

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Fotografías e historias: consideraciones metodológicas sobre el relato y (su) imagen.

Triquell, Agustina.

Cita:

Triquell, Agustina (2009). *Fotografías e historias: consideraciones metodológicas sobre el relato y (su) imagen*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1004>

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>.

“Fotografías e historias: consideraciones metodológicas sobre el relato y (su) imagen”

Agustina Triquell

A modo de introducción (o la definición del objeto)

El álbum familiar se encuentra en estrecha relación con el discurso oral que lo constituye como unidad, relacionando una imagen con otra y construyendo así un relato. No existe álbum por fuera de esta dimensión: las imágenes por separado conllevan otra lectura, de igual manera que los eslabones de un collar no hablan del collar como unidad, sino de sí mismas por separado.

El álbum es un documento testimonial del pasado, que es reconstruido desde un enclave cultural diferente cada vez que se lo propone.

El álbum familiar guarda en su interior una serie de memorias, no sólo particulares sino también sociales, políticas, históricas y económicas. Esto es consecuencia de las posibilidades únicas de la fotografía de documentar una diversidad de elementos en una imagen, en la que se representan no sólo acontecimientos sino también modelos sociales donde éstos se enmarcan.

La fotografía construye con la realidad del pasado –como señala Nelly Richard (2000)– un nexo doblemente demostrativo. Por un lado, funciona como testigo de un tiempo que fue, y lo inscribe necesariamente en el registro del pasado, asegurando su anterioridad; por otro lado, pone de manifiesto que lo que vemos es real: una realidad objetivamente comprobada por un dispositivo técnico.

Por fuera de esto, las relaciones de la fotografía con la temporalidad son bastante más complejas. Esto se funda en

[...] la ambigüedad de la tensión que instaura la foto entre la fugacidad del instante y su posterioridad grabada, entre lo instantáneo y su huella: una huella que la serie mecánica hace perdurar en el para-siempre de la memoria técnica. (...) el registro fotográfico desempeña una función constativa al documentar la existencia del sujeto fotografiado: al testimoniar de esa existencia gracias a la prueba de autenticidad de una demostración técnica de semejanza y de identidad (Richard 2000: 165).

Pero a la vez, la fotografía muestra al sujeto fotografiado tal como era en cierto momento del pasado, fijando un instante irrepetible, único en el tiempo. Esta posibilidad mecánica de hacer perdurar la imagen en el tiempo, pone a la fotografía en estrecha relación con la muerte y la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, por lo que se vuelve un pilar fundamental de las prácticas de memorias que en un plural habitan la fotografía en general y el álbum fotográfico en particular.

El acto de recordar se funda en poner en relación una serie de modos de memoria, en los que los actores buscan espacios de identidad, más o menos establecidos, fundando una genealogía familiar manifestada de dos modos, siguiendo la propuesta de Candau (2001). Por un lado, como una genealogía naturalizada –referida a la sangre y al suelo– y por el otro, como una genealogía simbolizada –en relación a un relato fundador. Este último modo, abarca las prácticas sociales establecidas dentro de cierto colectivo familiar, sobre todo, las marcas de clase y estratificaciones socioculturales.

El álbum familiar se establece como la manifestación visual de las genealogías, además de ser el soporte discursivo de toda una serie de relatos en relación a los procesos de construcción de identidad.

Cada vez que se abre el álbum familiar, la historia familiar se reescribe, fundando un nuevo presente, en el cual los hechos que antes fueron presente pero que, por el paso del tiempo, ya no lo son. Así Deleuze (1995) señala:

El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por lo que el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser (...) (Deleuze 1995: 70).

Esta posibilidad, este “volver a ser” se funda en el relato mismo, que narra los acontecimientos desde un nuevo lugar. La memoria se pone en juego cada vez de manera diferente, según las exigencias de cada relato, de cada ritual de recepción.

