

**LA MIRADA CIERTA.
OPERACIONES de la FOTOGRAFÍA de ACONTECIMIENTOS FAMILIARES.**

Camila BEJARANO PETERSEN.

Resumen

De los vastos géneros que constituyen el complejo espacio de la fotografía, el presente trabajo se ocupa de aquel que toma a su cargo la tarea de registrar escenas de acontecimientos sociales a lo interno de la vida familiar, fotografía del casamiento, bautismo, cumpleaños, etc.. Se describen los procedimientos particulares a su especificidad semiótica, tales como el alto grado de tipificación y esquematización que definen la construcción del registro fotográfico en términos de una estructura narrativa que trabaja a partir de la asunción de motivos típicos coincidentes con núcleos-actanciales, o *instantes privilegiados* del desarrollo de las ceremonias. Estos procedimientos que caracterizan y ocupan el registro de aquellos momentos únicos e irrepetibles de la vida familiar, suponen un modo de organización de la ritualidad de los lazos generacionales fundado en el pasaje mediatizado y permanencia de la memoria familiar. Se indaga el estatuto especial que adquiere en este espacio la *pose* y como se articula al ejercicio de la llamada “*mirada a cámara*” -en tanto que “*salida*” de la escena-.

Abstract

Among the wide variety of genres that involve the complex space of photography, the present paper focuses on those which register social events, specifically on the family scenario: photograph of the wedding, the baptism, the birthday and so on. Particular procedures are described according to their semiotic specificity, such as the high degree of typification and schematization, that defines the narrative structure of the photographic register according to typical narrative motives that coincide with the nuclear - abstantion functions (that is to say *privileged moments* of the ceremony). Those procedures define the type of mediatization of the family memories organizing the rituality of generational bonds. It is described the special status that acquires in this area the pose and the so called “look at the camera” in the organization of the photographic shot and the “coming out” of the scene.

*Van al pié de brahmánicos elefantes reales,
y al sórdido abejeo de un hervor mercurial,
parejas que alzan brindis esculpidos en roca,
y olvidados crepúsculos una cruz en la boca.*

*Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges
Que arrojan al Vacío su marcha funeral.
César Vallejo, La voz en el espejo.¹*

1. RETRATO Y ACONTECIMIENTO.

A partir de atender a la preeminencia del sujeto en la captura y organización fotográfica, podemos pensar la *fotografía de acontecimientos familiares* por sus lazos con un género de vida anterior y materialidad distinta: el retrato pictórico. Mario Carlón señala del encuentro y *transposición*² del retrato pictórico al campo dispositivo fotográfico, que se constituyó en el momento fundacional de verdaderas transformaciones del género³. En este camino, la relación transpositiva del retrato al espacio de la fotografía en la formulación específica de la “fotografía de acontecimientos familiares”, merece algunas observaciones.

Si bien en general se asume que la aceleración en los tiempos de la toma propició la posterior difusión del dispositivo fotográfico y la transposición del retrato al campo de la fotografía, el fenómeno puede ser leído en su revés, siendo la temprana inclusión de los sujetos en tanto que cuerpos en pose, el retrato en la práctica fotográfica, la que estimulara el desarrollo

y la llamada “democratización” de la fotografía⁴. A este respecto es notable el fenómeno de las llamadas «*Carte de Visit*», retratos fotográficos que buscaron reducir el costo productivo en la posibilidad del pequeño formato y la toma múltiple, abriendo las puertas de los “foto estudios” a la enorme y creciente demanda de una *imagen propia*⁵. Si consideramos como señala Eliseo Verón que “las tecnologías de comunicación pueden ser caracterizadas como *dispositivos de ruptura de escala dentro de la configuración de los espacio mentales de la sociedad*” y más aún, que en el caso de la fotografía se observa, como percibiera inicialmente Barthes (Barthes, 1980), que introduce en esta ruptura de escala espacio temporal del cuerpo mediatizado la cuestión de la indicialidad (Verón, 2001,106-107), podemos distinguir un aspecto singular naciendo con la práctica de las *Carte de Visit*: la emergencia de la circulación, intercambio y colección de fotografías personales, de parientes, amantes, amigos, posibilidad enlazada al dispositivo de producción múltiple de imágenes, cuyo proceso se habría iniciado con el grabado, pero del que debemos, nuevamente, diferenciar la cuestión del *estatuto indicial y autenticante* que pone en juego la imagen fotográfica del cuerpo, mediatización que opera de este modo fuertemente sobre la lógica de los lazos de contigüidad⁶, nivel de funcionamiento excluido hasta ese momento de las prácticas precedentes (Schaeffer, 1987 [1990]).

Así como las *cartes de visit* dan inicio a la práctica social de la puesta en circulación y colección de las fotografías, observemos que dicha práctica incluyó a su vez la introducción de un dispositivo que permitirá delimitar y organizar las colecciones personales, el «álbum». Antes de avanzar en este aspecto, quisiéramos señalar algunas cuestiones previas.

Un rasgo característico del retrato pictórico⁷ es la construcción de una escena única cuyo motivo central es la configuración de una persona o grupo, con especial interés en la presentación de sus cualidades o singularidades. Si lo pensamos en términos narratológicos, la relación entre el sujeto y el espacio opera predominantemente en tanto que informante o indicio: su función es la identificar o caracterizar al personaje en virtud de la actividad, época o situación en la que posa. En este camino, la escena se pone al servicio de una búsqueda de constitución identitaria. Ahora bien, esta modalidad de construcción del espacio supone un cierto desplazamiento en el caso de la fotografía de acontecimientos familiares, donde se recupera este protagonismo del sujeto, pero donde la inclusión de la escena se funda sobre todo en tanto que espacio de un acontecimiento y de un proceso: espacio actuado⁸.

