

Tres fotógrafos latinoamericanos y la imagen del padre
La resignificación afectiva del álbum familiar
Blanca Magdalena Ruiz Pérez
Arte e Investigación (N.º 14), e010, noviembre 2018. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e010>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

TRES FOTÓGRAFOS LATINOAMERICANOS Y LA IMAGEN DEL PADRE

La resignificación afectiva del álbum familiar

THREE LATIN AMERICAN PHOTOGRAPHERS AND THE IMAGE OF THE FATHER

The Affective Resignification of the Family Album

BLANCA MAGDALENA RUIZ PÉREZ
blancaruizperez@yahoo.com.mx
Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México

Recibido 11/4/2018 | Aceptado 18/7/2018

Resumen

El presente ensayo analiza la representación del padre en la producción editorial de tres fotógrafos latinoamericanos: el mexicano Gilberto Chen, el brasileño Gilván Barreto y la argentina Mariela Sancari. Con base en el planteamiento de que la imagen paterna se construye a partir de los afectos del propio fotógrafo, el análisis de las imágenes se articula con el estudio del afecto propuesto por Baruch Spinoza y por Roland Barthes.

Palabras clave

Fotografía; latinoamericano; Chen; Barreto; Sancari

Abstract

The present essay analyzes the representation of the father in the editorial production of three Latin American photographers, the Mexican Gilberto Chen, the Brazilian Gilván Barreto and the Argentine Mariela Sancari. Based on the idea that the paternal image is constructed from the photographer's own affections, the analysis of the images is articulated with the study of the affection proposed by Baruch Spinoza and Roland Barthes.

Keywords

Photography; Latin American; Chen; Barreto; Sancari



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

«Ser y existir no son
idénticos, No, querido Reis, ser
y existir solo no son idénticos porque tenemos las
dos palabras a nuestra disposición. Al
contrario, precisamente
porque no son idénticos, tenemos las
dos palabras y las usamos.»
José Saramago (1997)

Cada quien nace dentro de una familia, un contexto, un país, que puede ser diferente, distante entre sí, pero la fotografía expresa afectos semejantes. El presente ensayo analiza la obra de tres autores latinoamericanos, el mexicano Gilberto Chen, el brasileño Gilván Barreto y la argentina Mariela Sancari, quienes convergen en la búsqueda de la representación paterna. El planteamiento de este texto reside en que la imagen del padre es producida a partir del imaginario del hijo fotógrafo, que responde más a los propios afectos del autor que a una convención real, es decir, la fotografía implica un posicionamiento ético-afectivo que determina el posicionamiento compositivo estético. El fotógrafo desarrolla sus procesos subjetivos a partir de sus afectos, en una construcción personal que resulta fundamental en la exploración de su identidad y que origina, a la vez, la construcción afectiva de la imagen misma.¹

Todo inicia con una travesía: de lo cotidiano a la historia; del sueño diario al eterno. Puede ser apenas un momento. Un momento en el que, por ejemplo, se percibe la calidez del cuerpo del otro, las líneas del cabello, el ritmo de la respiración. Y de repente las manos quedan vacías, las sensaciones todas entran en la especie del recuerdo y este empieza a extenderse, invisible pero penetrante, «el olor de la ausencia» (Saramago, 1998, p. 316). Entonces, la fotografía surge desde un pedazo de papel o desde una pantalla para cubrir la necesidad de la mirada. Para dar sosiego a los ojos. Con el inobjetable poder de representación, la fotografía es la memoria. Es el volver. De acuerdo a la sentencia de Roland Barthes (1994), es «el retorno de la muerte» (p. 39).² Como lo narra en *La cámara lúcida* (1994),³ poco después de la muerte de su

¹ Este planteamiento, y por consiguiente, el presente ensayo, deriva de la tesis de doctorado *El viaje de los afectos: la representación del afecto en la fotografía familiar* (2015), con la cual obtuve el grado de Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, con la dirección del Doctor Gerardo Suter Latour, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

² En el enunciado, Roland Barthes (1994) explica que «el retorno de la muerte» es «ese algo tan terrible que hay en toda fotografía» (p. 39).