A la vez, los modos de construir este relato varían no sólo por los acontecimientos contenidos en el álbum sino también por los modos de referirse a ellos, tanto desde lo político y cultural como desde la construcción personal del mundo íntimo que lo rodea. Así, el álbum familiar pone en juego una serie de memorias que interactúan desde dos dimensiones. Por un lado, aquéllas que se desprenden de la imagen, mediante las

posibilidades de la misma de ser testimonio no sólo de los acontecimientos sino también de la época sobre la que se encuadra el instante de la toma; por otro lado, por la multiplicidad de posibilidades narrativas que se desprenden de las imágenes, siendo la dimensión oral un modo de memoria en constante construcción y reconstrucción.

La fotografía como discurso social

El carácter social de la imagen fotográfica, tanto de dispositivo como de documento, puede ser pensado desde una mirada sociológica. Bourdieu (2003) establece cómo las imágenes contenidas en el álbum fotográfico no son el resultado de una práctica caprichosa, sino que se encuentran enmarcadas dentro de un constructo social que limita el universo de lo fotografiable. En este sentido, reconocemos cierta institucionalidad – claro está, social– de la práctica.

En estas relaciones de construcción de sentido se dispone toda una serie de relaciones de poder, que abordan los modos de nombrar y construir lo real.

Puesto que está siempre orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión. Pobre institución, que no se lleva a cabo más que en circunstancias y en sitios preestablecidos y que, destinada a solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado, ignora la ambición de promover a la categoría de ‘fotografía’ todo lo que se define objetivamente (es decir, socialmente) como ‘fotografiable’ y susceptible ‘de ser fotografiado’, puesto que ése es el principio que funda su existencia y determina sus límites. En la medida en que la actividad es sólo fotografía de lo fotografiable, está encadenada a esos lugares y a esos momentos que, en el doble sentido del término, la determinan (Bourdieu 2003: 79).

El trabajo de Bourdieu expone un especial interés por determinar los límites de lo fotografiable en función de sus usos sociales, los que condicionan la práctica y le otorgan sentido dentro de un espacio cultural singular.

Desde otra perspectiva, la relación entre los signos –entre ellos las imágenes– y la realidad a la que remiten puede ser abordada desde la semiótica, específicamente desde los aportes de Verón (1980). Este enfoque nos permite dar cuenta de la centralidad de los discursos en los procesos sociales, no como fenómenos secundarios, –como algo en

otro nivel (una superestructura)– sino como una red que configura y da cuerpo a lo social.

La fotografía como relato

En cuanto al análisis narrativo del relato fotográfico, se propone analizar la relación entre la imagen y lo que el sujeto vuelve significativo de la misma en el discurso oral. Para poner en relación ambas dimensiones en la constitución y recolección del corpus, se recurrió al método etnográfico y para su posterior análisis consideramos pertinente recurrir a algunos aportes de la narratología.

Podría decirse que la narratología surgió en 1968, con la publicación del número 8 de la revista *Communications* dedicado precisamente al *Análisis estructural del relato*. La mejor síntesis de este proyecto, probablemente sea la introducción a este texto realizada por Roland Barthes. En ésta, este autor señalaba la preeminencia del relato en la vida social, en los siguientes términos:

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias (...) el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato empieza con la historia misma de la humanidad (Barthes 1988: 7)

El último Barthes señalaba igualmente que la narrativa “es simplemente como la vida misma (...) internacional, transhistórica y transcultural” a lo que Hayden White agrega:

La narrativa es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común. La narrativa que surge como dice Barthes, entre nuestra experiencia del mundo y nuestros esfuerzos por describir lingüísticamente esa experiencia, sustituye incesantemente la significación por la copia directa de los acontecimientos relatados. De ello se sigue que la falta de capacidad narrativa o el rechazo de la narrativa indican una falta o rechazo de la misma significación (White 1992: 17).

Este marco nos permite leer el registro audiovisual de las entrevistas como relatos y advertir los roles que cada miembro adquiere dentro de la narrativa familiar. Estos

personajes –o roles– se ponen en juego de diversas maneras entre sí estableciéndose así todo un sistema de relaciones dentro del relato.

