotográficamente.

Con lo dicho hasta aquí, puede hacerse un contraste con lo que la abuela de Nataly mencionó a la hora de preguntarle por la manera en que su generación celebraba los quince años. La mujer contestó de forma espontánea y contundente: “*¡se casaban!*”, frase que despertó la risa de todas sus familiares. En seguida, la abuela explica que “*casi todas se casaban, a los dieciséis, ya a los dieciocho, veinte, ya estaba uno quedado (...). No, pero hartas si se casaban en esa época. (...) Yo me casé ya vieja, de veintidós (risas)*”. Frente a esto, la tía paterna de Nataly aclara que “*los quince años de esa época era el matrimonio, no era fiesta, según eso ella*”. Se puede afirmar que el sentido que la abuela y su generación le otorgan a los quince gira en torno a otro ritual de paso de niña a mujer, el cual tiene mayor significación: el matrimonio. El inicio de la vida familiar y el deber como *madresposa*, son evidenciados por la abuela a la hora de entender el sentido de este ritual de pasaje. La abuela también refiere una “edad ideal” para casarse, la cual sitúa entre los quince y dieciséis años. A manera de ejemplo, cita la edad de su matrimonio y emplea la expresión “*estaba uno quedado*”. Para las mujeres y la sociedad en general de su generación, se valoraba como correcto no sólo el matrimonio, sino también una edad adecuada para hacerlo

Creando una comparación entre los quince años de Nataly y los de su abuela, el ritual religioso del matrimonio puede tener un símil con la misa y la entrega del anillo que ocurrió en el marco de la celebración de la nieta. Esto puede leerse como una permanencia en las generaciones de madres y quinceañeras en torno a la concepción de la familia y la figura de la *madresposa*, lo cual es transmitido generacionalmente.

Para finalizar este apartado, cabe decir que el matrimonio y la conyugalidad, dentro de la institución de la *madresposa* es fundamental para la realización de la maternidad, como base para la reproducción del patriarcado. Al respecto Lagarde (2003) asegura que

Como institución, la maternidad está enclavada en el ámbito más amplio de instituciones: el matrimonio y la familia. La maternidad no debe ser vivida en pareja temporal o en la soledad, sino en el matrimonio, si es así uno de los ejes fundamentales de la familia para lo que se estructura con la filiación, la conyugalidad y la paternidad. La mujer sólo puede tener relaciones eróticas coitales en el matrimonio, y sólo puede ser madre en el matrimonio.

Esta idealización de la maternidad y la manera como aparece simbolizada en las fiestas de quince años, es en lo que se espera profundizar a continuación, tomando como referencia la imagen y significado de la Virgen María.

### 3.3.3. La Virgen María y la mujer que -luego de ser esposa- se convierte en madre.

Como parte de la configuración de la mujer en la sociedad patriarcal, en diálogo con la institución de la *esposa*, las instituciones *madre* y *maternidad* emergen como parte de la realización de la *madresposa*. Según Lagarde (2003), la madre es una institución histórica importante para la realización del ser social de las mujeres y la reproducción de la sociedad, la cultura y la hegemonía. En el sentido estricto del término y desde una perspectiva tradicional del patriarcado, a partir de los postulados de Badinter, Lagarde (2003) define la madre como

una mujer casada y que tiene hijos legítimos (...) es un personaje relativo y tridimensional. Relativo porque no se concibe sino en relación con el padre y el hijo. Tridimensional porque además de esa relación doble, la madre es también una mujer, esto es un ser específico dotado de aspiraciones propias, que a menudo no tiene nada que ver con las de su marido ni con los deseos del niño (p.376).

Lagarde (2003) complejiza esta definición sociológica, asegurando que ésta se desprende de la ideología dominante de la maternidad, negando la realidad: hay madres sin estar casadas y madres de hijos ilegítimos. Dicha maternidad, como institución básica del patriarcado, se basa en la progenitura como experiencia personal y corpórea de la mujer, “la maternidad dura toda la vida e implica los cuidados maternos de reposición y reproducción cotidiana que prodigan las mujeres a los otros. (...) La relación biológica hace que la mujer asuma la maternidad obligatoriamente, aun fuera de otras instituciones” (Lagarde, 2003, p.272).

Esto es lo que la autora vendría a denominar como el ideal o el estereotipo de la maternidad, estructurado en la concepción, la gestación y el parto, experiencias todas que pasan por el cuerpo. Sumado a ello, la madre debe pertenecer a un grupo etéreo ubicado entre la adolescencia y la edad adulta (Lagarde, 2003), los quince años ponen en tensión el inicio de estas dos etapas y por consiguiente, el inicio de la maternidad.

Otra de las características de la maternidad, es la capacidad social de las madres como reproductoras de la cultura. Esto es lo que Lagarde (2003) define como el *proceso de aculturación* que ocurre a través de la madre, en sus palabras:

A través de la maternidad, la mujer-madre es transmisora, defensora y custodia del orden imperante en la sociedad y en la cultura. (...) Tanto los rituales domésticos o sociales [por

ejemplo las fiestas de quince años], como los cuidados están a cargo de las mujeres y forman parte de su condición histórica. (...) Su contenido es la reproducción de los particulares y de sí misma como particular, pero también del conjunto de relaciones, de instituciones y de concepciones en que vive (p.377).

Es este sentido, la madre y, en específico, las figuras maternas de las fiestas de quince años, como las abuelas, las madres y las mismas quinceañeras, hacen parte de un proceso de *aculturación* en la crianza, “las madres son reproductoras de la cultura, aculturadora de los otros. Son las primeras pedagogas de quienes comienzan a vivir” (Lagarde, 2003, p.377). La madre debe educar y reproducir cualidades sociales del sujeto (en cuanto a género, clase, edad, etc.) y el cúmulo de tradiciones, valores, creencias y normas del mundo, construyendo un sentido de vida (Lagarde, 2003).

Para las generaciones de las mujeres, tanto de las fiestas de quince como de la sociedad en general, lo que transmite la figura de la madre se basa en la construcción de la mujer en torno a una serie de cualidades maternas. Siguiendo a Lagarde (2003), estas serían: la autonomía (autosuficiencia para la satisfacción de los demás), la posibilidad de cuidar a *los otros* y de sí misma, la capacidad cultural de la elaboración de la lengua materna, el mantenimiento del mundo doméstico, la reproducción del orden del mundo, la reproducción del sentido estético de este, y la posibilidad de dar y seguir dando. Para el caso de los quince años, la transmisión de esas cualidades ocurre de madres a hijas y de abuelas a nietas, en relación a tres generaciones (cinco para el caso de Sandra: se suman su bisabuela y su hija).

Se puede decir que la maternidad se construye a través del *mito de “madre sólo hay una”*, que, de igual manera, se aleja de la realidad social, en tanto una madre es ayudada para cubrir las necesidades de *los otros*; cada individuo a lo largo de su vida es cuidado maternalmente por diversas madres, por tal razón la maternidad emerge como *institución colectiva* (Lagarde, 2003). En esta ayuda mutua en la crianza y cuidado del otro, Lagarde (2003) realiza una categorización de las madres según el patriarcado, destacando a *las madres domésticas, la madrastra, la madre estéril, las madres públicas, las niñas-madres, las niñas-nanas, las madres-niñas, la madre sola, las madres sin hijos*<sup>77</sup>.

En cuanto a *las madres domésticas*<sup>78</sup>, muy fáciles de identificar en las fiestas de quince años, Lagarde (2003) señala a *la madre biológica-progenitora*, la cual gesta y pare a su hijo y se basa en la filiación;

<sup>77</sup>A lo largo de este apartado se desarrollarán algunas de estas categorías, en función de su presencia en las fiestas de quince años.

<sup>78</sup>Si bien, Lagarde plantea su análisis de las *madres domésticas* a partir de las diferencias de clase, y por consiguiente, económicas y étnicas en el contexto mexicano, sus categorías aportan al análisis de las relaciones maternas presentes en las fiestas de quince años.

socialmente la progenitora es la única considerada como madre, intrínsecamente buena. En los quince años, esta es la figura maternal más evidente, sobre todo en el rol que ocupan las madres de las quinceañeras para la preparación y desarrollo de las fiestas.

*La nodriza-madre de leche*, también pertenece al grupo de *madres domésticas*, es quien alimenta al otro/a con un producto de su cuerpo (la leche materna), sin ser la progenitora. También está *la nana*, *sirvienta madre*, la cual tiene exclusivamente la función materna durante la infancia y su título dura toda la vida, se caracteriza por la inexistencia de parentesco como diferencia de clase. *La sirvienta*, *la sirvienta-madre* es otra figura materna dentro de las *madres domésticas*, sus funciones son principalmente de reproducción domésticas (“el quehacer” de la casa) y el cuidado materno-servil de niños y adultos. Para ejemplificar a *la nana* y a *la sirvienta-madre*, cabe citar la fotografía número 84 que pertenece al álbum de Nataly y en la que aparece posando con la persona que la cuidó cuando era niña. Según su descripción, “*ella fue mi nana, en la infancia, se llama Lola, es mudita y pues me gustó mucho que haya ido, porque pues ella me vio crecer, ante todo*”. Igualmente, hay que hacer mención de Cenicienta cuando ella asume su rol de cuidadora y “sirvienta” de sus hermanastras y su madrastra. Contrario a la nana de Nataly, Cenicienta adquiere una imagen negativa y despectiva.



**Fotografía 84:** Nana de Nataly.

Dentro de las madres domésticas, Lagarde (2003) también ubica a parientes como las abuelas, las hermanas, las tías y las hijas, y a madrastras, vecinas y amigas, “a ellas se les reconoce 'naturales' hechos maternales hacia los otros, por ser madres, pero nunca son reconocidas como sus madres” (p.392). Para el caso de los quince años, estas mujeres serían las abuelas, principalmente, y otras figuras que participan en el ritual como tías, amigas del colegio, hermanas, primas, entre otras.

Otro tipo de madres que son fundamentales en la fiesta de quince años son *las niñas-madres o madres infantiles*, las cuales asumen la maternidad desde el cuidado de niños menores, por ejemplo sus hermanos/as. Siguiendo a Lagarde (2003), la maternidad infantil es negada y se entiende como aprendizaje para el futuro en la vida adulta. Esta *vivencia pedagógica* le permite a la niña ganar dones para

la maternidad y la consecución de la feminidad: “el juego a las muñecas y el cuidado a los menores y a los animales domésticos, son caminos de las niñas hacia la feminidad, a la vez son feminidad en acto” (Lagarde, 2003, p.403-404). En consecuencia, se aprende a ser mujer en el contacto con lo social.

Por tal razón, las mujeres desde que son niñas aprenden el ejercicio de su maternidad impuesta como destino. Para Lagarde (2003), durante su infancia, las mujeres son preparadas social y culturalmente para ejercer esta condición genérica que les corresponde, a través de la identificación con la madre y sus creencias, pero también desde el juego con la muñeca. De este modo,

La niña es madre de su muñeca en el espacio lúdico. A través del juego la niña aprende a ser madre, aplica los conocimientos adquiridos directamente en su persona y los que elabora al observar a su madre en relación con *los otros*. (...) El juego con la muñeca es un espacio de la cotidianidad, pero es un espacio mágico. En él es posible, por mediación de ciertas palabras mágicas, abrir el espacio de la realización simbólica, ritualizada de deseos y fantasías y, a partir de su realización tener el aprendizaje y la vivencia de la maternidad infantil (Lagarde, 2003, p.399).

Si bien, ninguna de las mujeres de las familias participantes en este estudio, hizo referencia al cuidado de niños/as y/o hermanos/as en su infancia, si hubo una referencia directa a la maternidad infantil y al juego como estrategia de aprendizaje para la misma. La presencia de una muñeca dentro del ritual de paso en las fiestas de quince años, presenta a este objeto como un *instrumento simbólico* en el pasaje de la infancia a la adultez, evidenciando que la nueva mujer deja sus muñecas y ahora está preparada para asumir su maternidad “real”.

Al respecto la hermana de Nataly, mencionó un ritual que ocurre alrededor de una muñeca en algunas fiestas de quince años que conoce. Según ella, la quinceañera tiene durante todo el día de su cumpleaños una muñeca en sus manos, pues es “*el último día de niña*”. También hay que hacer referencia a la imagen (fotografía 37) en la que Natalia porta una muñeca en sus manos a manera de réplica de la quinceañera. Se puede decir que esta práctica tiene mucha similitud con la manera como se da el ritual en México<sup>79</sup>, en tanto la quinceañera hace entrega de un osito de peluche a una prima menor para simbolizar la salida de su niñez (Finol 2001). También hay que referir la imagen número 10 donde la protagonista de “Quinceañera” está rodeada de peluches mientras se maquilla.

---

<sup>79</sup>Esta práctica ya fue descrita en el marco teórico de este estudio.

Por otra parte, la figura de *la madrastra*, entendida como *malamadre*, funciona como contraste para la definición de la *madrebuena* (Lagarde, 2003), ideal que se instituye y se simboliza dentro de las fiestas de quince años y debe ser alcanzado por la quinceañera como nueva mujer. En tal sentido, para Lagarde (2003), quien conforma la figura de la *madrastra* es el padre como propietario de la nueva esposa y sus hijos/as biológicos/as, con quienes conforma su nuevo matrimonio. La misma autora, insiste en que la madrastra es a quien se le niega el reconocimiento de la maternidad de los/as no-hijos/as. Aquí cabe citar a la madrastra de Cenicienta, quien desde sus malos tratos a la hijastra, se convierte en antagonista de la historia. En este contexto, la madrastra aparece como un *personaje simbólico*, pues

No importa el contenido real de las relaciones, madrastras y padrastros son descalificados de antemano y valorados negativamente como entes dañinos, en los cuales se pueden depositar el odio filial celoso. Con todo, en nuestra cultura no hay personaje simbólico más dañino, temido y odiado que la madrastra (Lagarde, 2003, p.393).

Como lo señala Lagarde (2003), en contraposición a *la madrastra* como símbolo de una *madre mala* -homologada con las brujas<sup>80</sup>-, emerge la *madre buena*, aquella que por definición es un personaje “bueno” con sus hijos, esposo y el resto de la sociedad. Esta tensión entre el bien y el mal, puede equipararse con las imágenes icónicas y simbólicas de Eva y la Virgen María que la religión católica ha impuesto en la representación de la mujer en la cultura occidental: “en su analogía femenina la virgen María encarna el bien; Eva, el mal. María es la proyección de mujer que está fuera del alcance de este mundo, es la madre; Eva es la hija del diablo” (Arango, 2012, p.117).

Este ideal de buena madre que representa la Virgen María en Latinoamérica, emerge después de la conquista española y del sincretismo con el catolicismo de deidades maternas precolombinas. Al respecto Rózańska (2011) asegura que la madre aparece como figura de culto colectivo y producto de la fusión de los dos mundos, por ejemplo la Virgen de Guadalupe en México, del Carmen en Chile o de Itatí en Paraguay<sup>81</sup>. En este contexto,

La madre es, indudablemente, la figura más poliédrica en el mundo de las creencias. Encarna el misterio de la vida; como María, madre de Cristo, la mujer latinoamericana lo sufre todo en silencio. Se convierte en objeto de adoración, carente de humanidad, hermética y pasiva. (...) Latinoamérica remite a la figura protectora de la madre, que se vincula con el mito de la mujer como ser más sensible y emotivo que el varón. A la virgen María, la madre de Dios, se

<sup>80</sup>Por ejemplo la madrastra de Cenicienta y otros personajes de cuentos de hadas como la madrastra de Hansel y Gretel que abandona a sus hijastros en el bosque, la madrastra que se disfraza de bruja para dar la manzana a Blancanieves, entre otras.

<sup>81</sup>En Colombia, cabe señalar a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, la cual tiene a sus pies una luna, que simbólicamente puede estar asociada con la diosa muisca Chía.

la asocia con las antiguas divinidades femeninas, las diosas de la tierra: Pachamama o Coatlicue (Rózańska, 2011, p.66).

Siguiendo la interpretación de Rózańska (2011) como parte de este ideal de madre, el “*marianismo*” como proveniente de la tradición cristiana, enfatiza en el culto a la superioridad moral y espiritual de la mujer encarnada en la Virgen María, “que ha representado lo que la mujer debe ser según las normas de las sociedades patriarcales de tradición católica: sacrificada, sufrida, sumisa, o sea, las tres eses” (Schurz citado por Rózańska, 2011, p.68).

La Virgen María como simbolización de la maternidad pura, bondadosa y encarnada en la virginidad, pero también como ideal de esposa desde su conyugalidad con San José, se convierte en un símbolo importante para la mujer occidental. Por tanto,

La Virgen simboliza a la mujer como madresposa. Desde luego que contiene un conjunto de atributos de comportamiento, de relación con los hombres y de la definición de su ser que, como en todas las vírgenes, se concreta en un cuerpo intocado, sólo materno, al que se asemeja con la naturaleza. El hijo de la deidad es un fruto que, por la voluntad dividida, pasa por su cuerpo para materializarse (Lagarde, 2003, p.366).

Lo expuesto hasta aquí es lo que Lagarde (2003) viene a enunciar como la *expectativa del ideal femenino cristiano y patriarcal*, que simboliza la condición de la mujer. Por su parte Salomone (2012), asegura que, con sus más de dos mil años de historia, la imagen de la Virgen María es una construcción simbólica que ha influenciado la *construcción de la identidad femenina occidental*, en su asociación con la maternidad. La misma autora habla de un *modelo femenino mariano* que se basa en la *(ab)negación*, la simbolización de la entrega personal y el ocultamiento del cuerpo, características todas de la mujer oprimida por el patriarcado.

En la actualidad y sin pretensiones de generalizar, pues muchas mujeres y hombres han diversificado la figura de la *madresposa* y la Virgen María, han intentado debatir y cuestionar el patriarcado y su opresión, se puede afirmar que estos ideales de mujer y de la maternidad latinoamericana, siguen vigentes en la configuración de la feminidad a partir del marianismo. Siguiendo a Montecino (1990), en el contexto chileno -igualmente aplicable para Latinoamérica-, muchos de los rasgos del modelo mariano siguen vigentes en el *sí mismo contemporáneo de las mujeres chilenas*, pues a pesar de las secularización no se

han alterado algunas características de la cultura mestiza y la religiosidad continúa incidiendo en el orden simbólico. Para la autora,

La autodefinición de las mujeres se posa indefectiblemente en la palabra madre. "Soy madre de tantos hijos" (...) El sí mismo femenino está anclado en lo privado de reproducir, criar, amamantar, querer antes que nada a sus hijos. Y no es sólo la maternidad biológica la que aparece, también la maternalización de los trabajos, de las relaciones, de la visión del mundo, están presentes en la automirada de las mujeres (con hijos o sin hijos). Consecuente con este ser-la-madre, las mujeres tienen como ideal ser perfectas (¿como la Virgen-Madre?) en la casa, en el trabajo, en la relación de pareja, etc. (Montecino, 1990, p.289).

En las fiestas de quince años años, tal como ocurre con la institución de esposa, se hacen referencias a la maternidad y su relación con la Virgen María dentro del ritual, a través de la metaforización y simbolización dentro de una serie de prácticas, *instrumentos simbólicos* e imágenes icónicas (como la muñeca ya descrita). Por ejemplo, en la celebración religiosa que antecedió la fiesta de Nataly, en una de las imágenes (ver fotografía 85) aparece ella y su abuela posando junto a una imagen de una de las advocaciones de la Virgen María. La descripción que Nataly hace de la foto es la siguiente: *"¡Mi abuela! Pues realmente antes de esa foto, yo me conmoví mucho y lloré, lloré, entonces pues por eso se ve que estoy con los ojos rojos, un poco por el mismo momento. Y ahí estoy con mi abuelita, nos tomamos una foto con la virgen, me gustó, porque pues nunca me había tomado una foto así con mi abuela y pues se dio el momento"*.

Doña Gladys -la abuela- también se refirió a esta foto diciendo que la imagen le parecía *"bonita porque es con la virgen y a esa virgen se la habíamos encomendado harto, a Nataly"*. Por otra parte, la tía paterna aseguró que la imagen corresponde a la Virgen del Perpetuo Socorro, de la cual su mamá era muy devota, tanto así que en su lápida también se halla una imagen de esta virgen. Se puede evidenciar aquí la gran devoción de las mujeres hacia la deidad, ejemplificada en la acción de encomendar a la niña, colocar la imagen en la lápida o el simple hecho de fotografiarse junto a la estatua.