³ A partir del interrogante sobre la esencia de la fotografía, en este libro el pensador francés ofrece el testimonio del intenso afecto amoroso hacia su madre.

madre Henriette, Barthes empezó a revisar fotografías en las que solo reconocía partes de su cara, fragmentos. Hasta que halló la llamada *fotografía del invernadero*.

Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí. La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898). Su hermano tenía siete. [...] Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre (pp. 121-122).

A pesar de ser una fotografía realizada cuando la madre de Barthes era apenas una niña —cuando tenía una historia previa que el pensador francés no compartió— para él se trata de una imagen de justicia y de justeza: justo una imagen, pero una imagen justa. La fotografía contiene ese sentimiento tan seguro como el recuerdo. Ofrece más de lo que se espera de la esencia técnica fotográfica: «La ciencia imposible del ser único» (Barthes, 1994, p. 126).

Así, una fotografía resignifica totalmente al otro. A aquel que ya no existe. Por ello se produce un cambio sensible en quien observa una fotografía de alguien que murió. Y más aún cuando ese otro es el padre, la fotografía resignifica la condición humana de ser y existir en el mundo como un hijo, que tiene una identidad, apellido, pertenencia a una familia, y fundamentalmente, que expresa y que recibe afecto como una experiencia aprendida de manera natural, nutricia, que surge desde la propia casa.

Si Barthes buscó una imagen de su madre, en *Retrato de un hombre invisible* (1990) Paul Auster narra el encuentro de las fotografías de su padre, de las cuales muchas eran desconocidas para él, porque también pertenecían a una época anterior, a su juventud:

Me daba la extraña sensación de que lo veía por primera vez y de que una parte de él comenzaba a existir ahora. Había perdido a mi padre: pero al mismo tiempo lo había encontrado. Mientras mantuviera aquellas fotografías ante mi vista, mientras las siguiera contemplando con absoluta atención, sería como si estuviera vivo, incluso en la muerte. O si no vivo, al menos tampoco muerto, más bien en suspenso. Encerrado en un universo que no tenía nada que ver con la muerte y en el cual la muerte nunca podría entrar (pp. 7-8).

Como escribe Auster (1990), la fotografía posibilita ese reencuentro afectivo con quien ha cruzado la línea. Invitarlo a regresar como imagen, desde la materialidad de la imagen misma producida en otro tiempo, para conservarlo en un tiempo distinto. Este regreso surge a través de un cuestionamiento, muy particular, del fotógrafo hacia su padre muerto. Como se planteó anteriormente, a partir de la postura ética-afectiva surge el tratamiento estético de su obra. Así, el fotógrafo contumaz utiliza las diversas estrategias formales a su alcance para desarrollar una narrativa personal que provoca una empatía con el espectador. Su experiencia íntima, privada, entra en el orden de lo público y con ello, de lo particular. Como señala John Berger (2008), «en toda fotografía expresiva, en toda fotografía que cita extensamente, lo particular, como idea general, se ha *igualado con lo universal*» (p. 122). Es entonces cuando los afectos abren la mirada propiamente fotográfica, los afectos siempre presentes en la fotografía, como en general en todo acto humano. De acuerdo con Baruch Spinoza (2007), los seres humanos son fundamentalmente seres afectivos porque experimentan la naturaleza y la propia existencia con la expresión de los afectos, especialmente los tres afectos primarios: el deseo, la tristeza y el gozo. Para el filósofo holandés, pionero en el estudio de la naturaleza del afecto, entre las capacidades del cuerpo humano hay dos que se mantienen unidas, afectar y ser afectado, pero entre uno y otro estado se produce una transición, se cruza un umbral: el afecto es atravesar ese umbral. A partir del conocimiento y de la comprensión de su naturaleza afectiva, el hombre puede orientarse, conducirse en su realidad. Los afectos que incrementan la potencia son las alegrías, mientras que aquellos que disminuyen la potencia son las tristezas. Entre los diversos afectos, el deseo es la esencia misma del hombre y en la fotografía resulta esencial, porque antes de que exista la fotografía misma, es decir, antes de que se materialice en una imagen el resultado del acto fotográfico, surge el afecto del deseo que conduce al fotógrafo a buscar la calle, la guerra, el paisaje, el desnudo o a su propia familia. Dotado de un cuerpo que le permite afectar y ser afectado, el hombre toma su cámara y antes de accionarla, piensa. Siente. Acaricia. Desea. Mira.