Los mecanismos que operan desde la reconstrucción oral se vuelven prácticas fundantes de la identidad tanto individual como colectiva. El relato en primera persona, permite al sujeto dar testimonio de su propia historia, acompañado por las imágenes contenidas en el álbum. Michael Pollak (2007) enumera una serie de elementos constitutivos de la memoria, tanto individual como colectiva:

En primer lugar, los acontecimientos vividos personalmente. En segundo lugar, son los acontecimientos que yo llamaría “vividos indirectamente” o sea acontecimientos vividos por el grupo o por la colectividad a la cual la persona se siente pertenecer. (...) Si vamos más lejos, a esos acontecimientos se le suman todos los eventos que no se sitúan dentro del espacio-tiempo de una persona o de un grupo. Es perfectamente posible que, por medio de la socialización política o de la socialización histórica, ocurra un fenómeno de proyección o de identificación con determinado pasado, tan fuerte que podamos hablar de una memoria casi heredada (Pollak 2007: 34).

Todos estos acontecimientos aparecen dentro de la narrativa del álbum familiar, llevados adelante por una serie de personajes con distintos niveles de relación con los actores del álbum, pero que representan de alguna manera figuras trascendentales dentro de la narración. De esta manera, la memoria familiar se entreteje con acontecimientos históricos, formando una trama en la que la vida pública y la vida privada se encuentran en estrecha relación.

Siguiendo a Pollak, el testimonio excede las prácticas de memoria, incluyendo además “la reflexión sobre uno mismo” (1990: 12). Dentro del relato aparece no sólo la narración de los acontecimientos sino también las apreciaciones sociopolíticas de los sujetos sobre los mismos, en especial en relación a su propio lugar dentro de una historia más general, la Historia con mayúsculas.

El testimonio representa el espacio fundante de identidad dentro de las prácticas de memoria. Como la memoria busca representar la ausencia, se encuentra en estrecha relación con una construcción en imágenes en la que se ponen en juego lo irreal –lo fantástico, la utopía– y lo anterior –la ausencia de lo que antes existió– (Ricoeur: 2002). De alguna manera, el pasado se escenifica en imágenes, que corren el riesgo de caer en lo imaginario, lo irreal.

La fotografía entonces, se convierte en testimonio –de lo vivido– y documento –prueba de veracidad–, que limita el universo de lo irreal a un espacio más pequeño, en relación al contenido de su referente, estableciendo desde el contrato social de verosimilitud propio del registro, la reconstrucción más fehaciente de la propia historia.

Dimensiones de análisis de la imagen en el álbum

El álbum es disparador de toda una serie de relatos, que refieren no sólo al contenido estricto del mismo sino también a anécdotas y comentarios que de él se desprenden: referencias a la técnica fotográfica, a las relaciones de parentesco, al progreso social y familiar, a las presencias y las ausencias.

En el álbum conviven también distintas temporalidades y diferentes espacios, junto con una serie de personajes de los que se desprenden nuevas anécdotas, entre éstas, aquellas que hacen referencia a la Historia (con mayúsculas).

A la vez, el álbum expone el paso del tiempo, el que va marcando cambios en la vida y los cuerpos de los actores, y que quedan registrados dentro del álbum.

Así, cuando las referencias al año exacto no están dadas, con las pistas que figuran en la misma imagen –personas que aparecen, estado de los lugares, edad de los niños– el relato toma cierta orientación temporal. De esta forma, la construcción narrativa de la memoria se da mediante un doble movimiento entre lo que la imagen contiene y lo que de ella se desprende, conformado un relato que va y vuelve sobre la imagen, siendo más o menos *fiel* a su contenido estricto.

Si bien la función social del álbum fotográfico es la de conservar y dar testimonio de la trayectoria de un colectivo familiar, dentro de él encontramos toda una serie de prácticas que desbordan este uso específico. Así, ciertas imágenes buscan dar cuenta de usos expresivos –relacionados con la fotografía como arte– o de usos documentales –relacionados con fenómenos más generales, sociales, políticos o culturales– o incluso de parodia –imágenes provenientes de otros dominios: lo publicitario, lo cómico, lo mediático aparecen dialogando con las imágenes más tradicionales–.

