

Álbum de fotos: arqueología familiar con voces de mujer

Por Armando Silva

Doctor en Filosofía y Literatura comparada por la Universidad de California, Irvine. Fue seleccionado en 2002 por Documenta XI, en Kassel, Alemania, por su obra *Urban Imaginaries from Latin America*, donde desarrolla su metodología de investigación comparada de culturas urbanas del continente, bajo la gestión del Convenio Andrés Bello. Es profesor de “Estética y Pensamiento Visual” en la Universidad Nacional de Colombia.

Fotografía en blanco y sortilegios

¿Qué es el olvido? Nada, quizá. Nada, ya que pareciera vivir en el límite de lo inexistente. Pero es algo, también, y tal vez mucho. Pues el olvido vive paralelo a la memoria. Constituyen ambos fuerza y poder: poder del recuerdo, fuerza del olvido. De qué nos olvidamos o por qué recordamos esto o lo otro son preguntas justas, humanas y, diría, futuristas, en el sentido de que la memoria vive en el futuro. Nadie recuerda el olvido, esa es su condición ontológica. Pero el olvido puede vivir sin el recuerdo. Sin palabras, en el cuerpo, en la vida social. Afectándonos y hasta conduciéndonos.

La memoria también nos dirige. Nos guía por huellas que recordamos, por rutas de los sentidos, olores, sabores, miradas, sueños, residuos corporales que nos llaman y atienden. La memoria que viene de lejos nos anuncia, tanto que la memoria de la especie nos trae recuerdos inmemoriales que encaminan. Nos trae manes divinizados. Nos trae a Dios, inolvidado, así no se conozca. Nos brinda momentos, instantes, historias y relatos. La historia misma de la ciudad está ligada al territorio de sus muertos. Fundador era el hombre que celebraba el acto religioso “sin el cual no podría existir una población” y buscaba el lugar donde estaban los restos de sus queridos, tribus, clanes o familias. Fun-

dador era quien colocaba el hogar en que debía arder eternamente el fuego sagrado. Nada tenía más presente la ciudad antigua “que la memoria de su fundación” (Fustel de Coulanges, 1864). La civilización está hecha de memoria y de sus medios para revivirla.

Pero el olvido también nos arrastra, ligado a un *archi-consciente* (digamos, más allá del inconsciente freudiano). El olvido posee algo de loco y de enloquecedor, “más allá de la conciencia, más allá de la memoria, más allá de la razón, más allá del tiempo, más allá de la historia, más allá, en el sentido de otra parte, el olvido pareciera conducirnos al desierto” (Bertrand, 1970). Pero no, esta ahí, acá, allá, en nuestros cuerpos, formando red y filtro, en interacción con el recuerdo. El olvido es activo, lo sabemos.

La memoria, de naturaleza corporal, es cultura en cuanto a tradición, pero también es técnica y tecnología. La memoria fluye y también se la hace fluir. En la historia, hecha de memorias, los seres humanos han fabricado sueños, quizá la materia estética más antigua que poseemos; también inventaron la escritura, signos donde radica quizá el sentido histórico de la memoria; además, hemos hecho artes, junto a variedad de técnicas visuales, para acordarnos o para sabernos seres de la creación, de la sociedad, de distintas colectividades. Cuando en el siglo XIX apareció la fotografía se llegó a pensar que era la misma máquina de la verdad –pre-*pre-vista* desde el renacimiento–, por su increíble capacidad para reproducir lo que estaba afuera, eso que suele llamarse realidad. Y hubo espanto y admiración. Aparecía una máquina bajo una inaudita capacidad para construir y fijar imágenes. Una maquinilla fabulosa que desde entonces ha permitido hacer imágenes a partir de tomar contacto con la realidad externa. Se parecía mucho a la memoria, por fabricar y traer figuras, y hasta Freud alcanzó a relacionar esa cámara oscura con lo inconsciente y al proceso de revelado con

el de toma de conciencia. Poco a poco, la fotografía fue reemplazando el retrato pictórico y los ciudadanos acudieron a ella para mirarse. La materia de la fotografía será química (el revelado y sus componentes) y física (la cámara y sus principios), pero la sustancia simbólica que produce es de otra clase: son imágenes y, por tanto, recuerdos.

