

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

# **Memoria fotográfica. La configuración del tiempo y de la historia en la imagen foto.**

Elizabeth Martínez de Aguirre.

Cita:

Elizabeth Martínez de Aguirre (2004). *Memoria fotográfica. La configuración del tiempo y de la historia en la imagen foto. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/476>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

***Memoria fotográfica. La configuración del tiempo y de la historia en la imagen foto.***

por *Elizabeth Martínez de Aguirre*

*Universidad Nacional de Rosario*

[maquirre@citynet.net.ar](mailto:maquirre@citynet.net.ar)

*Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra.*

*Walter Benjamín- Tesis sobre el concepto de historia-*

*Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara*

*Lewis Hine*

Esta ponencia se vincula con un conjunto de reflexiones referidas a los usos sociales y políticos de la fotografía y su relación con la memoria que ya venía desarrollando a través del estudio de los *recordatorios de personas detenidas/desaparecidas* durante la última dictadura militar en nuestro país que el matutino **Página 12** publica casi cotidianamente hace más de una década, desde el momento mismo de su fundación<sup>1</sup>.

En la línea reflexiva del análisis precedente, este escrito surge de la profunda emoción que experimentamos al conocer el catálogo de la muestra *Arqueología de la Ausencia* que desde el año 2000 viene realizando la Asociación *H.I.J.O.S.* en distintas capitales del mundo. La muestra consiste en la exposición del trabajo realizado por la joven fotógrafa Lucila Quieto articulado con la presentación de Luis Sepúlveda y un conjunto de textos breves que encabezan las diferentes secciones de la obra. Y el impacto en la recepción se sostiene en una concepción inusual de la temporalidad -la de un

tiempo *simulado*<sup>2</sup> - que nos obliga a reordenar, simultáneamente, la memoria y la historia.

Negro sobre blanco, las imágenes que conforman la exposición *Arqueología de la ausencia* reúnen a dos generaciones que la historia política de nuestro país, a fuerza de tiempo y tragedia, se ocupó en disgregar: la joven militancia setentista desaparecida durante el Proceso y sus -actualmente- jóvenes hijos, protagonistas junto a sus padres de las imágenes que el catálogo y la muestra nos dan a ver (una parte de la obra puede encontrarse en Internet en la edición electrónica del diario ***El Mundo***).

Sobre el procedimiento fotográfico empleado para la elaboración de estas inquietantes imágenes dice la autora, con lúcida e implacable simplicidad: "*Pedí a cada hijo que buscara en sus cajas una foto de su padre, que luego reproduce en diapositivas. Las proyecté sobre una pared y les pedí que se introdujeran entre la cámara y la imagen*"<sup>3</sup>. El resultado de la experiencia es esta exposición que parece no dejar dudas: ¿de qué modo interpretarla si no como un *álbum familiar*?

Y, al mismo tiempo, cómo traducir en palabras el sentimiento de sobresalto que genera este *álbum familiar*, tan diferente y tan parecido a los que conocemos desde nuestra infancia, heredados de nuestros padres y abuelos y celosamente guardados para nuestros hijos y nietos. Porque este *álbum familiar* viene a conmovir y a desplazar las condiciones habituales de recepción que *normatizan*, en la expresión de Schaeffer, las posibilidades de interpretación de las imágenes y sus géneros. Desde su perspectiva, la recepción de la imagen fotográfica constituye un *nudo* donde se entrelazan

factores heterogéneos en el juego que entablan las *reglas comunicacionales* y las *constelaciones del saber lateral*<sup>4</sup>.

No es mi intención forzar el lenguaje fotográfico doblegándolo ante la presión de una hermenéutica personal y obligarlo a *decir* cuando su especificidad consiste justamente, ni más ni menos, que en *mostrar* pero sí quisiera ensayar el intento de nombrar ese impacto en la recepción que genera este *álbum*, no tanto a escala individual sino más bien colectiva, al desbaratar las categorías de análisis que frecuentamos y al proponernos un nuevo horizonte de legibilidad e interpretación de las fotografías que contiene y que expresan, en la disolución de las normas, el alcance siempre histórico, precisamente, de las *reglas normativas*. Al fin y al cabo, como dice Schaeffer, sólo una historia social de la fotografía podría enseñarnos esta dimensión de la *imagen normatizada*.