En cuanto a la imagen como tal, se puede decir que el centro de interés de la fotografía está dado en la "triada" que conforma la composición: abuela, virgen, quinceañera, las tres asociadas con figuras femeninas de la mujer. La imagen de la Virgen María se encuentra en el centro y está ubicada un poco más arriba de la abuela y la nieta, debido a que está sobre un escalón. Es claro que la imagen de la virgen ocupa un lugar importante en la escena y la composición debido a su ubicación central, su

correspondencia con la ley de tercios, el tamaño mayor de la estatua y el ángulo frontal de la toma, lo que hace que este elemento visual sobresalga en la composición.



**Fotografía 85:** Nataly y su abuela posan junto a la Virgen María después de finalizar la misa.

No hay que olvidar lo que icónicamente significa esta advocación mariana, en relación con lo ya dicho sobre la maternidad. La Virgen del Perpetuo Socorro muestra la manera como dos ángeles atemorizan al Niño Jesús, pues le presentan los instrumentos de su pasión; por ello, el niño busca a su madre, quien lo toma de la mano, *“de manera protectora y amorosa. (...) Las pequeñas manos de Jesús también están sujetas a las de María como una forma de recordarnos a nosotros que, así como en la tierra él se puso enteramente en su manos buscando protección”*<sup>82</sup>. De este modo, la imagen de la madre como protectora y cuidadora del hijo es fundamental en lo que simbólicamente representa esta virgen.

---

<sup>82</sup>Tomado de [http://www.devocionario.com/maria/socorro\\_7.html](http://www.devocionario.com/maria/socorro_7.html) (recuperado el 22/02/2015).

Cada uno de los elementos que aparecen en la fotografía, sus significados icónicos y lo que refieren Nataly, su tía y su abuela desde su relato, ratifican la institucionalidad de la *madresposa*, construido desde el marianismo y la religión católica en función de la maternidad. Los posibles calificativos que se pueden leer en la imagen de las fotografiadas pueden estar dados en la manera como la imagen de la virgen condiciona la foto: lo virginal, la pureza, lo maternal, etc. Estos rasgos aparecen como características que se asocian con la quinceañera. La Virgen María como símbolo de la maternidad, la virginidad, de protección, y el inicio de la vida sexual -que posiblemente se esté intentando regular antes del matrimonio-, pueden vincularse con los ideales de la *madresposa* en el sistema patriarcal, cualidades que posiblemente se estén instituyendo en la nueva condición que adquiere la quinceañera dentro del rito de paso y con lo se espera de ella en conformación de su hogar. Sumado a esto, la presencia de la abuela sugiere una conexión generacional de todos estos elementos.

Creando un contraste entre la imagen de la Virgen María (y su connotación de pudor y recato) y la imagen de la *femme fatale* (sensualidad exacerbada) presentada en el capítulo 2 y el análisis de las fotografías de Alejandra y Sandra, hay que señalar que este carácter sensual identificado en los cuerpos a través de las imágenes, no se hace presente en todos los casos, Nataly es uno de ellos, pues, como se puede observar en sus imágenes, su corporalidad obedece a otros códigos que escapan de lo sensual-sexual.

En la fotografía de Nataly también se puede observar que a los pies de la estatua se encuentra un ramo de flores rosadas. Si este hecho se compara con el análisis que hace Ruiz (2001) el cual fue presentado en el marco teórico<sup>83</sup>, se puede asegurar que en este caso el ramo está vinculado con simbologías relacionadas con la virginidad y la sexualidad de la quinceañera. Simbólicamente, el inicio de la sexualidad de la joven aparece aquí como aspecto relevante dentro de la celebración religiosa y, como ya se dijo, en las prácticas rituales de la fiesta. La regulación social que ejerce la familia y sobre todo la iglesia, da cuenta de lo que implica el cuerpo y la sexualidad femenina a la hora de hablar del sentido del ritual de paso, que convierte a la niña en una mujer que ahora se prepara para el matrimonio, debe “proteger” su virginidad y materializar su maternidad, tal como lo hizo María.

Las flores en la foto de Nataly puestas como ofrenda a la Virgen María, pero también las rosas que los edecanes y/o parejas para bailar el vals le ofrendaron a Sandra (ver fotografía 64), Natalia (ver fotografía

---

<sup>83</sup> Como ya se dijo en el apartado 3.2.2., en el ritual mexicano hay una misa que antecede la fiesta y donde es evidente la presencia de la Virgen de Guadalupe. Ruiz (2001) hace una descripción de esta práctica asegurando que en el ritual, cuando la misa termina, el ramo es entregado como ofrenda por convertirse en mujer y puesto en el altar para dar gracias a Dios y la Virgen.

41), Adriana (ver fotografía 68) y la protagonista de “Quinceañera” (ver imagen 35) y que luego llevaban en su mano durante el baile, pueden entenderse como una "ofrenda" a las quinceañeras que se quipara con la "ofrenda" a la Virgen. Sumado a esto, no hay que olvidar la presencia de las flores durante toda la fiesta, sobre todo en la decoración del salón y en el caso de Aurora y Adriana que recibieron ramos de rosas como regalo. Indicando en una de sus fotografías (ver foto 5), Adriana señala los ramos dispuestos sobre la mesa, para decir que recibió *“flores, este me lo trajo mi tío Medardo, acá hay varios y uno de estos ramos me lo trajo un tío”*; Adriana también recibió como regalo un ramo de orquídeas por parte de sus padres.

Como *instrumentos simbólicos*, las flores y ramos hacen referencia al pasaje de niña a mujer en torno a la virginidad y la sexualidad que son reguladas y custodiadas hasta el matrimonio, vinculándose con la tradición mariana y la maternidad. A su vez, las flores emergen como símbolos y estereotipos construidos alrededor de la relación flores-mujer-feminidad, tomados del ideal de María para exaltar una feminidad también idealizada y algunos de sus calificativos: delicadeza, sutileza, belleza, dulzura, candidez, etc. Sumando a esto, hay que resaltar que las flores son un regalo propio para las mujeres, esto se puede constatar cuando se observa que a las niñas no se le regala este tipo de objetos. Esto puede estar relacionado con el sentido del rito y el pasaje de niña a mujer.

En diálogo con la maternidad instaurada con la figura de la Virgen María, dentro de la celebración de los quince años de Nataly y Natalia, la realización de una misa católica aparece como otra práctica ritual. Este tipo de práctica religiosa resulta relevante en el marco general de los quince años, pues representa la fuerte presencia de la iglesia católica como institución patriarcal en la familia y la quinceañera. Con la inserción de la misa como parte de la celebración, se puede ratificar que la importancia que aún se le otorga a lo religioso está muy vigente y arraigado en una sociedad como la colombiana, con una fuerte tradición católica.

Para el caso de Nataly, durante el desarrollo de la misa, el sacerdote dio un sermón que llamó la atención. Desde el relato que Nataly hizo alrededor de la fotografía 86, ella asegura que la imagen muestra cuando *“el padre, me estaba hablando a mí, en la homilía, me dio muchos consejos, me habló sobre, que es este momento de mi vida, bueno en ese momento de mi vida iba a pasar de ser niña a mujer y cómo era ese cambio y qué debía hacer y así, fue muy bonito”*.



**Fotografía 86:** Sermón del sacerdote en la misa de Nataly.

*qué... bla, bla, bla, y Natalia apenas lo escuchaba y lo miraba así y al final hizo que toda la iglesia le cantara el happy birthday*". Justo cuando la gente le cantaba el cumpleaños, fue el momento en que Natalia se sintió avergonzada, *"porque me dio mucha pena y yo escondida detrás de una tía y no sabía qué hacer, en la iglesia ahí cantando"*, asegura ella.

En ambas situaciones, la iglesia se muestra como una institución que instauro el pasaje de niña a mujer a través de lo dicho por el sacerdote como figura patriarcal, capaz de "aconsejar" a los/as fieles, en particular a la quinceañera, a partir de lo que es permitido y no permitido en las dinámicas sociales. En sus relatos, las quinceañeras reconocen que hay una serie de cambios en su vida y la manera como éstos exigen la adquisición de nuevos comportamientos como *madresposa*, los cuales están determinados por la religión, por ejemplo volverse "señorita" o "el juicio con los papás".

Retomando el paralelo creado aquí con la novela "Quinceañera", cabe destacar que en el videoclip de la canción aparece recreado el ritual religioso en torno a los quince años. Como se puede observar en el fotograma mostrado en la imagen 38, aparecen las dos protagonistas persignándose, como parte del ritual de la misa, las dos usan su vestido de quinceañera tradicional. En la imagen 39 aparece la imagen de la Virgen de Guadalupe, dentro del videoclip, esto se muestra justo después de que una de las quinceañeras levanta su mirada hacia la Virgen en medio del sermón del sacerdote.



**Imagen 38:** Protagonistas de “Quinceañera” se persignan en medio de la misa.

**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo>



**Imagen 39:** Fotograma del videoclip de “Quinceañera” en el que aparece la Virgen de Guadalupe.

**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo>

Ahora bien, la misa como práctica fundamental dentro del rito de paso en México, lo ratifica doña Maricarmen, abuela de Alejandra y natal de este país. Al preguntarle por cómo es una fiesta de quince años allí, ella contestó que es *“muy parecida a la de acá, pero allá primero te hacen una misa (...). Allá es tan especial el que vaya toda la familia, te hacen una misa como para toda la ceremonia y luego ya de la ceremonia de misa entonces ya, si es en la casa o a donde sea. Te hacen la misa, pero tiene mucha importancia el que primero te lleven a misa y que el padre te dé la bendición, o sea como por el día tan especial”*. Desde su relato, doña Maricarmen reconoce el lugar privilegiado que en México se le da al ritual católico para reunir a la familia y para recibir la bendición del padre como figura de autoridad patriarcal.

Otra de las referencias que dentro de las familias participantes se hace a la maternidad como parte de la *madresposa*, tiene que ver con el embarazo y el nacimiento de la hija de Sandra que ocurrió posterior a su fiesta de quince años. Para ella, en su tránsito de niña a mujer, *“sí hubo un cambio grande, porque tuve ya a los dieciséis, si, dieciséis, ya cuando quedé embarazada. Y quedé embarazada (risas)”*, *“¡Me enamoré!, diga”*, le sugirió su mamá. Según la misma Sandra, su experiencia como madre adolescente fue la siguiente: *“no, para qué, muy vacano, muy bonita, pues aunque aquí hubo varios problemas, pero no, se salió adelante y no, para qué, ahorita la niña es la consentida de aquí de la casa y es mi alegría y es como la inspiración para seguir viviendo y seguir adelante”*.

Se puede decir que Sandra asume con claridad el sentido del rito de paso que implica los quince años, en tanto “materializa” el pasaje de niña a mujer a través de su embarazo y su maternidad en su

adolescencia, haciendo literal varios de las simbologías y significados presentes en la celebración, como el inicio de la vida sexual-afectiva (llama la expresión de su madre “*me enamoré*”) y su rol como *buena madre*. A pesar de reconocer que en su casa “*hubo problemas*”, tal vez por algún tipo de oposición y juicios morales (perder la virginidad y quedar embarazada antes del matrimonio), su hija como nueva integrante de la familia, representa la figura de “*niña consentida de la casa*”. Sumado a ello, Sandra coloca a su hija como una inspiración para su vida y “*seguir adelante*”, construyendo una mirada hacia el futuro como madre y como “nueva” mujer, en donde su maternidad ahora hace parte de su realización como mujer.

Durante el relato de Sandra, Doña Marucha -la abuela- no pudo contener sus lágrimas. Mientras tanto, Aurora indicaba lo que significó para ella el hecho de que Sandra hubiera sido mamá: “*a mi papá y a mi mamá si les dio más duro, a ellos les dio duro, pues a mí también, pero de pronto a mí me dio más duro por la cuestión de ver a mi papá y a mi mamá así como todos vueltos nada, y llamaba a mi mamá y eso me pegaba una... me decía unos sermones de padre y señor nuestro, que no sé qué, que si se cuántas, porque... Pues a la final pues Eduardito [el padrastro] (...), pero él me decía: ay pero por qué llora si es niña o es niño lo que sea, es la alegría de la casa, de aquí a mañana ustedes no se van a arrepentir porque es lo mejor*”.

De nuevo, se pueden observar los juicios morales que la familia puso en juego frente a la situación, los cuales son más evidentes en la abuela y el abuelo, tal vez por ser con quienes vive Sandra. La misma Aurora fue quien recibió los “*sermones*” de su mamá -que además lloró-, probablemente relacionados con dichos juicios sobre la maternidad y la pérdida de la virginidad, la edad “adecuada” para ser madre, los hijos fuera del matrimonio, entre otros tabús<sup>84</sup>. Al parecer, el padrastro de Sandra es quien entra a mediar, catalogando al nuevo hijo o hija como una “*alegría de la casa*” y atribuyéndole una serie de “*ventajas*”, las cuales le sirven a Aurora y el resto de familia para crear una perspectiva a futuro desde el/a nuevo/a hijo/a, desde la realización de la maternidad y de su “*ser mujer*”. Hay que destacar aquí la figura de autoridad patriarcal que el padrastro adquiere; al respecto Doña Marucha asegura: “*pero decía [el padrastro] que era mejor que fuera una niña, todos decíamos y Eduardito decía que él quería una niña. Y se cumplió (risas)*”.

Sin embargo, Aurora admite lo difícil que también fue para ella asumir la maternidad precoz de su hija, “*pues sí, pues no va a decir uno que al comienzo fue algo que normal, porque de todas maneras uno*

---

<sup>84</sup>Cabe contrastar esto con lo dicho por Lagarde (2003) y la pérdida de la virginidad, la condición de señorita y la custodia de la virginidad de la hija por parte de la madre y el castigo que ejerce el padre.

*nunca esperaba esa noticia, ni esperaba esa experiencia tan pronta. Porque yo esperaba de que, o sea, en mi pensamiento, que Sandra estudiara y fuera alguien más que yo, no estar en la casa que lavando, jabonando, pendiente de lo del hogar; ¡todo! Pero de pronto si ella quiere y logra sus metas y hace lo que... o sea, lo que yo pensaba para ella, yo la apoyo hasta el día que mi dios me ayude, me dé mi salud, mi vida y la Santísima Virgen nos proteja por donde quiera que vayamos a cualquiera de nosotros”.*

Con el adjetivo de “normal” y la expresión “*experiencia tan pronta*”, Aurora demuestra que la maternidad de Sandra no hizo parte de lo que es aceptado socialmente, en especial la edad adecuada y apropiada para ser madre. Por esto, el embarazo de Sandra, en un principio, fue leído como una decepción y frustración para su madre, pues Aurora esperaba que estudiara y que “*fuera más que ella*”. Este “*ser*” lo menciona con una serie de prácticas asociadas al hogar y al cuidado del otro/a, es decir a su lugar como *madresposa*, el cual no deseaba para su hija. A pesar de esto, crea una proyección hacia el futuro viendo la posibilidad de que Sandra cumpla una serie de metas ideales para Aurora, en donde ella ocupa un lugar de “madre incondicional” (figura de la *buena madre*), que se apoya en figuras como Dios y La Virgen, también como protectora incondicional.

En la actualidad y a manera de final feliz como ocurre en los cuentos de hadas, los y las familiares aceptan y asumen a la hija de Sandra como miembro de la familia, desde una relación de afecto y orgullo, pues “*ahorita la niña es (risas), es lo mejor*” -cree Aurora- y es “*la adoración*” -afirman madre, abuela y bisabuela-. Para el caso de Doña Sofía, su tataranieta es “*mi adoración de la chinita*”; según Doña Marucha, su mamá es “*la más orgullosa porque dice que es la primera tataranieta que tiene (risas)*”. De este modo, el nacimiento es un hito en la memoria familiar y se convierte en representante de una quinta generación de mujeres de la familia, instituyendo la maternidad en el transcurso generacional.

La maternidad prematura de Sandra puede relacionarse con lo que Lagarde (2003) menciona alrededor del primer parto como ritual simbólico del nacimiento de la verdadera mujer como madre. Pues, dentro de la lógica de la *madresposa* y el patriarcado,

Mujer es la que es madre. Por eso al parir -al “dar a luz”, al “dar la vida”, al “traer al mundo”-, la mujer nace como tal para la sociedad (...), en particular para la familia y el cónyuge (existente o ausente), y para ella misma. La sociedad y la cultura patriarcales engendran a la mujer a través del parto, por la mediación del otro, del hijo (Lagarde, 2003, p.386).

Según la autora, en México la norma nacional no permite que las mujeres tengan hijos/as antes de los quince años. En Colombia, la regulación legal es similar: toda relación sexual con menos de catorce años está catalogada como un delito y se considera un abuso. Tanto el inicio de la vida sexual (de hombres y mujeres) como la maternidad y la paternidad, según la ley, es permitida a los quince años, tanto así que establece la creación de vínculos civiles. Es importante preguntarse aquí por la influencia cultural y social del ritual de paso de niña a mujer en otras instituciones y determinaciones legales, que van más allá de la institución familiar y religiosa para trascender al Estado.

A manera de cierre de este apartado, es importante señalar, como bien lo dice Bolufer (2006) que la maternidad como una función primordial de las mujeres en el marco de discursos morales e instituciones sociales de cada época, emerge como una construcción social e histórica que varía a través de los tiempos. De esta manera, “comprender la maternidad en lo que tiene tanto de función social como elemento constitutivo de la identidad y estructurante del deseo de las mujeres, en el presente y en el pasado, nos obliga a interrogarnos sobre ello obviando todo esencialismo” (Bolufer, 2006, p.63). A partir de esta afirmación, cabe decir que las fiestas de quince años dan cuenta de una maternidad construida que se desprende de un recorrido histórico en el continente americano y en la cultura occidental; en este caso se rastreó a partir de la imagen de La Virgen María como símbolo, maternidad que se complejiza en la actualidad con las formas de ser madre. El ritual de paso de niña a mujer, intenta mantener generacionalmente una forma de la maternidad: la de la *madresposa*, institución que se impone para reproducir una determinada mujer, la cual ocupa un lugar en una institución más general -el patriarcado- regida por los hombres: padres, esposos o sacerdotes.

### **3.3.4. ¿“Escapar” del patriarcado que se instaure en los quince?**

La pregunta que titula este apartado emerge del testimonio que Nataly dio cuando debatió a su abuela. Esta última aseguró que en su generación las mujeres debían casarse y conformar una familia al cumplir los quince años; Nataly identificó que en su generación esto no ocurre. Según ella, “*yo creo que se da eso es por la independencia de la mujer, por el feminismo, antes porque se veía era el machismo, o es mi pensamiento, (...) porque ya las mujeres quieren seguir adelante, tener una carrera, tener su casa, tener un doctorado, viajar por todo el mundo, antes se aferraban era a tener una familia y ya, y ahora es una mujer espontánea*”.

En la contundencia de su relato, Nataly sugiere una ruptura con las generaciones anteriores a la suya en torno a la *madresposa*, rechazando roles tradicionales de la mujer, como la maternidad, la vida del hogar y

la entrega a un esposo. Estas circunstancias Nataly las asume como dependencia de las mujeres a una familia y un marido, característica de la opresión de los hombres dentro del patriarcado. Según ella, para su generación, admite que existen otras posibilidades de realización como estudiar, tener una casa, viajar, etc., para manifestarlo emplea expresiones como “*mujer espontanea*” o “*independencia de la mujer*”. Al parecer, su afirmación la estructura desde la relación “machismo-feminismo”<sup>85</sup>, es decir, a partir de las duplas tradicional-actual, dependencia-independencia, permitido-no permitido.

Sin embargo, lo dicho por ella contradice varios de los elementos señalados hasta aquí sobre su celebración de quince años y la manera como la familia reproduce generacionalmente el patriarcado y la institución de la *madresposa* a través de prácticas, uso de *instrumentos simbólicos*, formas de relacionarse y asumir roles determinados para hombres y mujeres, la materialización de cuerpo como mujer, pero sobre todo, la manera de representar, reafirmar y transmitir el patriarcado desde la imagen fotográfica.