Considerando el conjunto de regularidades que ostenta, el género *fotografía de acontecimientos familiares*⁹ puede ser definido como el registro fotográfico en serie, de núcleos narrativos de un acontecimiento singular -en tanto único para sus participantes-, de carácter festivo, propio de la de la socialidad de la vida familiar: casamientos, cumpleaños de quince, bautismos, etc.¹⁰. Se trata de acontecimientos basados en una organización general fuertemente estipulada. Una suerte de protocolo de ceremonias, socialmente definido, opera en mayor o menor grado, estableciendo las condiciones necesarias para el cambio de situación de los partícipes. Lo singular de la fotografía de acontecimientos familiares, es que sin ser un género de presencia mediática -en el sentido de que acota su espacio de circulación al ámbito de lo privado¹¹-, organiza su registro tanto en torno a las estrategias narrativas que instaura la serie, como a estrategias descriptivas asociadas a las operaciones selectivo-compositivas. Dicha articulación resulta de la captura de lo que podríamos llamar los *núcleos-actanciales* de la ceremonia desarrollada. *Escenas*, actantes y situaciones nucleares, cuya presencia se sospecha esencial y que en una ulterior «puesta en serie», la que fija un orden secuencial-transformador, instaura el efecto de la narrativización del acontecimiento¹². Veamos también, que lo descriptivo se articula con la modalidad de esta ‘retención’ espacio- temporal de la escena nuclear. Dicha modalidad se pone en contacto con la noción del *instante privilegiado* característica del modelo estabilizado en la configuración -espaciotemporal- del *cuerpo vivo* en la fotografía, y remite a la captura de *un* momento selecto en el recorrido de un sujeto en un espacio determinado. Esto es, no se fotografía el trazado del recorrido de los objetos -lo que devendría en una imagen no-figurativa (fotos de recorrido de cuerpos celestes o astros) donde lo central estaría dado por tipos “trayectos” equivalentes a relaciones (más o menos estables) entre los objetos-, sino por el contrario, se busca congelar, detener, los cuerpos en imágenes perfectamente reconocibles (“figurabilidad” de los sujetos, posibilidad de reconocerse como siendo ellos, semejantes a sí mismos). Esto es, en tanto que íconos¹³, en lo que Schaeffer define con relación a la

tematización del espacio en la fotografía, como la instauración de un *campo casi perceptivo*¹⁴ (Schaeffer, 1987 [1990]).

Decíamos que la fotografía de acontecimientos familiares acota su ámbito de circulación al campo de las prácticas privadas, y que lo hace esencialmente a través de un dispositivo particular denominado álbum familiar. El álbum instituye la operatoria de la serie y el sintagma, en tanto que fija el orden a la secuencia fotográfica. Puede también incluir en la cubierta la inscripción de palabras y dibujos que presentan al motivo central, o germen, que ha dado lugar al relato fotográfico: «*Mis quince*» con la silueta de una rosa, «*Nuestro enlace*» acompañado de la silueta de unas alianzas entrecruzadas. Dichas inscripciones, en tanto que operan architextualmente estableciendo en el campo del género lo que podríamos señalar como a la entrada de los sub-géneros, operan también identificando a *ese* álbum en tanto que objeto único, singular. Así mismo, en el orden que privilegia el álbum se establece un desarrollo narrativo definido por una temporalidad de configuración lineal que introduce fuertes elipsis (construcción de hiatos espacio-temporales de una entidad cronológica¹⁵).

En términos de Todorov toda narración supone el pasaje de una situación inicial a una final devenida de series sucesivas de transformaciones (Todorov, 1997). Si atendemos a la transformación que privilegia la serie fotográfica, podemos advertir que se establece un relato fuertemente asertivo caracterizado por el tipo de transformación que el autor define como mitológica: se privilegia el pasaje de un estado a otro, basado en un hacer de los actantes-participantes, que pasan de ser solteros a casados (no solteros), o bien, de ser niña a no niña, de ser “pecador original” a no-serlo, etc.. Ahora bien, el carácter asertivo vinculado a la narración de este hacer, se fundaría, en primera instancia, a partir de la presencia misma de la secuencia fotográfica que lo garantizaría como el registro una situación acontecida. Pero, debemos señalar que dicha asertividad se piensa como una operación estructurada en niveles diferentes, los que a continuación iremos abordando.¹⁶

2. DOS GESTOS DE LA MEDIATIZACIÓN.

Si bien los acontecimientos suponen una existencia que estaría garantizada o dada, más allá de la intervención de la captura fotográfica¹⁷, hay que señalar que la fotografía mediatiza el evento en al menos dos direcciones:

- i **Del registro a la “trascendencia” del acontecimiento:** la intervención de los dispositivos técnicos como la fotografía o el video¹⁸, al registrar ciertos momentos de la escena festiva, permiten el pasaje que define el acceso a una existencia que superará el final efectivo de la fiesta. Pasaje este, que posibilita una suerte de sobrevivencia del acontecimiento. El registro fotográfico, entonces, durará lo suficiente como para ser visto con posterioridad por los partícipes -y por los no partícipes-, registro que probablemente los trascienda, y que pasará a formar parte de una memoria familiar mediatizada¹⁹. Al mismo tiempo, y como señala Barthes, debemos pensar la foto en tanto que registro practicado desde un *fuera de escena*: muestra (mostrará) lo que los partícipes no podrían ver porque participaban de la escena. Ver, como se sabe, requiere de la distancia, y como señala Raúl Barreiros, de un papel “no actoral”. Estar fuera de la escena (Barreiros, 2003)²⁰. Así, el ver-se requiere de la distancia, y de algún dispositivo que devuelva la propia imagen “en diferido”, en una suerte de estrategia de “alteridad disminuida” que permita la lectura de esa imagen del sujeto como no siendo el sujeto, «de carne y hueso», pero del que tampoco se pueda sostener que es un “otro”.
- ii **El dispositivo fotográfico en tanto que dispositivo organizador de la ceremonia o fiesta**²¹: los requerimientos específicos del género implican intervenciones directas en la organización y confección de este protocolo de ceremonias del que hablamos líneas arriba, ya que al delimitar y señalar aquello considerado como lo importante, lo que es materia ‘fotografiable’, este orden estipulado, previo cronológicamente a la realización del acontecimiento, instauro lo señalado como imprescindible. Esta clase de intervención implica por una parte la fuerte presencia del dispositivo y operador en el ámbito de la fiesta²²; y por otra, vinculado a esto, al intervenir en la escena ordenando posición, movimientos, secuencias de acciones, etc., se garantiza y define una serie final de

fotografías obtenidas, que podemos caracterizar por la construcción tanto de motivos temáticos, como de estrategias de figuración estables y recurrentes²³.

3. MIRADA Y POSE: ESTAR Y SALIR.

A través de la organización de los elementos compositivos que participan en la escena fotográfica, se define un espacio centrado, donde las *líneas de fuerza visuales* privilegian la focalización del sujeto, o grupo de sujetos principales. Resulta, a este respecto, especialmente significativo el estatuto que adquiere *la mirada* de los retratados. Digamos por una parte, que lo dominante en este género de fotografías es la fuerte inscripción del fuera de campo coincidente con el lugar de la cámara (lugar del operador), instauración posible a través, justamente, de la mirada de los protagonistas que se muestran, en un gesto obstinado, una y otra vez mirando “a cámara”. Ahora bien, lo singular de esta mirada que está siempre en posición de poner en contacto mediatizado dos polos, el productivo y el receptivo, es que trae consigo la inscripción de una fuerte operatoria metonímica basada en el principio del contacto-encuentro²⁴.

Verón define la operatoria que introduce “la mirada al ojo vacío de la cámara” como la de la instauración del eje Y-Y (*les yeux dans les yeux/ los ojos en los ojos*)²⁵, propia de la configuración genérica del noticiero televisivo, y a su vez, de una modalidad transpuesta a otros espacios, la de la mirada en tanto que índice del *régimen de real*, o bien, de transparencia no ficcional²⁶. Entiendo que, más allá de la diferencia temporal que se ostenta en ambos registros - la simultaneidad temporal propia del régimen del “directo” televisivo, con respecto a la fijación de un instante en el pasado que instaura la fotografía, de allí el *esto ha sido* barthesiano-, la coincidencia en la operatoria de ambas miradas, podríamos decir en tanto que figuras, ya sea en el campo del noticiero televisivo o de la fotografía acontecimientos familiares, es que en la modalización del fuera de campo operada en los casos mencionados, se privilegia la focalización del polo-recepción, lo que define el “borramiento” de la figura del operador-producción. En este sentido, en la fotografía de acontecimientos familiares, esa mirada, que vamos a decir, construye una salida del “espacio plástico”, está siempre jugando en una actualización: está siempre mirando, revelando un contacto que ocurrirá cada vez que se encuentra esa mirada. Modalización de un deseo: ser visto, verse, ser reencontrado. Desde luego esto vale de modo singular en la fotografía, con respecto a otras imágenes fijas de producción manual, en tanto que *certificación de un existente* (Barthes, 1980 [2003]), *tesis de existencia* (Schaeffer, 1987,[1990]) que como ya hemos señalado, se instrumenta en torno a la lectura de la indicialidad del dispositivo fotográfico²⁷.

Ahora bien, en el campo de la fotografía de acontecimientos familiares, es significativo que la preeminencia de dicha mirada -los personajes retratados se dirigen al lugar de la cámara, con la consecuente instauración del eje Y-Y y el efecto derivado de “salida de la escena”-, pone de manifiesto la impronta de espectáculo que asume el registro, implicando además una suerte de asunción textual, no lingüística, de un consentimiento a ser retratados. La mirada opera como ratificación, desempeña el ejercicio de una contribución que podemos pensar, posibilita cierto pasaje por el cual los “personajes” devienen sujetos. Mirada como firma. En la instauración del eje Y-Y que inscribe al espectáculo -un estar y en un salir-se-, tanto la narración como sus protagonistas son señalados como portadores de un deseo vinculado al despliegue de una temporalidad futura puesta en juego por la mirada.

Observemos en el campo de los filmes narrativos clásicos otra estrategia, por la que lo frecuente es la *ausencia* de miradas al lugar de la cámara-proyector, operación de denegación. Esto es, en términos enunciativos –restringidos-, con sus correspondencia a los pronombres personales, se evita esta “personalización” que habría de inscribir la presencia de un *yo* que mira o de un *tu* que es mirado. Los personajes ‘sortean’ esto de instaurar la marca de “los ojos en los ojos”, eje Y-Y, en un gesto al que Metz describe estando en relación al reforzamiento de la irrealidad propio del régimen ficcional del cine narrativo (Metz, 1979). Privilegio del «régimen de la historia», en términos de Benveniste.