De hecho, es imposible en la extensión de una ponencia desplegar esta problemática en toda su amplitud aunque es preciso indicar su presencia en el análisis para señalar el enfoque que utilizaremos para desarrollarlo: intentaremos, en esta instancia, aproximarnos al nudo de la *temporalidad* que nos muestran estas fotografías que recibimos como partes de un extenso *álbum familiar*, único en sus singularidad, más público que privado, y -aunque suene paradójico- más vinculado al tiempo del porvenir que a los hechos del pasado. Vuelvo a citar las palabras de Lucila: "*En mis obras uno el pasado con el presente para no olvidar. El presente con el futuro para exigir justicia*".

## **Retratos de familia**

Recordemos que el *álbum familiar* ha ocupado un lugar preponderante en la sociedad desde el momento mismo de la invención de la fotografía y aunque sus atributos se han transformado con el correr del tiempo y también se han modificado los roles socioculturales que las diferentes comunidades le han acordado podríamos convenir en que su importancia deriva de ciertas funciones básicas que se le atribuyen: atesorar, conservar, recordar... aquellas identidades y biografías significativas tanto para el sujeto individual como colectivo.

Pierre Bourdieu en su texto *La fotografía, un arte intermedio* subraya - desde un punto de vista sociológico que Barthes rechazará en *La cámara lúcida*, lo veremos más adelante- que la difusión del *álbum de familia* vino de la mano de la divulgación comercial de la técnica fotográfica que, a escala industrial, ofreció a los sectores sociales de menos recursos de fines del siglo XIX la posibilidad de atesorar retratos que ya no serían exclusividades de los poderosos, ni figuras del otro sino imágenes de sí mismos. Al respecto, y tal como nos recuerda Susan Sontag, el periódico londinense *Macmillan's Magazine* editorializa en setiembre de 1871: "Cualquiera que conozca cuál es el valor del afecto familiar entre las clases bajas - y que haya visto la serie de pequeños retratos colgados encima del hogar de un trabajador [...] quizá esté de acuerdo conmigo en que para contrarrestar las tendencias sociales e industriales que minan diariamente los afectos familiares más saludables la fotografía barata está haciendo más por los pobres que todos los filántropos del mundo"<sup>5</sup>.

No por reaccionario el análisis es menos exacto: los afectos familiares - no sólo los de los pobres, también los de las clases acomodadas- han

encontrado en la fotografía un reaseguro de su existencia y en el *álbum familiar* un espacio de virtual almacenamiento. Como sea, el inicio del siglo XX vio democratizarse la galería de retratos y cada familia encontró, en alguno de sus miembros, un retratista titulado. Fotografíar a los hijos convirtió a los padres en los historiógrafos de la edad de la inocencia que quedaría registrada, como un legado para las generaciones posteriores, en la imagen de lo que había sido.

Asimismo, señala Bourdieu, por intermedio del grupo familiar, la función principal de la fotografía remitirá al fotógrafo, encargado de solemnizar los acontecimientos importantes y de registrar en imágenes la crónica familiar. En una incesante búsqueda del tiempo perdido, aunque también aquí deberemos nuevamente escuchar en un momento la objeción barthesiana, las fotografías de familia constituyen *ritos de integración* por los que la familia obliga a pasar a sus nuevos miembros. Explica Bourdieu que “las imágenes del pasado, guardadas de acuerdo a un orden cronológico, ‘orden de las razones’ de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado las confirmaciones de su unidad presente; es por eso que nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un *álbum de familia* (el subrayado es nuestro); todas las aventuras singulares que encierra el recuerdo individual en la particularidad de un secreto se desvanecen y el pasado común o, si se quiere, el común denominador más alto del pasado, tiene la nitidez casi coqueta de un monumento fúnebre fielmente frecuentado”<sup>6</sup>.