¿Es posible “escapar” del patriarcado y las demás instituciones que lo perpetúan en las celebraciones de quince años? La pregunta conlleva a retomar el debate feminista alrededor de la reivindicación de la mujer dentro de la sociedad, la cultura, la historia y la cotidianidad de las personas, a partir de evidenciar el poder patriarcal que se ha ejercido en occidente. Postigo (2001), aboga por la “*reificación*” de la ideología patriarcal para lograr una “*concienciación*” de las mujeres -pero también de los hombres- sobre su supuesta inferioridad natural e incapacidad para realizar determinados roles sociales.

Desde la perspectiva de Butler (1997), esto sería posible desde un desplazamiento y subversión de las nociones naturalizadas y reproducidas del género que acompañan la hegemonía masculina y el poder heterosexista. Esto “para hacer el género problemático, no mediante estrategias que imaginan un utópico más allá, sino mediante la movilización, la confusión subversiva y la proliferación de esas categorías constitutivas que pretenden mantener el género en su lugar” (Butler, 1997, p.17).

Lo anterior está relacionado con la posibilidad que ofrece el reconocimiento de la *performatividad* como estrategia política, para evidenciar los procesos de reiteración que materializan el sexo y reformular la materialidad de los cuerpos. Siguiendo a Butler (2001), las posibilidades de transformación del género están en la opción de no poder repetir las normas construidas por el poder.

A pasar de que la propuesta de Butler es coherente con lo presentado en torno a las quinceañeras y sus familias, la pregunta en torno a si es posible o no abrir caminos distintos al patriarcado, queda abierta por

---

<sup>85</sup>Es importante aclarar que el uso que Nataly hace del término “feminismo” es indiscriminado y desde el sentido común, empleándolo para contraponer lo que entiende por machismo.

parte del autor de este informe. Reconociendo que existen reflexiones desde la academia que intentan cuestionar y debatir el patriarcado, y que hay reflexiones como las de Nataly que circulan en torno a otras formas de ser mujer, queda demostrado que en la cotidianidad y en la vida de las personas, la institucionalidad patriarcal sigue muy vigente en prácticas concretas como las fiestas de quince años.

Finalmente, hay que decir que a la fotografía, como práctica ritual para mantener el patriarcado, es necesario resignificarla -como bien lo ha hecho el arte-, que la entiende como una estrategia que debate, cuestiona y propone alternativas para construir otras formas de ser hombres y mujeres. Por ahora, sólo queda indicar que en las fiestas de quince años, el uso que se hace de la imagen fotográfica gira en torno a mantener la memoria y luchar contra el olvido por medio de soportes físicos, alrededor de la reproducción del patriarcado y la *madresposa* desde lo intergeneracional. En este aspecto se espera puntualizar a continuación.

### **3.4. La fotografía como contenedora de los recuerdos y activadora lo intergeneracional y la memoria familiar**

En el contexto teórico de esta investigación se hizo referencia a la relación entre la “*memoria como archivo*” (la fotografía hace las veces de *contenedor* del pasado desde su materialidad y conservación) y la “*memoria como acción*” (la imagen, fotográfica o no, tiene una finalidad política para *activar* procesos sociales). Para el caso de los registros fotográficos de las celebraciones de quince años de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, se puede decir que ambas perspectivas se entrecruzan y complementan. Si bien, a primera vista estas imágenes se pueden ubicar en la “*memoria como archivo*”, pues su principal función está en ser conservadas como evidencia del ritual, también permiten evidenciar un uso político que se amplía más allá de una finalidad social en torno a la crítica y la transformación, para vincularse con procesos de transmisión generacional y de memoria familiar.

En cuanto a la relación de las fotografías de quince años con su potencia para contener los recuerdos desde su carácter archivístico, cabe retomar lo que Doubois (1994) refiere a propósito de *la fotografía como huella de lo real*, pues una imagen siempre alude a un referente (índex) y un momento de la captura específicos<sup>86</sup>. Este proceso es lo que Barthes (1989) menciona como la alusión a un *referente fotográfico*, o aquella *cosa que ha estado allí*, que en el caso de los quince años, sería el desarrollo de las prácticas

---

<sup>86</sup>Esta noción también fue desarrollada en el marco teórico de este estudio, para profundizar, ver apartado 1.3.5.2. *Algunas teorías y usos de la fotografía en relación con varios campos de saber.*

rituales y las personas retratadas en dicho contexto. De este modo, toda imagen fotográfica, puede metaforsarse con esta noción de *huella*, referida a

La impresión dejada, entendida tanto como lo que “queda del pasado” (vestigio), como el efecto, la impresión de una cosa que deja su marca en otra, remitiéndonos a lo que no aparece en lo que aparece (en este caso la imagen fotográfica y las respuestas de los espectadores ante las mismas) (Reyero, 2007, p.39).

A partir de un análisis de la manera como los miembros de la etnia Toba de la ciudad de Resistencia, provincia de Chaco en Argentina, recepcionan las fotografías etnográficas realizadas por Grete Stern, las cuales hacen de *soportes de memoria* para las personas, Reyero (2007), asegura que la noción de huella posibilita la comprensión de las particularidades de la imagen y las del recuerdo que evoca, o lo que es lo mismo, el fenómeno de reconocimiento acorde a unas necesidades del presente. La fotografía aparece entonces como una “huella que pretende 'fijar' el pasado para preservar y transmitir recuerdos, es parcialmente registrada por los preceptos como depositaria de su memoria” (Candau citado por Reyero, 2007, p.63), así, “la huella remite al campo de lo sensible y emotivo: da cuenta de su existencia solo a través de un pasaje a otro ámbito: el de la evocación” (p.58).

De esta manera, al hablar de las fotos de quince años en función de la “*memoria como archivo*”, se usa el concepto de “huella” para destacar la manera como las mujeres de las cuatro familias participantes en este estudio, hacen uso de la imagen desde su conservación en torno a la idea de “contener recuerdos” en álbumes y fotografías, guardadas tanto en físico como en digital.

Por ejemplo, el uso que Nataly y su familia hace de la imagen fotográfica dentro del ritual -y posteriormente cuando se revisan las fotos de la fiesta-, es su posibilidad para “congelar el tiempo”, desde su materialidad y visualidad, testificando el transcurso temporal, el pasado, la vida familiar y la personal. Esto podría darse debido a la referencialidad que las imágenes guardan con el objeto fotografiado. Esta estrecha conexión -entendida como huella- entre la fotografía y su referente, es lo que la familia toma como base para mencionar el carácter testimonial de los registros de las fiestas de quince -en particular- y de las imágenes fotográficas -en general-.

Cabe citar a la prima de Nataly al momento de reconocer la importancia de la fotografía dentro de la fiesta de su prima, ella cree que “*lo que hacen las fotos es capturar un momento especial, o algo para que no se olvide nunca, entonces ya que esta es una fecha especial, es importante tener los recuerdos vividos*”

y en un futuro acordarse de que 'ay, yo viví tal cosa, ay, estaba de tal forma'. Recordar los viejos tiempos". Como práctica y como contenedora de recuerdos, la prima se refiere a la facultad de la imagen fotográfica para capturar en el tiempo aquello que es "especial" (momentos, personas, objetos, etc.) y salvaguardarlo del olvido, ya que es relevante recordarlo más adelante con una intencionalidad situada en un sentido del pasado en torno a la vivencia del acontecimiento capturado en la imagen. Así, la prima establece una relación temporal entre pasado, presente y futuro, asociado con procesos de rememoración a través de la imagen de eventos vividos.

De manera similar, para las mujeres de la familia de Sandra, la imagen fotográfica se entiende como un contenedor del recuerdo, pues desde el acto de ver la imagen están haciendo referencia directa a un evento pasado, en este caso, las fiestas de quince años. Para Sandra es importante tomar fotos "como para tener de verdad un recuerdo", esta afirmación la respalda su bisabuela cuando asegura que las fotografías también son "para tenerlas de recuerdo".

En el caso de Natalia, la importancia que la familia le confiere a la imagen fotográfica radica en el mismo uso y significado que Nataly, Sandra y sus familias le atribuyen: como una forma de conservar los recuerdos, como una manera de remitirse al pasado vivido, a los "momentos felices", a los recuerdos, a los eventos, a las personas, etc. Según Natalia, las fotografías de los quince años son "para tener un recuerdo, ahí, que pues ahí tomamos fotos para todos, y a todo lo que hacíamos le tomábamos fotos, es parte de un recuerdo". Por su parte Adriana cree son para "guardar ahí toda la memoria viva de un momento que era importante para uno, ¿sí? y ver la felicidad, veo mis fotos y tú ves a todos mi tíos riéndose, mi papá feliz riéndose y yo pues también, mis amigos. Y se guarda un recuerdo bonito, ¿sí? Y tú miras las fotos y dices: 'uy este chino no lo volví a ver, qué será la vida, no sé qué' (...) Entonces pues recuerda uno en ese momento lo especial que fue que los amigos estuvieran ahí también ahí con uno, la familia, el ver también que familiares se han ido".

Además del uso atribuido a las fotos para conservar el pasado, desde lo dicho por Adriana se puede analizar que a través de la imagen fotográfica es posible una "idealización del pasado", en la que se recuerda y se eterniza sólo lo bueno, lo especial, lo bonito, etc. Otro elemento que llama la atención en su relato es la idea de "memoria viva", posiblemente para referirse a su experiencia en torno al evento fotografiado y que, por catalogarse como significativo, mereció contenerse en la imagen para no olvidarlo y guardarlo en la memoria. Igualmente, en su relato, ella vuelve a crear el contraste entre pasado y

presente, ausencia y presencia, los que siguen estando y los que ya no están, en función de lo presentado en la imagen.

Tanto en las imágenes de la fiesta como del viaje de Alejandra, al igual que en todas las fotografías de las demás familias, la(s) puesta(s) en escena intentan capturar momentos catalogados como importantes para fijar el evento en la toma y recordarlo posteriormente. Alejandra evidencia este uso cuando relaciona las fotografías a *“los recuerdos, sí, porque como que uno puede revivir muchas cosas que pasaron y que se le están olvidando. (...) Por revivir momentos”*. De igual modo, su mamá también opina que la importancia de la fotografía tiene que ver con el acto del recordar, *“pienso que es más por recuerdos”*. De manera jocosa, la abuela de Alejandra cita un verso de una canción para ejemplificar la manera como la imagen tiene la función de reflejar el paso del tiempo y el recuerdo: *“y después, 'como han pasado los años'”* (risas).

Esta concepción de la imagen como contenedora material de los recuerdos, se relaciona con unas determinadas condiciones de producción de la fotografía, referidas al instante en el que el fotógrafo/a decide capturar en imagen instantes decisivos del desarrollo del ritual de paso de los quince años -pero también de los viajes, como ocurre en el caso de Alejandra- para conservarlos. Esta intencionalidad consiste en hacer perdurar el acontecimiento a través de su posterior reconocimiento en un presente que resignifica el contenido de la imagen y el pasado mismo. De la Garza (2012) insiste en la *evocación visual de un momento temporal* a través de la imagen fotográfica, lo cual es distinto a una traducción textual, por ello

la fotografía traduce la experiencia por medio de un artificio temporal, un eterno presente, una constancia de la vivencia, de lo vivido, del acontecimiento: un tiempo corto, un tiempo ausente (...). Aquí la imagen fotográfica, por medio de un proceso interpretativo, permite una revivencia, una empatía del fotógrafo que rememora el momento y el contexto de la toma. El efecto es similar para quien la mira ajeno a esa experiencia desde una distancia temporal que intenta comprender lo que la fotografía está diciendo de quien la tomó y del sujeto fotografiado (p.279).

La fotografía en su materialidad, la cual implica ser archivada en tanto registro del pasado, sirve como medio de realizar una interpretación abierta y una evocación del momento de la toma, para actuar como contenedor, como materia física que dialoga con los recuerdos narrados, pero también es presentada al espectador como un recuerdo en sí desde lo visual. Por ello, la imagen fotográfica posee un carácter

tautológico de la memoria, esto sería considerar -desde la perspectiva de Reyero (2007)-, las *fotografías como objetos del recuerdo, como puente con el pasado*, o lo que es lo mismo, como *objeto material de la cultura*, en tanto *conducto de recuerdos* refractados en la materialización. Este carácter material y tautológico, le otorga a la imagen fotográfica una posibilidad -casi que imaginaria- de *eternización del instante* gracias a su cualidad cosificadora (De la Garza, 2012).

Paralelo al uso de la imagen fotográfica, a la luz de las celebraciones de quince años, como contenedora de recuerdos, emerge otro uso: su comprensión como parte de la “memoria como acción”. Como se puede evidenciar en los testimonios ya citados, la manera como las mujeres de cada familia activan una serie de recuerdos con la intención de establecer unas relaciones particulares con su pasado, también implica la creación de una serie de relaciones intergeneracionales en función de una memoria familiar. En el contexto de las fiestas de quince años, este interés se basa en tratar de mantener unas determinadas tradiciones a partir de la transmisión generacional, en función de unas prácticas rituales que reafirman el patriarcado y sus instituciones (la *madresposa*, la *heterosexualidad obligatoria* y las demás que ya fueron elaboradas en el apartado anterior), la desigualdad de géneros y la reproducción de roles tradicionales asignados a hombres y mujeres, los cuales son representados en la imagen fotográfica y reactualizados en el presente desde los recuerdos que se evocan. De esta manera, la fotografía es empleada como una forma de construir un legado a las generaciones futuras a partir de una interpretación que se hace del pasado en el presente para crear miradas hacia el futuro<sup>87</sup>.

A propósito de lo anterior, es importante citar el relato de la hermana de Nataly, quien señala la importancia de las fotografías: “*por ejemplo también cuando uno tenga hijos, o algo así, y ellos quieran saber algo de uno, pues uno puede mostrar esas fotos*”. Esta afirmación complejiza lo dicho hasta aquí en relación entre la fotografía como contenedora del pasado, relacionando la evocación de recuerdos mediante imágenes a procesos de transmisión generacional, con la pretensión de dar a conocer su pasado a sus hijos y convirtiendo a la fotografía en “transmisora de experiencias vividas” a generaciones venideras.

Por su parte, la abuela de Sandra señala que la fotografía “*lo enseña a uno a ir recordando*”. Relacionando esta afirmación con la hermana de Nataly, se podría hablar de una intencionalidad de “enseñar” un pasado, a lo que es lo mismo, transmitirlo generacionalmente a través de la imagen, su

---

<sup>87</sup> Al respecto, cabe mencionar lo dicho en el marco teórico de esta investigación por Mendoza (2012), Hassoun (1996) y Jelin (2002), en torno a la continuidad entre generaciones a partir de las conexiones con el pasado desde la reelaboración del mismo y la repetición y la persistencia de la cultura.

contenido y sus narrativas. Sumado a ello, la abuela hace referencia a una(s) manera(s) particular(es) de “ver” las imágenes desde lo que muestran.

Este uso que se hace de la fotografía en torno a las relaciones con el pasado y entre generaciones, implica procesos de recepción de la imagen. Para Reyero (2007), dicha recepción posibilita leer algo que “*ha sido*” desde lo que “*está siendo*”, esto supone considerar la *dimensión temporal* de la imagen fotográfica y su vinculación con el pasado y el recuerdo, que se activan a partir de la observación. En otras palabras, “todo acto de la mirada es un experimento con el tiempo, que mirar/leer es rever/releer y que toda experiencia de la mirada implica también una experiencia con el tiempo, o en otros términos, que el tiempo subyace a la experiencia visual” (Reyero, 2007, p.66).

Esta experiencia configura unos determinados modos de ver que se transmiten de una generación a otra, reinterpretándose y apropiándose en el presente de una manera no lineal para elaborar relecturas de ese pasado que se transmite, como bien lo señala la abuela de Sandra. Por ello, la recepción de la imagen pasa necesariamente por la *dimensión temporal* que menciona Reyero (2007), en diálogo con una *dimensión subjetiva* de quien ve las fotografías desde las particularidades de su “hoy” (contexto espacio-temporal), elemento clave para los procesos de transmisión generacional.

De esta manera, la experiencia visual que implica la recepción de la fotografía, en función del pasado que contiene y activa, no es un proceso de interpretación y significación cerrado por parte del espectador/a. Contrario a ello, “la imagen deviene comprensible –en términos de Didi Huberman- 'por lo que entrega', por su capacidad de apertura. (...) hace de la memoria aquello que está en camino, en proceso de originarse, de aparecer; y por lo tanto no dada, sino en suspenso, 'entrecortada” (Reyero, 2007, p.69).

Esta capacidad de apertura del pasado que posee la imagen, es lo que Reyero (2007) relaciona con la *memoria-guía*, aquella que es construida en la experiencia de la mirada y que deviene como *memoria/práctica* para ejecutarse a través de la mirada del espectador/a, la cual emerge de sus preconceptos y experiencias previas. Esto mismo ocurre con las fotografías de quince años, pues la apertura del pasado y relación a la *memoria-guía*, se fijan en la activación y reelaboración que se hace cuando se observan las imágenes para recordar el evento y crear relaciones intergeneracionales.

La experiencia visual también implica un *qué* y un *quiénes* en función del pasado que se reelabora. Reyero (2007) se pregunta por *qué* recuerda un sujeto al ver una imagen fotográfica, es decir, su

contenido, su sentido, su mensaje y los/as actores que se representan, los cuales emergen de los *recursos icónicos* (modos y medios plásticos de la imagen) que enmarcan el recuerdo. Siguiendo a la autora, el *quién* se refiere al sujeto al que le pertenece dicho recuerdo, esto es la apropiación, adquisición y retención del pasado a través de la imagen fotográfica. Quien realiza esta acción, se acuerda de sí mismo/a o su entorno sociocultural, ya sea por parte de los/as fotografiados/as u otros/as observadores/as. Para el caso de las fotografías de las fiestas de quince años, el *qué*, se relaciona con las referencias que se hacen a las prácticas rituales -y sus vínculos con el patriarcado- y la manera como los actores participaron en el evento. El *quién*, se refiere a los espectadores/as que releen ese pasado en el presente, ya sea los/as mismos/as que lo vivenciaron, otros miembros de la familia u otros/as receptores/as de las imágenes.

Ahora bien, hay que preguntarse por la manera como los procesos de transmisión generacional están insertos en la(s) memoria(s) familiar(es) de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra. La reactualización que se hace del pasado en el presente con una expectativa del futuro familiar y personal, es fundamental en las relaciones generacionales mencionadas, y por tanto en la memoria. Además, las imagen fotográfica, más allá de servir como documento histórico y como forma de reconstrucción histórico-cronológica de hechos objetivos, en tanto fragmentos contruidos de una realidad pasada, hacen las veces de estímulo para la construcción del pasado y la memoria familiar por parte de sus miembros (Ortiz, 2005).

La memoria familiar y el diálogo entre generaciones, emerge como un proceso social en torno a la reinterpretación del pasado que hacen sus miembros, con la intención de vincular experiencias vividas, tanto individuales como colectivas, con su presente y la proyección a su futuro, en relación con la identificación y reconocimiento con el grupo. Según Jelin (2002)

Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras, que parecen estar dispuestas/os a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus iconos y rastros, a preguntar e indagar. Esta “cultura de la memoria” es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades (p.9-10).

Se puede decir que la memoria familiar es una relación compleja de recuerdos de cada integrante de una familia, pero también de aquellos que se comparten colectivamente. Dicha memoria toma como base los cortes generacionales (en este caso abuelas, madres, hijas-nietas, nietas-bisnietas para el caso de Sandra) y se construye desde unos sentidos comunes que se hacen del pasado, los cuales están en

constante relectura desde el presente en función del futuro. Esta definición vinculada con la imagen fotográfica, conlleva a asegurar que

son los miembros de la familia los que usan una definición social de los hechos del pasado, que es la que les permite colocarse en el tiempo a ellos mismos. A través de las fotografías, la experiencia subjetiva de cada miembro de la familia se objetiviza como una propiedad común (Ortiz, 2005, p.195).

La memoria familiar, como objeto de estudio pero también como fuente para los estudios sociales y los estudios de la memoria, hace parte de lo que varios teóricos han denominado como *memoria colectiva* o *memoria social*. Para Halbwachs (2004), la *memoria colectiva* es una reinterpretación del pasado que se elabora en el presente cargada de significados, donde los recuerdos siguen siendo colectivos a pesar de que sean los/as sujetos los/as que realizan la rememoración. De esta manera, al autor problematiza esta tensión entre la memoria individual y colectiva, para concluir que la primera está inserta en la segunda a través de unos marcos o estructuras construidas socialmente. De otra parte, Vázquez (2001) define la memoria como una construcción social resultado de las relaciones, prácticas y procesos de comunicación, por ello es un “proceso y producto de los significados compartidos engendrados por la acción conjunta de los seres humanos en cada momento histórico” (pág. 27).