Ahora bien, volviendo al campo de la fotografía de acontecimientos familiares, si vinculamos la inscripción de esta mirada, al hecho de que las fotos no exhiben fecha o inscripciones gráficas de naturaleza no fotográfica²⁸ -como sí suele aparecer en fotografías de viajes o de situaciones cotidianas-, consideramos que esta modalidad se pone en contacto con la

configuración de un registro que privilegia el borramiento de la figura del operador-autor. El registro de la mirada cuyo valor metonímico en la construcción del cuerpo aparece substancial (Verón, 1983), establece a un otro enunciatario que permanece fuera del campo visible, obturando de tal modo la presencia empírica del operador, que se lo hace pasar, pase mágico podríamos decir, a ser un mero artificio sin existencia textual. Juegan también otros elementos de los que ya hemos hablado, como el fuerte grado de tipificación de los motivos fotografiados, lo que opera con relación a la pose, recubriendo los cuerpos: limitados y predominantemente ordenados en torno a ese eje Y-Y, actúan un deseo que privilegia la construcción de una escena de “transparencia no ficcional” y no proferida, esto es, no autoral.

4. MEMORIA EN RECUERDO.

Decíamos de la fotografía que introdujo la novedad indicial y autenticante en la producción de imágenes acerca del mundo y de los sujetos en el mundo. La fotografía de acontecimientos familiares opera tanto como testimonio de un acontecimiento civil y social, en esto se enlaza con la historia cívica o pública, y a su vez, como registro de las memorias familiares, de sus privados “buenos recuerdos”. Atendiendo a lo que Schaeffer propone como las *reglas normativas* de la fotografía, vinculadas a estrategias comunicacionales particulares (considero que podemos vincularlo a lo que en el campo de los estudios sobre género se denomina el *contrato de lectura*), podemos decir que la fotografía de acontecimientos estaría en una posición intermedia entre las estrategias testimonial, la del recuerdo y la rememoración. Si bien la testimonial es pensada por el autor, fundamentalmente en torno al campo de la fotografía periodística, las categorías que propone se basan en principios operativos y no en taxonomías cerradas. Señala: “Ya que el testimonio se orienta hacia la tematización de estados de hecho, éste, en mayor grado que la descripción, depende de extrapolaciones: son esencialmente de tipo narrativo, pues trata de volver a situar la impresión instantánea en la unidad de una secuencia de acontecimientos”, (Schaeffer, 1987, [1990], 99). En esta estrategia es central la tematización espacial, la presentación de un estado de hecho y la operatoria dominante construida es la indicial, en acuerdo con un campo narrativo más amplio que la explica, esto es, del cual la foto es parte. Así mismo, las estrategias del recuerdo y la rememoración se diferencian fundamentalmente en que el objeto construido es en el primer caso una *entidad* y en el segundo un *estado de hecho*, pero fuertemente vinculado a escenas de miembros de la familia. Luego en ambas predomina lo temporal y lo icónico²⁹. Observemos que en la fotografía de acontecimientos familiares se da el juego de la tematización espacio - temporal de un modo que no es el de la tensión o ‘pugna’ entre una dimensión u otra. Se presentan situaciones (momentos del acontecimiento) donde los sujetos se organizan en torno a una pose (una) que se articula sobre el juego de las miradas. Al mismo tiempo, la serie de fotografías permite reconstruir un acontecimiento total del que cada foto es una suerte de “detalle”, de selección aproximada. Así mismo, la fotografía de acontecimientos familiares opera reforzando tanto sus lazos icónicos como indiciales justamente por el privilegio tanto espacial como temporal: descripción de un estado del hecho y certificación de un existente particular.

La práctica de la fotografía privilegió de entrada la presencia del cuerpo, ahora bien, en un primer momento ese cuerpo podía ser un cuerpo sin vida, muerto. El género post-mortem, fotografía de los difuntos familiares en su lecho de muerte, fue un género de gran vigencia hasta principios del siglo XX, momento en el que se inició la exclusión de lo muerto hasta la configuración de la modalidad actual, a partir de la cual la práctica de la fotografía de acontecimientos familiares, o en otro caso, la fotografía de la vida cotidiana³⁰, privilegió lo vivo. Esto ocurrió, vale decir, en la medida en que se ocupó de preservar lo vivo: construir la posibilidad de la trascendencia (respecto de la conclusividad de los actos) a través de la mediatización de sujeto y acontecimiento.

En el camino de estas reflexiones, no es casual, señala Carlón, que los autores que abordaron la especificidad de la fotografía en el universo de las imágenes, hayan hablado, uno a uno, de la muerte (Carlón, 2002). Roland Barthes dice de la fotografía que es: «*esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida*».

