

ÁLBUM DE FOTOS:

ARQUEOLOGIA FAMILIAR CON VOCES DE MUJER

ARMANDO SILVA

1. FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y SORTILEGIOS

¿Qué es el olvido? Nada, quizá. Nada, ya que pareciese 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 al 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. Fundador era quien colocaba el hogar en que debía arder eternamente el fue-

go sagrado. Nada tenía más presente la ciudad antigua "que la memoria de su fundación" (Coulanges 1982: 135). 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 pareciese conducirnos al desierto" (Pierre 1975: 150). 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, no obstante 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 para no olvidarnos, signos donde radica quizá el sentido histórico de la memoria y, 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 apareció la fotografía en el siglo XIX se llegó a pensar que era la misma máquina de la verdad, 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 maquinita 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. La fotografía poco a poco fue reemplazando el retrato pictórico y los ciudadanos acudían 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 producida es de otra clase: son imágenes y, por tanto, recuerdos.

Y en la era del ego, como algunos suelen llamar a la modernidad de nuestro tiempo, debido a su determinante capacidad narcisística y 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. Construir la propia imagen y la de los suyos fue pasando, con el transcurrir de los años y la popularización del objeto, a ser práctica común y la gente fue tomando conciencia de las capacidades de las foto para seleccionar y exaltar momentos. La fotografía en su uso social 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. Se le veneró también. Porque se le vinculó al pasa-

do, a lo que ya no existía luego de ser fotografiado, sino como pura imagen: a los muertos. Los vínculos entre fotografía y muerte pronto se ajustaron. La compararon con disparo - como toma- y se habló, en ambientes rurales, hasta de morir la persona porque ha sido vista, o sea fotografiada.

Las propiedades de semejante invento fueron saliendo a la luz pública. Era sobre todo memoria y medio. Pero otras propiedades en su modo de archivar esos recuerdos se revelaron, en especial tres: atemporalidad, silencio y disposición fetiche. La atemporalidad fotográfica se opone al tiempo de las narraciones, de la literatura o el cine. Se emparenta con la atemporalidad de lo inconsciente, la memoria profunda. Su silencio 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: 125). Configuran la muerte. Y a esta vinculación profunda y lógica (según las trilogías sémicas de Peirce la foto es tiempo pasado) con la muerte 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, de 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 la 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 él 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, Philippe Dubois (1983) afirma "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 (dicha) imagen." (Dubois 1983:50). Y esas deducciones fueron posibles por un reencuentro de varios estudiosos con la semiótica indiciaria de Peirce las cuales acompañan mi libro *"Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos"* (Silva: 1998) Si la foto posee y muestra algo 'real', no será una imagen mimética, como pudo pensarse. 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"

(2.337) Son, insiste Peirce, "signos más o menos análogos a los síntomas" (6.338), se refieren a "un Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por tal Objeto" (2.248).

Así, entonces, a la imagen fotográfica, como figura ya constituida simbólicamente, le antecede el flujo fotónico, que la indica, señalado por Shaeffer (1987) como su estatuto técnico, el arché de la fotografía. La imagen fotográfica (diría más bien la marca que la antecede ya que la imagen sería la que vemos) es una impresión química. Es el efecto químico de una causalidad física (electromagnética); o sea, "un flujo de fotones procedentes de un objeto (por emisión o por reflexión) que toca la superficie sensible" (Shaeffer 1987: 14). Si algo tiene la foto 'real' será, entonces, ese objeto que le dio la luz para que impregnar una impresión. Impresión en este caso sería "la señal que un cuerpo físico imprime sobre otro". Así, el objeto impreso, lo representado, será paralelo del 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 permite que se impregne de la luz que le porta: el objeto invade en su radiación a la fotografía" (Silva 1998: 195).

2. 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: 19). Pero esas 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 el tiempo se instala en una foto individual desde su observador, en el caso de las fotos del 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 todo su documentación doméstica. Hablar la imagen, como lo señaló Jacques Derrida al ocuparse del

tema no sólo se 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. Las fotos así, pegadas o colocadas una tras 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 re-hacer esta lógica argumental y pasar (con libertad) a otro esquema de lectura, a tomar otra ruta afectiva. Por esto los álbumes no necesitan siquiera del soporte dado por el mismo cuadernillo para ser tales, ya que 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 álbumes 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). Y 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, actividades dentro de las cuales se suma esta otra de mayores responsabilidades estéticas, como es el de ocuparse de la memoria de la familia 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: esa que arma el mundo de los afectos.

En consecuencia cada álbum nace también, por lo general, con un patrimonio: el de ella. El matrimonio de una pareja, pero la colección se dirige y toma como destinatario 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 encantarse en su historia privada. Y si nos vamos por otras estadísticas sobre temas consignados en los álbumes, estos son los que más aparecen: primeras comuniones, matrimonios, cumpleaños, paseos, 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 ello se compruebe 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 le toma en plano general con enfoque frontal para exaltar en especial la magnificencia de las fiestas familiares y sus trajes blancos inmaculados y, por último, se encuentran distintas poses de la púber en primeros y primerísimos planos que persiguen más a su intimidad y donde, en una buena parte de las fotos coleccionadas, se las muestra para exaltar su belleza personal, que incluye provocar gestos en franca coquetería si definimos la pose fotográfica como "escenario de una imagen calculada para el futuro" (Silva 1988: 79) las chicas son pre-vistas en sigilosos desplazamientos psicológicos tutelados por sus familias.