A partir de estas reflexiones, podemos pensar una serie de ejes analíticos que nos permiten abordar el análisis de los álbumes seleccionados.

En primer lugar, atendemos a las prácticas concretas de uso y recepción de la fotografía y el álbum fotográfico respectivamente, describiendo los modos en que los actores se relacionan con la técnica fotográfica, y cómo inscriben su historia familiar mediante este registro. En cada familia el álbum posee un gran valor, no sólo testimonial sino también expositivo: el álbum familiar se muestra, se comparte en el ámbito de lo privado a quienes por algún motivo merecen acceder a él. Estos motivos pueden ser diversos, y el grado de privacidad puede variar de un caso a otro, por lo que en el análisis lo contemplamos bajo la categoría de *usos y recepciones*.

En segundo lugar, las referencias en la fotografía y en el relato a los cambios en el espacio, y cómo los actores reconstruyen su universo espacial a partir de la técnica fotográfica. Los cambios en el espacio se establecen en relación al paso del tiempo, sin embargo, despiertan un universo reflexivo propio, que pone en relación lo espacial con un universo afectivo identitario particular. Es importante entonces considerar la *dimensión espacial* en el análisis.

Dentro del álbum, aparecen una serie de actores que son quienes llevan adelante las acciones contenidas en el relato. En este punto, se manifiestan modos de nombrar, inclusiones o exclusiones del colectivo. El ritual de mirar un álbum familiar se presenta como un mecanismo de instauración del orden dentro del colectivo. Bourdieu (2003) rescata en *Un arte medio*, la siguiente cita extraída de una revista *Elle* en Francia de los sesenta:

En una gran familia, todos saben que las buenas relaciones no impiden que a veces los primos, primas, tíos y tías tengan conversaciones tumultuosas o molestas. Cuando noto que el tono va a subir, saco el álbum de fotos de familia. Todos se precipitan, se sorprenden, se reencuentran, primero bebés, luego adolescentes; nada puede enternecerlos más y, muy pronto, el orden vuelve a reinar. (Bourdieu 2003: 27)

Esta cita nos propone la reflexión en torno al álbum fotográfico como objeto material, y las prácticas rituales de recepción y lectura del mismo en dos dimensiones. Como

instaurador del orden, el álbum es el lugar donde los sujetos se (re)encuentran y (re)conocen, y a partir de esto, se identifican como pertenecientes a un determinado colectivo familiar o social, como expone Bourdieu.

Sin embargo, el álbum familiar es también el espacio de manifiesto del conflicto, excluyendo a determinados miembros al construir una narrativa selectiva, de “momentos felices” en la que se dejan al margen aquellos sujetos que en el presente han sido destituidos del colectivo.

Estos cambios se suceden a lo largo del tiempo manifestando alteraciones en la conformación del colectivo, las que pueden ser analizadas en términos de relaciones entre los actores sobre las que se impregnan sus pasiones y tensiones entre los intereses individuales y colectivos. *Los actores*, será entonces otro punto importante de análisis.

Al ser el álbum fotográfico familiar un soporte testimonial de la memoria en constante transformación, las lecturas del pasado se alteran desde cada presente particular. Las lecturas que el álbum despierta presentan variaciones en relación al tiempo y la percepción del pasado como tiempo continuo de construcción del colectivo familiar. La *dimensión temporal*, conforma así otro apartado dentro del análisis de los álbumes.

En cada álbum, incluso los más organizados a nivel cronológico, los hechos que se rescatan y son tomados como bisagras en el relato son notablemente diferentes, como lo son, por supuesto, las vidas de los actores, las que incluyen desde el nacimiento de un hijo a un accidente automovilístico, desde el matrimonio a algún acontecimiento político del país. Sobre estos relatos, prestaremos especial atención, analizando en detalle cada una de las secuencias narrativas que de estas imágenes se desprenden. Este será el último apartado de análisis, al que denominamos *secuencias narrativas*.