En la era del ego –como suelen llamar algunos a la modernidad de nuestro tiempo, debido a su determinante capacidad narcisística y a su ampliado afán de auto-protagonismo–, la fotografía apareció como uno de los principales recursos para mostrar y mostrarse cada uno ante los demás y ante sí mismo. Con el transcurrir de los años y la popularización del objeto, construir la propia imagen y la de los suyos fue pasando a ser práctica común, y la gente fue tomando conciencia de la capacidad de las fotos para seleccionar y exaltar momentos. En su uso social, la fotografía logró altas dignidades de aceptación y veneración. Se presumió que era la realidad, en especial en lo que captaba de la vida personal y familiar. También se la veneró porque se la vinculó al pasado, a lo que ya no existía luego de ser fotografiado sino como pura imagen: los muertos. Los vínculos entre fotografía y muerte pronto se ajustaron. La compararon con un disparo –como toma– y en ambientes rurales hasta se habló de la muerte de la persona porque había sido *vista*, o sea, fotografiada.

Las propiedades de semejante invento fueron saliendo a la luz pública. La fotografía era sobre todo memoria y medio. Pero en su modo de archivar esos recuerdos también se revelaron otras propiedades, en especial tres: *atemporalidad*, *silencio* y *disposición fetiche*. La atemporalidad fotográfica se opone al tiempo de las narraciones de la literatura o el cine y se emparenta con la atemporalidad de lo inconsciente, de la memoria profunda. Su silencio, en tanto, se expresa entre inmovilidad y mutismo. La inmovilidad y el silencio “no son solamente dos aspectos objetivos de la muerte, sino sus símbolos

principales”, aclara Christian Metz (1989); configuran la muerte. Y a esta vinculación profunda y lógica con la muerte (según las trilogías signicas de Charles S. Peirce la foto es tiempo pasado) seguirá su condición fetiche, el guardar la foto, ahora con aureola, como estampa y sortilegio protector. El hacer de la foto no sólo el eslabón presente del ser querido sino su real reemplazo: el muerto imaginado en el presente. Bajo esas tres condiciones, tiempo, espacio y evocación, fue naciendo el álbum de familia, mito de la familia viva y continua donde los muertos aparecen con otras voces. Un libro sagrado pero secular, que puede seguramente reconocerse como el archivo visual doméstico de mayor permanencia durante el siglo XX para construir la imagen familiar en las ciudades de occidente. Y algo de las propiedades semióticas de la fotografía pasan al álbum.

Las fotos, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto (lo que muestra) y con su situación afectiva de enunciación (con el que la mira). De esta manera, la foto afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el “eso ha sido” de Barthes), y en esto, continúa Philippe Dubois (1983), “no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice ‘esto quiere decir tal cosa”. El referente, entonces, “es representado por la foto como una realidad empírica, pero ‘blanca’: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen”. Y esas deducciones, que acompañan mi libro *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos* (1998), fueron posibles por un reencuentro de varios estudiosos con la semiótica indiciaria de Peirce. Si la foto posee y muestra algo “real” no será, como pudo pensarse, una imagen mimética. Si se comprende el Índice “se puede distinguir la realidad de la ficción”, especialmente si se piensa en la foto

como tal. “Nada sino signos dinámicos pueden distinguir la ficción a través de los índices del mundo real”, señala Pierce (1931), e insiste, “signos más o menos análogos a los síntomas” que se refieren a “un Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por tal Objeto”.

Así, entonces, a la imagen fotográfica como figura ya constituida simbólicamente le antecede el flujo fotónico que la indica, señalado por Jean Marie Schaeffer (1987) como su estatuto técnico, el arché de la fotografía. La imagen fotográfica (o diría más bien la marca que la antecede, ya que la imagen sería lo que vemos) es una impresión química, el efecto químico de una causalidad física (electromagnética). En términos de Schaeffer, “un flujo de fotones procedentes de un objeto (por emisión o por reflexión) que toca la superficie sensible”. Si algo tiene la foto “real” será, entonces, ese objeto que le dio la luz para que impregnara una impresión. Impresión que en este caso sería “la señal que un cuerpo físico imprime sobre otro”. Así, el objeto impreso, lo representado, será paralelo al flujo fotónico. Su representación mimética, lo que se llama el análogo fotográfico, no será “un análogo del flujo perceptivo, sino una consecuencia de una indicación, de una huella, de una impresión química-física: rastros de algo cierto y real. Impresión que, bien sabemos, se produce de modo casi invisible ya que la cámara no toca a su objeto, sino que permite que se impregne de la luz que le porta: el objeto invade en su radiación a la fotografía” (Silva, 1998).