Pues bien, si la fotografía de acontecimientos familiares privilegia una enunciación de transparencia no ficcional y no autoral, notemos que se lo hace al tiempo que la realización de

las fotografías se confía a expertos: la captura, orden y selección es llevada a cabo por operadores profesionales³¹, de los que se presupone conocimiento tanto del dispositivo como de los requerimientos específicos del campo. La gran tipificación de los motivos, como fijación de lo que es importante para la reconstrucción del acontecimiento una vez que ha ocurrido, también confiere a la escena productiva un marco de las poses, que en tanto regula los momentos pertinentes para la foto, permite a los fotografiados un cierto control en la elección del modo de aparecer-se en foto: al menos, diremos, en esos momentos inevitables y regulados por el operador y por el contrato de género. En este sentido, no podemos dejar de recordar esa incomodidad, esa gestualidad vergonzosa con la que frecuentemente los participantes de una captura fotográfica asumen la negativa a ser fotografiados. Una suerte de retraimiento que podríamos sujetar a la negación de ser macados como portadores de un deseo exhibicionista. Como señala Barthes "La foto instituye dos experiencias desfasadas: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante". Así, la operatoria de la pose corre en la dirección de hacer prevalecer la experiencia del sujeto fotografiado y su deseo: "Entonces, cuando me siento observado por el dispositivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen" (Barthes, 1980, 37). Esta cuestión de la incomodidad ante la foto inminente y la pose como estrategia, vinculadas a las modalidades de la sorpresa en la captura fotográfica y a los dos grandes regímenes de la fotografía propuestos por Barthes, puede ser pensada en términos de lo que en la fotografía de acontecimientos familiares se evitaría: justamente lo que el autor propone llamar el *punctum*, del que nos dice "El *punctum* de una foto es el azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me pinza)" (Barthes, 1980, 59). Un aspecto central en la fotografía acontecimientos familiares es la tematización de la belleza de los protagonistas y su alegría. Y de un modo circular, la belleza que les confiere la alegría³². Manos, gustos, hombros, ojos, júbilos, sonrisas, peinados son ordenados: el *punctum* a evitar sería el de un encuentro desagradable con la propia imagen. Es, entonces, una práctica que se formula en torno a la construcción de una escena de confianza para que el pasaje de los fotografiados a la eternidad esculpida tenga un itinerario más o menos reconocible.

Pero, podemos aún preguntarnos, ¿que es lo que toma o captura, como comúnmente se dice, la fotografía de acontecimientos familiares?: se trata de un registro sobre los participantes, que aunque esté fuertemente organizado en torno a la pose, no depende de ellos sino del operador, pero este está al mismo tiempo, un poco fuera de juego, su mirada mediatizada es extrañada, des-textualizada de la imagen. Podemos decir que la fotografía de acontecimientos familiares devuelve una suerte de imagen independizada de los sujetos, que evita el 'chisme': dice más de lo que el sujeto participante podría percibir de sí mismo, pero no devela rarezas o perfiles liberados a la total maquinaria creativa del operador-fotógrafo o de la casualidad. Así mismo, vinculado a la distancia y al pasaje mediatizado, señala Barreiros: "sacar la mirada de lo real y meterla en una imagen es como ver con un subrayado"(Barreiros, 1996).

En otro lugar, he observado el modo en los ojos cerrados de los cadáveres en las fotografías "post-morten", operan evitando la confusión de los existentes fotografiados con sujetos vivos, y el modo en que los ojos abiertos construyendo el espacio y articulando la escena, asegura e instituyen lo vital a los cuerpos petrificados por el rigor mortis del corte fotográfico³³. Esto es, en el primer caso, los cuerpos muertos y el hueco de los ojos, una marca de lo vacío. En el segundo la mirada, los ojos en tanto que hilo conductor de lo vital. Ya no sólo cuerpos sino sujetos. Puede que parezca una evidencia, pero aún así habrá que enunciarla: la mirada no es sólo la ostensión de los ojos, es las relaciones que ponen de manifiesto ya sea a lo interno del campo delimitado, ya poniendo de manifiesto un fuera de campo y modalizándolo según una lógica diegético-ficcional, o ya, según una lógica "*realizante*" documentativa. En este camino, la fotografía de acontecimientos familiares trata de una mirada registrada en un pasado, pero que en el nivel de las operatorias discursivas 'sale' de la escena narrada y se enlaza con el tiempo futuro, el de todos los posibles encuentros con otras miradas y el las palabras, que quizás, dichos encuentros susciten.

6.

Notemos entonces que hemos definido a la fotografía de acontecimientos familiares como al registro fotográfico testimonial de un acontecimiento familiar socializable, para el recuerdo y la rememoración. Dicho registro se organiza según la dinámica narrativa, donde la maniobra de la captura exige que la serie de fotografías produzca el relato de una transformación operada en los protagonistas. Serie entramada de *esfinges de piedra*³⁴, o esfinges de luz, cuyo mayor secreto, cuyo enigma enlazado al futuro, es haber estado allí, siendo efectivamente vivas, y jugar con eso del «*Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges*» sin titiritero.

Ahora bien, observemos que cierta tradición de la teoría acerca de lo narrativo o, si se nos permite, de la narratividad, la ha considerado como una operatoria predominantemente ficcionalizante -sobre todo por lo que refiere al “cambio de escala” espacio-temporal que define a todo proceso narrativo, en oposición a un tiempo no proferido, o si se quiere no personal como el otorgado a la “historia”³⁵-, pero, cada vez más, parece ser difícil establecer con claridad los límites que identifiquen a dicha oposición. En este camino, es posible observar cómo en el campo de la fotografía social los procedimientos narrativos se encabalgan con estrategias del orden de lo “realizante”: lo narrativo no retrocede ante lo testimonial documentativo, o viceversa. Este fenómeno, cuya novedad pudiera no parecer tal, está señalando a nuestro criterio un lugar central otorgado a los procedimientos narrativos en la configuración de los cuerpos y de los sujetos, que participa en la estrategia de las poses (modos de asunción del pasaje mediatizado) y de las miradas como figuras privilegiadas y legitimadas por la cultura.

¹ César Vallejos, *La voz en el espejo*, en *Los heraldos negros*, Ed. Perú, Lima, 1959, pág. 51.