¿Qué mira el deseante? ¿Cómo desea estar mirando? ¿Por qué mirar al padre, más que a la madre? Desde luego que los padres, padre y madre, son fundamentales, sin embargo, en el panorama de la fotografía contemporánea se percibe más la mirada del fotógrafo hacia el reencuentro con el padre en diversos relatos visuales difundidos en libros. Entre los antecedentes se encuentra el volumen brasileño *O Mergulhador* (1968), con fotografías de Pedro de Moraes y con poemas de su padre, el cantante y compositor Vinicius de Moraes, el cual es uno

de los primeros ejemplos de colaboración creativa entre hijo y progenitor. Unos años más tarde, y en otra parte del continente, en Estados Unidos, Richard Avedon dirigía su cámara hacia su padre, Jacob Israel Avedon, especialmente para retratarlo durante sus últimos años, hasta su lecho de muerte en 1973. En ese tono, Pedro Meyer realizó en México *Fotografía para recordar* (1991), que presenta el proceso terminal de sus padres, y al otro lado del océano, Richard Billingham se dio a conocer en Inglaterra con el relato de su padre alcohólico en *Ray's a laugh* (1996).

En años recientes esta búsqueda se visualiza más en el ámbito latinoamericano, como veremos a continuación, a partir de la obra de tres autores que se ubican en generaciones y espacios formativos diferentes, pero que pueden entrelazarse a partir de sus procesos personales. Al igual que Barthes, los tres buscaron *una cierta* fotografía, pero cuando el padre ya tenía una historia compartida con ellos.

Si bien desde décadas pasadas en el panorama latinoamericano existe una inquietud compartida por la documentación de sucesos sociohistóricos vinculados con procesos de identidad y memoria, el replanteamiento de la ciudad y sus espacios como protagonistas, y el renovado enfoque a la vida cotidiana a lo largo y ancho del territorio; también se han introducido temáticas más personales que retoman el sentido del álbum familiar y, al hacerlo, lo resignifican desde la vertiente afectiva.

Gilberto Chen: el álbum de los abuelos

Actualmente, cuando la creación de libros de autor se incrementa notablemente en México, es oportuno ubicar a quienes han impulsado esta práctica aunque su obra no haya sido muy difundida en su momento. Gilberto Chen creó un libro para su padre a partir del archivo que le entregó su abuela paterna. En él se narra la historia familiar iniciada en Malasia, donde nació su padre, y continuada en un periplo por China, México, Costa Rica y de nuevo México; de allí que se trate de un libro familiar y, a la vez, de un libro sobre la migración y sobre los silencios.

En mi casa casi no se hablaba de China, siempre fue un tema muy escondido, mi abuelo salió de allí como cónsul y junto con su familia se instalan en Tampico, mi padre tenía 6 años de edad. Después se establecen en la Ciudad de México, mi padre estudia medicina, se va a Costa Rica y allí conoce a mi mamá, regresa a México con ella y aquí nacemos todos mis hermanos, crecimos sin las costumbres asiáticas, totalmente incorporados a la cultura mexicana, entre los pocos recuerdos de China, mi abuela conservaba un abanico de plumas de avestruz. A partir de observar las fotos, he comprendido los silencios, la gestualidad,

la relación de respeto y de distancia que había de mi padre a mi abuelo. A mi padre le gusta la música, especialmente el violín, pero estudió medicina por mi abuelo (Chen en Ruiz Pérez, 2017).

