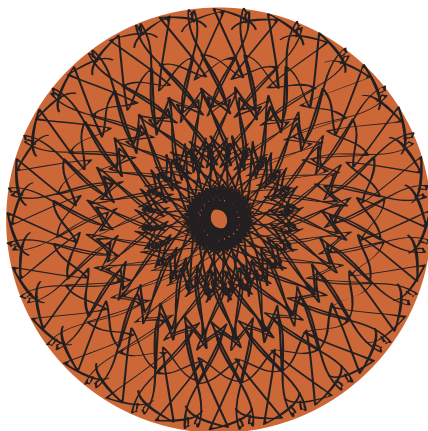


Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente



**Juliana Enrico, Vanesa Garbero
y Tamara Liponetzky
(Compiladoras)**



Universidad
Nacional
de Córdoba

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente



Colección Cuadernos de Investigación

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente

Juliana Enrico, Vanesa Garbero y Tamara Liponetzky
(Compiladoras)

Programa de Investigación *Estudios sobre la Memoria*

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martín

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Corrección del texto: Simón Juan Michelotti

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diseño de Colección: Silvia Pérez

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente / David Schafer.. [et al.]; compilado por Vanesa Garbero; Juliana Enrico; Tamara Liponetzky; prólogo de Leonor Arfuch.- 1a ed.- Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2020.

Libro digital. PDF - (Cuaderno de investigación)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-94-5

1. Memoria. 2. Fotografía. I. Schafer, David. II. Garbero, Vanesa, comp. III. Enrico, Juliana, comp. IV. Liponetzky, Tamara, comp. V. Arfuch, Leonor, prolog.

CDD 306.47

Velita: de la memoria familiar a la memoria colectiva¹

Ximena Triquell



Imagen 1. Obra: *Velita*. Autora: Celina Bordino (2007). Medidas: 100 x 65 cm.

¹ Una primera versión de estas reflexiones fue publicada como nota de divulgación en el periódico *La tinta*, el 19 de abril de 2017. [En línea] <https://latinta.com.ar/2017/04/velita-de-lo-individual-a-lo-colectivo/>

Velita

Velita es una composición de 40 fotografías ordenadas en cinco filas de ocho imágenes cada una: en todas ellas se ve a una persona soplando las velas de una torta de cumpleaños. En su blog personal su autora, Celina Bordino, la describe así:

El encuentro con una cantidad de álbumes de fotos que llegan de una familia amiga. En cada álbum hay registros de cumpleaños, varias imágenes del instante en que el cumpleañosero –y a veces los que están a su lado– soplan la vela del pastel. Me llama la atención la postura y los gestos, el instante de captura en el que a veces las velas se ven encendidas, otras ya apagadas. El momento y las expectativas del protagonista cuando, antes de soplar, renueva o mantiene los “tres deseos” y en donde todos están pendientes del cumpleañosero que nos participa en su sumar años y en el inevitable paso del tiempo. Una convocatoria de fotos soplando velitas sin distinción de sexo ni edad. Archivo de imágenes. Un mosaico de 40 agasajados y su pastel².

Pero *Velita* no consiste solamente en un ejercicio de archivo, en donde encontraríamos un conjunto de fotos sobre un tema común. Hay además un orden –un sentido– en la composición: en las fotografías laterales los personajes miran hacia el centro, los de arriba miran hacia abajo, los de abajo, hacia arriba. Una única foto en blanco y negro ocupa el centro: en ella, una niña repite, una vez más, el gesto de soplar las velitas.

Las miradas de los personajes complementan este eje: la cumpleañosera (la niña frente a la torta) mira hacia su izquierda. Quien está a su lado está de frente y mira hacia abajo, hacia la torta, como lo hace el niño que asoma detrás de ella. Este es el centro de la composición: la torta de la fotografía que ocupa el centro y particularmente en una de las velas: ahí está la “velita” del título, o más bien, una de las velitas que en conjunto hacen a la “velita” del título.