El álbum de fotografías y sus cuentos de mujer

Sobre los anteriores precedentes, ¿qué es el álbum de fotografías en su lógica condición de memoria familiar indicada? He logrado aislar tres condiciones de su inherencia lógica para que el álbum pueda ser en su composición: un sujeto, la *familia*; un objeto que hace posible mostrarla visualmente, la *fotografía*, y un modo de archivar esas imágenes,

el mismo *álbum de fotografías* (Silva, 1998). Pero estas tres condiciones son tocadas y afectadas por una cuarta que las materializa: el álbum *cuenta historias*. La atemporalidad fotográfica cede a la narración del álbum. Si bien en una foto individual el tiempo se instala desde el observador, en el caso de las fotos de un álbum su naturaleza se hace literaria y su vocación atiende a contar historias. Son cuentos de familia. Sus mitos y leyendas. Catálogo de su moral de grupo y su modo de hacerse pública.

Pero el álbum posee una calidad narrativa que lo hace único. Sus fotos son contadas con voces de mujer, lo que afecta y sostiene toda su documentación doméstica. Hablar la imagen, como señaló Jacques Derrida al ocuparse del tema¹, no sólo sumerge en la distorsión del medio –lo visual se habla y se canta–, sino que genera una secuencia de lectura semejante, así, a un hacer colectivo representado en un ocasional relatante que actualiza. De este modo, las fotos pegadas, o colocadas una detrás de otra, van adquiriendo un orden de narración que corresponde, sólo en principio, al mismo dado en la construcción del álbum, pero con la capacidad de poder rehacer esta lógica argumental y pasar (con libertad) a otro esquema de lectura, a tomar otra ruta afectiva. Es por esto que para ser tales los álbumes no necesitan siquiera del soporte dado por el mismo cuadernillo, aun una caja improvisada puede ocupar su lugar, y en ese caso las fotos se cuentan al capricho del azar.

Y esta lectura de las fotos persiste en su presencia femenina. En nuestro estudio de los álbumes² encontramos que en la gran mayoría de los casos (un 96% en promedio) se cumple la misma lógica narrativa: la mujer arma el álbum, lo archiva y lo cuenta (si bien el hombre toma varias de las fotos). La mujer está representada en la madre, la hija, la abuela, la tía, la hermana o hasta las empleadas de las casas. Se trata de un oficio de mujer, género al que suele delegarse buena parte de la creación de la belleza de la casa en varios hogares latinos; acti-

1 El profesor Jacques Derrida fue consejero de la investigación sobre los álbumes de familia, preparada como tesis doctoral en el área Literatura Comparada de la Universidad de California, en Irving. Para fortuna de las reflexiones que avanzaba entonces presentó mi trabajo en audiencia pública con otros doctorandos bajo la premisa de “Imágenes habladas”.

2 Adelantada en ciudades colombianas como Bogotá, Medellín y Santa Marta, y en familias colombianas que habitan Nueva York, la investigación se realizó sobre una muestra de 170 álbumes, de entre 8 y 248 fotos cada uno, lo que dio una monumental muestra de imágenes que fue sometida al estudio en cuestión.

vidades dentro de las cuales se suma esta otra de mayores responsabilidades estéticas: el ocuparse de la memoria de la familia a través de organizar y guardar las fotos que se van coleccionando.