² Tomamos la noción de transposición de Oscar Steimberg, “pasaje de obras o conjuntos de ellas de un medio o lenguaje a otro”. Steimberg, O., *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares.*, Ed. Atuel, Bs.As., 1993, [1998].

³ En el trabajo citado, Carlón focaliza las relaciones transpositivas con relación a la presencia mediática de la fotografía (fotografía de prensa). Carlón, M., “Avatares de un transgénero “alto”: vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos”, material de la Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, 1993.

⁴ Acerca de este fenómeno, Carlón señala “es necesario destacar que el retrato fotográfico, simultáneamente con su rol democratizador, cumplió otra función, que fue la de contribuir, en un cierto nivel, a lograr un efectivo dispositivo de identificación de los ciudadanos”. El autor se refiere a la consolidación del documento de identidad obligatorio (con la introducción de la foto carnet, el dígito y la firma), como uno de los elementos centrales del dispositivo de identificación moderno, que como apunta, se mantiene en total vigencia. Carlón, M., Op Cit. 1993.

⁵ El desarrollo tecnológico orientado a abaratar el valor de las fotos, fue la creación de un cámara con cuatro objetivos, que permitían exponer cuatro fotos recurriendo al mismo chasis.

⁶ Sobre este tema puede verse su desarrollo y proposición en los desarrollos de Verón, en especial capítulo “*El cuerpo reencontrado*”, en *La semiosis Social. Fragmentos para una teoría de la discursividad* (Verón, 1988), así como *El cuerpo de las imágenes* (Verón, 200).

⁷ Nos referimos evidentemente al retrato considerado “tradicional”.

⁸ Se podría pensar que la fotografía acontecimientos articula el retrato y cierto género pictórico vinculado a la presentación de acontecimientos históricos o escenas costumbristas.

⁹ Partimos de la noción de género propuesta por O. Steimberg, quien lo define como “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”. Steimberg, O., Op. Cit, 1993.

¹⁰ Attendamos a que *lo festivo* es un rasgo contemporáneo, en tanto que en los primeros momentos de la fotografía, y hasta principios del S XX era usual la fotografía pos-mortem: fotografía de los muertos parentales. En este sentido, en el filme *Los Otros*, (*The Others*, 2001, dir. A. Amenabár) aparece la práctica de este género fotográfico, y su uso es vinculado a una cierta lectura mágica, “supersticiosa” del funcionamiento del dispositivo fotográfico, lectura posible justamente a partir de atender a la indicialidad, en tanto que ejercicio de un contacto, que caracteriza el registro fotográfico. Bejarano Petersen, Camila (2003), *Operaciones de los signos: sujetando al fantasma*, presentado en II Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigación Gino Germani, Fac. de Ciencias Acontecimientos, UBA, Bs. As, Arg., Octubre de 2003 (sin publicar).

¹¹ Me refiero al fenómeno característico de la fotografía en su inscripción mediática que requieren de fuertes inscripciones paratextuales que “anclen” la lectura, lo que como señala Carlón en el pasaje del retrato fotográfico a la prensa, establece un pasaje a lenguaje mixto: en la prensa la foto aparece vinculada a un epígrafe que identifica sujeto y acontecimiento, esto es, su presencia mediática requiere de un paratexto que funcione indicando lazo entre foto y persona, situación. La escena, en tanto que espacio del desarrollo de una acción está fuertemente construida por el paratexto de la palabra. Así ocurre con la fotografía de acontecimientos familiares cuando ocupan el espacio mediático, ya sea en la prensa gráfica en la sección de acontecimientos, o en televisión en segmentos o programas que se especializan en la fotografía y video de acontecimientos, o de la vida social y cultura de la ciudad donde desde la oralidad se introduce en la identidad de los festejantes, y el evento que los convoca (Ejemplo tv.: Canal local de la plata, Imagen platense, programa “La movida de la Plata”). Veamos sino, otro campo, en el caso de la fotonovela, que instituye estrategias de narración a partir de poner en serie fotografías acompañadas por texto, e incluso globos de diálogos. Carlón, Op. Cit. 1993.

¹² Recordemos que el principio característico de la narración propuesto por Todorov es el de la sucesión y transformación funcional. Todorov, *Los dos principios del relato*, en *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto, México DF, 1997.

¹³ Tomamos las nociones de ícono, índice símbolo de C. S. Pierce, quien define al ícono como la relación de semejanza ente representamen y Objeto, al índice como la relación de existente causal, símbolo como valor de ley, de convención.

¹⁴

¹⁵ Con hiatos que por ejemplo suponen que no se trata del ‘continuo’ que sería como resultado de la captura videográfica. La diferencia recae en: momentos selectos respecto de escenas organizadas en torno a momentos cualesquiera. Deleuze refiere a esta oposición.

¹⁶ Veamos sobre el valor asertivo, que de no realizarse la ceremonia del modo esperado, de no plantearse en tanto que una cierta aceptación de los términos, pone en riesgo la existencia misma de la serie fotográfica.

¹⁷ Lo que en el campo de los estudios audiovisuales se designa como acontecimientos u objetos extra filmicos, esto es, cuya existencia no fue diseñada para ser filmada.