Elaborado totalmente a mano, con lomo de terciopelo morado y portada de algodón gris, el libro refleja el cuidado y la dedicación del autor en cada una de las páginas, que inician con el retrato de sus abuelos con su padre, y entre las que intercala plumas de avestruz que la abuela guardó celosamente, documentos diplomáticos, copias del pasaporte, recibos de hoteles, breves textos chinos y anotaciones manuscritas en español. Se destaca, especialmente, el gusto por los coches del abuelo paterno que se refleja en instantáneas efectuadas en distintas ciudades, en contraste con la sobriedad de los retratos realizados en estudios asiáticos, con la norma de la pose, la seriedad como canon. Entre las imágenes apenas se desliza una sonrisa, concretamente en la fotografía del niño que será el padre del fotógrafo, con traje de charro y con sombrero en la mano. ¿Cuántos inmigrantes portan trajes del país que los recibe en un gesto de integración? ¿Y cuántos trajes típicos son olvidados después en algún cajón? La aceptación de la nueva cultura va más allá de un atuendo, aunque la cultura madre nunca desaparece. Permanece en el sigilo [Figura 1].



Figura 1. Los abuelos (1998), Gilberto Chen. Colección del autor

Si anteriormente Chen utilizó la fotografía como un *exorcismo* que contribuyó a vencer el cáncer —al autorretratarse con el cuerpo enfermo entre placas de Rayos X y otras evidencias médicas que integró de manera catártica en el ensayo *Testimonio personal de una curación* (1993)—, en el libro dedicado a su padre, del cual solamente elaboró diez ejemplares, la imagen nuevamente es utilizada como un puente donde transitan sus emociones; en este caso, el afecto hacia el padre se traslada hacia los afectos particulares de éste por su abuelo. Es una experiencia que surge de una emoción contenida, de un afecto sosegado durante muchos años, que dialoga con procesos semejantes de migración y reminiscencia.

De acuerdo a la definición de Baruch Spinoza (2007), «el reconocimiento o gratitud es un deseo o solicitud del amor con que nos esforzamos en hacer bien al que nos ha hecho, afectado igualmente de amor hacia nosotros» (p. 143). Así, el libro de Chen certifica el reconocimiento amoroso hacia su padre y hacia lo que representó su condición de migrante. Un hombre como muchos. Que llegó de lejos. Dejando atrás paisaje, aroma de infancia, memoria subterránea. El país extraño se volvió su casa en el mundo. Allí se mantuvo en silencio.

Gilván Barreto: el imaginario afectivo

«Y mis sueños serán tus sueños. Allí, a un lado de nosotros, a un lado del mundo ola tras ola se rompen en la orilla: hay una estrella en la ola, y un hombre, y un pájaro, la realidad y los sueños y la muerte —ola tras ola—. Las fechas son irrelevantes. Yo fui, yo soy, yo era, seré.»

Arseni Tarkovski (2007)

Arseni y Andrei Tarkovski compartieron la pasión por las letras y las imágenes: Arseni, poeta; Andrei, cineasta. Ambos se entrelazaron en obras como la película *Nostalgia* (1983) en la cual el hijo retoma poemas de su progenitor. Esta experiencia y la poética soviética inspiraron a Gilván Barreto (Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco, Brasil, 1970) a expresar su propia *saudade* en el libro dedicado a su padre: *Moscuzinho. Little Moscow* (Tempo d' Imagem) (2012).

Como escribió Arseni Tarkovski (1975), «el hombre tiene un solo cuerpo, como una celda incomunicada, el alma ya está harta, de esa envoltura apretada» (s/p). Es decir que Barreto buscó romper convencionalismos para evocar a su padre más allá de la representación de su solo cuerpo y de su alma apretada, y apostó por ubicarlo como una figura expandida

en el nordeste del mapa brasileño, en una de las aristas bañada por el Atlántico.