Al respecto cabe decir que la *memoria social o colectiva* se materializa en una serie de soportes que la vehiculizan. Seguido a Guarini (2002), la memoria social se localiza en el tiempo y el espacio, por ello se imprime en una serie de objetos específicos como monumentos, obras de arte, libros, documentos escritos, etc. A través de la historia, estos soportes han tenido diversas formas acordes con las necesidades y posibilidades técnicas de cada sociedad:

Hasta la invención de la escritura la oralidad era el soporte privilegiado de la memoria social. La llegada de la escritura permitió registrar las huellas de esta memoria colectiva de manera más sistemática y relativamente precisa. La fotografía y el registro filmico con posterioridad, posibilitaron alimentar esta memoria social también con elementos audiovisuales (Guarini, 2002, p.114)

Para el caso de la memoria familiar y las relaciones intergeneracionales de las familias participantes, la fotografía hace las veces de estos vehículos para materializarse como huella del pasado. Estas fotos en tanto contenedores y activadores de memoria, son reflejo de una memoria social o colectiva que es narrada y vista en imágenes, en donde la memoria individual de cada quinceañera, su madre, su abuela y

el resto de integrantes de la familia, entra en juego para hablar de la memoria familiar y procesos intergeneracionales.

Para finalizar este apartado, cabe enfatizar en otro aspecto central al hablar de memoria, esto tiene que ver con su relación con el olvido. Entendidos como un complemento, y no como una oposición de la memoria, el olvido y el silencio están implícitos en el acto de recordar, pues “Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. Esto implica un (...) olvido 'necesario' para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades” (Jelin, 2002, p.29).

La afirmación de Jelin aplicada a la producción de imágenes, fotográficas en este caso, ocurre de la misma manera. La captura de la imagen y el encuadre que hace el/a fotógrafo/a, el revelado análogo, el borrado digital, la distribución y conservación dentro de un álbum o fuera de este, las fotos que se muestran y las que se ocultan al espectador/a, entre otras prácticas, son reflejo de este proceso de selección del pasado. En términos de Silva (1999),

Si el álbum es rito, es memoria. Pero esa memoria ha de entenderse relacionada con el olvido, pues los acontecimientos que guarda la familia en fotos no son todos los de su vida, sino algunos que pasaron el proceso selectivo puesto en el tiempo. Por tanto memoria y olvido actúan de modo dialéctico (p.38).

En este sentido cabe la pregunta ¿qué se decide recordar y olvidar en las fiestas de quince años evidenciado en las fotografías que registran el ritual?, ¿qué es lo que se oculta y se calla de la celebración?, ¿qué es aquello que es permitido mostrar en la imagen? Como ya se anotó en apartados anteriores, el cuerpo de la quinceañera y el desarrollo de ritual de paso de niña a mujer implica una definición de lo que es ser mujer y la feminidad en función del patriarcado, y de lo que es socialmente aceptado en torno a esto (la familia nuclear, la heterosexualidad, el cuerpo bello y feminizado, entre otros aspectos).

Esta selección de lo que se decide fotografiar en imagen, captura lo que es “significativo” dentro del desarrollo del ritual (personas y prácticas). Sumando a ello, todos los eventos familiares o sociales no se fotografian, pues “ciertos acontecimientos se instalan como recordables mientras que otros se consideran dignos de olvidarse desde un punto de vista fotográfico que es lo mismo que decir desde el punto de vista de la memoria social” (Soto, 2002, p.272). Las celebraciones de quince años estarían en los

acontecimientos que se deciden y necesitan recordar como una forma de continuidad generacional en el presente desde su pasado.

En términos de Reyero (2007), el *olvido de ciertas imágenes*, pero también de *las imágenes de ciertas memorias*, conlleva a la persistencia y la pérdida de algunas fotografías y su contenido ideológico en la conciencia individual o colectiva, es decir, “qué imágenes se eligen, adquieren y recuerdan y cuáles se pierden, y olvidan en el devenir histórico de determinados grupos sociales” (p.39). Este interrogante se vincula con los procesos de selección del recuerdo o, lo que es lo mismo, el reconocimiento de aquello que es fotografiable y no fotografiable para que permanezca en el tiempo. En palabra de Ortiz (2005), hay una serie de ocasiones que se resisten a ser fotografiadas, por ejemplo el dolor, la miseria, las disputas, la enfermedad, la muerte o el sexo, las cuales son omitidas de los álbumes familiares por considerarse de mal gusto, inapropiadas o insultantes. La misma autora, señala que la práctica de recortar con tijeras alguna parte indeseada de una imagen para hacer “desaparecer”, también puede considerarse como selección del pasado, en tanto la censura también hace parte del olvido.

### **3.5. Continuidades en el tiempo: La paradoja temporal de las fotos de quince**

En el aparatado anterior se ha insistido en la relación que la fotografía, a la luz de servir como contenedor y activador de memoria, tiene con el tiempo, esto es, la creación de conexiones entre el pasado y el presente a partir del recuerdo, en función de las celebraciones de quince años que se capturan en imágenes como acontecimientos vividos que se quieren conservar, para luego ser leídos y reinterpretados desde las necesidades de identificación y reconocimiento familiar en el ahora.

Riego (1996) concibe la tecnología fotográfica, desde su aparición en 1839, como “*una máquina del tiempo*”, como una “posibilidad de captar el mundo visible a través de la cámara y dejarlo registrado en un soporte. (...) las imágenes fotográficas se convertiría en objetos que mostraban el aspecto temporal de una escena” (p.188). Por tal razón, estas *imágenes del pasado* implican el concepto de tiempo como aspecto transversal en la comprensión y lectura de las fotografías.

Según el mismo autor, existen tres discursos temporales o formas de concebir el tiempo que operan en el análisis la imagen fotográfica: *el tiempo literario*, *el histórico* y *el semiótico*. El primero de ellos intenta proyectar visiones culturales actuales sobre el pasado, desde la evocación idealizada de este en la creación literaria construida a partir de la apariencia fotográfica. Por su parte, el tiempo histórico, en el cual se

detiene Riego, se basa en la interpretación histórica de las imágenes, las cuales se usan como fuentes documentales en el discurso historiográfico. Las fotografías, desde esta perspectiva, aparecen como *textos visuales* con la misma validez que las fuentes impresas u orales.

Lo relación fotografía-tiempo que implica una realidad pasada que se confronta con una realidad actual desde el acto de ver una foto, tiene que ver con el *tiempo semiótico* que refiere Riego (1996) a partir de las elaboraciones teóricas de Barthes. Si bien, Riego aclara que su interés no está en este “tercer tiempo” de la imagen fotográfica, si lo presenta y lo reconoce como válido para el análisis fotográfico. A la hora de comprender las fotografías de las celebraciones de quince años, esta perspectiva ofrece un marco de referencia importante pues, como se ha descrito y analizado a lo largo del capítulo, -y siguiendo al autor- los fotos de quince poseen unos significados comunicativos particulares, estableciendo una doble percepción temporal en la contemplación y lectura de las imágenes (lo que *ha sido* y lo que *está siendo* ante el espectador).

Esto es lo que Reyero (2007) define como la *dimensión temporal* de la imagen fotográfica, que se estructura en la manera como se lee una foto -en tanto objeto que emite información- de algo que “*ha sido*”, que “*llega del pasado*” para desplegarse en múltiples tiempos que convergen. Las fotografías determinan lecturas y un mensaje específico organizado en *estructura significante*, cuyos significados son interpretados. Este proceso, alude a la imagen fotográfica como una *paradoja temporal*, en términos de Barthes (1989), a una “*irrealidad real*”: una localización inmediata (*aquí*) y una temporalidad anterior (*entonces*).

De tal forma, la fotografía es *paradójicamente el pasado y el presente*, como insiste Bahia (2011), “pues al mismo tiempo que preserva un fragmento del pasado, lo transporta en su totalidad reconstruida hacia el tiempo presente”. Esta paradoja fotográfico-temporal es una constante en la lectura que realizan Nataly, Sandra, Natalia, Alejandra y sus familias en torno a los registros de sus celebraciones de quince años, lo cual se puede ejemplificar en lo analizado en la relación entre memoria y fotografía, pero también en la fotos de las fiestas de Nataly y de Natalia, que están organizadas de tal manera que permiten reconstruir la secuencia de cada práctica ritual y la forma como ocurrió la celebración: primero la misa, luego la entrada, luego el vals, luego la postura del anillo, luego la fiesta, luego el ponqué, etc. Además de servir para situar cronológicamente las narrativas de la familia en torno al evento, este orden también le imprime a las imágenes la facultad de testimoniar con mayor efectividad el evento desde la secuencialidad, recreándolo en el presente desde lo visual.

En relación con la importancia que Aurora, la madre de Sandra, le otorga a las fotografías dentro de las fiestas de quince años, cree que esto recae en su función para *“tener un recuerdo, de lo que fuimos en los quince años a lo que somos en la edad que vamos pasando cada día (risas). (...) Uno mira ahí cuando tenía quince años y ahorita que tengo tantos años. (...) Cambia uno mucho, el carácter le cambia a uno mucho, de los quince a los veinte es uno, de los veinte a los veinticinco ya es más diferente, porque ya la familia, o sea, teniendo uno hijos, uno cambia mucho, el carácter de la cara, del cuerpo, todo, todo, todo cambia, ya no es lo mismo a tener quince años y doce años o diez años”*.

En lo señalado por Aurora, ella asocia la imagen con el paso del tiempo y como una forma de eternizar a través de la fotografía diversas etapas de la vida, mencionando lo que cada uno de estos momentos de la existencia implica; por ejemplo, la conformación de la familia y la maternidad entre los veinte y veinticinco años. De igual modo, otro uso que Aurora insinúa en su relato alrededor de la fotografía, es su potencialidad para crear contraste con el presente a partir de las diferencias y cambios que se establecen con lo vivido desde el pasado representado. Aurora no sólo atribuye estos cambios a rasgos físicos, sino también a aspectos más abstractos como al *“carácter”*, los cuales son posibles identificar dentro de las imágenes.

En cuanto a las fotografías de Natalia, ella y su familia las observan *“cuando vienen los familiares y a veces para revivir el momento y pues ahí, hablar sobre eso”*. La actualización del pasado y, en este caso, la actualización de la fiesta de quince años, se hace a través del acto del ver la imagen, en donde *“revivir”* y *“conversar”* sobre lo ocurrido en torno a la fotografía, sirve para recrear el pasado en el presente, ejemplificando con claridad la paradoja temporal y el tiempo semiótico al que se ha referencia aquí. Adriana también hace explícito este hecho cuando afirma que *“en mi caso las fotos siempre están ahí a la mano, ellos [sus hijos] las ven, a veces las pueden mostrar a sus amigos, se ríen, a veces estamos arreglando y ¡ay mira las fotos!, nos sentamos a verlas y a reírnos, ¡así! Sí, siempre estamos mirando los registros de todo ¿no?, nosotros tomamos fotos de todo”*.

Ahora bien, este mismo aspecto es fundamental en las fotos de Adriana. En la actualización que se hace del pasado en el presente a través de imagen y a partir de las narrativas que se construyen alrededor de la materialidad de las fotografías, emerge la paradoja temporal. Como elemento propio de la memoria y en donde lo visual aparece como activador y contenedor del recuerdo, desde la foto número 87, Adriana ejemplifica este hecho asegurando que *“ese es un tío mío que ya él falleció, en el dos mil seis”*.



**Fotografía 87:** Fotografía desde la cual Adriana señala la presencia de su tío y su abuela.

Cuando se le preguntó a Adriana por la foto más importante de los registros de su fiesta de quince, ella contestó que *“pues todas son muy, muy importantes para mí, no sé por qué no está la de mi abuelita, mi abuelita ya falleció”*, luego insiste *“estas dos, porque mi tío ya no está y él era muy alegre, y él era así”*, *“acá está mi abuelita pero no tuve una foto sólo con ella si no con los otros tíos”* (ver fotografía 87).

Desde su relato, el cual justifica en la imagen, Adriana además de hacer la comparación entre pasado y presente, insiste en evidenciar la ausencia de dos de sus seres queridos en la actualidad, los cuales fueron capturados y retratados en imagen y que ahora, desde el acto de observar la fotografía, se puede testimoniar su parencia. En este caso, la ausencia está relacionada con la muerte y la presencia con el recuerdo y lo que estos seres queridos que ya no están representan para Adriana.

En este mismo sentido, Adriana hace otro tipo de actualización de la imagen en su presente, esta vez relacionando la manera como algunos de sus parientes y conocidos *“son distintos”* en un ahora o en una temporalidad diferente en la cual fueron capturados en la imagen. Para ello menciona cambios de residencia y edades o la manera como el paso del tiempo ha creado distancia entre ella y los retratados. A partir de tres de sus fotografías<sup>88</sup> Adriana establece esta relación entre pasado y presente: *“esta prima ya está en Canadá, este primo está en Santander, ya mi tío está más viejito”*, en la siguiente imagen (ver fotografía 88) asegura que *“este amigo que fue ¡uish! muy buen amigo de mi infancia y no, no, perdimos como el contacto”*, y finalmente, señala que en la imagen aparece *“mi primo Alex que él creció conmigo y vivió conmigo toda la vida, nos separamos como hace como diez años no más, como quince años y él vivió conmigo y nos llevábamos un mes, entonces éramos pares y todo”*.

Una práctica ritual que caracterizó la fiesta de Alejandra, tuvo que ver con el uso de un video que sus amigos y amigas prepararon para ese día y que compilaba algunas fotografías de ciertos momentos significativos y cotidianos en la vida de la quinceañera. Según Alejandra, al momento de ser proyectado el

<sup>88</sup>De las cuales sólo una se incluye aquí.

material frente a todos los invitados, “*me dio mucha pena porque (...) hay muchas fotos que nosotros habíamos dicho: estas fotos nadie las tiene que ver, y cuando empiezan a pasar y todos me voltean a mirar*”. Sonia, su mamá, contribuyó a la recopilación del material visual prestando imágenes de la familia al grupo de amigos/as, en sus palabras, “*yo le ayudé con algunas, ellos me dijeron que querían hacerle un video y que les mandara fotos de la familia, del abuelo, de pequeña, de cuando ella empezó en el colegio, estudiaba antes en un colegio y ha estudiado con las mismas, entonces todas esas fotos están y empecé a buscar y todo y yo se las envié, muchas las tenían ellas*”.

Aquí la imagen emerge como medio para recrear y rememorar la vida de la quinceañera en el presente. Esta relación con el pasado que se re-construye desde la reproducción de fotografías proyectadas, sirve para identificar una serie de hitos en la memoria individual y familiar de Alejandra, representados en acontecimientos (por ejemplo el inicio del colegio) y personas (el abuelo, los/as compañeros/as) que se han hecho presentes en su vida, y que ahora son evidenciadas como parte del ritual de paso de niña a mujer.



**Fotografía 88:** Amigo de la infancia de Adriana con el que bailó el vals

De otra parte, este material audiovisual fue construido de forma casera y tenía como sonorización una canción de Justin Bieber<sup>89</sup>, la cual tiene gran significado para Alejandra y sus pares, “*ella es también como muy amiga mía, y pues me gusta mucho Justin Bieber y teníamos pensado era ir al concierto, sólo pude ir yo. Pues obviamente pues escogió la canción, como dice 'creer', pues ella me dijo que quería que... es que no me acuerdo, me dijo que igualmente, que ellos, aunque este año nos graduamos, que ellos iban a estar para mí (...). Fue por lo que me gusta mucho Justin Bieber y pues por lo que dice que hay que creer en los sueños*”. A partir del recuerdo en torno al concierto y la afición por el cantante, la selección de la canción está estrechamente vinculada con el sentido de paso de niña a mujer. En la letra, pero en particular en la frase “creer en los sueños”, se hace referencia a la construcción de una mirada al futuro en la nueva etapa que se instituye en el ritual: la adultez. Sumado a esto, el video concluía con las

---

<sup>89</sup>Cantante juvenil pop que interpreta música anglo y del cual Alejandra y sus amigas son admiradoras.

siguientes palabras, las cuales Alejandra leyó: *“Aleja, queremos desearte el mejor de los días, gracias por estos seis años de amistad, siempre te llevaremos en el corazón, hasta el infinito y más allá”*.

La relación de la imagen fotográfica con el tiempo, como ya se dijo y como se ejemplificó en cada caso de las quinceañeras y sus familias, está vinculada con el uso que culturalmente se le ha otorgado a la fotografía desde su invención técnica. La actualización que se hace del contenido de la imagen en un eterno presente, se realiza a través de lo que es capturado en la imagen del objeto representado por la cámara fotográfica -el *“haber estado allí”* que menciona Brathes (1989)-. Si bien, este uso social de lo fotográfico, que desde un inicio se le atribuyó de la fotografía, está vinculado con los procesos químicos para fijar una imagen en el daguerrotipo o el revelado y demás procesos análogos, se puede afirmar que esta misma característica es heredada a los procesos digitales de producción de imagen, en tanto pretenden el mismo objetivo: fijar la imagen en el tiempo para recordarse en el presente y el futuro a través del relato que acompaña y dialoga con lo visual.

De esta manera a manera, este elemento narrativo se esboza a continuación como parte fundamental de la imagen fotográfica en su relación temporal. Si bien, no se hará una reflexión profunda del tema, sí se enuncian algunos elementos a tener en cuenta en el análisis de la fotos de las fiestas de quince años. En el desarrollo de los grupos focales realizados para este estudio, las imágenes fotográficas mostradas por las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, estuvieron acompañadas por un relato que no sólo contextualizaba cada foto, sino que hacían parte constitutiva de la imagen, ampliándose y complementándose con y en lo narrativo para dar lugar al recuerdo individual y la memoria familiar.

Al respecto, Ortiz (2005) señala que, debido al carácter icónico y la múltiple significación que yace en la imagen fotográfica, se hace necesario el acompañamiento de un relato o de una explicación contextual. Este mismo señalamiento lo reconoce Bahia (2011) cuando asegura que una foto no puede ser leída sin la oralidad que la describe, pues ésta le otorga la importancia correspondiente en el contexto social al que pertenece, por ello, *“la fotografía depende de su relación con otras narrativas y textos para su mejor contextualización (...). Las fotos ganan valor en la medida en que sus personajes, el escenario, el momento social fotografiado son descritos en los relatos orales”* (p.59-60). Por su parte, Silva (1999), enfatiza en que la imagen de la foto del álbum se actualiza por medio de la palabra del relator cuando es contada a otro/a.

La relación entre narrativa y fotografía, es entonces fundamental para la comprensión de los registros fotográficos de las celebraciones de quince años. Como se ha podido observar, cada una de las imágenes que componen este estudio, siempre están contextualizadas por las mismas mujeres que las describen y manifiestan el grado de identificación y significación que posee cada foto. Ortiz (2005) enfatiza en esta relación entre imagen y narración, ya que a través de ello se pueden identificar diferencias entre las fotos y reconocer los álbumes como discursos construidos desde la imagen, que sólo pueden ser descifrados en la comunicación. Por ello,

las fotos son, inevitablemente, imágenes aisladas y únicas, mientras su observación en el contexto de un álbum da lugar a conversaciones con discursos continuos. Aunque como piezas exentas todas las fotos son iguales, en su visualización el tiempo y la atención que se dedica a unas y otras es muy variable y diferente; de igual manera, mientras que las imágenes son fijas, las narrativas y conversaciones a que dan lugar son, de por sí, espontáneas y, por tanto, cambiantes (Ortiz, 2005, p.207-208).

Desde una perspectiva metodológica y creando un paralelo con el trabajo de campo realizado por Bahia (2011) en su análisis de las imágenes fotográficas de ritos de paso (bodas) de una comunidad de descendientes de inmigrantes en Brasil, cabe decir que los registros fotográficos de las fiestas de quince poseen un carácter antropológico que sólo puede percibirse en las narrativas recolectadas. Ya sea desde entrevistas -como en el caso de Bahia-, desde grupos focales -como en este estudio-, o desde cualquier otra técnica o estrategia de recolección de información, cuando se describen las circunstancias de producción de las imágenes, “las fotos son antropológicas en la medida en que preguntamos a sus fotografiados y fotógrafos sobre cómo clasifican la realidad social fotografiada” (Bahia, 2011, p.60). Siguiendo a la misma autora, las imágenes no son creadas con una intencionalidad antropológica, contrario a ello, las fotografías permiten realizar esta lectura cuando se ve el mundo social reconstruidos a partir de sus metáforas; por esto, para poder observar en ellas los símbolos visuales de una cultura, es necesario localizar las fotos desde el lugar de sus fotógrafos/as y retratados/as.