En el conjunto hay imágenes de personas de todas las edades y de ambos sexos. Sin embargo, predominan los niños y las personas mayores. Veintiuna de las cuarenta fotos refieren a cumpleaños infantiles, en otras tres, el cumpleañosero adulto aparece rodeado de niños que

² Extraído de <http://www.celinabordino.com/velita/> [Consulta: noviembre de 2019].

comparten o disputan la acción de “soplar las velitas”. De las diecinueve fotografías restantes, once son de hombres y ocho de mujeres. De los primeros, siete son personas mayores, de pelo blanco o cabeza calva, y solo dos son jóvenes. De las mujeres, solo una, en el centro, exhibe sus canas (cumple ochenta años y es mi abuela). Es difícil definir la edad del resto de las mujeres pero nuevamente se reconocen solo dos que podríamos claramente definir como jóvenes.

Cumplir años aparece así como un evento que adquiere mayor sentido en los extremos de la vida: se festeja cuando se es niño, se celebra cuando se es viejo. O tal vez se registra más, o solo, en esos momentos. No nos interesa avanzar en este punto sobre lo fotografiable, pero si lo fotografiable está constituido por lo excepcional y lo exótico –como señala Bourdieu– y lo no fotografiable, por lo cotidiano y lo conocido, *Velita* pone en tensión ese límite: cumplir años constituye un evento excepcional para el sujeto que festeja pero, a la vez –y esto señala la composición– este evento se repite para otros sujetos, en otras familias, todo el tiempo. Lo que a nivel individual es un evento único (ya que no volverá a suceder), no lo es a nivel colectivo (ya que se repite permanentemente).

La técnica

La técnica a la que recurre *Velita* consiste en la apropiación de textos anteriores (las fotografías de cumpleaños) en una operación similar a lo que en cine conocemos como *found footage*, el registro hallado. Heredera de la noción de “objeto encontrado” de Duchamp (*objet trouvé* o *ready-made*), y también de la noción del artista como *bricoleur*, esto es como aquel que “se las arregla con lo que ya tiene” (Levi Strauss), la apropiación se basa en la resignificación del material primero, a partir de su recontextualización. La obra resultante es así a la vez nueva, en tanto aporta nuevas significaciones al mundo, y a la vez no lo es, dado que expone materiales ya existentes:

El *bricoleur* no moviliza materias primas sino obras terminadas, productos de la historia, que son desviadas de sus fines iniciales y muchas veces desmontadas para reutilizar sus diferentes piezas con vistas a la producción de un nuevo objeto de sentido. El nuevo objeto constituye,

por tanto, una obra nueva en todas las acepciones de la expresión sin por eso dejar de “guardar memoria” de las obras anteriores que han sido reutilizadas (Zunzunegui, 2009: 42).

En el caso de *Velita*, como también en muchos otros, la operación de apropiación no solo cambia el sentido de lo que vemos sino también la relación de la representación misma con lo representado, y la indicialidad, que pareciera definir al medio fotográfico, queda subsumida bajo la generalidad de la convención que hace del índice –del conjunto de índices– un símbolo. Este traslado queda expuesto en el título que sintetiza en singular –*Velita*– el concepto que se desprende de la serie plural representada en las imágenes.

El género

Son conocidas las definiciones de Mijaíl Bajtin sobre “géneros discursivos” en el estudio de los enunciados lingüísticos. En este caso, me interesa hacer una extrapolación de este concepto para pensar también los géneros fotográficos.

Recordemos que para este autor, si bien cada enunciado particular es individual, esta producción se da en el marco de “tipos relativamente estables” de enunciados que surgen como consecuencia de la acción humana en sus distintas esferas de acción, a los que denomina *géneros discursivos*. Entre estos, a aquellos que encuentran su raíz en el uso cotidiano de la lengua, Bajtín los considera *géneros primarios*: el saludo, la invitación, la anécdota, la carta, corresponden todos a esta categoría. Sobre estos se construyen los géneros secundarios, los que, a diferencia de los primeros, ya no dependen de la situación concreta que da origen a los anteriores sino de su reelaboración en formas más complejas en el ámbito artístico, periodístico, político, judicial, etc.