En síntesis, si la fotografía ha podido constituirse en uno de los instrumentos privilegiados de la memoria social ha sido, entre otras razones,

porque ha asumido la función normalizadora que la sociedad también le confía a los ritos funerarios: en una operación de registro de lo vivido, reavivar la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición. Así, el *álbum de familia* guarda -en el espacio de un registro alegórico- los acontecimientos vividos cronológicamente y organiza un relato del tiempo o una novela de identidad que narra las peripecias de los sujetos y sus vínculos desencadenando múltiples discursividades tendientes a consolidar lo que Pierre Bourdieu, en otro de sus trabajos, ha denominado *la ilusión autobiográfica*<sup>7</sup>.

Sin embargo, *El otro álbum* desafía estas reglas que *normatizan* la recepción de las fotos de familia y en su implacable registro de lo no-vivido pero asimismo soñado, deseado y tantas veces imaginado viene a decirnos que en este país y en este tiempo los usos sociales de la fotografía exceden, con mucho, las fronteras de lo previsible. También confirma la relevancia sociocultural de lo fotográfico y su cercano parentesco con la dimensión política de nuestra historia reciente. Y sus imágenes -inquietantes y lúcidas- nos demuestran que no solamente es posible evocar el pasado -retenerlo, rememorarlo- sino más específicamente, reconstruirlo para recuperar -entre otras cosas- aquellas *identidades expropiadas*, como diría Inés Izaguirre<sup>8</sup>, que el terrorismo de Estado nos arrebató hace más de veinticinco años.

En aquel entonces, los jóvenes que hoy protagonizan junto a sus padres las imágenes que conforman esta *Arqueología de la ausencia* eran chicos y debieron crecer conviviendo con el dolor de una carencia inexplicable, que la sociedad en su conjunto no pudo todavía esclarecer, y que se inscribe en el vacío existencial que dejó esa generación arrasada en el seno de una sociedad que tiende a acumular silencios, miedos y olvidos. Y si no, ¿cómo explicar el

recurrente triunfo del ex-represor Bussi en Tucumán o el consenso de Patti o de Rico en algunos sectores de la provincia de Buenos Aires? Por supuesto, comprender la complejidad de estas situaciones sobrepasa las posibilidades de un ejercicio de buena memoria pero, de todos modos, ellas constituyen claros ejemplos del estado desolador al que se ha visto reducida nuestra deteriorada “conciencia social”, por usar un término varias veces exilado de la reflexión política contemporánea.

Porque el genocidio perpetrado en la década del setenta por la derecha más irracional de este país -los sectores liberales y autoritarios defensores de las prebendas de una oligarquía envilecida y sus personeros militares- nos devastó como pueblo confiscando el porvenir de varias generaciones de argentinos, arruinó nuestra percepción del universo político al que legítimamente podíamos aspirar como país y entumeció nuestros reflejos y nuestra capacidad de autonomía política.

No obstante, durante los años posteriores a la dictadura se fue consolidando la dura tarea de recuperación de nuestra historia y uno de los testimonios de este esfuerzo de reconstrucción de la memoria, entre otros innumerables, es el fortalecimiento de las organizaciones de defensa de los derechos humanos. En este contexto se destacan las figuras de las Abuelas, las Madres y los Hijos: todo el árbol genealógico junto que, como dijo el poeta, retoña allí mismo, donde fue talado<sup>9</sup>.

Así, de diversas maneras, con distintos énfasis y orientaciones, la memoria colectiva va despejando trabajosamente esta ruta -a veces furtiva- hacia la recuperación de nuestro pasado político que se abre paso, simultáneamente, entre dos frentes:

- En el conocimiento de los horrores imperdonables: *lo ocurrido*. 'Nunca más' lleva por título uno de los primeros documentos oficiales sobre el *terrorismo de Estado*.
- Y, paradójicamente, en esa misma memoria prospera el deseo abismal por reconquistar los sucesos nunca vividos y siempre anhelados: *lo no-ocurrido*. 'Aparición con vida', repite obstinada la incansable consigna que no envejecerá jamás.

Abrazada a esta tensión y en la búsqueda de un tiempo definitivamente perdido, la colección de imágenes que conforma esta *Arqueología de la ausencia* despunta un haz de luz sobre el fondo oscuro de una historia que, como sociedad, todavía no hemos saldado.