Figura 2. *Moscouzinho, Little Moscow* (2012), Gilván Barreto. Colección Blanca Magdalena Ruiz Pérez

Mi padre tuvo ideales muy firmes, muy profundos, fue militante de izquierda en plena dictadura, en una época convulsa en Brasil. Crecí escuchándolo, en sus reuniones políticas, evocando con sus compañeros que lograron que surgiera el primer alcalde comunista en Jaboatão dos Guararapes, Manoel Calheiros, muchos años antes, en 1947. Cuando mi padre murió, en 2010, yo ya era fotógrafo, había trabajado para varios periódicos de Brasil, había viajado por diversos países, me puse a pensar cuál sería la mejor manera de recordarlo y decidí hacer un homenaje a él y a su pueblo. Mi idea inicial era armar un libro con fotos de mi padre y documentos de la época, así que fui a buscar información en archivos militares de control y represión, donde consignaron su nombre, Gilván, como yo; hablé con personas mayores, recorrí distintos lugares, pero lo que encontraba me parecía muy alejado de mis recuerdos de niño, eran ruinas de un tiempo olvidado. Entonces me propuse recrear un país que respondiera más a mi imaginario, que estuviera más cercano a mis afectos que a la realidad (Barreto en Ruiz Pérez, 2013).

Como muchos fotógrafos brasileños que se destacan actualmente en el panorama contemporáneo, Barreto nació en plena dictadura de su país (1964-1985) y se interesó en el documentalismo social. Aunque abierto

a las influencias de autores, como el guatemalteco Luis González Palma o el mexicano Pablo Ortiz Monasterio, en *Moscouzinho* prefirió escuchar más la poesía de Arseni Tarkosvi y de Vladimir Maiakovski. Y, especialmente, dejó que la carga afectiva hacia su padre y su lugar de origen se impusieran sobre el sentido lógico o convencional del documentalismo. De este modo, incorporó técnicas como *fotocollages* y sobreimpresiones para crear una libre secuencia, en la que sobrepone planos, atmósferas, texturas, ciertas abstracciones. Imágenes y tres textos se intercalan entre retratos del padre —de frente, de perfil, joven, atlético—, vistas del paisaje de una isla idealizada entre palmeras y cielo azul, en contraparte con tomas de un mar solitario donde yace una vieja cama, carreteras sinuosas, montañas y una bocina recortada en el horizonte. Es el llamado al pueblo. Y también, ciertos documentos que reflejan el sentido social y el humor de su padre, como esta carta manuscrita firmada por él, que constituye uno de los textos más interesantes del libro:

En Brasil faltan muchas cosas, por ejemplo: comida, escuelas, dinero, un presidente que piense un poco, gobernadores de oposición, buscando el gusto por la vida, la honestidad. Falta tanto dinero que Brasil ya está pidiendo dinero prestado al Fondo Monetario Internacional. Dentro de poco estarán pidiéndonos a nosotros. En Brasil hacen falta tantas cosas que es imposible contar. Brasil se va a recuperar cuando a la gallina le crezcan dientes (Barreto, 2012, s/p).

Al ser una obra que rinde homenaje al padre, en un país inventado y regido bajo el gobierno de los afectos, en la narrativa de Barreto se perfila un hombre libre, como escribió Spinoza (2017): «Un hombre libre no piensa en cosa alguna menos que en la muerte, y su sabiduría es una meditación, no acerca de la muerte, sino de la vida» (p. 195). Libres el padre, que luchó por sus ideales, y el fotógrafo mismo, que extendió el mapa de un territorio donde se borran las fronteras entre la realidad y la ficción. Juntos reflexionan sobre la victoria de la vida.