¹⁸ Es notable que el aumento de la presencia de filmaciones y operadores profesionales filmadores, no implique repliegue de la demanda de operadores profesionales de la fotografía y su registro. Este aspecto podría estar en contacto con la capacidad de síntesis que implica la serie fotográfica con la noción antes desarrollada de instante privilegiado, y la formulaciones que más adelante se establecen en torno a la pose. Vinculado esto al principio de Benveniste de “no redundancia entre sistemas semióticos”, por el que atiende la configuración de distintos lazos de producción de sentido a partir de las posibilidades y especificidades de los lenguajes y medios como no traducibles, en términos de equiparables, unos a otros: no es lo mismo ver serie de fotos fijas, a ver un continuo de imágenes movimientos donde los partícipes hablan, bailan, rehúsan la cámara, etc.

¹⁹ La cuestión de la permanencia en el tiempo de la materialidad fotográfica es un aspecto de notable valor. En las inundaciones últimas ocurridas en la provincia argentina de Santa Fé en el año 2003, se analizaba entre los grandes problemas derivados del paso y arrase de las aguas, la pérdida de toda la memoria fotográfica familiar y de buena parte de la comunidad, a partir de la pérdida y daño de sus colecciones fotográficas personales.

²⁰ Describe Barreiros: “ Cuando vivo -diríamos- sólo tengo el vértigo de la existencia: el buscar la mirada de esa mujer triste, pero bella aun, con los labios partidos por el frío, la infinita pena de ese chico en el inmenso umbral, la competencia con los otros, es decir soy un actor. Actúo en la escena, estoy dentro de ella, voy por un pedazo de mi vida en ese horror de lo obscuro (de *ob* y de *scaenus*): *a causa* de la escena donde participo, tengo una suerte de principio político. (...) En cambio, cuando leo a Barthes contando ese fuera de la escena tan relativo porque de alguna manera estaba comprometido con lo que pasaba en el otro extremo de esa sala con esos dos, puedo, en la lectura texto, ver su escena en la que

también esta él y puedo, ahora sí, verme infinitamente en el mismo lugar y entender (me) en cualquiera en esos dos extremos de mirar y ser mirado” Barreiros, R., *Otro fragmento de la escena*, 2003.

²¹ Mantenemos aquí la diferencia entre ceremonia y fiesta, para dar cuenta de la existencia de dos grandes conjuntos de prácticas, unas que se desarrollan en torno a instituciones eclesiásticas o judiciales, con respecto a otras que no otras. No obstante la fiesta no se realice en el marco de una institución, se realizan siguiendo un minucioso y recurrente organigrama que tiene como preocupaciones iniciales: imprimir ritmo a la fiesta, esto es, evitar los llamados “tiempos muertos”, garantizar que los motivos o actividades centrales se realicen.

²² Dicha presencia que ha acuñado la siguiente frase en el ámbito de los realizadores «después de la novia, la segunda persona más vista en una fiesta es el fotógrafo».

²³ Hay que aclarar que si bien es cierto que no todo puede quedar “bajo control”, -cualquier cosa imprevista puede ocurrir-, esta presencia ordena y fija. Al mismo tiempo, se espera que el operador esté lo suficientemente atento como para capturar aquellos singular e imprevisible, como un final de los novios arrojados a la piletta de natación.

²⁴ Esta operatoria es posible a partir del saber lateral socialmente compartido acerca de las condiciones y modalidad de producción, lo que Schaeffer ha denominado «arché», dando cuenta de que la lectura indicial que sobre el registro fotográfico establece la sociedad, es posible, justamente a partir del saber compartido sobre la génesis de la imagen fotográfica. En el caso de la mirada a cámara, ese saber lateral aparece actuado en la escena productiva o luego en recepción: el lugar desde el cual miran tanto el operador y como el espectador, es coincidente. Podríamos hablar de un efecto de construcción de “frente de la foto”.

²⁵ La noción “les yeux dans les yeux”, es recuperada por el autor de Sylvie Blum.

²⁶ Desde luego, Verón destaca que sólo la presencia de esta mirada en el campo audiovisual, no es la condición única para la inscripción de lo que denomina la “función referencial, no ficcional”. Así mismo, en el ejemplo que propone que es el de la mirada Y-Y en el cine de ficción de las vanguardias de los 70, donde trabajaba justamente como irrupción de un real no diegético, cabe señalar que no siempre dicha mirada se que presenta en el campo ficcional ocurre como desplazamiento de la diégesis. Veamos que en el caso de la comedia musical clásica, en los “segmentos musicales”, los personajes bailan, cantan y miran a cámara, y esto no necesariamente desbarata la diégesis. Lo que evidentemente sí ocurre, es que se inscribe un gesto que devolvería una suerte de yo-tu enunciativo inclusivo, que en oposición a la denegación característica que observa Metz en el cine narrativo más fuertemente “voyeurista”, podría estar trabajando en torno a este rasgo autoreferencial tan fuerte del musical, en un asumir-se en tanto que espectáculo.

²⁷ Desde luego, como ya lo hemos mencionado, señala Schaeffer que la posibilidad de la operación icónica indicial, depende de un saber lateral (no inscripto en la superficie textual de la fotografía) que refiere al modo de producción de la imagen, el saber del «arché».

²⁸ Al referir a una cierta especificidad de elementos que podrían ser identificados como “no fotográficos”, se propone la distinción, a partir de observar que su presencia se integra en la lectura de procedimientos no analógicos, discontinuos, o posteriores a la captura fotográfica, definidos por la posibilidad de distinguir una intervención “sobre” la fotografía (una firma del fotógrafo), esos globos de diálogo que se pegan sobre la foto, o bien, en el caso de la fecha que aparece ya como integrada a la imagen fotográfica, la intervención de marcas, números “digitales” en un lateral de la foto, cuya presencia resulta extraña a esta construcción de un *campo cuasi perceptivo*.