Sin ánimo de generalizar, un elemento más que llamó la atención en el trabajo de campo de este estudio, tiene que ver con lo que Ortiz (2005) analiza en torno a la *fotografía doméstica* y es el hecho de que es la madre quien guarda las fotos familiares y, por tanto, es ella “la encargada no sólo de conservar, sino de contar las fotos; es decir de signarlas, de informarlas por escrito u oralmente, formalizando el recuerdo en el álbumes o en galerías domésticas de retratos” (p.206). De manera similar, esto podría compararse con las fotografías de las celebraciones de los quince años. Si bien, no fueron los padres u

otros hombres de la familia los que participaron en los grupos focales, son las madres de las quinceañeras quienes, por lo general, se encargan de recopilar las fotos, mostrarlas y luego narrarlas a la familia. Esta práctica tendría sentido si se compara con lo ya dicho en torno a los preparativos y el desarrollo de la fiesta, en donde los hombres asumen prácticas públicas del ritual y las mujeres son las responsables de llevar a cabo prácticas privadas, entre ellas la organización de las fotos y la conservación de la memoria al interior de la familia que se mantiene generacionalmente.

Ahora bien, al hablar de imagen fotográfica y de álbum familiar, hay que referirse a las narrativas que los/as sujetos/ hacen de sí mismos/as y de su memoria, tanto individual como del grupo al que pertenecen. A partir de lo visual, la imagen y el relato dialogan en la paradoja temporal y los recuerdos narrados. De este modo, las imágenes fotográficas y sus narrativas, implican una *auto-representación del individuo* desde el relato (Hirsch citado por Ortiz, 2005), pues como lo afirma Arfuch (2010), la narración de la propia vida es una expresión y afirmación del sí mismo/a.

Paralelo a las procesos de auto-representación desde el relato, la imagen fotográfica y sus respectivas narraciones, permiten el acceso al pasado, tanto individual como familiar y social. Este aspecto es el que Mendoza (2005) destaca cuando enfatiza en el carácter narrativo que posee la memoria colectiva<sup>90</sup>. El autor asegura que la memoria, incluida la individual, se construye a través narraciones que configuran modos de organizar experiencias pasadas, las cuales poseen un significado cultural y son inteligibles a la persona, grupo, sociedad o colectividad desde relatos lógicos y verosímiles de lo recordado.

Como ocurre en el caso de las narraciones que se hacen sobre las fotografías de celebraciones de quince años, una serie de acuerdos narrativos “*modelan las experiencias*”, indicando cómo vivenciarlas, darle sentido al mundo y organizar la experiencia pasada (Mendoza, 2005). La organización del pasado a partir de los acuerdos sociales que se hacen de él, es claro cuando se analizan las fotos de quince, en tanto sus narrativas se insertan en una serie de significados que la familia le otorga al rito y a la imagen como tal,

Por eso podemos movernos hacia atrás o hacia adelante en el tiempo. Y es que, para ello, hay situaciones o acontecimientos clave, “puntos de inflexión”, puntos de apoyo, como suelen ser los marcos o los artefactos de la memoria como las fotografías de la familia o las placas conmemorativas en lugares memorables (Mendoza, 2005, p.14).

---

<sup>90</sup>Mendoza (2005) elabora su reflexión a partir de los aportes teóricos de Bruner sobre la narrativa y el concepto de *memoria colectiva* que retoma de los postulados de Halbwachs, Blondel, Bartlett y Vygotsky.

En síntesis, la “fotografía narrada” de las celebraciones de quince años, se enmarca en un contexto social determinado que el relato logra darle a la imagen y en donde el *performance fotográfico* que realizan el/a fotógrafo/a y el/a sujeto/a fotografiado/a se “completa” en el/a espectador/a y el/a relator/a. Así mismo, la relación imagen-relato, se halla inmersa en una serie de significados individuales y sociales que posibilitan la auto-representación y los procesos de construcción de memoria desde los recuerdos que las fotos vehiculizan. Por tanto, la narrativa en diálogo con lo visual, convierte a las imágenes fotográficas como antropológicas y pertinentes para su análisis desde las ciencias sociales.

### **3.6. Continuidades y discontinuidades: Fotografía digital de quince años**

De entrada, es importante dejar claro que las fotografías digitales de las celebraciones de quince años poseen algunos usos sociales atribuidos a las imágenes análogas, a partir de una serie de prácticas y significados que le han sido heredados y que, como se ha visto, tienen sus antecedentes desde su invención técnica en el siglo XIX, pasado por el XX, hasta llegar a lo que va del XXI. Estos usos recaen en la función de la imagen fotográfica como estrategia para el reconocimiento familiar, como práctica y forma de rito de paso, como medio para fijar el tiempo, y como contenedora de los recuerdos y activadora de la memoria familiar y las relaciones intergeneracionales. A pesar de las transformaciones de producción técnica y formas de circulación, se puede decir que la fotografía en la actualidad posee funciones similares a las del pasado, las cuales han sido adaptadas y, en algunos casos, modificadas, en relación con los avances tecnológicos del siglo XXI.

En este contexto, Bañuelos (2013) ofrece un análisis que resulta bastante pertinente para este estudio, en tanto logra caracterizar la fotografía digital contemporánea, esto permite un marco de referencia para evidenciar algunos aspectos de las fotografías de los quince años producidas digitalmente. En este sentido, se espera reafirmar o debatir lo dicho por el autor en función del contraste creado entre fotos análogas y fotos digitales, a partir de lo dicho hasta aquí sobre la imagen fotográfica de los quince años.

Siguiendo a Bañuelos (2013), la imagen y la fotografía digital están definidas por una *nueva arquitectura tecnológica* que supera las fronteras de la imagen y la fotografía tradicional, modificando el modo de producción y de socialización visual. Esta *arquitectura tecnológica* corresponde a cámaras digitales, teléfonos móviles con cámaras, redes sociales, ordenadores y programas de edición de imagen, software de captura, gestión, tratamiento, impresión y salida de imágenes, entre otras. Para Bañuelos (2013) la fotografía dio un salto cualitativo hacia 1972 con la invención del primer sensor de megapíxeles

del mundo. A partir de entonces, el desarrollo tecnológico en torno a la producción de imágenes fotográficas digitales, se amplió de tal manera que su masificación, tal como ocurrió con la fotografía análoga, se incluyó en la cotidianidad de las personas y las familias para la captura de imágenes, por ejemplo, las celebraciones de quince años.

La *arquitectura tecnológica*, que para el mismo Bañuelos (2013) también es cultural y social, en los inicios de la segunda década del siglo XXI tiene como características la inmediatez visual y espacio-temporal; la nueva economía de la imagen, referida a la industria fotográfica; las tecnologías de tratamiento fotográfico; el entramado cultura integral que incluye la interacción y participación en redes sociales, la imagen como parte de la cultura, en tanto crea vínculos sociales, es usada como instrumento político, forma nuevas prácticas y rituales, y permite hablar de una antropología visual de lo cotidiano y la vida emocional; la hiper-producción y acumulación fotográfica; la desmaterialización de la copia fotográfica a partir de la pantalla; la hibridación tecnológica y discursiva; la apropiación sensorial; el simulacro hiper-mediático, hipertextual e hiperreal; y la estética antropológica y la construcción visual de la *identidad virtual*<sup>91</sup>.

Para Bañuelos (2013), esta nueva *arquitectura tecnológica* ha convertido a los/as fotógrafos/as en usuarios/as y productores/as de imágenes, exigiéndoles

tener nuevas competencias tecnológicas y ampliar la gama de prácticas y rituales culturales que ya tenía la fotografía, es decir, ampliar sus márgenes de socialización y mayor sentido colectivo, es decir, es fundamental que “los otros vean mis fotos”. La fotografía en red, por su capacidad de exhibición y apropiación individual y colectiva, se transforma rápidamente en tradición, en culto y ritual (p.11).

Si bien, no todas las quinceañeras publicaron sus imágenes en redes sociales, la fotografía en red constituye un aspecto central para la circulación de la imagen en la actualidad como nuevo rito y modo de socialización de la imagen. Sumado a ello, aquí el lugar del/a fotógrafo/a y del/a espectador/a se amplía, en tanto ambos son productores/as y receptores/as de imágenes, tal como ocurre con la masificación de la imagen digital. Esto no quiere decir que haya entrado en desuso el acceso a servicios especializados y profesionales que se contratan para la captura de rituales como las fiestas de quince años -hay que recordar la fotógrafa contratada por la familia de Natalia-. Así como la *fotografía doméstica análoga* entró a dialogar con la profesional, esto mismo ocurre con la *fotografía doméstica digital*.

---

<sup>91</sup>El autor enuncia estos aspectos, sin desarrollarlos en profundidad. Por ello, aquí sólo se enuncian para ofrecer un marco de caracterización del concepto, sin pretender lograr una generalización y sesgar el tema.

Una tensión que entra en juego en esta noción de *fotografía en red*, ya sea en el contexto de las celebraciones de quince años o cualquier otro evento familiar o personal registrado, está asociado con lo público y lo privado desde la circulación de la imagen. En comparación con la fotografía digital que circula en la red, los álbumes familiares que conservan las fotografías en físico, ya sean análogas o impresas,

son privados, no se exponen continuamente, requieren una audiencia y están hechos con algún tipo de destinatario en mente (el hijo, los desentendidos...). Pueden ser vistos por pocas personas a la vez; el dueño o quien lo ha montado es quien lo enseña, y para que lo haga tiene que existir cierta cercanía o intimidad (Ortiz, 2005, p.206)

Contrario a lo anterior, muchas de las fotos digitales se basan en la socialización, casi que inmediata, en la red (facebook, whatsapp, instagram, twitter, etc.) de las imágenes capturadas. Las fotografías “subidas” a la web pasan a ser públicas pues, en la mayoría de casos, tienen acceso libre, según la configuración que haya el usuario desde su *perfil* o las *etiquetas* que cree en la imagen. Esto tiene que ver con la expresión de usa Bañuelos ya citada: *es fundamental que “los otros vean mis fotos”*.

Esto se puede ejemplificar en los registros fotográficos de la fiesta y del viaje de Alejandra, en los que se destaca la producción digital y la circulación en redes sociales, en donde Internet emerge como otra forma de leer imágenes en el ámbito de lo público, contrario a álbumes familiares en físico que se basan en “el consumo” de imágenes desde lo íntimo y lo privado. Si bien, las fotos de la fiesta de Alejandra se conservan en físico, la quinceañera nuevamente las digitalizó para subirlas a su facebook y hacerlas circular allí. Según ella, las subió a la red *“porque todo el mundo me las estaba pidiendo, o sea, todo el mundo quería que yo empezara a regalarlas de acá y yo ¡no!, las subo. Entonces empecé a subir, pero empecé a subir como a las personas que podía etiquetar, entonces a todos los del colegio”*. En su relato Alejandra pone en cuestión la circulación de las fotografías impresas, en tanto la creación de etiquetas, permite que sus amigos accedan a la imagen de forma virtual, facilitando el acercamiento y la recepción.

Así mismo, Alejandra compara las imágenes que conserva en su cámara digital y aquellas que subió al facebook, asegurando que las guardadas en su dispositivo son más significativas, *“sí, las de la cámara, -insiste- pues es que las de facebook como que realmente no importan, uno las sube como para que todo el mundo vea, porque es así, pero pues yo digo que las de la cámara y las que uno tiene personalmente, que uno sólo puede ver, son como las que...”*, *“las más especiales”*, concluye Sonia, su mamá. De nuevo se establece una relación entre lo privado y lo público, en donde la materialidad de la imagen en físico,

esta vez se compara con la materialidad de la cámara fotográfica como forma de conservación, asociada a la privacidad y la intimidad.

El acto del ver, es entonces lo que media entre lo privado y lo público. Alejandra es plenamente consciente de que las imágenes que pone a circular en sus redes sociales las “puede ver todo el mundo”, y por tanto, no publica algunas para conservarlas -en privado-, otorgándoles mayor significación. Al respecto, cabe citar una frase que, a propósito de esta tensión entre público-privado, empleó doña Maricarmen: *“a mí en lo personal mis fotos no me gusta que las vea si no mi familia y mis amigos”*.

Por otra parte, llama la atención el uso, circulación y producción de las imágenes fotográficas para registrar el viaje de Alejandra. Estas fotografías se encuentran en la cámara digital que fue regalo a Alejandra en su fiesta de quince. Igualmente, otras de las imágenes están subidas a su facebook y son mostradas en un computador. Para el caso de Nataly, ella conserva sus imágenes en una carpeta creada en su computador portátil. Esta variedad de soportes tiene que ver con otras maneras de circulación y formas de “ver” el evento distintas a las análogas, las cuales toman la producción digital como eje central, relacionada con la *nueva arquitectura tecnológica* que define Bañuelos (2013) para el caso de la fotografía digital contemporánea.

Ahora bien, el caso de Alejandra y la manera como hace circular sus imágenes de su fiesta y su viaje de quince años, está vinculada con lo que Bañuelos (2013) define como prácticas de apropiación realizadas en las redes sociales, apropiación que se asocia con la nuevas formas de la imagen y los discursos visuales. La masificación de cámaras compactas digitales y teléfonos móviles con cámara conectados a Internet, “representan un boom sin precedentes de la fotografía como medio de expresión, como nueva gestualidad, teatralidad y apéndice ortopédico de los usuarios-fotógrafos. Todo ello orientado a la socialización fotográfica y a la autoproducción identitaria” (Bañuelos, 2013, p.12).

Como se da en el caso de Alejandra cuando comparte sus fotos con amigos y conocidos en su facebook, esta nueva concepción del *usuario/a-fotógrafo/a* y su vinculación con lo digital como “prótesis” en torno a su autoproducción y socialización de imágenes, el mismo autor lo presenta como característica esencial de la fotografía digital contemporánea, convertida en una capacidad de establecer o fortalecer vínculos emocionales a través de las redes sociales. La fotografía digital es pues, una forma de instituir nuevos rituales de interacción y participación social desde la imagen (Bañuelos, 2013).

Sumado a lo anterior, dando continuidad a lo que logró la fotografía análoga, según Bañuelos (2013), a través de la fotografía digital se democratiza la producción y apropiación de imágenes, pero también se transforman los conceptos tradicionales del arte, la fotografía, el video, el cine, el diseño, etc. Así mismo, ha logrado complejizar y modificar la vida cotidiana, la ciencia y demás aspectos de la vida social, en palabras de Bañuelos (2013),

La imagen y la fotografía digital se encuentra en el laberinto de nuestras vidas cotidianas, se filtran y se suman a los medios que enfrentamos cada día, transforma los paradigmas establecidos durante el siglo XX y sobre lo que se espera de una imagen, trastocan los criterios sobre certificación, legitimidad y veracidad atribuidos a la fotografía análoga, cuestiona los cánones y los discursos retóricos visuales- informativos, aproxima y explora la hibridación tanto tecnológica como discursiva, libera al medio para insertarlo en el territorio de la más pura interpretación, reinventa los géneros, pictóricos, gráficos, fotográficos y cinematográficos, para dar lugar a nuevos géneros visuales del arte integral (p.13).

Esta transformación del paradigma del siglo XX de la imagen, también implica otra forma de concebir la memoria. Contradiendo un poco lo presentado hasta aquí en torno a las imágenes fotográficas de los quince años como contenedora de recuerdos y activadora de la memoria familiar, Bañuelos (2013) cree que la hiper-abundancia de imágenes admite el olvido y la amnesia, generando un interés por *recordar un presente continuo*, o lo que es lo mismo, una *memoria del tiempo real*: “ver para olvidar”.

Posiblemente a lo que se refiere Bañuelos tiene que ver con la producción de imágenes en dispositivos digitales y su circulación en redes sociales, cosa que tiende a volver inmediata la imagen y a convertirla en efímera. Para el caso de las fotos de las fiestas de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, lo que “salva” a estas imágenes de la *memoria del tiempo real*, tiene que ver con su materialidad, pues a pesar de estar producidas digitalmente, la familia decide imprimirlas para poseerlas en físico y/o archivarlas en cámaras y computadores, para emplearlas como medios para el recuerdo. Otro aspecto importante es el carácter ritual de estas fotografías, aspecto que las convierte en significativas para las mujeres y, por ende, se convierten en parte esencial de la memoria familiar y los procesos de transmisión generacional. Muchas de las fotos que se encuentran en las redes surgen de la espontaneidad y la cotidianidad, contrario a las fotos de quince años, matrimonios, bautizos y demás ritos de paso, tal vez por ello escapan de los “recuerdos inmediatos” de la era digital.

Para cerrar este apartado, se quiere presentar el análisis hecho alrededor de algunos elementos que las familias participantes en este estudio señalaron enfatizando en el contraste entre sus imágenes conservadas en forma digital y aquellas guardadas de manera física, independientemente de su forma de producción (relevadas o impresas), tomando como referencia los diálogos generacionales entre quinceañeras, madres y abuelas. A partir de esto, se espera complejizar lo dicho hasta aquí en torno a la producción y circulación de imágenes digitales desde la perspectiva de Bañuelos.

Un primer aspecto a resaltar tiene que ver con la circulación de la imagen fotográfica. Aurora, la madre de Sandra, compara la calidad de las fotografías de la fiesta de quince de su hija con las suyas diciendo *“mire cuál es la diferencia de las de Sandra a estas, muchísimo más diferentes”*. Estas diferencias corresponden a la calidad en el revelado/impresión, el color, la efectividad en la toma, la previsualización de la captura que permiten los dispositivos digitales, entre otras “ventajas”. La manera como se da la práctica fotográfica en la generación de Aurora y luego en la de Sandra, apuntan a evidenciar dos formas particulares de producción de imágenes que corresponden a dos contextos y temporalidades distintas, en donde se contraponen la producción análoga (década de los noventa del siglo XX) y la digital en torno a la fotografía (segunda década del siglo XXI), poniendo en tensión un corte generacional entre madre e hija desde el desarrollo técnico de la producción de imágenes.

Creando una comparación similar a la anterior, Doña Sofía, bisabuela de Sandra, asegura que las fotografías tomadas hace más de veinticinco años *“ya no se notan así bien”*. De igual modo, insiste en que en su generación no era muy común la práctica fotográfica: *“en ese tiempo ni afotos uno se mandaba uno sacar, porque no”*. En este mismo ejercicio de contraste para identificar diferencias entre las imágenes fotográficas de “antes” y las de “ahora”, Sandra asegura que *“antes eran a blanco y negro y ahorita son a color, o antes se tomaban medio borrosas y ahora tienen que salir bien o si no sirven”*.

En este paralelo generacional entre la bisabuela y la quinceañera alrededor de la práctica fotográfica, particularmente en lo relacionado a su producción técnica, Doña Sofía asocia el paso del tiempo con el deterioro de las imágenes; también confiesa la ausencia de la práctica fotográfica para su generación. Mientras tanto, Sandra establece una comparación entre dos temporalidades distintas, es decir, la generación de su bisabuela y la suya, esto para distinguir varias características físicas y de producción de imágenes fotográficas. Para la generación de su bisabuela, Sandra identifica el blanco y negro y el desenfoque como propiedades de las imágenes de la época y, para su generación, menciona el color, la calidad y la selección a través de la previsualización que la técnica digital permite.

Un segundo elemento tiene que ver con las formas de conservación y, por consiguiente, de circulación y percepción de la imagen fotográfica. Al momento de crear un paralelo entre las fotografías digitales de la fiesta de quince años de Nataly con las imágenes que componen los álbumes familiares en físico, su familia estableció una fuerte tensión. La discusión se abrió cuando Nataly aseguró que *“es más sencillo mirar en los álbumes, si, es mucho más sencillo mirar un álbum que abrir un computador y abrir una carpeta, y además me parece mucho más significativo mirar un álbum que no un computador”*. Su tía paterna, ratificó esto diciendo que *“a mí también me parece más bonito un álbum. (...) Ahí sí, porque pues como dice ella, de verdad, mientras que uno conecta, mientras que busca el CD, mientras que no sé qué y es como más... en cambio un álbum uno lo está mirando 'ay, miren esto tan bonito', no sé qué (risas)”*. La prima de Nataly asegura que *“es más tradicional”* el hecho de ver los álbumes en físico.