Mariela Sancari: en busca de Moisés

Como quien recién se despierta de un largo sueño o de una larga espera, este hombre estira su cabeza hacia un lado, hacia otro. Aún sin abrir los ojos y en camiseta no se decide a empezar el nuevo día o a enfrentarse con su entorno, por lo que alarga su ensoñación. Quizá como el mismo padre de la fotógrafa que no quiso abrir los ojos a su realidad y decidió matarse. El suicida no mira a los demás, o no quiere

seguir mirándolos porque no le gusta lo que ve en el presente o en el incierto futuro. Prefiere mirar hacia mar adentro, hacia la profundidad de su memoria, en busca de algún remo con el cual asirse. Y al no encontrarlo, entonces, decide cerrar, cerrarse los ojos.

A diferencia de Chen y de Barreto, Mariela Sancari no solo buscaba la imagen paterna, sino al padre mismo. Soñaba con los ojos abiertos: imaginaba que lo encontraría quizá despertando, incorporándose al día, integrándose de nuevo a su familia. Por ello, cuando se propuso representarlo no le interesó recrear sus últimos momentos, sino a una persona que cumpliera esa función [Figura 3]. En un momento dado. En un instante prestado. De pie, de perfil o hacia un costado. Vivo.



Figura 3. *Moisés* (2014), de Mariela Sancari. Colección de la autora

Conmovida por el suicidio de su padre —y porque debido a ello tuvo que dejar su ciudad natal cuando tenía catorce años—, Sancari señala que creció con la angustia de que nunca vio el cadáver y, como consecuencia, no desarrolló su duelo. Esto le generó la duda sobre la veracidad de la muerte paterna, lo cual afirma, suele ser una fantasía recurrente en los hijos de la dictadura argentina. Cuando se convirtió en fotógrafa, a partir de la formación que recibió en la ciudad de México, Sancari empezó a trabajar —como otros autores emergentes— a partir de procesos autobiográficos. En su primer ensayo exploró, junto con su hermana gemela, su orfandad, en la serie *Caballo de dos cabezas*. Posteriormente, decidió enfrentar de una vez por todas ese ardor del cual escribió Georges Didi-Huberman (2014), al señalar que la imagen arde por la memoria cuando ya no es más ceniza: «Pero para saberlo,

para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza» (p.10). Al plantearse cómo volver a experimentar ese fuego, cómo satisfacer ese intenso deseo de volver a ver al padre, Sancari recurrió a la escenificación y fue la directora de su propia puesta con hombres actuantes que cumplieron, por un momento, el rol de padres.

Me interesa pensar la imagen como necesidad, explorar su poder como documento afectivo y su peso simbólico como representación de deseos y fantasías inconscientes; lo afectivo está presente en lo que considero una versión muy personal del álbum de familia. En mi serie *Moisés*, mi intención fue confrontar mi fantasía de la figura paterna perdida hace tantos años. Mucho más allá de mis expectativas y lo planteado a priori, *lo real quemó un hueco en mis imágenes*, las llenó de *verdad*, con un fulgor tan poderoso que la luz me dejó a tuestas, tambaleando, imprimiendo en la experiencia una violencia y contundencia estremecedoras. Algo en el hecho de ver y fotografiar a esos señores, en la mirada de esos hombres, padres posibles, me marcó profundamente y me hizo cuestionar el poder de las imágenes, su tránsito de lo simbólico a lo real, la fuerza de la representación y su relación con nuestros deseos y fantasías, ese momento que sucede con la cámara y que nos sobrevive y permanece en la imagen. Me encontré sosteniendo la urna con las cenizas ardientes de mi padre, que me quemaban las manos pero que era incapaz de soltar. Creo entonces que, en mi trabajo, lo afectivo es la relación necesaria con la imagen (Sancari en Ruiz Pérez, 2017).