²⁹ Dice fundamentalmente que la diferencia entre ambas es, por una parte: la foto del recuerdo siempre está saturada de un saber lateral, no sólo porque es reflexiva sino también porque confiere la intención del «haber estado allí»: mi saber lateral referente a mi abuelo es inconmensurablemente más potente que el del índice fotográfico”, y dice más adelante: Tal y como ocurre con la estrategia del recuerdo, la estrategia de la rememoración se sitúa en el horizonte temporal. Sin embargo, en la medida en que le da más fundamento a lo «que ha ocurrido» que a «aquél que vemos ahí», plantea más cuestiones y al mismo tiempo es menos elegiaca [que la del recuerdo]. La rememoración confiere al tiempo familiar un tiempo cronológico más exterior y puntual a la vez”. Schaeffer, Op. Cit, 1987, págs. 99-100

³⁰ Al escribir fotografía de la vida cotidiana, parece establecerse una suerte de contradicción, sobre todo si atendemos al carácter de “monumento” en tanto que eternización de un momento a una memoria que ya no será sólo la privada, sino que se vuelve disponible en ese pasaje mediatizado, para su inscripción en un registro social. La fotografía de momentos que pueden ser cualesquiera –así es que decimos cotidianos-, o que vinculados a pequeños momentos especiales en el devenir de la vida, supone una localización compleja en el entramado de las prácticas que habilita. No obstante, Schaeffer introduce en la oposición de fotografía de recuerdo y de rememoración una diferencia vinculada a las condiciones de lectura de cada caso: en el caso de la fotografía de recuerdo, se juega de manera fuerte el saber lateral

vinculado a la identidad del ente fotografiado (reconocer de quién se trata en cierta generalidad), en tanto que en la de la rememoración, la lectura se establece en el recorte de un estado de un acontecimiento puntual, con la consecuente irrupción de una temporalidad que presenta como limitado a ese saber lateral, que en el caso de la fotografía de recuerdo se cerraba sobre un sujeto, que podríamos decir, se presenta sin tiempo de actuación. Ver, Schaeffer, Op. Cit., 1987, en especial capítulos 2 y 3.

³¹ Operadores profesionales a los que en Argentina se suele llamar “socialeros”.

³² Esto puede verse con detalle en las revistas de promoción de fotógrafos en las que se publicita la calidad, la tecnologías atizadas y la felicidad que será no sólo capturada sino generada desde los operadores.

³³ El trabajo es «Operaciones de los signos: sujetando al fantasma», presentado en las “II Jornadas de Jóvenes Investigadores organizadas por Instituto Ginno Germani”, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2 y 3 de octubre de 2003. Sin publicar.

³⁴ Las referencias a la petrificación operada como resultado del corte fotográfico han sido tomadas de Dubbois (1983), *El acto fotográfico*, Ed. Paidós, Barcelona [1° Ed. Cast. 1994].

³⁵ Introducimos la oposición formulada por Benveniste entre los regímenes enunciativos de la «historia» y del «discurso», (Benveniste, 1966).

Referencias Bibliográficas:

AAVV

1970 *Análisis estructural del relato*, México DF., Ed. Coyoacán.

BARTHES, Roland,

1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil. (Trad. Joaquim Sala-Sanahuja, *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1° Ed. Arg. 2003.

BARREIROS, Raúl N.,

1996 “*La imagen y el ícono, dos discursos. Problemas presemiológicos*”, UNLP, La Plata.

2003 “*Otro fragmento de la escena*”, UNLP, La Plata.

BEJARANO PETERSEN, Camila,

2003 «Operaciones de los signos: sujetando al fantasma presentado en II Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigación Gino Germani, Fac. de Ciencias Acontecimientos, UBA, Bs. As, Arg., Octubre de 2003 (sin publicar).

CARLÓN, Mario,

1993 “*Avatares de un transgénero “alto”: vida y sobrevida del retrato en los medios masivos*”, material de la Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires..

2002 *El muerto, el fantasma y el que “está vivo” en los lenguajes contemporáneos*”, ponencia presentada en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica “Semióticas de la vida cotidiana”, Buenos Aires, Agosto de 2002 .

DUBBOIS, Phillipe,

1983 *El acto fotográfico*, Barcelona, Ed. Paidós, [1º Ed. Cast. 1994]

FRIZOT, Michel,

1994 *A new history of photography*, Londres, Ed. Könemann, Köln [1º Eng. Ed. 1998]

SCHAEFFER, Jean-Marie,

1987 *L'image précaire. Du dispositif photographique*. París, Seuil. (Trad. Dolores Jiménez. *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Madrid, Ed. Cátedra, [1ª Ed. Cast. 1990].

STEIMBERG, Oscar,

1993 *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Ed. ATUEL, [2ª Ed. 1998].

TODOROV, Tzvetan

1978, *Les genres du discours*, París, Editions du Seuil, (Trad. Jorge Romero León. Los géneros del discurso, Barcelona, Ed. Monte Ávila [1ª Ed. Cast. 1996]

VERÓN, Eliseo,

1983 *Il est là, je le vois, il me parle*, en *Communications N°38, Enonciation et cinema*, París. Trad. al español: Sergio Moyinedo.

1988 *La sémiosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursité*. París, Press Universitaires de Vicennes. (Trad. Emilio Lloveras *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Ed. Gedisa, 1996, [2ª Ed. 1998].

2001 *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Ed. Grupo Norma.