### **Imágenes del tiempo**

“Si una foto me gusta, me trastorna -afirma Barthes en *La cámara lúcida-* me entretengo contemplándola” y se propone, como espectador, llevar a cabo las mismas operaciones minuciosas de investigación del tiempo en la imagen que habían realizado los fotógrafos Muybridge y Marey como operadores de la cámara hacia fines del siglo XIX. Ambos habían trabajado en el análisis del movimiento tratando de descomponerlo en una secuencia temporal que pudiera ser captada por una imagen fotográfica (Marey) o una serie cronológicamente ordenada de fotografías (Muybridge).

Cuenta la historia de la fotografía, quizás en una de sus míticas versiones, que Muybridge tuvo una vida poblada de incidentes peligrosos entre

los que se destacan un reportaje sobre la guerrilla de los indios Modocs en los límites de California con Oregón en 1873 y una huida hacia Guatemala al año siguiente, después de haber matado al amante de su mujer. A pesar de los sobresaltos, Muybridge llevó adelante sus investigaciones y demostró, a través de sus experiencias fotográficas, que los cuatro cascos de un caballo al galope tendido despegan del suelo, en el *mismo momento*, desbaratando así la idea que hasta entonces se tenía de los movimientos del caballo.

Por su parte, el médico francés Etienne-Jules Marey animado por la experiencia fotográfica de Muybridge, continuó aquellas indagaciones y llegó a inventar un "*fusil fotográfico*" que permitía sacar doce instantáneas en un segundo. A través de la invención de esta curiosa cámara pudo tomar varias imágenes de un mismo modelo en diferentes posturas y grabar en una sola placa el desarrollo del movimiento en *diferentes momentos*.

El anecdotario fotográfico es generoso en relatos de experiencias que han intentado apoderarse de la dimensión temporal de la experiencia humana a través de la imagen argéntica y los diferentes capítulos que contiene siempre están ligados al desarrollo y perfeccionamiento de la técnica y los soportes fotográficos, desde el daguerrotipo hasta la fotografía digital. No agregaremos mayores detalles en este aspecto salvo la mención obligada del gran fotógrafo del siglo XX Henri Cartier-Bresson a quien se le atribuye, con justicia, la conquista del *instante decisivo* con su legendaria cámara Leica.

Entonces, nos decía Barthes, los espectadores deberíamos realizar el mismo esfuerzo de captación (descomposición y ampliación) del tiempo en la imagen que han desplegado los fotógrafos para comprender la esencia de la fotografía que bien podría resumirse en la enfática fórmula del *noema* que él

mismo estableció: *¡esto ha sido!* Sin embargo, prosigue la cita barthesiana en abierta polémica con Bourdieu: “la fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo *ha sido*”<sup>10</sup>.

Volvamos, entonces, a la problemática del tiempo en las fotografías de *El otro álbum*. Emparentado con tradiciones y búsquedas fotográficas muy antiguas, como hemos visto, las fotografías de Lucila Quieto también han experimentado con los soportes y los planos tratando de atravesar el tiempo, de dominarlo de alguna manera, para construir un mensaje enigmático: esto, que *no ha sido*, sin embargo, acontece en la imaginación fotográfica. Esta escena familiar, que no ha ocurrido en el orden de los datos historiográficos, reúne a padres e hijos en un tiempo conjetural donde las dos generaciones entrecruzan miradas, se estrechan en un abrazo, celebran un brindis o comparten una ronda de mate.