Por el contrario, la hermana de Nataly, cree que *“no sé, yo no le veo nada de malo de verlo en un computador al álbum. (...) No, no se me hace la diferencia, o sea como que ah sí, listo el álbum, así pasar las fotos viendo, ahí mirando, en un computador pues lo mismo, pero sólo es digital y ya”*. Al respecto la prima insiste en que *“es igual que los libros, que se pierde la tradición de leer un libro en físico y ya se está tomando la lectura digital, pero pues como toda moda, los tiempos regresan y ahorita actualmente después de usar tanto digital, volverán los tiempos en que vuelvan las cosas tangibles”*. Con esto Nataly concluye el debate, *“si, además sentir las fotos, como que en ese momento se dio tal cosa, entonces en una foto tocándola es mucho más, me parece mucho mejor, me gusta más”*.

En la discusión se pueden identificar varios elementos. En primer lugar, el debate se centra en la comparación entre lo digital y lo análogo de la fotografía, en particular, a la hora de revisar los álbumes, dejando ver algunas ventajas, desventajas, significados y prácticas, que ambos modos de producción y circulación de imágenes traen consigo. Por su parte, Nataly, su tía y su prima están a favor de lo análogo, ya que permite facilidad al hacer la revisión de las fotos, mientras que la hermana no halla la diferencia, pues reconoce que lo digital se basa en el mismo procedimiento de lo análogo, sólo que hay una “tradición” entre una y otra forma de recepción y lectura de la imagen.

Mientras tanto, la prima hace evidente la ruptura que lo digital ha generado con “lo tradicional” de la fotografía, entendiendo este cambio como una moda; por esto, sugiere un retorno a lo tangible a través del ejemplo de los libros. La prima, Nataly y la tía se interesan por demostrar una añoranza hacia lo significativo y su gusto por ver fotografías en físico, en donde la materialidad es fundamental para ellas. Allí la tía enfatiza en la visión y Nataly y la prima en el tacto, en tanto les permite *“sentir las fotos”* de

una forma que lo digital no hace. Con esto último, se puede comprender la importancia de los sentidos a la hora de percibir las fotografías, que trasciende lo óptico para expandirlo a lo háptico y la experiencia que esto implica, en donde lo digital versus lo análogo es fundamental para experimentar la fotografía.

Ahora bien, cuando se le preguntó a la familia por la periodicidad con la que revisan las fotografías de la fiesta, Nataly aseguró que *“pues yo a veces, pero más que todo es como para organizar carpetas, las reviso, de qué se trata, para organizar las carpetas en el computador (...). ¡Ah! o cuando hay familiares que no asistieron en ese momento, de los quince, pues yo se las muestro, porque me preguntan ¿cómo fueron tus quince?, ¿cómo?, ¿qué tal? Sí, y yo se las muestro”*. Dado que las fotografías de Nataly son digitales y no fueron impresas, cuando ella las revisa y organiza está creando una analogía con sistemas de conservación y clasificación que, posiblemente, es tomado de la organización análoga que implican los álbumes familiares en físico desde la práctica del archivo. Nataly hace uso de las fotografías para recordar la celebración, es decir como una evidencia de lo ocurrido y mostrar -a quien no asistió- la manera como se desarrolló el evento.

Por su parte, Natalia y su mamá, crean una comparación sobre las fotografías conservadas en físico y las conservadas en digital. Por ejemplo, Adriana cree que las fotos en álbumes *“¡se las roban!, a mi se me han ido robando mis foticos, ya no quedan, eran hartísimas y ya no quedan, se las han ido robando”*. Así mismo, Natalia cree que *“así [en físico] se pueden dañar más rápido, (...) en cambio en el computador se pueden tener para siempre”* *“y las imprime cuando usted quiera”*, la apoya su mamá. Las dos formas de conservación de las imágenes presentadas por Natalia y Adriana, ponen en tensión dos maneras de producción fotográfica: análoga (propia de la generación de la madre y la abuela) y digital (generación de la quinceañera).

En síntesis, tanto lo análogo como lo digital de la fotografía en las dinámicas familiares no se contraponen, por el contrario, dialogan constantemente a partir de ciertas características que la imagen análoga le transmite a la digital. A pesar de que existen diferencias en su producción y circulación, como bien lo señalan Bañuelos y las mismas mujeres de las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, las imagen fotográfica análoga y la digital, como práctica ritual y como rito en sí mismo, se insertan en la manera de entender las celebraciones de quince años y el paso de niña a mujer. Todo esto enmarcado en un corte generacional entre abuelas, madres e hijas-nietas, atestiguando los cambios tecnológicos en torno a la producción fotográfica.

### 3.7. El/la espectador/a de las fotos de quince años

La mirada como una construcción social, como una experiencia particular frente a las imágenes que se perciben y circulan como parte de la sociedad y la cultura, tiene mucho que ver con la recepción y apropiación que se hace de la fotografía a nivel general y, particularmente, de la fotografía que se produce alrededor de las celebraciones de quince años. En este sentido, cabe enunciar algunos elementos sobre el lugar del/a espectador/a de las fotos de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, tomando en cuenta que a lo largo del capítulo y en apartados anteriores, se han hecho varios análisis al respecto.

Esta mirada construida sobre la manera de ver imágenes, sobre todo de ver fotografías, es lo que De la Garza (2012) señala cuando asegura que “en el espacio cotidiano hemos aprendido a ver, a mirar el mundo circundante, a entender lo próximo y lo lejano, a dialogar con otras realidades a través de las imágenes fotográficas” (p.280). A su vez, el *acto de lectura de la imagen* supone unos recorridos de la mirada, unos niveles de representación y la construcción del eje espacio-temporal, lo que implica reconocer la imagen fotográfica como una producción cultural (Reyero, 2007). Por todo, la fotografía insta un nuevo modo de ver, como bien lo afirma Berger (2006).

La fotografía es entonces parte de la vida social y, por tanto, permite la producción de significados de quien fotografía y quien es fotografiado. Dichos significados son apropiados en el contexto cultural desde el que son leídos (De la Garza, 2012), a partir de códigos visuales y culturales que emergen de lo social.

La fotografía inserta en los procesos sociales, tiene que ver con unos espacios de producción y recepción de imágenes como signos visuales que se elaboran a través de estrategias y fines comunicativos (Reyero, 2007). La comprensión de la relación fotografía-recepción -o lo que es lo mismo: el análisis del femenino social de “lo fotográfico”-, acarrea “concebir los espacios de lectura abiertos por la imagen fotográfica como lugares de encuentro o desencuentro entre realidades culturales pasadas y presentes”, pero también, “la necesidad de detectar las condiciones socioculturales y simbólico-representativas, desde las cuales los receptores ven las imágenes fotográficas (intentando identificar las lógicas subyacentes que dan coherencia a la experiencia visual)” (Reyero, 2007, p.44).

Esta *experiencia de recepción*, que atraviesa la revisión de los álbumes familiares y fotografías de las celebraciones de quince años luego de su producción (toma de la imagen), reproducción (impresión o

revelado) y conservación (almacenamiento en físico o en digital), lleva consigo la *experiencia interpretativa*. Para Reyero (2007), con

la interpretación en términos de suspensión del instante o efecto temporal nos referimos a ciertos instantes de sentido vislumbrados en cada acto de lectura a través de los cuales los receptores conforman lo “real” en cada imagen fotográfica (mediante el contexto de recuerdo contenido en ésta) al tiempo que lo “real” los configura en cada itinerario de la mirada (p.53).

Desde otra perspectiva vinculada con el discurso semiótico de Barthes (1989; 1992), se puede afirmar que la lectura de la fotografía por parte del espectador, está relacionado con los conceptos de *studium*, *punctum*, *denotación* y *connotación*. Si bien, ya se ha dicho algo al respecto en apartados anteriores, cabe precisar estas nociones para lograr una mejor comprensión de la recepción y lectura de las fotografías de las celebraciones de quince años.

Haciendo una lectura de Barthes, Riego (1996) asegura que el concepto de *studium* se refiere a los signos culturales presentes en una imagen, los cuales despiertan el interés de un espectador; en diálogo con esto, el *punctum* hace referencia a una señal o una punción perceptible por cada espectador de forma subjetiva para reordenar el significado de la imagen. Como ya se señaló en el marco teórico de este estudio, Barthes (1989) define el *punctum* como un *pinchazo*, *agujerito*, *pequeña mancha*, *pequeño corte*, que despierta el interés en el espectador de una fotografía.

En cuanto a los conceptos de denotación y connotación<sup>92</sup>, Barthes (1992) los desarrolla en su texto “*El mensaje fotográfico*”, en el que aborda la interpretación de los significados que posee la imagen fotográfica -en concreto, la fotografía de prensa- como objeto que emite información y mensajes específicos de forma autónoma. A partir de allí enuncia un primer nivel interpretativo, referido a un *mensaje denotado* que presenta a la fotografía en su *plenitud análoga* de lo que captura (*analogón*), cargada de “objetividad” -*mensaje objetivo (denotado)*-.

Barthes (1992) problematiza este carácter denotativo de la imagen, afirmando que dicha objetividad es imposible, pues

ante una fotografía, el sentimiento de “denotación” o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues “describir”

---

<sup>92</sup>Hay que recordar aquí lo dicho por Bastarrica (2014) en el apartado 2.5. *Cuerpos, corporalidad y gestualidad de el(os) cuerpo(s) representado(s) en las fiestas de quince*. Allí se toma la elaboración de la autora en torno a estos los conceptos de Barthes de denotación y connotación.

consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que, a poco cuidado que uno se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía: así, describir no consiste solo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra (p.2).

De esta manera, para Barthes (1992) el *mensaje connotativo* se refiere a la manera como una sociedad ofrece su opinión a un lector, por tanto, encontrar el *código de connotación* consiste en identificar los elementos históricos de la fotografía, a la luz de la discontinuidad del saber del/a lector/a y de su situación cultural<sup>93</sup>.

Se puede decir que los conceptos de Barthes (1992) ponen en tensión la subjetividad del espectador que entra en diálogo con los significados culturales que determinan su mirada. Tal como ocurre con las fotos de las celebraciones de quince años, los niveles denotativo y connotativo de la fotografía operan cuando es capturado el ritual, pero también cuando éste es reconstruido desde la lectura que se hace de la imagen y el recuerdo que evoca. Si bien, las fotos registran de forma “objetiva” -a manera de reflejo- las fiestas o los viajes (nivel denotativo), los significados que se construyen desde allí, se insertan en un contexto familiar, social e histórico que determinan su comprensión (nivel connotativo o el *studium barthesiano*). Estos significados se elaboran a partir de aquello que llama la atención en la imagen por parte de quien ve las fotos, por ejemplo la representación de personajes, rostros, prácticas o *instrumentos simbólicos* y demás elementos capturados dentro la composición de la imagen; esto sería el *punctum barthesiano* que se identifica en las fotografías de las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra.

Dejando claras estas precisiones conceptuales y su relación con las fotos de quince años, hay que retomar lo dicho en torno al *performance fotográfico* que conlleva la fotografía. Ya se ha insistido en que este *performance* trasciende el momento del acto fotográfico -toma de la imagen en el que actúan el/ fotógrafo/a y el sujeto/a fotografiado/a- y se expande a un tercer actor que interviene para completarlo. Se está hablando del/a espectador/a que desde el acto del ver, también implica su corporalidad en la recepción de la imagen, complementándola con el tacto (cuando interactúa con las imágenes de los álbumes digitales o en físico) y el oído (cuando escucha las narrativas correspondientes a las fotos).

---

<sup>93</sup>Según Reyero (2007), la denotación corresponde al *studium barthesiano*, ya que el interés por una foto corresponde a una disposición general en función de un saber cultural, el gusto, una dedicación general y una participación en aspectos, gestos, decorados y acciones

Cabe precisar que el lugar del/a espectador/a de las fotografías de quince años, en la mayoría de los casos, corresponde a un/a “lector/a externo”, pero también a las mismas quinceañeras y sus familias, que estuvieron presentes en el momento de la toma asumiendo un rol de sujetos/as fotografiados/as, para luego identificarse como espectadores/as de sí mismos/as y del evento.

En esta relación entre espectadores/as, fotografiados/as y fotógrafos/as que actúan en el *performance fotográfico* de los quince años, cabe citar a Silva (1999), quien, a propósito de los álbumes familiares, propone el *triángulo de la visión fotográfica* identificando la siguiente relación: “Yo [posante] te miro y Tú [fotógrafo] me muestras para que luego Él [observador] me mire” (Silva, 1999, p.24). Estos actores hacen parte de la toma fotográfica y del proceso de comunicación que la imagen conlleva. Siguiendo al autor, en una fotografía

no están al mismo tiempo el que hace la toma, el otro que se coloca para ser visto y el que posteriormente va a observar la foto. Se puede decir que en la foto se *muestra para después ver*, es una especie de diálogo aplazado. (...) el acto de mirar es posterior (...) y significaría que siempre que saquemos la foto para mirarla o que por alguna razón la veamos, ésta parece dispuesta a dos acciones: a mirar a cualquier eventual observador y a su vez a ser vista por él mismo (Silva, 1999, p. 24-25).

Lo anterior es lo que Silva (1999) menciona como el *juego de mirar y ser mirado* y representa el *punto de vista fotográfico*. De esta manera, la observación de las fotografías de quince años, entran en esta lógica de recepción de las imágenes y formas de mirar del/a fotógrafo/a, del/a posante y del/a observador/a, para complementarse y complejizar el proceso de construcción de significados individuales y sociales alrededor de lo presentado y lo interpretado en la imagen.

Ahora bien, se puede decir que la recepción que se hace del pasado en el proceso de observación de la fotografía, -según Reyero (2007)- depende la relación imagen-espectador/a, entendida como aquellas respuestas activas y exteriorizadas de quien observa, como por ejemplo gestos, actitudes y expresiones, pero también asociada con la eficacia y efectividad de las imágenes. En este contexto, debe hablarse de una experiencia de recepción del pasado construida en la interpretación de la imagen fotográfica. Citando Ricoeur, para Reyero (2007) “los receptores no son agentes de la historia sino en cuanto que la padecen, pero al realizar la experiencia de recepción se hallan en la esfera o espacio del conocer, espacio que esperan y despliegan mientras son afectados por el pasado” (p.51).

Reyero (2007), siguiendo al mismo Ricouer, insiste en que es posible analizar la distancia temporal como proceso de mediación a partir de interpretaciones y reinterpretaciones de las herencias del pasado, aspecto que materializa en el ejercicio de observación y lecturas de las imágenes fotográficas, incluyendo las de las fiestas de quince años.

El proceso de rememorización que realiza el/a espectador/a ocurre a través de un *compromiso afectivo* que establece con lo recordado, lo cual impulsa una búsqueda de sentido desde lo visto y enlaza el pasado representado en la fotografía con el presente de recepción (Reyero, 2007). Esto mismo es lo que Ortiz (2005) señala como “el sentimiento de identificación y participación mediante el reconocimiento [que] es un saber de tipo emocional” y que va más allá de un conocimiento descriptivo y racional.

Por todo esto, la experiencia y la mirada subjetiva del/a espectador/a que se aproxima a un pasado, ya sea el suyo o el de otro/a, mediante la imagen fotográfica, es fundamental para la comprensión de la recepción de la fotografía. En palabras de Reyero (2007), “los medios y modos de emplear la memoria están en manos de cada espectador, él es quien decide su propio recorrido de lectura y en consecuencia su propia dirección del recuerdo” (p.64), en función, claro está, del contexto social y del *mensaje connotativo* que posibilitan el significado de las imágenes.

La inserción de esta experiencia subjetiva y la experiencia social en la recepción de las imágenes fotográficas, como las de las celebraciones de quince años, conlleva a pensar en el lugar del/a espectador/a y su papel para “completar” el acto fotográfico iniciado en la toma de la imagen. Ya sea en su producción digital o análoga, o en su conservación digital o en físico, estos registros sitúan el/a receptor/a de las fotos de quince años, como eje central. En últimas, todas las fotografías están hechas para un “él-ella” que está dispuesto/a a recepcionarlas y recordarlas.

### **3.8. Reliquias familiares: Fotos y objetos para recordar los quince años**

Como parte de los recuerdos que se contienen y la memoria que se activa desde la imagen, para las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra, la imagen fotográfica, en algunos casos, se convierte en *reliquia*. Esto obedece no sólo a la antigüedad de las fotos, sino también al valor emocional y al significado que estas adquieren para la memoria familiar y los procesos de transmisión generacional. Como se sugiere a continuación, esto mismo ocurre con una serie de objetos que se “atesoran” para darle

estabilidad al recuerdo familiar e individual, sirviendo de vehículos para la memoria a partir del relato que conllevan, tal como ocurre con las imágenes fotográficas.

Las fotos como reliquias, es lo que Reyero (2007) enuncia como el *valor patrimonial de la fotografía*, “dicha atribución se manifiesta en el hecho de calificarla en términos de 'reliquia' y a partir de allí de vincularla semánticamente a las nociones de 'vestigio', 'pasado', 'historia', términos que nos recuerdan nuestras tradicionales concepciones acerca de la memoria y el olvido” (p.61). Estas atribuciones están dadas en la materialidad de las imágenes fotográficas, en tanto objetos que se conservan. Un ejemplo es la fotografía de los quince años de doña Olga (ver foto 30), la cual fue catalogado por la misma familia como “reliquia” y como parte fundamental de la memoria de la abuela, la hija y la nieta. Esto a partir de la presencia de doña Olga fijada en imagen para “eternizarse” en el tiempo y ser contemplada y recordada en el transcurso de las generaciones.

Paralelo al valor patrimonial otorgado a las imágenes fotográficas en tanto objetos materiales del recuerdo, en lo referido por las familias participantes en este estudio, se pueden identificar algunos objetos familiares que, vinculados con las fiestas de quince años como rituales de paso y como hitos fundamentales en la memoria familiar, también se catalogan como reliquias. Más adelante se entrará a describir cada una de ellas, por ahora conviene decir que esta práctica ritual es producto de una necesidad del ser humano por guardar unas huellas del pasado y del tiempo. Así lo plantea Durán (2005):

A pesar de la fe del hombre moderno en el progreso, sólo las antigüedades pueden proveerlo de seguridad. No podemos mirar hacia el futuro, ni representárnoslo y vivirlo sin formas que nos recuerden un pasado más o menos reciente. Todas estas reminiscencias hacen parte de la necesidad que tiene el hombre de guardar en imágenes, vestigios o huellas, un mundo que se esfuma en el tiempo pero al que estamos estrecha y sentimentalmente atados (p.272).

Desde la perspectiva de Baudrillard (1969), esta relación con los objetos, que cataloga como antiguos, se opone a la funcionalidad del *sistema de los objetos modernos*. Según él, esos *objetos marginales o antiguos* son singulares, barrocos, folklóricos, exóticos, y

parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico. Pero estos objetos, por diferentes que sean, forman parte también de la modernidad (p.83).

Atribuyéndoles este valor simbólico en torno a la memoria, los objetos antiguos también están relacionados con una necesidad de conservación y, por tanto, de colección. El mismo Baudrillard (1969) lo reconoce, pues dentro del *sistema marginal de los objetos*, aparece el *objeto puro*, es decir, aquel que está desprovisto de su función, cobrando un *status subjetivo*. Este hecho lo convierte en objeto de colección, “deja de ser tapiz, mesa, brújula o chuchería para convertirse en 'objeto'. Un 'magnífico objeto' dirá el coleccionista (...). Cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto” (Baudrillard, 1969, p.98).

Para ejemplificar la noción de reliquia, o de *objeto marginal-antiguo*, en el contexto de las fiestas de quince años, hay que decir que en el desarrollo de éstas, hubo una práctica ritual basada en el uso de objetos simbólicos que las familias emplearon como *objetos activadores y soportes para la memoria*, en tanto buscaban servir como vehículos para el recuerdo y los procesos de transmisión generacional. Este proceso se produjo en dos sentidos. El primero emergió en la fiesta de Nataly y se centró en el uso de una serie de *artefactos para recordar la vida familiar* dentro del desarrollo de la fiesta, los cuales fueron empleados para relatar parte de la memoria individual de la quinceañera y la memoria de la familia. Estos objetos fueron una canasta para la lluvia de sobres, las copas de champaña para el brindis y los álbumes familiares que circularon el día del evento.