Los posibles destinos del análisis

Sobre estos cinco ejes –usos y recepciones, el espacio, los actores, el tiempo y las secuencias significativas– desarrollamos el análisis. A la vez, sostenemos que estas dimensiones están presentes en cualquier álbum fotográfico, debido a que las

condiciones sociales que dan origen a la producción de sentido dentro del álbum familiar, si bien varían de un caso a otro de los analizados, responden a una de las funciones sociales tradicionales de la fotografía. Así, nos encontramos con secuencias similares más allá de las particularidades socio demográficas de los actores, en las que éstos repiten una vez más el ritual de producción. De esta forma, aparece en cada uno de los casos analizados, una estructura común a todos los relatos, donde en mayor o menor medida, los sujetos se reconocen en un papel activo de construcción de su historia familiar a través de la fotografía.

Podemos sistematizar entonces, una serie de ejes en común que los relatos comparten, además de poder establecer dentro de los mismos, ciertas particularidades.

La técnica

Podemos advertir que, de alguna manera, en todos los álbumes aparecen referencias a la técnica fotográfica. La técnica representa en cada uno de los álbumes la mediación que permite a los sujetos apropiarse de cierto saber en relación al lenguaje fotográfico, desde lugares más o menos conscientes, que en definitiva, responde a un universo de significaciones común. En este sentido, la técnica representa el eslabón fundamental entre cierto deseo –en términos de Batchen– de documentar un suceso particular y la concreción del mismo.

El grado de desconocimiento sobre los modos de funcionamiento del dispositivo, funciona aún como una “caja negra” dentro de la cual al generar cierto estímulo –apretar el disparador– se genera una respuesta –se obtiene una imagen–. Esta imagen varía según criterios desconocidos, indescifrables, obteniendo registros diversos, de mayor o menor fidelidad con la realidad.

Aquellas imágenes que se destacan por su técnica de registro lo hacen tanto por su calidad técnica sorprendente o por el error técnico aberrante: imágenes de personas sin cabeza, oscuras o fuera de foco. Cuando recorremos el álbum y nos encontramos ante estas imágenes, nos detenemos. En las primeras, encontramos ciertas marcas de profesionalismo en la calidad de ejecución (por lo general fotografías blanco y negro reveladas artesanalmente por algún aficionado a la fotografía allegado a la familia) y en

las otras tratamos de “adivinar” qué se intentó fotografiar: en estas imágenes nos detenemos por su ambigüedad e incluso abstracción. No obstante, estas imágenes permanecen en el álbum justamente por este efecto “sorpresa” producto del azar propio de la técnica fotográfica.

El deseo de fotografiar (y narrar)

La reflexión en torno al deseo de fotografiar de los sujetos da cuenta de cómo las imágenes contenidas en el álbum familiar no agotan el universo de lo fotográfico, ya que hay ciertas imágenes de las que se habla –como imágenes, no como fotografías– que por diversos motivos no son materializadas en el soporte fotográfico. Sin embargo, responden a las mismas estructuras de construcción que las que sí lo han hecho, y son recuperadas sólo desde la oralidad. De esta manera, podemos decir que el álbum posee además imágenes que están presentes “por omisión”, ya que recuperan y narran eventos que “merecían ser fotografiados” pero que no llegaron a serlo.

El ritual de recepción

La construcción del álbum fotográfico familiar es indisociable de la dimensión receptiva de las imágenes que en él se generan. En este sentido, en todos los álbumes analizados se manifiestan reflexiones en torno al momento en que el álbum es exhibido, en especial al resto del colectivo familiar. En los álbumes analizados, la recepción se sucede en el ámbito de lo privado, donde se exhiben y relatan los acontecimientos más importantes del colectivo.

El ritual de recepción del álbum permite entonces hacer conciente a quien narra la importancia de lo vivido en su construcción identitaria como colectivo. En estos relatos cada imagen posee un doble valor: su contenido en sí y su posibilidad narrativa, como parte de un relato más general. En esta última dimensión, aparecen las particularidades de cada álbum, donde se pone en juego la subjetividad del actor en los modos de construcción de su historia a partir de las imágenes contenidas en el álbum.