Pero la mujer que cuenta es contada por el mito mismo de su condición femenina: ella es quien arma el mundo de los afectos. De allí que, por lo general, cada álbum nazca también con un matrimonio: el de ella. El matrimonio es de una pareja, pero la colección se dirige y toma como destinatario a la línea parental de la esposa. O sea, se cuentan las historias para que un día el eventual destinatario, la familia de la dama, pueda verse y encantar-se en su historia privada. Y si nos vamos por otras estadísticas³, los temas que más aparecen consignados en los álbumes son: primeras comuniones, matrimonios, cumpleaños, paseos y celebraciones, como fiestas de grado y entrega de diplomas. Pero los grandes ritos escénicos de los álbumes estudiados también fueron femeninos: la primera comunión de la niña, sus quince años, su boda posterior.

La primera comunión de la infanta mereció nuestra atención. En las culturas urbanas colombianas –y probablemente en otros países de similar idiosincrasia– la primera comunión se hace con pompas, fiestas y distintas demostraciones a la niña homenajeadas. Al comparar las fotos de las primeras comuniones se encontraron imaginarios familiares significativos, tanto desde los ángulos formales de las tomas como en los referentes construidos, los cuales convertimos en un conteo pre-iconográfico⁴. En cuanto a la focalización de la toma –o modos de enunciación de las imágenes–, se hallaron en especial tres tipos de encuadres: a la niña en plano medio se le hace una toma en contra-picada para mostrar un sentido espiritual que conecta su rostro con las alturas, por lo general en una iglesia; a la niña se la toma en plano general con enfoque frontal para exaltar la magnificencia de las fiestas familiares y sus trajes blancos immaculados; por último, se encuentran distintas poses de la púber en primeros y

primerísimos planos que persiguen más su intimidad y la exaltación de su belleza personal, lo que incluye provocar gestos de franca coquetería. Y si definimos la pose fotográfica como “escenario de una imagen calculada para el futuro” (Silva, 1988), podemos afirmar que las chicas son pre-vistas en sigilosos desplazamientos psicológicos tutelados por sus familias.

Al examinar y comparar las poses de las primeras comuniones con las de los matrimonios aparecieron muchas coincidencias que permiten llegar a una conclusión: el rito de la primera comunión en las fotos de los álbumes corresponde a un primer (secreto) matrimonio de la infanta, y la familia la prepara así a una potencial entrega; no tanto a un dios cristiano en abstracto (que también), sino a un eventual varón con quien un día se unirá para compartir su vida. Piénsese nada más que Dios (al menos el cristiano) también es hombre. La estratagema salta a la vista.

Muy probablemente, esa chica festejada en la primera comunión, o en sus 15 años, un día no muy lejano también podrá ser protagonista de estas tres funciones: armar un álbum, archivarlo y contarlo. Sin embargo, el álbum no sólo se arma con fotos. Allí llegan muchos residuos: mechones de pelo, dientes, trozos de vestidos, pedazos de tortas matrimoniales, ecografías (o imágenes sonoras del sonido del vientre materno) y hasta ombligos de recién nacidos. Un enjambre de objetos que bien podría relacionarse con la pequeña “a” lacaniana debido a su condición de residuo de cuerpo que representa al “otro”, acercándose más a un orden real del cuerpo (los signos ostensivos de Umberto Eco) que a la mera representación sígnica. Así, el álbum es un objeto depositario de residuos reales: lo que pierde el cuerpo. También lo es de cuerpos mutilados, como fotos de enamorados a quienes se los decapita al calor de las rabias pasionales que terminan en acciones contra la integridad de las mismas imágenes; o igual depositario de manchas fisiológi-

3 Me refiero a las bases de datos a que llevamos las hojas electrónicas que contenían la información que transcribimos del estudio de los álbumes.

4 La pre-iconografía, como lo propuso Erwin Panofsky (1939), consiste simplemente en aislar para luego contar los elementos que componen una imagen, antes de ser entendidas como formadores de temas (Silva, 1988).

cas, como gotas de sangre provenientes de pactos de amor que las quinceañeras guardan junto con las fotos de sus amados imposibles.

Y si el álbum es residuo corporal, también es arqueología de familias. Los álbumes se archivan de modo doméstico en libros, con pastas finas y adornadas, pero también en cajas y en sobres sueltos de manila. No obstante, sin importar cómo se guarden, allí están los archivos todavía vivos en vestigios de papel de una sustancia cierta. Un día los historiadores de la vida privada llegarán con ímpetu a rescatar para la memoria colectiva lo que de modo tan paciente y amoroso han hechos las mujeres en estos 150 años de historia de los álbumes familiares. Pues el álbum fenecerá.