Para realizar su proyecto, Sancari publicó una fotografía de su padre en la prensa de Buenos Aires, con un breve texto en el que solicitaba hombres entre 68 y 72 años, con ojos claros que se parecieran a la imagen del «señor de la foto», y los citó en la Plaza Colombia, donde su padre la llevaba a jugar de niña. Después de las sesiones fotográficas, la autora tomó distancia del proyecto durante meses hasta que finalmente abrió sus archivos. El resultado fue la serie *Moisés* (2014), ensayo que, publicado en el libro homónimo, ha tenido una amplia aceptación.⁴ En esta obra nueve hombres protagonizan el papel del padre, de frente y de perfil, con un viejo suéter —prenda que la fotógrafa conserva de su verdadero padre—, e incluso con el gesto cotidiano de quien desliza el cepillo por el largo cabello de su hija. Difundidas en trípticos, como en

⁴ El libro recibió el premio Descubrimientos Photo España y fue editado por La Fábrica, la edición de mil ejemplares está agotada. Recibió mención de honor en Buenos Aires Photo 2015 y entre otros reconocimientos, en ese mismo año, fue nominado a mejor libro de autor en Les Reencontres de Arles y al Primer Premio del Libro MACK, de Londres.

un estudio antropométrico que busca ubicar la constitución física que tendría su propio padre, y trabajadas con un fondo neutro, las imágenes que componen esta serie materializan este deseo de imagen, este deseo que, como dice Spinoza, es la esencia misma concebida como determinada a hacer alguna cosa por una afección. Retratar a hombres desconocidos despierta interrogantes: ¿realmente se parecerán al padre de la fotógrafa? ¿Tendrán su propia familia, hijos? ¿Por qué posaron con gesto de gravedad? Como enfrentados a su destino o con una expresión de abandono, de no tener nada más que ir al parque a posar para una extraña que los contrató, estos hombres, que en otras circunstancias no significarían nada para la fotógrafa, forman parte de la construcción del imaginario paterno: la fantasía de pertenecer al mundo de los vivos. La afección, la profunda tristeza por la muerte, encontró una vía en la fotografía. Las imágenes de Sancari están dotadas de ese sentido de realidad: los personajes masculinos *existen* en la fotografía como padres y, en ese sentido, su obra es un ejemplo de la audacia, definida por Spinoza como: «Deseo que excita a algunos a hacer una acción cualquiera corriendo un peligro que sus semejantes temen afrontar» (p. 114). El peligro era encontrar al verdadero padre.

México, Brasil y Argentina: un entrevero universal

Más allá de circunstancias familiares, sociales y políticas, los tres fotógrafos eligieron el objeto libro como el navío para llegar al puerto de sus deseos: volver a mirar al padre y con ello, mirarse como hijos. Literalmente, los tres desarrollan el concepto del viaje: de la migración asiática, en el caso de Chen; de la llegada de la ideología soviética en Brasil, en la obra de Barreto; y del periplo personal, de Buenos Aires a México —y viceversa—, en el caso de Sancari.

Chen y Barreto coinciden en la estrategia del reciclaje para enlazar su poética a partir de retratos de infancia, antiguas credenciales, instantáneas cotidianas; así como ciertas cartas, poemas, texturas, colores, que forman parte de sus propias tonalidades. En la edición de *Los abuelos*, elaborada totalmente a mano con la delicadeza de quien prepara una ceremonia de té, Chen acentúa el valiente desplazamiento con una evocadora y sutil narrativa que expresa el afecto amoroso a su padre y a lo que simboliza su origen. Por su parte, en *Moscouzinho*, Barreto enarbola la libertad expandida entre las páginas impresas de su diario y, alejado de la documentación tradicional, apuesta por imágenes fragmentadas, borrosas, quizá imperfectas e incomprensibles para algunos, pero congruentes con el amor y el orgullo del hijo que admira a su padre militante.

A diferencia de ellos, Sancari emprendió su viaje, literalmente, con alguna fotografía y un suéter. Con otros elementos, pero con toda su fe y su creatividad depositadas en la *idea* del padre, en un hombre que pudiera reencontrar físicamente en la Plaza Colombia de Buenos Aires. Su libro *Moisés*, sobrio en su diseño, sin mayores artificios que destacar en primer plano a los actores protagonistas de su narración, es, más que el barco, el salvavidas que le permitió salir a flote del proceso atravesado por la muerte paterna. Otra divergencia con sus colegas reside en que Sancari no ensalza el carácter del padre, sino su pura representación, la materialización de su naturaleza.