El impacto en la recepción está asegurado: es imposible permanecer ajenos a la provocadora invitación de estas imágenes que nos llaman a la reflexión y a la memoria porque la *temible eficacia del trucaje*, la expresión es de Schaeffer, atrapa nuestra mirada. ¿Cómo es posible, entonces, que este momento que (lo sabemos a ciencia cierta) es *ficcional* aparezca, ante nuestros ojos, documentado y testimoniado por una fotografía? De hecho, no es necesario explicarlo, los padres nunca podrían tener la misma edad de los hijos pero, sin embargo, en estas fotos las dos generaciones se reencuentran en tiempo paradójico donde las edades se equiparan. En este montaje escenográfico, tanto el efecto de extrañamiento como la invocación a la

reflexión parecen asentarse en este *nudo* que enlaza: 1) la presencia de un *saber lateral*, el conocimiento rudimentario o sofisticado que tenemos los receptores acerca del *arché* fotográfico y en este sentido no nos cabe ninguna duda: las páginas de este *álbum* contienen *fotografías impresas*, y 2) el funcionamiento de este *saber lateral* como un postulado implícito, presupuesto por la captación de la *regla normativa* (que especifica contextualmente la estrategia comunicacional que condiciona la recepción).

Todo parece indicar que estas *fotografías impresas* constituyen un *álbum familiar*, y no solamente porque la disposición, las características y el formato del soporte lo sugieran (la reminiscencia sepia en las tapas, el cuadro inequívoco que enmarca las imágenes, la obstinación del blanco y negro que las tiñe) sino porque los comentarios para-icónicos, los textos, que las envuelven lo afirman. Y el carácter asertivo del título lo confirma: *Arqueología de la ausencia*.

Aunque se trata de una arqueología muy singular que, tan alejada de la disciplina clásica orientada hacia la reconstrucción de la historia de las civilizaciones antiguas como de la intención foucaultea por definir las reglas que gobiernan las formaciones discursivas, se contenta con jugar con el tiempo para revelarnos la existencia de una suerte de *paradigma indiciario*, en el sentido que le da el historiador Carlo Ginzburg a este enfoque, que fusiona en el presente los destellos de un pasado que, ahora podremos verlo, estaba cargado de futuro.

Con una técnica sencilla de montaje y sin necesidad de reinventar el “*fusil fotográfico*” de Marey ni de sostener apuestas improbables como Muybridge o perseguir el instante decisivo que desveló a Cartier-Bresson,

Lucila Quieto ha concretado en imágenes una quimera literaria, de la física o la ciencia-ficción: congelar el tiempo y apropiarse de él. Así, este *álbum* desconcertante nos deja -por un momento- suspendidos en la sorpresa: verdaderamente, son fotos pero... ¿son fotos verdaderas? ¿Cómo es posible que atestigüen, simultáneamente, dos temporalidades diferentes?

Seguramente, nos encontramos ante una falsa dicotomía porque aquello que estas imágenes afirman es, lo que de alguna manera, ya sabemos: que las fotografías -éstas o cualesquiera otras- no son, por definición, ni verdaderas ni falsas sino, solamente, *auto-autenticantes* (Schaeffer) o que las fotografías poseen una *doble autenticidad* (Arnheim).

Porque su verdad nunca podría ser referencial, aunque el *analogon perfecto* lo sugiera y a pesar de la petición de principios que en este sentido regula en general la recepción de la imagen foto. En todo caso, la verdad fotográfica, si es que existe, estriba en su estatuto semiótico ya que al ser una representación ocupa el lugar del referente, lo desplaza y al hacerlo instala otra lógica, la del *verosímil*. Pero, nuevamente, el sentido común insiste en interrogar al sentido semiológico: estas fotos son *auténticas* (simplemente porque su autenticidad radica en la presencia del dispositivo fotográfico evidenciado en su condición de imágenes impresas) y, sin embargo, el *álbum* que conforman es prácticamente *inverosímil*: todos sabemos, perfectamente, que el *álbum de familia* ordena cronológicamente los acontecimientos vividos, que los padres nunca podrían tener la misma edad de los hijos y que la superposición evidente de diferentes temporalidades en la imagen altera todas las reglas comunicacionales que conocemos -desde el noema barthesiano

hasta el cuadro clasificatorio que propone Schaeffer- que pautan la recepción de imágenes y, más específicamente, de la imagen fotográfica.