Relación dialéctica pasado – presente

En relación al punto anterior, podemos pensar cómo el álbum conjuga diversas temporalidades que conviven de forma latente dentro del mismo. Así, las imágenes conforman un documento del pasado, que se redefine desde un presente cambiante en el que es recuperado desde la recepción, reidentificando los actores tanto en su dimensión del significante, es decir la forma en que aparecen designados, como del significado, en relación a los atributos que se le asignan con valores positivos o negativos.

La lectura del álbum impone que, si bien refiere a acontecimientos del pasado éstos sean recuperados desde un presente, en el que se establece nuevas relaciones y tramas de sentido.

En el presente de la recepción dialogan con algunas imágenes, acontecimientos que en relación a las mismas configuran un tiempo futuro, pero que desde este presente aparecen ya como parte de un pasado común. Por este motivo, se dificulta encontrar álbumes que respeten estrictamente, en el ritual de recepción, la cronología de los acontecimientos, ya que esta posibilidad narrativa de desplazamiento temporal genera relatos que van y vienen en el eje cronológico, combinando diversos ejes narrativos: así los sujetos centran la atención en cierto personaje para luego desplazarse a otro, combina el relato de lo familiar con sucesos históricos, etc.

Las transformaciones en los cuerpos

Las referencias a las transformaciones en lo corporal son una constante –sobre todo para las entrevistadas mujeres–, ya que la percepción del paso del tiempo en el propio cuerpo o el de los actores más cercanos, vuelven concreta la noción de pasado. Así, los sujetos se reconocen diferentes y establecen categorías comparativas en relación al presente.

Aparecen reiterados señalamientos sobre los cambios en el propio cuerpo, no por un valor absoluto del cuerpo en sí, sino por la añoranza misma del tiempo pasado. La referencia constante a lo que alguna vez fue y ya no es. Esto también se percibe en los lugares fotografiados, sobre los cuales también ha pasado el tiempo, sin embargo, no son rescatados por los actores de la misma manera que los cambios en el cuerpo.

Éstos pueden ser agrupados en dos conjuntos: por un lado, aquellos cambios relacionados con el crecimiento de los niños, y por el otro aquellos cambios relacionados con el envejecimiento de los adultos o el aumento de peso de las mujeres. A veces también se comentan cambios referidos a los cortes de pelo y a la vestimenta – en especial en relación a las épocas y las modas–.

Si bien estas comparaciones representan por lo general una percepción negativa de sí mismos en el presente –oponiendo principalmente juventud vs. vejez– lo más significativo resulta del carácter nostálgico del lugar desde el cual se recuperan estas imágenes.

Las transformaciones del espacio

Así como en el álbum se perciben los cambios en el propio cuerpo, también saltan a luz, como dijimos, los cambios en los espacios físicos en los que los actores construyen fundamentalmente, su hogar.

Sobre la transformación del entorno que el sujeto ejerce, funda su identidad colectiva, ya que es ese espacio donde se construye día a día, la historia familiar. Tanto los desplazamientos como las actividades que suponen cierto progreso social, como la ampliación de la casa o cierta refacción, son señaladas como resultado del esfuerzo colectivo, del cuál son producto.

El recuerdo de los muertos

En este punto, encontramos ciertas configuraciones que se repiten en cada álbum. Cuando nos encontramos frente a la fotografía de difuntos, el valor de lo fotografiado se vuelve solemne. Las imágenes se separan de las del resto de álbum y recae sobre el valor testimonial un *plusvalor* que las sacraliza, las convierte en una reliquia. Reliquia cuyo valor desborda al contenido de la imagen, a partir de la carencia del sujeto, que ya ha muerto.

En los álbumes analizados, esto se manifiesta constantemente, ya que las imágenes del difunto en vida son recepcionadas en un marco de solemnidad que las contiene. Durante

el siglo XIX una práctica habitual consistía en fotografiar difuntos como dormidos, en especial a los niños, ya que probablemente por los costos materiales, no todos los sujetos accedían a poseer una imagen propia en vida.