Al examinar y comparar las poses de las primeras comuniones y de los matrimonios saltaron muchas coincidencias para 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 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 podrá ser también protagonista pero de otras tres funciones: armar un álbum, archivarlo y contarlo. Sin embargo el álbum no sólo se arma con fotos. Allí llegan muchos residuos: cachos de pelo, dientes, trozos de vestidos, pedazos de tortas, matrimoniales, ecografías (o imágenes sonoras del sonido del vientre materno embarazado) y hasta ombligos de recién nacidos. Un enjambre de objetos que bien podrían 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, un ombligo de bebé o unas uñas, que a la mera representación signica. Así que 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 les decapita al calor de las rabias pasionales que terminan en acciones contra la integridad de las mismas imágenes, o igual depositario de manchas fisiológicas, 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 domestico, en libros, con pastas finas y adornadas, pero también en cajas y en sobres de manila sueltos. No obstante, sin importar como se guarden, allí están los archivos todavía vivos en vestigios de papel, de una sustancia cierta. Un día los historiadores de la vida privada lle-

garán con ímpetu a rescatar para la memoria colectiva lo que de modo tan paciente y amoroso han hechos las mujeres en 150 años de historias de los álbumes familiares. Pues el álbum fenecerá.

La entrada en crisis de la foto analógica y el entregar 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. En su lugar no solo están los C. D o discos de memoria electrónica, sino que en cambio de tomar fotos 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 la familias sanguíneas que dan también 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 registran sólo fotos de caballeros en poses de estudio hechas para destacar una clase social y volverlas tarjetas de presentación ante su comunidad y ciudad, la segunda mitad del siglo el varón es destronado y es la mujer la que instaura su nueva dictadura visual, con fotos de cámaras personales para mostrarse en su belleza o rodeadas de familias. Pero en las postrimerías del siglo XX y el ingreso del nuevo milenio la misma familia desaparece, también. Ni abuelos, ni abuelas, ni padres ni madres. Solo 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 casa, 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, digamos, que se logró poniendo a interactuar extrañas mezclas; de una parte mostrar imágenes, fotográficas las más de las veces, producidas en distintos tiempos pasados y juntarlas al arbitrio de la narración del álbum y, de otra parte, 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 lo relata. Mientras tanto la familia controla que vale la preservar como imágenes para sus herederos pues en asuntos de memoria futura lo que digan sus fotos es verdad. Verdades de los mitos de familia. Por siempre, quizá.

NOTAS

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 Irvine y para fortuna de la reflexiones que avanzaba entonces presentó mi trabajo en audiencia pública con otros doctorandos bajo la premisa de "Imágenes habladas" (UCI, Mayo de 1985, "Question of Responsibilities").

2. Investigación adelantada en ciudades colombianas, Bogotá, Medellín y Santa Marta y en familias colombianas que habitan Nueva York, sobre una muestra de 170 álbumes, conteniendo cada uno de ellos entre 8 y 248 fotos, lo que dio una muestra monumental de imágenes que se sometieron al estudio en cuestión (Silva, 1998: 207-214).

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COULAGES DE FUSTEL (1982) *La ciudad antigua*. Madrid: Edaf.
- DUBOIS, Philippe (1983) *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós
- ECO, Umberto (1976) *Tratado de semiótica general*. Madrid: Lumen.
- METZ, Christian (1989) "Fotografía y Fetiche". *Signo y Pensamiento*, No 11, septiembre, 123-133.
- PEIRCE, Charles S. (1931) *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- PIERRE, Bertrand, (1975 / 1977), *El olvido, revolución o muerte*. México: Siglo XXI.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987) *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

SILVA, Armando (1998) *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, Bogotá, Norma.

----- (1988) ¿Las imágenes nos hablan?. *Revista de Estética*, No 7, Buenos Aires, octubre, 75-81.

ABSTRACT

Photo albums are put together by women. But the matter of women does not end there: the album is also recounted from the position of a live, female voice. The album may appear to be a succession of many spaces through which the family has moved, even prior to its inception of that family, the reality, the deepest "truth" of the album is that it is the passing of time. It serves to take the exterior (first comunions, wedding, outings, parties,) to the limits of the house, but doubtless to dematerialize that exterior as space and to turn experience into a temporal installation, since the photograph appears as from somewhere else, without place. Or, rather, the place it evokes is an imaged one: the phantoms of the family as an archive.

Las fotos de los álbumes son colocadas por la mujer. Pero esta materia femenina no termina acá, pues los álbumes son contados de viva voz por ellas. El álbum puede aparecer como una sucesión de muchos espacios por donde se ha movido la familia desde incluso antes del nacimiento de la misma, pero su realidad más profunda es el paso del tiempo. Es la manera de traer el exterior (la boda, la primera comunión o las fiestas) a los límites de la casa, pero sin duda para desmaterializarla como espacio y hacer de la experiencia más bien una instalación temporal, pues la foto aparece como de otra parte, sin lugar. O más bien construye un lugar, pero imaginado: los fantasmas de la familia como archivo.

Armando Silva es PhD en Filosofía y Literatura Comparada de la Universidad de California, Irvine. Seleccionado en 2002 por Documenta 11 en Kassel, Alemania, publicando 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 y la participación de 14 ciudades. Profesor de estética y pensamiento visual en la Universidad Nacional de Colombia. *Álbum de familia* (1998. Norma); *Urban Imaginaries from Latin America* (2002. Documenta Kassel).
armandosilva@cable.net.co