### **Volver al futuro**

Estamos de acuerdo, entonces, este álbum es *casi* inverosímil, podría decirse y, sin embargo, profunda y humanamente verdadero. La presencia del adverbio *casi* viene a dar cuenta de esta radical operación de *intervención temporal* que constituye una de las originalidades de estas imágenes. Como nos recuerda Walter Benjamín en sus *Tesis sobre el concepto de historia* (en la traducción de Michel Löwy)<sup>11</sup>: “*articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro*”<sup>12</sup>. Estas fotografías han operado un *salto de tigre* hacia un pasado evanescente, se han apropiado del tiempo y de los recuerdos, sin autorización previa y sin garantes, y han postulado con creatividad y valentía el reencuentro entre una generación deshecha que, como la de Benjamín y sus contemporáneos, “*tuvo que pagar para saber: pues la única imagen que va a dar es la de una generación vencida*”<sup>13</sup> y una generación dispuesta a intervenir en el pasado para rehacer el porvenir y, quizás, a encender una vez más la *chispa de la esperanza*<sup>14</sup>. *El otro álbum* ha hecho pública esta cita secreta entre estas dos generaciones que supieron experimentar el peligro -en este país donde vivir es un riesgo cotidiano para demasiada gente- y, en el orden de las representaciones, ha hecho saltar el *continuum* de la historia, de la línea del tiempo, y del *habitus* receptivo anclado en las claves pragmáticas de la percepción temporal proponiendo la escritura visual de lo imposible: una modificación radical de la temporalidad propia de la imagen-foto, una fotografía *Ur-temporal* de los

sueños y del deseo que, tributaria de una estética surrealista, nos propone aventurarnos en el devenir del tiempo para conocer la historia y reconocernos en ella. En este sentido, el pensador esloveno Slavoj Žižek desde un enfoque más psicoanalítico, ya había destacado la importancia de la mónada en la concepción de la historia que desarrolló el *compañero de viaje de la Escuela de Frankfurt*. “en la mónada, dice Žižek, el ‘tiempo se detiene’ en la medida que la constelación real está directamente cargada con la constelación del pasado, en otras palabras, en la medida en que hemos de habérselas con una pura repetición”<sup>15</sup>. La mónada es, entonces, el momento de discontinuidad donde el flujo lineal del tiempo queda suspendido porque en él resuena directamente el pasado que estaba reprimido y esta detención permite observar la sincronización de dos redes significantes -el pasado y el presente - cuyo significado, su dimensión histórica, se decidirá después mediante la inscripción de la serie de acontecimientos referidos en la red simbólica.

*El otro álbum* ha captado con precisión fotográfica esa mónada donde el tiempo se coagula y, si fuera posible hacerlo, ha corregido el noema barthesiano: el rasgo esencial de estas fotografías ya no puede resolverse solamente en la doble posición conjunta de realidad y de pasado, *esto ha sido*, sino que su sentido deberá buscarse en el futuro: *esto habrá sido*. Así, lo que para Barthes constituía el nudo intratable de lo fotográfico debe completarse con lo que obligatoriamente deberemos tratar en estas fotografías: su dimensión -su sentido- histórico y político; es decir, los ecos de un proyecto revolucionario que, como tantos otros en nuestro país, comenzó a desbarrancarse el día en el que la historia no acudió a la cita, como lo ha expresado poéticamente el escritor Andrés Rivera... Aunque nada nos impide

creer que en otro momento, quizás, acudirá. Por último, y en lisa y llana contradicción con el análisis que veníamos desarrollando, creo que tampoco estamos frente a un *álbum familiar*. Mientras elaboraba su texto póstumo Barthes se quejaba porque un desconocido le escribió “parece ser que prepara usted un álbum sobre las fotos de familia”. “No -responde Barthes- ni álbum ni familia”. Y prosigue: “(...) Por lo demás, cuánto me desagrada esa determinación científica de tratar la familia como si fuese únicamente un tejido de obligaciones y de ritos. (...) Diríase que nuestros sabios no pueden concebir que haya familias en las que las personas *se amen*”<sup>16</sup>. Parece que en estas familias que habitan la *Arqueología de la ausencia* el afecto ha perdurado, a pesar de todo, y lo que se conserva en sus páginas es, justamente, el “*amor como tesoro*”<sup>17</sup> y no su pasiva rememoración. Al contrario, estas fotos realizan un *acto de protesta* o una *protesta de amor* (así es como percibe Barthes algunas “fotos de familia” mientras recuerda a Michelet, su proyecto histórico y la “soledad frente a su siglo”) y se nos presentan laminadas por un halo de rebeldía y disconformidad que invita al lector a recorrerlas con la mirada, una y otra vez. En este sentido, tampoco estas imágenes podrían ser consideradas como pertenecientes a un *álbum de familia* ya que, si instalan algún ritual, éste no es precisamente el de la despedida y el recuerdo sino el del reencuentro y la celebración de la vida y el amor compartido.