En los álbumes analizados, el muerto se representa en vida, se lo reconoce en su vitalidad cotidiana, en una pluralidad de imágenes que lo muestran en diversos acontecimientos familiares. La fotografía mantiene “vivo” en el recuerdo a los seres queridos fallecidos.

La fotografía como resguardo de valores

En todos los casos, el acto de fotografiar es motivado por una serie de valores relativamente variables, pero que responden a un universo ético particular de cada grupo familiar. Sobre este universo de referencia se funda la práctica fotográfica, cumpliendo la función de testimoniar e ilustrar este imaginario más complejo, intangible.

Lo que resulta interesante es cómo este universo de valores se resignifica en el tiempo, por lo que, muchas veces, las fotografías testimonian valores del pasado, de una generación anterior o de otro tiempo, y al ser recuperadas hacen referencia a ciertos valores que desde el presente se presentan como falsos.

A modo de conclusión

A partir del análisis de los relatos que del álbum se desprenden, pueden encontrarse características comunes que refieren a la relación de los sujetos con el dispositivo, tanto en las instancias de producción como en las de recepción, prestando especial atención a los rituales que de ellas se desprenden.

En primer lugar, en relación a la técnica, es interesante señalar cómo los sujetos construyen una doxa particular sobre el mecanismo por el cual se obtiene la imagen fotográfica, buscando definir en clave explicativa qué es lo que sucede dentro del dispositivo, dentro de la “caja negra”.

Los relatos se sostienen en primera persona, por lo general del plural, bajo la forma de un nosotros inclusivo que hace referencia al colectivo familiar. El relato que el álbum propone posee fuertes marcas de pertenencia de los sujetos particulares al colectivo más general. Así, se los nombra a partir del vínculo con quien narra, un vínculo que es ante todo sanguíneo, que establece una relación inalterable.

En relación a los espacios, las historias de los álbumes exponen su relación con distintas esferas de lo íntimo, lo privado y lo público. En esta última esfera, atendemos a fenómenos relacionados con la narrativa de la Historia, con mayúsculas, que sirven de anclaje temporal de las otras dos esferas.

Exceptuando estos casos, el resto de las imágenes se inscriben en el dominio de lo privado, y son aquellas que son llevadas adelante por alguno de los miembros del colectivo, encargado de documentar los acontecimientos de la vida familiar. Las imágenes del dominio público son obtenidas por un miembro ajeno al colectivo, un profesional contratado que realiza un registro de ciertos eventos de la vida de los miembros del colectivo relacionados con su vida en sociedad, con su escolarización o con sus prácticas religiosas. Raras son las imágenes de la esfera de lo íntimo, ya que en sí misma no admite los usos sociales tradicionales de la fotografía. Podemos imaginar que estas imágenes existen, más aún con las posibilidades de intimidad que genera la fotografía digital, sin embargo no están incluidas dentro de la narrativa del álbum. Esto permite definir al álbum, como la construcción de la historia para otros, para ser mostrada.

La fotografía inevitablemente se constituye como testimonio de lo que ya no es, de lo que ya no está. Esto se percibe más marcadamente en la relación de la fotografía con la muerte, pero también podemos pensarlo en relación a cualquier valor perdido, cualquier situación anterior que es recuperada por la memoria –gracias al registro fotográfico– con cierta nostalgia.

El carácter nostálgico que recubre a los rituales de recepción del álbum baña a cada una de las imágenes, ya que, ante todo, la fotografía pudo –y puede– gatillar el recuerdo, sirviendo de ayuda memoria para quien busca narrar su historia y como testimonio para quienes la lean en la posteridad.

Pensar la fotografía como una práctica de memoria, implica pensarla en relación al avance del olvido, siendo entonces el álbum un registro testimonial de lo vivido, que corre el riesgo de perderse. El álbum es el impulso al regreso, al recuerdo. La palabra recordar, de origen latino, deriva de *recordari* (*re*=de nuevo, *cordis*= corazón), volver a pasar por el corazón.