Por otra parte, las familias emplearon otro tipo de *artefactos para recordar la fiesta*, los cuales, como objetos simbólicos y materiales que hacen las veces de contenedores de la memoria en torno a la realización de la fiesta, representaron una forma de rememorar el ritual. Por ejemplo, en el caso de las familias de Natalia y Sandra, sus madres aún conservan sus vestidos de quince años como reliquias. Nataly en su fiesta usó, por un lado, una tarjeta en la que los invitados escribieron mensajes a la festejada, y por otro, unos recordatorios del evento que fabricó su mamá. Natalia también empleó una tarjeta de invitación a la fiesta que sirvió como recordatorio.

En cuanto a los *artefactos para recordar la vida familiar*, la familia de Nataly usó una canasta en mimbre en la que los/as invitados/as depositaron los sobres con el dinero que regalaron a la quinceañera. Además de servir como parte de la decoración hecha por la mamá de Nataly para la fiesta, también representó toda una relación entre generaciones desde lo que se recuerda, se trasmite y se intenta reproducir mediante los significados que la familia le da al objeto. Desde la fotografía No. 89, la cual presenta en un primer plano la canasta dispuesta de manera especial, junto a otros regalos y sobre una

mesa destinada exclusivamente para este elemento, se puede dar cuenta de la relevancia que tuvo a la hora de ser fotografiada y por consiguiente, el valor simbólico que posee.



**Fotografía 89:** Canasta para la lluvia de sobres de Nataly.

A partir de la misma imagen, Ana Gladys, la mamá de Nataly, asegura que *“es que como nosotros no alcanzamos a comprar ese cofrecito (risas) de la lluvia de sobres, pues esa canastica (...) es de cuando nacieron, estaba, la tenía destinada como para los medicamentos y cosas como, de como aseo de cuando ellas eran bebés, entonces yo dije qué más ponemos en esa mesa, pues pongamos ese canastico. Finalmente como está con ellas desde chiquitas, entonces pues era como también*

*simbólico desde cuando, de toda... la ha acompañado siempre esa canastica aquí, a ella”*. Ana Gladys presenta la canasta como un objeto que testimonia el pasado y representa algunos hitos y recuerdos familiares, concretamente lo relaciona con el nacimiento y los primeros años de vida de Nataly y su hermana. Ella misma destaca el carácter simbólico del objeto, creando analogía con el paso del tiempo en su familia y la vejez de la canasta, en tanto *“ha acompañado”* la vida de sus hijas.

Según lo narra la familia, la canasta estaba adjunta a un coche en el que durmieron Nataly y su hermana recién nacidas, pero también había una pañalera, que en actualidad se encuentra en una de las habitaciones de la casa. La tía paterna, resalta mucho el valor de este objeto para su familia y las distintas generaciones, también subraya el hecho de que un pariente elabore objetos en mimbre. Según ella, *“es que un familiar de mi mamá trabajaba en eso, que es mimbre y es esto, entonces cuando nació mi hermano, o sea Julio, no sé si fue que la compraron o se lo regalaron, eso si no sé, entonces ahí empezó el coche a la familia, empezó mi hermano, después seguí yo, Jeremías [el padre de Nataly], después ya siguió, los hijos de Julio, o sea Jenny, después ya siguieron ellas”*.

Es fundamental reconocer el significado que tiene la canasta y el coche para la familia y sus distintas generaciones, desde el valor sentimental, las prácticas cotidianas que enmarca (cuidado de los/a hijos/as

principalmente) y la importancia de los nacimientos como hitos en la memoria familiar. El relato de la tía pone en tensión el transcurrir de tres generaciones: una inicial que adquiere el coche (el y la abuela de Nataly); una segunda que está conformada por el grupo de hermanos que -a medida que nacen- usan el canasto y el resto de elementos (del tío, a la tía y luego el padre de Nataly); y una tercera (que corresponde a Nataly, su hermana y el resto de sus primas paternas), en la que según las edades y el orden cronológico de nacimientos, también hace uso de estos objetos. En palabras de Nataly: *“todas pasamos por ahí”*.

Tanto Ana Gladys como la tía aclararon que el coche y el canasto fueron usados por un hijo de otra prima de Nataly. Aquí emerge una cuarta generación que entra en esta lógica generacional y de transmisión del uso de los objetos como reliquias familiares, estructuradas en la carga simbólica en torno a la familia nuclear y tradicional, el cuidado de los/as hijos/as, las prácticas cotidianas domésticas, la mujer como cuidadora, etc. Ana Gladys, finalmente insiste en que no se siguió usado el coche, pues en el siguiente nacimiento de la familia *“hubo gemelos, entonces como que ahí ya se rompió la tradición”*. En esta ruptura se manifiesta una necesidad de mantener en el tiempo el uso de los objetos y lo que estos implican: mantener la conexión generacional a través de prácticas y significados en torno a la familia y su memoria.

Un segundo *artefacto para recordar la vida familiar* que Nataly, su mamá y su papá emplearon a la hora del brindis dentro del rito de los quince años, está dado en las tres copas que se hicieron presentes como *instrumentos simbólicos* en esta práctica ritual. Según Ana Gladys, *“esas copas fue cuando nos casamos, las dos de nosotros son las mismas copas que usamos cuando nos casamos”*. La otra



**Fotografía 90:** Copas empleadas para el brindis en la fiesta de Nataly.

copa, que se encuentra en el centro de la fotografía que se tomó (ver foto 90), fue obsequiada por los padres a la quinceañera para la fiesta. Como se ve, es un poco más grande y tiene impreso el número quince, las tres están adornadas conforme al resto de la decoración con unos moños rojos y blancos. En la actualidad, las copas se encuentran puestas en una vitrina que la familia tomó de la miscelánea del abuelo

de Nataly para usarla como *biffet* en el comedor.

Las copas, como activadores y contenedores de la memoria -pero también como *instrumentos simbólicos* usados en el brindis-, permiten analizar la existencia de una conexión de dos generaciones (padres-hija), mediada por las relaciones de dos ritos de paso que funcionan como hitos en la memoria de la familia. Estos rituales son el matrimonio y los quince años, ambos atravesados por su sentido en torno al hecho de pasar de una estado a otro en el transcurrir de un individuo. Ahora bien, la manera como la imagen de las copas es capturada en la fotografía (ángulo frontal y coincidencia con la ley de tercios), conlleva a pensar en una presencia del padre, la madre y la hija. Se puede decir que hay una “presencia-ausente” que remite a estos actores y, en consecuencia, a la instauración de la familia nuclear y la heterosexualidad.

Finalmente, un tercer objeto que fue empleado en la fiesta como activador y contenedor para la memoria, estuvo dado en varios de los álbumes familiares que Ana Gladys llevó al salón para que los/as invitados/as observaran, mientras la celebración transcurría. En palabras de Nataly, en la fotografía 91 aparecen *“mis amigos viendo los álbumes. Bueno, eso fue una parte un poco curiosa y que me sorprendió mucho, porque en la fiesta había algo más. (...) Todos los invitados vieron fotos de álbumes míos, de cuando yo era bebé, de cuando yo bailaba, cuando estaba en el kínder, muchas, muchas fotos, y todos los invitados ahí se pasaban los álbumes y los veían. ¡Fue muy chévere!”*.



**Fotografía 91:** Amigos/as de Nataly viendo su álbum familiar dentro de la fiesta.

Como ocurre con el significado que la familia le atribuye al canasto dentro de la fiesta, aquí los álbumes aparecen como objetos y como testigos del transcurso de la vida de la quinceañera y su familia, en tanto presenta de forma visible y material y, a través de la imagen fotográfica, algunos hitos y recuerdos que refieren a diferentes etapas de la existencia. En este sentido, esta práctica complejiza mucho más el rito de paso, en tanto ayuda a recordar y a ratificar que Nataly ahora

es una mujer y ha “dejado atrás” -en su memoria, en los álbumes, en las imágenes fijas- su pasado como

niña (cuando era bebé, estaba en el kínder, etc.), pero que a la vez es reactualizado en el presente desde el acto de ver las fotos. Todo esto ocurre a partir del hecho de hacer público aquello que es íntimo, personal y familiar, en donde la imagen fotográfica aparece como contenedora de los recuerdos, como evidencia del pasado de Nataly y su familia y como conexión generacional, lo cual se comparte con el resto de asistentes a su fiesta.

En cuanto al segundo grupo de objetos de memoria, están los *artefactos para recordar la fiesta* presentes en las generaciones de quinceañeras y sus madres. Ejemplo de ellos son los vestidos que Adriana y Aurora, madres de Natalia y Sandra, usaron en sus receptivas fiestas, los cuales conservan en el presente a manera de recuerdo<sup>94</sup>.

Ahora bien, como otro de estos objetos para recordar la fiesta, se encuentra la fotografía propiamente dicha. Esto es lo que Ortiz (2005) señala a propósito de las fotos de boda que son dedicadas por los novios a los/as familiares más directos, “igual que como muchos recordatorios de primera comunión, que consisten hoy en la foto en color de la niña/o vestidos de ceremonia. Las fotos de la fiesta americana de los quince años serían otro ejemplo; estas fotos se entregan a cambio de un regalo” (p.193). Como una práctica ritual similar a la que describe Ortiz, el uso de recordatorios-reliquias basados en la imagen fotográfica, se hizo presente en la fiesta de quince de Natalia, a través de la selección de unas tarjetas de invitación que también sirvieron como recordatorios del evento (ver imagen 40). Acompañada de un texto que contextualiza la fiesta, a través de la tarjeta se invita a las personas y presenta una oración, que está en diálogo con la imagen del cuerpo entero y otra con el rostro de la quinceañera.



**Imagen 40:** Tarjeta de invitación usada como recordatorio en la fiesta de Natalia.

<sup>94</sup>No se profundizará en ello, pues en el apartado referido al vestido de la quinceañera se profundizó en estos objetos y sus implicaciones dentro de la fiesta y la memoria familiar.

En la fiesta de Nataly también se usó otro objeto que tenía como finalidad recordar la celebración, materializado en una tarjeta en la que los/as invitados/as escribían un mensaje para la quinceañera (ver imagen 21). La tarjeta es entonces un dispositivo que implica recordar la celebración en dos sentidos. En primer lugar, le ayuda a Nataly a reafirmar y recordar posteriormente lo que significa cumplir quince años: su relación con la familia, la nueva etapa como mujer, un deber ser en sus comportamientos, lo que quiere para su futuro, etc. Por otra parte, los mensajes y la tarjeta funcionan como recuerdo en sí mismo desde la materialidad y como medio para recordar la celebración, tanto a los/as invitadas/as como a la quinceañera y su familia.

Un segundo objeto que hizo las veces de *artefacto para recordar la fiesta* en el contexto de la celebración de Nataly, estuvo dado en los recordatorios que Ana Gladys, su mamá, elaboró en vitral, tomando en cuenta su labor como artesana del pueblo. Según ella, retomando el contenido de una de las fotografías del álbum (foto No. 92), insiste: *“no, pues pensé, como yo quiero tanto Guatavita y somos de acá, pues pensé en los hombres una cosita de Guatavita, que dijera Guatavita algo muy sencillo. (...) Y lo otro, pensé como en la delicadeza de las mujeres, entonces pensé en un cofrecito y unas flores ¿no?, pues es como lo que simboliza a la mujer como tal”*.



**Fotografía 92:** Recordatorios de la fiesta de Nataly.

Como rasgo central de los recordatorios de la fiesta, hay que destacar la evidente diferenciación de género que Ana Gladys hace la hora de elaborarlos, bajo unos criterios y valores que, según ella, definen lo masculino y lo femenino. Cuando asegura que para los hombres quiso hacer una pieza que tuviera como contenido a Guatavita (esto también da cuenta de su gran arraigo hacia su pueblo), hace uso de la imagen de la iglesia -como se ve en la foto que presenta los recordatorios sobre la mesa- y, por consiguiente, destaca la gran presencia de la religión católica en la familia. Por otro lado, Ana Gladys hace explícita la simbolización que le otorga a los cofres y las flores, objetos que asocia con la delicadeza de la mujer y su feminidad.

Como ocurre con la tarjeta, los recordatorios hacen las veces de medio para recordar la fiesta, esta vez no para la quinceañera y su familia, sino para los/as invitados/as, reafirmando las diferencias de género implícitas desde lo simbólico, lo que Ana Gladys hace explícito en su relato.

En síntesis, este apartado, centrado en el análisis de la fotografía de quince años como práctica social que implica procesos de producción, circulación y conservación de imágenes, pone en evidencia una serie de permanencias, modificaciones y transformaciones en el transcurso de las tres generaciones de mujeres que conforman las familias de Nataly, Sandra, Natalia y Alejandra. La tensión entre la fotografía análoga y la digital, además de ser uno de los ejes para este análisis, contrapone, hace dialogar, por sobre todo, permite que se mantengan en el tiempo de ciertas formas de representar a los/as sujetos/as, de ritualizar la práctica, de reproducir el patriarcado, de recordar y reinterpretar la memoria familiar, de narrar y leer las imágenes, pero sobre todo, de presentar la fotografía como parte constitutiva de la complejidad cultural y como fenómeno social que merece ser estudiado.

## CONCLUSIONES

Cada una de las *prácticas rituales* presentes en el pasaje de niña a mujer que implican las fiestas de quince años, ya sean tradicionales o aquellas que intentan modificar u omitir algunas de estas prácticas, se basan en el uso de una serie de *instrumentos simbólicos* y *significaciones rituales*, las cuales dan coherencia y concretan el rito. De esta manera, la triada *prácticas, instrumentos y significaciones*, dan continuidad al proceso de feminización que se inicia en la infancia en torno a la construcción de una determinada feminidad y un ideal de mujer, que se insertan en el sistema patriarcal tradicional.

A partir del viaje de Alejandra, se pudo comprobar que esta forma alternativa de celebrar los quince años, reflejan que este cumpleaños tiene mayor significados que otros, por tal razón merece una celebración especial y diferente. Si bien, la realización del viaje no implica ningún tipo de práctica ritual o *instrumento simbólico* en torno al hecho de convertirse en mujer, su preparación y desarrollo sí dejan ver un grado de importancia mayor en torno a los quince años.

El contraste entre celebraciones de quince años en contextos urbanos, semiurbanos y rurales no evidencian mayores diferencias en cuanto a sentidos de las fiestas y preparación y desarrollo de las mismas. A pesar de identificar algunas adaptaciones en el desarrollo del protocolo del ritual en las celebraciones de las mujeres participantes, en especial de la generación actual, todas las fiestas tienen una finalidad similar: la reafirmación del patriarcado a través de prácticas rituales y la imagen fotográfica.

Así mismo, se puede decir que cada una de las fiestas de quince años de las familias analizadas, se encuentran relacionadas con los procesos de globalización y homogenización y la influencia de los medios de comunicación de masas que imponen formas de celebración, prácticas rurales, ideales femeninos a la hora de convertirse en mujer, configuración del cuerpo, entre otros aspectos. Es importante resaltar la televisión y el cine de entretenimiento en esta construcción, a lo largo de este documento se hizo referencia a la telenovela mexicana “Quinceañera” y a la producción cinematográfica “Cenicienta” de Walt Disney y la forma como estos dos productos de la cultura visual inciden en la reproducción de estereotipos de la mujer.

A partir de lo hallado y de lo referido por las mujeres participantes en este estudio, sobre todo por la generación de madres, se puede afirmar que las fiestas de quince años se popularizaron en la primera mitad de la década de los noventa del siglo XX. Este estudio no pudo determinar con claridad cuáles

fueron en concreto las razones de esta emergencia, sin embargo, se pudo establecer correspondencia con el lanzamiento de la telenovela “Quinceañera” (1989). Este punto se convierte en una posibilidad de estudio importante.

Por ahora cabe señalar que las fiestas de quince años son el resultado de un entramado complejo de relaciones entre momentos históricos y procesos sociales que se muestran aislados a primera vista. Por ejemplo el lanzamiento de la novela “Quinceañera”; la incidencia actual de los medios de comunicación de masas en la sociedad contemporánea como la televisión, el Internet, la publicidad, etc.; la tradición judeocristiana y su relación con el ideal de la mujer construido alrededor de la Virgen María, en especial en Latinoamérica en la conquista española desde los procesos de sincretismo; las concepciones de esposa y de maternidad a lo largo de la historia; la presentación en sociedad de la joven y búsqueda de un esposo, práctica propia de la aristocracia europea; los cuentos de hadas populares europeos y sus adaptaciones por parte de los medios de comunicación de masas; las formas de vestir victoriana y su influencia en los vestidos de novia y los quince años; entre otros aspectos. Todos estos hechos permiten la comprensión del ritual de paso como una construcción de la cultura occidental en diálogo con las particularidades contextuales del presente latinoamericano.

La fotografía en el marco de los quince años, pero también a nivel general, en tanto práctica ritual y social y rito de paso en sí mismo, posee un uso en concreto propio de la cultura occidental: contener recuerdos y activar la memoria, desde su producción, conservación y circulación. Los registros fotográficos de las celebraciones de quince años ponen en diálogo una “*memoria como archivo*” y una “*memoria como acción*”. En la primera, la fotografía emerge como una forma de conservar y archivar los recuerdos, -en este caso, lo vivenciado en la celebración- a través de la imagen y la segunda, se fundamenta en el hecho de transmitir un pasado generacionalmente para construir una memoria familiar.

Para el caso de los quince años, dichas transmisiones por medio de la práctica fotográfica, se basan en reafirmar el patriarcado y sus instituciones. Este proceso implica una resignificación y actualización del pasado en el presente, no sólo de la generación actual (hijas-nietas), sino también de las generaciones y cortes precedentes (madres y abuelas), con la intención de estabilizar el contexto sociocultural del ahora y proyectar el futuro personal y familiar.

Los procesos de transmisión generacional que la imagen fortalece, entran en diálogo con otros elementos que también hacen parte fundamental de la fotografía en el contexto de los quince años, como

el lugar del/ espectador/a y su experiencia visual en la recepción, el carácter narrativo que contextualiza la imagen para complementar lo representado y activar el recuerdo y las formas de producción y conservación de la imagen que ponen en tensión la fotografía análoga con la digital.

En esta investigación, la fotografía se muestra en su complejidad social y cultural para el campo de los estudios sociales, pues es explorada en algunas de sus posibilidades de análisis: como objeto de indagación en tanto fenómeno social, como categoría analítica y como construcción metodológica. Este último aspecto se articula con los otros dos, pues no sólo se hizo un uso instrumental como estrategia metodológica y fuente de información, más bien, se enfatizó en su abordaje teórico y su relación con el trabajo de campo estuvo dada en función de su inserción histórica, cultural y social.

En lo que respecta *al(los) cuerpo(s) de quinceañera*, en la preparación y desarrollo del ritual de paso de las fiestas de quince se “performa el género”, el género femenino concretamente, para “materializar el sexo”, la mujer, en un cuerpo que es regulado y normatizado desde la reiteración de unas normas que se desprenden del patriarcado. Esto ocurre sobre todo en las intervenciones que se hacen sobre el cuerpo mediante una serie de *tecnologías de la belleza* que se estructuran desde un *ideal de cuerpo bello* reproducido por la publicidad y otros medios.

Este proceso de *performatividad del género* también ocurre alrededor de la masculinidad y la materialización del cuerpo del hombre, en contraposición a la mujer femenina. Si bien, el ritual de paso no está dirigido a los hombres, su rol como figuras patriarcales requiere de su “masculinización” como parte de la institucionalización y hegemonización del género, el sexo, la heterosexualidad y, sobre todo, los cuerpos femeninos y masculinos. Estos son los *cuerpos que importan* que, según Butler (2002), se configuran en contraposición y complemento a unos cuerpos que se escapan de lo establecido y que no corresponden a la norma (*seres abyectos*), como los gordos, los feos, los homosexuales y trans, etc. De esta manera, *el(los) cuerpo(s) de quinceañera* emergen como vehículos para efectuar el ritual de paso de niña a mujer y el proceso de feminización que implica.