Con la entrada en crisis de la foto analógica y la entrega de su lugar a la foto digital, que obedece más al cálculo numérico que a alguna materia o sustancia que se ponga en el lugar de un objeto para representarlo, cambia el panorama. La foto que se veía en los álbumes se observa ahora en una pantalla del computador; la foto que se mandaba a revelar aparece ahora encendida al instante. La foto relacionada intrínsecamente con la muerte y el pasado mira ahora alborozada al futuro del archivo digital. El archivo de fotos analógicas va desapareciendo, se va quedando sin sitio en la era digital, y en su lugar no sólo están los CD o discos de memoria electrónica, sino que las familias entran a la era del video y se filman: sus miembros aparecen en acción. Y, aún más dicente, la crisis de la foto analógica coincide en sus efectos con la crisis de las familias sanguíneas que también dan su puesto a nuevas maneras de juntarnos, ahora más bajo lazos civiles y de conveniencia de hogares, ya no céntricos sino también desterritorializados.

Si en los comienzos del siglo XX los álbumes sólo registran fotos de caballeros en poses de estudio, hechas para destacar una clase social y volverlas tarjetas de presentación ante su comunidad y ciudad, en la segunda mitad del siglo el varón es destrona-

do y es la mujer la que instaura su nueva dictadura visual, con fotos de cámaras personales para mostrarse en su belleza o rodeada de familia. Pero en las postrimerías del siglo XX y el inicio del nuevo milenio la familia misma también desaparece. Ni abuelos, ni abuelas, ni padres ni madres, sólo hijos. En los álbumes de bolsillo que entregan las casas comerciales se ven niños y niñas de familias uniparentales que elevan a sus vástagos a la categoría de héroes solitarios: allí están las fotos de su primer diente, su primera caída, su feliz cumpleaños y sus proezas no compartidas. La familia, pues, va desapareciendo al mismo tiempo que sus álbumes. El hijo único, en su delirio de todopoderoso, toma su lugar.

Contar los relatos de los álbumes con voces de mujer, cuando llegaba una visita a la casa o cuando se celebraba un evento de familia, creó una ceremonia moderna no suficientemente reconocida ni estudiada que bien podría entenderse como un particular género narrativo sobre memorias de la vida privada. Género literario, podríamos decir, que se logró poniendo a interactuar extrañas mezclas: por un lado, mostrar imágenes –fotográficas las más de las veces– producidas en distintos tiempos pasados, y juntarlas al arbitrio de la narración del álbum; por otro, contarlas en tiempo presente y real, para actualizar a quien ve y escucha tal acto de parte de una relatora de episodios de la vida familiar. Si bien “ella” será relatora no es la misma narradora. El álbum tiene como narrador colectivo a toda la familia, pero una de ellas es quien lo relata. Mientras tanto, la familia controla qué vale la pena preservar como imágenes para sus herederos, pues en asuntos de memoria futura lo que digan sus fotos será verdad. Verdades de los mitos de familia. Por siempre, quizá.

Bibliografía

- BERTRAND, P. *El olvido: revolución o muerte de la historia*, Siglo XXI, México, 1970.

- DUBOIS, P. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1983.
- ECO, U. *Tratado de semiótica general*, Lumen, Madrid, 1976.
- FUSTEL DE COULANGES, N.D. *La ciudad antigua*, Edaf, Madrid, 1982 (1864).
- METZ, C. "Fotografía y Fetiche", en *Signo y Pensamiento* N° 11, Bogotá, 1989.
- PANOFSKY, E. *Estudios de Iconología*, Estampa, Lisboa, 1982 (1939).
- PEIRCE, C.S. *Collected Papers*, Tomo II, Harvard University Press, Cambridge, 1931.
- SCHAEFFER, J.M. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1987.
- SILVA, A. *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, Norma, Bogotá, 1998.
- _____ "¿Las imágenes nos hablan?", en *Revista de Estética* N° 7, Buenos Aires, octubre de 1988.