Pero no se recuerda todo, ni tampoco esto sería posible o deseable (pensemos en el personaje borgeano, “Funes el memorioso”). Ante la arbitrariedad de los procesos de memoria, la fotografía viene a sistematizar y ordenar los acontecimientos importantes para la vida del sujeto, amenazados por la presencia del olvido.

El álbum fotográfico familiar como lugar nostálgico de lectura del pasado, brinda la posibilidad de percepción de cercanía con los acontecimientos vividos, gracias al valor testimonial de la imagen. Pero, esta posibilidad se limita a generar una experiencia de segundo orden, en la que los sujetos alcanzan a recuperar parte de lo vivido, reconociendo siempre cierta limitación.

La ambigüedad de la relación es a veces explicada por los sujetos desde las limitaciones técnicas. Sin embargo, lo que funda esta limitación es la distancia del registro de la experiencia con la experiencia en sí, que es vivida con una intensidad imposible de recuperar.

La nostalgia se funda entonces en la dialéctica entre la imagen y lo que de ella se desprende, elementos en constante tensión. Mirar imágenes del pasado, enfrentar a éste imagen del presente, pone de manifiesto la ausencia, lo que era y ya no es. El pasado es siempre ese lugar al cual no podemos regresar. La fotografía del álbum entonces, viene a abrir la posibilidad de un regreso idílico, momentáneo. La mirada nostálgica que busca, como decía William Blake, “*tener el universo en la palma de la mano y la eternidad en una hora*”.

Bibliografía Consultada

- Bal, Mieke (1997): **“Narratology: an introduction to the Theory of Narrative”** 2da. Edición, University of Toronto, Toronto.
- Barthes, Roland *et al.* (1988): **“Análisis estructural del relato”**, Premia editora, Puebla.
- Barthes, Roland (1989): **“La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía”**. Paidós Comunicación 23, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1970): **“La Semiología”**, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2004): **“Sobre la fotografía”** Ed. Pre-Textos, Valencia.
- Benjamin, Walter (1973): **“Discursos interrumpidos I”**, Taurus, Madrid.
- Bourdieu, Pierre (2003): **“La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía”** Gustavo Gili Editor, Barcelona.
- Candau, Jöel (2001): **“Memoria e identidad”**, Ed. Del Sol, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (1995): **“Proust y los signos”**, Ed. Taunus, Madrid.
- Foucault, Michel (1986): **“Las palabras y las cosas”**, Editorial Planeta Agostini, Buenos Aires.
- Guber, Rosana (2005): **“El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo”** Paidós, Buenos Aires.
- Kossov, Boris (2001): **“Fotografía e historia”** Editorial La marca, Buenos Aires.
- Kundera, Milan (2000): **“La ignorancia”**, Tusquets ediciones, Barcelona.
- Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (2007): **“Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen”**, Ed. Gorla, Buenos Aires.
- Martín-Barbero, Jesús (2002) **“Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la Cultura”**. FCE, Chile.
- Martín-Barbero, Jesús (2003) **“De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”** Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Pollak, Michael (2007): **“Memoria, olvido, silencio”**, Ediciones Al Margen, La Plata.
- Ricoeur, Paul (1999); **“La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido”**, Ed. De la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Richard, Nelly (ed): **“Políticas y estéticas de la memoria”**, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Tagg, John (2002): **“El peso de la representación”**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- VERÓN, Eliseo (1987) **“La semiosis social”**, Gedisa, Buenos Aires.

VERÓN, Eliseo (1978): “**Discurso del poder, poder del discurso**”, en *Anais do primeiro coloquio de Semiótica*, Ed. Loyola e Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Noviembre de 1978, pp. 85-97.

White, Hayden (1992): “**El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica**”, Editorial Paidós, Barcelona.

Artículos

Silva, Armando (1999): “**La familia en el álbum de fotografías**” en *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (comp.), Ed. Ciccus La Crujía.