Son “*fotos pensativas*”<sup>18</sup> que reúnen a los jóvenes militantes setentistas con sus jóvenes hijos, que han crecido huérfanos, y en ellas se deja leer -como quería Benjamín- la historia como un texto. La interpretación de los sucesos ocurridos y del sentido de estas imágenes, solo podrá venir del futuro, de la perspectiva de un juicio que *finalmente* decidirá sobre su significado. Y esto

nos compromete muy fuertemente porque si la historia la escriben los que ganan, como dice musicalmente la rosarina Silvina Garré, quiere decir que la otra historia, la historia no-oficial, necesita urgentemente seguir sumando redactores, lectores, fotógrafos y voceros que retomen la palabra de los derrotados, los excluidos, los olvidados y los exilados porque si no, Benjamín habrá tenido razón, “ni siquiera los muertos estarán a salvo”<sup>19</sup>.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Martínez de Aguirre “Un espejo de la historia: miles de fotos” en *Historiografía y memoria colectiva* de Cristina Godoy (Comp.), Editorial Miño y Dávila, Madrid-Buenos Aires, 2001; *Los recordatorios en la prensa, un retrato de época*, ponencia presentada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad - Buenos Aires - 12 y 13 de septiembre de 2003 y *El otro álbum*, ponencia presentada en las Jornadas de Fotografía Memoria y Género, Buenos Aires - 20 y 21 de noviembre de 2003. Respecto del último trabajo citado, esta ponencia introduce para su discusión la noción de *tiempo simulado*.

<sup>2</sup> Bettetini, G. (1996) “Por un establecimiento semio-pragmático del concepto de simulación” en *Videoculturas de fin de siglo*, AA.VV., Madrid, Cátedra.

<sup>3</sup> <http://www.elmundo.es/fotografia/2001/11/cultura/arqueologia>

<sup>4</sup> Schaeffer, J.M. (1990) *La imagen precaria*, Madrid, pág. 83.

<sup>5</sup> Sontag, S. (1981); *Sobre la fotografía*; Barcelona, Edhasa, pág. 213.

<sup>6</sup> Bourdieu, P. Comp. (1979); *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.

<sup>7</sup> Bourdieu, P. (1991); “La ilusión autobiográfica” en *Razones prácticas (sobre la teoría de la acción)*, Barcelona, Anagrama.

<sup>8</sup> Izaguirre, I. (1994); *Los desaparecidos: recuperación de una identidad expropiada*, Buenos Aires, CEAL.

<sup>9</sup> Miguel Hernández, cantado por Serrat: “...porque soy como el árbol talado que retoña/ aún tengo la vida”.

<sup>10</sup> Barthes, R. (1990); *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.

<sup>11</sup> Digo “concepto de historia” y no “filosofía de la historia” siguiendo los aportes para la interpretación del pensamiento benjaminiano de Michel Löwy (2002); *Walter Benjamin, aviso de incendio*, México, Fondo de Cultura Económica, pág. 17

<sup>12</sup> Benjamín, W. (1994), *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini, pág. 180.

<sup>13</sup> Benjamín citado en Löwy, Op. Cit.

<sup>14</sup> Benjamín, Op. Cit., pág. 181.

<sup>15</sup> Žižek, S. (2003), *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 187.

<sup>16</sup> Barthes, Op. Cit., pág. 132.

<sup>17</sup> Idem, pág. 163

<sup>18</sup> Idem, pág. 81.

<sup>19</sup> Benjamín, Op. Cit. 181.