La noción de género discursivo no refiere entonces a una categoría estética sino que da cuenta de diversas formas de funcionamiento de la lengua en la esfera de lo social (entre las cuales la dimensión estética es una más). Las distintas esferas de la vida social generan sus propios géneros discursivos.

En este caso, queremos proponer que la distinción entre géneros primarios –surgidos de la experiencia cotidiana en relación a un lenguaje– y géneros secundarios –caracterizados por una

mayor complejidad y la distancia y reapropiación de los anteriores— puede igualmente observarse en el lenguaje fotográfico, fundamentalmente a partir de la popularización de las cámaras fotográficas portátiles y la accesibilidad que estas implicaron para una amplia mayoría de personas.

La foto de eventos sociales (casamientos, cumpleaños, bautismos), la foto de viajes, la foto escolar (la clásica foto de conjunto al comenzar o terminar el año), la foto carnet, constituyen, desde esta perspectiva, géneros primarios del lenguaje fotográfico. La reelaboración de estos con fines artísticos, científicos o periodísticos, da por resultados los géneros secundarios (el retrato, el paisaje, la composición, entre los primeros, la prueba científica, el fotoperiodismo, entre los dos siguientes).

En este caso puede también observarse una función fundamental que Bajtín atribuía a los géneros discursivos como es la de constituir “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua”. A modo de ejemplo, el género primario “retratos de muertos”, se da en una época en que la relación de los individuos con la muerte era distinta a la que tenemos hoy. Cuando la tecnología —pero también nuestra relación con la muerte (como observa Philippe Aries)— cambia, el género se abandona. De igual modo, surgen nuevos géneros, como la *selfie*, la que aparece igualmente como consecuencia del desarrollo tecnológico y de cierta forma de concebir la participación en la vida social.

En el caso de *Velita*, la obra constituye un excelente ejemplo de reapropiación del género primario “foto de cumpleaños” en un texto perteneciente a la fotografía artística como género secundario. En esta nueva composición no solo se sobreimprime al sentido individual de cada texto (o a los sentidos individuales de cada uno de los textos) una significación del conjunto sino que esta resignifica a la vez a los anteriores.

Sentido/s

Al recorrer una a una las fotos que componen la obra, se puede percibir el sentido particular y único que cada celebración posee para los sujetos involucrados (los fotografiados y los fotógrafos) y que llevaron a su registro; pero a la vez, en un mismo movimiento, el efecto de conjunto señala la insignificancia de este gesto.

En esta doble dimensión, que no deja de ser paradójica, se construye el sentido de la composición: estos acontecimientos singulares en relación al individuo (que ya no volverá a cumplir cinco, cuarenta u ochenta años), y que por ello ameritaron ser fotografiados, no lo son si los observamos desde lo colectivo. Desde el punto de vista del individuo, cada fotografía en sí misma habla de un momento único, congelado por siempre, preservado del paso del tiempo y también –al menos esto creen quienes participan– de los avatares de la memoria o más bien del olvido; el conjunto, por el contrario, nos recuerda que las fotografías que atesoramos solo son algunas más en el mar de imágenes que acumulamos como sociedad. A la alegría representada en cada foto particular, se agrega la melancolía de reconocer, en el ritual, el gesto vacío de la repetición.

Así, si cada fotografía individual nos dice “esto ha sido” como señalaba Roland Barthes en su célebre ensayo, en el efecto de conjunto la individualidad y excepcionalidad de ese “esto” se pierde en una pluralidad de experiencias similares, equivalentes para otros sujetos. En términos sociológicos podríamos decir que la repetición señala las condiciones socialmente determinadas que le dan origen a ese gesto que, desde lo individual, creemos único y propio. Tesis Bourdieana:

... la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que éste se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados (Bourdieu, 2003: 52).

Pero

... uno se condena a la universalidad abstracta de las necesidades o de las motivaciones en la medida en que se disocia las aspiraciones de la situación concreta en la que surgen y de la que son indisociables, situación objetivamente determinada por las imposiciones económicas y las normas sociales (Bourdieu, 2003: 53).