En el cruce de lo fotográfico y el cuerpo, los registros fotográficos implican el reconocimiento de un determinado cuerpo que se representa en imagen y se define como construcción social. Lo construido que se representa, conlleva a identificar un cuerpo que se materializa, una corporalidad que se experimenta tanto en lo individual como en lo social y una gestualidad que se concreta en la comunicación no verbal,

como la pose. Por ello, la fotografía también contribuye a la *performatividad el género* desde la representación.

Sumado a ello, los vínculos entre la fotografía y el cuerpo conducen a hablar de un *performance fotográfico* que implica a un sujeto/a fotografiado/a, un fotógrafo/a y un espectador/o. Las acciones de cada uno/a implican a sus cuerpos desde la pose, la cámara como extensión del cuerpo y los sentidos (vista, tacto, oído) para la recepción de la imagen. Es fundamental explorar esta “relación triádica” a la hora profundizar en la fotografía en los estudios sobre cuerpo.

En lo que respecta al patriarcado como parte fundamental de los procesos de transmisión generacional y en la memoria familiar de las mujeres participantes en este estudio, hay que decir que la reproducción de las instituciones que lo representan se hace desde el desarrollo de las prácticas rituales de la fiesta, pero también posterior a ésta, cuando el evento es recordado y mostrado en imágenes. Allí, lo narrativo, que se complementa con la imagen visual, emerge como otra de las estrategias que, en diálogo con la imagen fotográfica, garantiza la transmisión y reelaboración del pasado en ese presente.

Como institución central del patriarcado que se mantiene a la luz del análisis de los quince años, se identifica a la *madresposa* como figura ideal a alcanzar desde la condición de nueva mujer que se adquiere en el ritual. Como instituciones secundarias que materializan a la *madresposa*, están la esposa, el esposo, el matrimonio y la conyugalidad, la familia nuclear, la *heterosexualidad obligatoria*, la paternidad, la maternidad, el padre, la madre y la iglesia, las cuales son metaforizadas, ejemplificadas, pero también evidenciadas como construcción histórica y cultural desde los personajes icónicos de Cenicienta (en tanto esposa) y la Virgen María (en tanto madre).

En función de lo anterior, se pudieron identificar una serie de cambios y omisiones de algunas prácticas rituales de la fiesta tradicional, como en el caso de Nataly o Alejandra. Esto no significa rupturas con el patriarcado, por el contrario, es resultado de los procesos de apropiación del pasado que las quinceañeras hacen en su presente para reinventar y adaptar prácticas y significados que son heredados de sus madres y abuelas. Esto ejemplifica lo que Hassoun (1996) define como “*contrabando*”, aquello que se transmite y que es filtrado según unas necesidades del presente. Por ello, se puede decir que algunas de las relaciones intergeneracionales que se dan en las celebraciones de quince no se producen alrededor de la reproducción generacional de las fiestas, de unas *prácticas rituales e instrumentos simbólicos*, o las demás

formas de celebración, más bien ocurren en torno a la transmisión de varios elementos del patriarcado y de los ideales femeninos que se resignifican en el transcurrir de las generaciones de mujeres.

Una de las limitaciones de la presente investigación está en que no fue posible realizar una reflexión más precisa sobre la articulación, exploración y análisis de la relación entre el proceso investigativo propuesto y el ejercicio de creación artística que emergió paralelamente. Si bien, ambos procesos estuvieron articulados desde su inicio desde los referentes teóricos, el trabajo de campo, el análisis y la interpretación de la información y los hallazgos, en función de las elaboraciones plásticas, no fue posible incluir en este documento una reflexión al respecto por cuestiones de tiempo y extensión.

Sin embargo, las articulaciones entre la creación y la investigación se muestran como una gran posibilidad de análisis para el campo del arte, los estudios sociales, en general, y los estudios de la memoria en particular, a la luz de situar la imagen fotográfica como una de las maneras de producción de conocimiento.

Finalmente, cabe mencionar otras posibilidades de estudio que se desprenden de la presente investigación. Por ejemplo, queda la pregunta por la manera como aquellas mujeres que no tuvieron ningún tipo de celebración de quince años se conciben a sí mismas y la manera como las instituciones patriarcales se hacen presentes en su memoria individual y familiar. Así mismo, las intervenciones quirúrgicas que se regalan a las jóvenes como forma de celebración de quince años, es otro interés de estudio en torno al cuerpo y la configuración de la mujer desde el rito de paso y las *tecnologías de la belleza*. También quedan interrogantes sobre ritos de paso para “convertirse” en hombres y la manera como este tipo de ritos se dan en personas trans y con orientaciones sexuales distintas a la hegemónica.

En cuanto a la imagen fotográfica, a partir de lo hallado, pueden desprenderse estudios centrados en el uso de la fotografía en otros ritos de paso familiares y/o comunitarios, como también aquellos que aborden la imagen en movimiento como registro de las fiestas de quince años y su relación con la representación del cuerpo, los procesos de transmisión y su relación con la memoria. Así mismo, quedan interrogantes por las posibilidades de la imagen fotográfica como parte del proceso de la *memoria como archivo* y la *memoria como acción* en otros contextos sociales distintos a las celebraciones de quince y los rituales de paso, por ejemplo las producciones artísticas, las imágenes publicitarias, fotos en redes sociales e Internet, entre otras tantas.

## Referencias bibliográficas

- Acuña, A. (2001). El cuerpo en la interpretación de las culturas. *Boletín Antropológico*, 1(51), 31-52.
- Agudelo, M. (2008). Definir lo indefinible. El papel de las tecnologías de construcción corporal en las problemáticas sobre el cuerpo como territorio en disputa. *Signo y Pensamiento*, 27(53), 128-139.
- Alvarenga, P. (2010). La política de los polvos y el colorete. El cuerpo femenino en disputa. En C. Meza (Comp.), *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos* (págs. 45-72). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Arango, L. Bello, J. & Ramírez, S. (2013). Género, belleza y apariencia: la clientela de peluquerías en Bogotá. *Nómadas*, (38), 185-200.
- Arango, M. (2012). Cuerpo de mujer, fantasía de pecado. *Pensamiento Humanista*, (9), 113-122.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Astor, M. (2006). La memoria del vestido a través de las fuentes gráficas. Actas del Curso “Folklore, literatura e indumentaria”. Madrid: Ministerio de Cultura. Museo del Traje. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2006-FLI/02-MT-FLI-Astor.pdf>
- Bahía, J. (2011). Las imágenes como ritos de paso. Análisis del uso de la fotografía en el trabajo de campo. *Ankulegi*, (15), 57-68.
- Bañuelos, J. (2013). Claves de la Fotografía Digital Contemporánea: prácticas, competencias, socialización y tendencias. En O. Islas & P. Ricaurte (Coord.), *Investigar las redes sociales. Comunicación total en la sociedad de la ubicuidad* (págs. 9-18). México D.F.: Razón y Palabra.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1992). El mensaje fotográfico. En R. Barthes, *Lo obvio y lo absurdo* (págs. 1-9). Barcelona: Paidós.
- Barron, D., Kinberg, S., Shearmur, A. (productores) y Branagh, K. (director). (2015). La cenicienta [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Bastarrica, B. (2014). En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana. *Relaciones*, (140), 43-69.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2009). *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Bazin, A. (2008). Ontología de la Imagen Fotográfica. En A. Bazin, *¿Qué es el cine?* (págs. 23-31). Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I* (pág. 15-57). Buenos Aires: Taurus.
- Berger, J. (2006). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bertucci, A. (2011). Ausencias. Fotografía, temporalidad, política. En F. Soulages & S. Solas (comps.), *Ausencia y Presencia. Fotografía y cuerpos políticos |7 Argentina* (págs. 87-104). Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.
- Birdwistell, R. (1990). *Kinesics and context: Essays on body motion communication*. United States of America: University of Pennsylvania Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- \_\_\_\_\_ (1998). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Tauros.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bolufer, M. (2006). Formas de ser madre: los modelos de maternidad y sus transformaciones (siglos XVI-XIX). En J. Méndez (Coord.), *Maternidad, familia y Trabajo: De la invisibilidad histórica de las mujeres a la igualdad contemporánea* (págs. 62-79). Madrid: Fundación Sánchez-Albornoz.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura Libre.

- Butler, J. (1997). Sujetos de sexo/género/deseo [Capítulo 1 de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990)]. *Feminaria* (19), 1-20.
- \_\_\_\_\_. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F.: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Buxó i Rey, M. J. (1999). Capítulo 1 ...que mil palabras. En M.J. Buxó i Rey & J. De Miguel (Eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión* (págs. 1-22). España: Proyecto A Ediciones.
- Cabra, N. & Escobar, M. (2014). Tendencias teóricas: el cuerpo, una pregunta polifónica. En N. Cabra & M. Escobar, *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad* (págs. 25-47). Bogotá: IDEP (Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico) y Universidad Central.
- Caldeira, G. & Ribas, C. (2015). El nuevo significado del cuerpo y la imagen por el vestido de novia. *Moda Documenta: Museu, Memória e Design*, (1), 1-15.
- Castoriadis, C. (2007). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Cavagnoud, R. (2011). La celebración de los quince años como rito de salida de la infancia para las chicas en el Perú. *Umbrales. Revista del Postgrado Multidisciplinario en Ciencias del Desarrollo*. Recuperado el 14 de Agosto de 2013, de [http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:d5vfhPPBFhIJ:scholar.google.com/+quincea%C3%B1era&hl=es&as\\_sdt=0,5](http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:d5vfhPPBFhIJ:scholar.google.com/+quincea%C3%B1era&hl=es&as_sdt=0,5)
- Cerón, C. Piñón, M. & Romeu, V. (2011). Contenido y organización de la representación del cuerpo femenino. Análisis de caso. *Razón y Palabra*, (75), 1-25.
- Chervin, M. (2010). El poder mágico del micrófono. Un análisis de la fuerza performativa en/de las fiestas de quince años. *VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. Diálogo entre saberes: encuentros y desencuentros* (págs. 1-10). Argentina: CONICET Museo de Antropología. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- \_\_\_\_\_. (2012). ¿A quién le toca qué? Pollo con ensalada Rusa y ceremonia de las velas. Un trabajo sobre los intercambios en las fiestas de quince años. En A. Zaffaroni, *Estudios sobre juventudes en Argentina II: Líneas prioritarias de investigación en el área jóvenes/juventud. La importancia del conocimiento situado* (págs. 225-251). Ciudad de Salta: Red de Investigadores/as en Juventudes de Argentina y Editorial de la Universidad Nacional de Salta.
- Cohen, I. Infesta, G. & Vicente, A. (2012). Reflexiones en torno al trabajo con grupos de discusión en ciencias sociales. *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 6(1), 233-244.
- Dabezies, J.M. (2009). La fotografía: formas de entenderla. En J.M. Dabezies, *La dimensión inmaterial del Paisaje. Una propuesta de documentación, caracterización y gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial* (págs. 69-79). Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- De la Garza, A. (2012). Notas para la construcción de un cuerpo-imagen. En, R. Parrini (Coord.), *Los archivos del cuerpo ¿Cómo estudiar el cuerpo?* (págs. 265-287). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Miguel, J. (1999). Capítulo 2 Fotografía. En M.J. Buxó i Rey & J. De Miguel (Eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión* (págs. 23-47). España: Proyecto A Ediciones.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze, *Michel Foucault, filósofo* (págs. 155-163). Barcelona: Gédisa.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). Salvajes, bárbaros, civilizados. En G. Deleuze y F. Guattari, *El Anti Edipo: Capitalismos y esquizofrenia* (pág. 143-279). España: Ediciones Paidós.
- Draaisma, D. (1998). *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Madrid: Alianza.
- Dubois, P. (1994). De la verosimilitud al índice. En P. Dubois, *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción* (págs. 19-51). Barcelona: Paidós.

- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., Jackson, W., Lusk., H. (directores). (1950). La cenicienta [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Durán, M. (2005). Fotografía y cine: imágenes y memoria urbana. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 1(2), 268-292.
- Espinosa, Y. (2007). Heterosexualidad obligatoria. En S. Gamba (coord.), *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Estrada, C. (productora). (1988). Quinceañera [telenovela]. México: Televisa.
- Facio & Fries (2005). Feminismo, género y patriarcado. Academia. *Revista sobre la enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, (6), 259-294.
- Farias, J. & García, I. (2007). La especificidad semiótica del texto fotográfico. *Opción*, 23(54), 100-113.
- Favier, L. (2011). La fiesta de quince años: etnografía de un ritual de paso moderno, un rito por y para las mujeres. *Decires, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, 13(16), 53-66.
- Fernandez, A. [Amparo Fernandez] (2009, Noviembre 21). Quinceañera Cap.1 1-5 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RnwXSMCE5IQ>
- Finol, J. (2001). De niña a mujer... El rito de pasaje en la sociedad contemporánea. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 171-185.
- Finol, J. & Finol, D. (2008). Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: Contribución a una Semiótica del Cuerpo. *Telos*, 10(3), 383-402.
- Fontenla, M. (2008). ¿Qué es el patriarcado? En S. Gamba (coord.), *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En H. Foster, *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo* (págs. 174-207). Madrid: Ediciones Akal.
- Fontcuberta, J. (2007). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- \_\_\_\_\_ (2008). Topologías. Dos conferencias radiofónicas. *Fractal*, 13(48), 39-62. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- García, M. (2011). Investigar con imágenes: Las posibilidades de la etnografía visual. En P. Páramo (Comp.), *La investigación en ciencias sociales: estrategias de investigación* (págs. 151-167). Bogotá: Universidad Piloto de Colombia.
- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- \_\_\_\_\_ (1976). *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row.
- Gómez, M. (2009). El género en el cuerpo. *Avá* (15), 289-306.
- Goyeneche, E. (2009). *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Editores.
- Gruel, V., & Palencia, M. (2006). Algunas visiones sobre un mismo ritual: La fiesta de quince-años. *Revista temas sociológicos*, (11), 221-240.
- Guarini, C. (2002). Memoria social e imagen. *Cuadernos de Antropología Social* (15), 113-123.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Arte y archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gutiérrez, A. (2015). Quinceañera: mujeres, feminidad y diseño en Colombia. Recuperado el 5 de Julio de 2015, de [https://www.academia.edu/11806793/QUINCEA%C3%91ERA\\_mujeres\\_feminidad\\_y\\_dise%C3%B1o\\_en\\_Colombia\\_Espa%C3%B1ol\\_2011-2015](https://www.academia.edu/11806793/QUINCEA%C3%91ERA_mujeres_feminidad_y_dise%C3%B1o_en_Colombia_Espa%C3%B1ol_2011-2015)
- Halbwachs, M. (2004). *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, E. (1973). *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso de espacio*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Hassoun, J. (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones la Flor.

- Higonnet, A. (1993a). Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia. En, G. Duby & M. Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos medios sociales* (págs. 289-295). Madrid: Tauros.
- \_\_\_\_\_ (1993b). Mujeres e imágenes. Representaciones. En, G. Duby & M. Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos medios sociales* (págs. 297). Madrid: Tauros.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Lagarde, M. (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Langland, V. (2005). Fotografía y Memoria. En E. Jelin & A. Longoni, *Memorias de la Represión. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (págs. 87-91). España: Siglo XXI de España Editores & Siglo XXI de Argentina Editores.
- Lestage, F. (2012). “La quinceañera” vista por adolescentes Mexicanas y México-americanas. *Halshs*, (1), 279-302.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.
- Mannheim, K. (1993 [1952]). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 193-242.
- Mendoza, J. (2005). La forma narrativa de la memoria colectiva. *Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, 1(1), 9-30.
- Mendoza, N. (2012). “Podimos crecer con esto. Podimos transformar el dolor en lucha”. Transmisión de memorias sobre el pasado reciente en H.I.J.O.S. Argentina. En. Mancillas, Y. y Reyes, R., *Violencia, desaparición forzada y migraciones en Nuestra América* (págs. 27-59). México: UNAMEON.
- Meza, C. (Comp.) (2010). *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Montecino, S. (1990). Símbolo mariano y constitución de la identidad femenina en Chile. *Estudios Públicos*, (39), 283-290.
- Norandí, E. (s.f.). Como se vestían las pintoras” indumentaria y ornamentación en el autorretrato femenino (siglos XVI-XX), 1-12. Universidad de Barcelona. Recuperado el 23 de noviembre de 2011, de <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/2601/2551>
- Ortega, M. (2009). Metodologías de la sociología visual y su correlato etnológico. *Argumentos*, 22(59), 165-184.
- Ortiz, C. (2005). Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular. En A. Cea, C. Ortiz & C. Sánchez (Coord.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (págs. 189-209). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Postigo, M. (2001). El patriarcado y la estructura social de la vida cotidiana. *Contrastes. Revista Interdisciplinas de Filosofía*, 7, 199-208.
- Reyero, A. (2007). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada. *Revista chilena de Antropología Visual*, (9), 37-71. Recuperado el 30 de noviembre de 2015, de [http://www.rchav.cl/2007\\_9\\_art03\\_reyero.html](http://www.rchav.cl/2007_9_art03_reyero.html)
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, (10), 15-42.
- Riego, B. (1996). Apariencia y realidad: El documento fotográfico ante el tiempo histórico. En J, Varés, *La imatge i la recerca històrica: ponències i comunicacions*, (págs. 188-203). Girona: Ajuntament di Girona.
- Rodríguez, A. (2012). Érase una vez muchas cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo XX desde las películas norteamericanas de la Cenicienta. *Memoria y sociedad*, 16(33), 84-98.

- Rózańska, K. (2011). Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea. *Romanica*, (1), 62-71.
- Ruiz, A. (2006). Texto, testimonio y metatexto: El análisis de contenido en la investigación en educación. En A. Jiménez, & A. Torres, *La práctica investigativa en Ciencias Sociales* (págs. 43-59). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Ruiz, E. (2001). Adolescencia femenina y ritual. La celebración de las quinceañeras en algunas comunidades en México. *Espiral*, 7(20), 189-222.
- Ruiz, C. (2012). Estereotipos de mujeres en películas infantiles. Influencia en la personalidad de los niños. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]*, (46), 17-19.
- Salazar, Z. (2008). La celebración de los quince años: Una ventana al mundo social y cultural de las adolescentes costarricenses. *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*, 19(2), 246-265.
- Salomone, A. (2012). Identidad femenina, memoria y re(creación) de sí, en la Virgen de las Antenas de Beginia Ugalde. *Revista chilena de literatura*, (81), 137-144.
- Sánchez, M. (2013). La heterosexualidad como categoría política de control: desde Simone de Beauvoir hasta Judith Butler. *Revista Educación y Humanismo*, 15(24), 170-183.
- Sánchez, J. (2003). La publicidad y el enfoque de la imagen femenina. *Communication and Society/Comunicación y Sociedad*, 16(2). Recuperado el 8 de Marzo de 2014, de [http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/forma\\_de\\_citar.php?art\\_id=100](http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/forma_de_citar.php?art_id=100)
- Silva, A. (1999). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- Solas, S. (2011). La fotografía como epitafio. En F. Soulages & S. Solas (Comp.), *Ausencia y Presencia. Fotografía y cuerpos políticos* [7] *Argentina* (págs. 73-85). Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.
- Sontang, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara.
- Sossa, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis*, (28), 1-16. DOI: 10.4000/polis.1417
- Soto, B. (2002). Recuerda: bodas, viajes, fotografías y memoria. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (1), 265-276.
- Timbiriche, T. [Timbiriche789]. (2010, Mayo 28). Quinceañera VideoClip Original [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bqyux8WwaUo>
- Valladares, J. (2011) Visualidad y representación de cuerpos femeninos. En F. Soulages & S. Solas (Comp.), *Ausencia y Presencia. Fotografía y cuerpos políticos* [7] *Argentina* (155-167). Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vázquez, F. (2001). *La Memoria como Acción Social: Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Vergara, A. (2013). El potencial simbólico del trabajo estético del cuerpo. *Sociedade e Estado*, 28(2), 299-322.
- Vivero, C. (2010). El cuerpo como paradigma teórico en la literatura. En C. Meza (Comp.), *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos* (págs. 23-44). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Walder, P. (2004). El cuerpo fragmentado. *Polis* (7), 1-16. DOI: 10.4000/polis.6278
- Zapata, L. (2012). Los estereotipos de mujeres en las películas de Disney. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]*, (46), 23-24.
- Zarza, M. (2009). Universitarios y universitarias de México y el cuerpo simbólico como construcción de género. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(2), 1349-1377.