Finalmente, los tres autores expresan su perspectiva estética imbricada con su posición ética, al asumirse como hijos y fotógrafos que mantienen el apego con sus progenitores a partir del manejo de una cámara y, con ello, ensanchan el horizonte de sus historias compartidas. Preservar. Conmemorar. En el sentido de tener en la memoria esa imagen particular de la figura paterna. Chen, Barreto y Sancari no sólo trascienden las fronteras del mapa latinoamericano, sino que su obra deriva en testimonios de alcance universal, que pueden despertar la empatía del espectador en cualquier lugar donde se conmemore al padre.

Es esta, una representación paterna que surge con la potencia emocional más que documental, con la intensidad que atraviesa la cada vez más delgada línea entre lo privado y lo público, que cruza ese linde y, al hacerlo, revela el reino íntimo de los afectos en una circulación abierta de la imagen. Para quitar la fiebre. Para llenar las horas vacías del reloj. Para seguir adelante.

Referencias

- Avedon, R. (1974). Unas palabras sobre el retrato. *Luna Córnea*, (3), 6- 7.
- Auster, P. (1990). *La invención de la soledad*. Barcelona, España: Edhasa.
- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós.
- Barreto, G. (2012). *Mouscouzinho, Little Moscow*. Recife-Pernambuco, Brasil: Tempo d'Imagem.
- Berger, J.; Mohr J. (2008). *Otra manera de contar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Billingham, R. (1996). Ray's a laugh. Recuperado de <http://www.achtung.photography/richard-billingham-rays-a-laugh-1996>
- Chen, G. (1998). *Los abuelos*. Ciudad de México, México: Libro de autor.
- Chen, G. (1993). Autorretrato. Testimonio de una curación [Obra]. *Luna Córnea*, (3), 120-121. Recuperado de https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_3

De Moraes, V., de Moraes, P. O. (1968). *Mergulhador*. Río de Janeiro, Brasil: Atelier del arte.

Didi-Huberman. G. (2014). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de <https://macba.cat/uploads>

Meyer, P. (1991). *Fotografía para recordar* [CD]. Los Ángeles, Estados Unidos.

Ruiz Pérez, B. M. (2013). *El viaje de los afectos*. Ponencia presentada en el II Encuentro Pensamiento y Reflexión en Fotografía. Sao Paulo, Brasil.

Ruiz Pérez, B. M. (2015). *El viaje de los afectos: la representación del afecto en la fotografía familiar* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos, México.

Ruiz Pérez, B.M. (2013). *Entrevista a Gilván Barreto*. Sao Paulo, Brasil: la autora.

Ruiz Pérez, B.M. (2017). *Entrevista a Gilberto Chen*. Cuernavaca, Morelos, México: la autora.

Ruiz Pérez, B.M. (2017). *Entrevista a Mariela Sancari*. Cuernavaca, Morelos, México: la autora.

Sancari, M. (2014). *Moisés*. Madrid, España: La Fábrica.

Sancari, M. (2011). *Caballo de dos cabezas* [Serie fotográfica]. Recuperado de <http://latphotomaganize.com>

Saramago, J. (1997). *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Ciudad de México, México: Alfaguara.

Saramago, J. (1998). *Todos los nombres*. Ciudad de México, México: Alfaguara.

Spinoza, B. (2007). *Ética, Tratado Teológico-Político*. Ciudad de México, México: Porrúa.

Tarkovski, A. (1975). *Poemas de El espejo*. Recuperado de placard.blogspot.mx/2011/12/poemas-de-el-espejo-arseny-tarkovsky.html

Toscan du Plantier, D. (Productor) y Tarkovski, A. (Director). (1983). *Nostalgia* [Película]. Italia-Unión Soviética.