En una de sus dimensiones, *Velita* ejemplifica la tesis de Bourdieu al exponer de qué ma-

nera aquellos eventos que creemos únicos y que esmeradamente nos esforzamos por sustraer de la rutina (otro nombre de la repetición) –eligiendo la torta, los muñequitos que la decorarán, las velitas, los sombreros de cartulina para los invitados, vistiéndonos de manera especial, habilitando los platos o manteles que solo se utilizan en ocasiones “especiales”– son solo una forma más de esta, repetida cada año, en cada familia, replicada miles de millones de veces, en diferentes lugares por otros. Acontecimientos que, lejos de ser únicos, pueden entenderse, al igual que las vacaciones, como “procesos rituales de integración familiar” (Bourdieu).

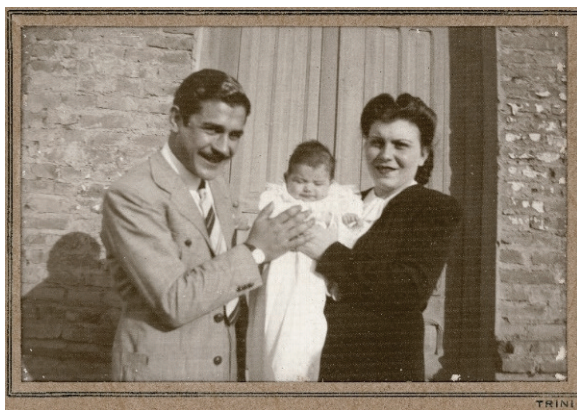
Memoria/s

Velita nos confronta con el saber que aquello que creemos único y propio no es más que repetición y condición humana. Pero también, a la vez que habla de la inutilidad del gesto (al fin y al cabo son solo “una foto más” entre miles) dice también de su necesidad (porque de todas formas, y aun sabiendo lo anterior, no deja de repetirse, en cada nuevo cumpleaños).

Pero hay algo más. En el afán de documentar el acontecimiento personal, se encuentra cierta desconfianza en los mecanismos de la memoria individual: de allí la necesidad de dejar el registro a partir del cual evocar el recuerdo. Intento efímero dado que, por la misma razón que le da origen –el inexorable paso del tiempo–, esta función dura muy poco, acaso el tiempo de la existencia de quienes pueden aún recordar los nombres y las circunstancias. El soporte, en cambio, nos sobrevive y junto con la pérdida del recuerdo individual, aparece algo del orden de lo social: lo que antes era un resguardo de la memoria individual pasa a ser, con el tiempo, resguardo de la memoria colectiva.

Siempre me han conmovido los archivos antiguos en que una foto en blanco y negro testimonia toda una época: la imagen de una mujer posando ante la cámara es titulada “Moda femenina, 1930”, la foto de una madre con dos niños frente a una bandada de gallinas, “Familia junto a su gallinero en el campo, años 1930-40”, una pareja sosteniendo en brazos a un niño pequeño, “Familia argentina, 1930”³.

³ Las imágenes y sus títulos han sido extraídas de la Biblioteca Digital Río Tercero (<http://www.historiaderioter-cero.com/>)



Allí, al igual que en las fotos que componen *Velita*, la referencia a los individuos se disuelve: ya no importan sus nombres, tampoco sus edades o las fechas exactas de las situaciones

que fueron documentadas precisamente para resistir al olvido; la historia personal se disuelve en la Historia con mayúscula y las imágenes adquieren una nueva significación, la memoria ya no del acontecimiento pasado recuperado en el recuerdo individual sino del colectivo que evoca las formas que adopta –o más bien adoptaba– el “vivir juntos”; en el caso de *Velita*, la forma en que se festejan los cumpleaños y nuestra necesidad de registrarlos, esa batalla por preservar en el tiempo la alegría de la celebración, esa pequeña victoria frente al azar de la existencia que es cumplir un año más.

Bibliografía

- Bajtin, Mijaíl (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Triquell, Ximena (2017). “Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas: Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje”. *Culturas*, N° 11: 159-176. Argentina.
- Zunzunegui Diez, Santos (2009). “Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévi-Strauss”. *Trama y fondo*, N° 26: 31-45. España.