

Este libro se propone analizar los relatos y las imágenes, mediante un abordaje etnográfico, que habitan los álbumes fotográficos familiares. “Anclada en hilos teóricos diversos, Agustina Triquell conversa sobre estos álbumes con sus guardianas y custodios. La exploración es abierta, sin conclusiones definitivas ni afirmaciones generalizables. Explora las categorías con las que las fotografías se interpretan, los pares binarios u oposiciones que guían las explicaciones e interpretaciones, que son las categorías con las que se piensa la vida. El ejercicio realizado no puede dejar de internarse en una cuestión central ligada a la fotografía: su relación con las temporalidades, “objetivas” y “subjetivas”. El orden de las fotos y del relato puede ser cronológico, pero los afectos y las interpretaciones son operaciones de memoria, donde se mira el pasado reflejado en la imagen desde el presente del momento de la conversación, siempre con una orientación al futuro. Memoria, rememoración y recuerdo, nostalgias del pasado y expectativas de futuro convergen en ese diálogo, en ese mirar y mostrar”.

Elizabeth Jelin



**FOTOGRAFÍAS E HISTORIAS**  
LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA MEMORIA Y LAS  
IDENTIDADES EN EL ÁLBUM FOTOGRAFICO FAMILIAR

AGUSTINA TRIQUELL

**[cdF]**

Agustina Triquell es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es estudiante del Posgrado en Ciencias Sociales del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Desde 2011 coordina el Grupo de Estudios sobre Imágenes del IDES.

Estudió fotografía en la Escuela Argentina de Fotografía y paralelamente participó de talleres y espacios no formales en relación a la fotografía, entre los que se destacan el seminario de Joan Fontcuberta, el taller de Juan Travnik y el de Alberto Goldenstein. Ha trabajado en diversos proyectos sociales relacionados con la enseñanza del lenguaje fotográfico en diversos contextos, becada por la Agencia Córdoba Cultura y la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Córdoba.

Obtuvo la beca de creación para artistas del interior del país del Fondo Nacional de las Artes (2010). Su trabajo fotográfico ha sido exhibido de manera individual y colectiva. Sus fotografías forman parte de la colección de la Asociación Nacional de Bellas Artes, de la colección Roggio, y de colecciones particulares.

Actualmente desarrolla la investigación de su tesis doctoral, en la que discute la relación entre fotografía e identidad en repertorios fotográficos autorreferenciales.

**Intendencia de Montevideo**

Ana Olivera

**Secretario General**

Ricardo Prato

**Directora División Información y Comunicación**

María Urruzola

**Equipo CdF**

Daniel Sosa - Director.  
Natalia Castelgrande - Secretaría.  
Gabriela Belo - Gestión.  
Gianni Pece - Administración.  
Carlos Contrera - Fotografía.  
Gabriel García - Fotografía.  
Andrés Cribari - Fotografía.  
Magdalena Broquetas - Investigación.  
Alexandra Nóvoa - Investigación y Documentación.  
Mauricio Bruno - Investigación y Documentación.  
Ana Laura Cirio - Documentación.  
Sandra Rodríguez - Conservación.  
Valeria Martínez - Conservación.  
Lilián Hernández - Atención al público.  
María Noel Ares - Atención al público.  
Florencia Ponce - Atención al público.  
Fernanda Pérez - Atención al público.  
Francisco Landro - Comunicación.  
Andrea López - Comunicación.  
Mauro Martella - Comunicación.  
Martina Callaba - Producción.  
Cecilia Casablanca - Producción.  
Gonzalo Bazerque - Producción.  
Gonzalo Gramajo - Técnica.  
Pablo Tate - Actor.

© Agustina Triquell

© 2012  
CdF Ediciones

Centro de Fotografía  
<http://CdF.montevideo.gub.uy>  
CdF@imm.gub.uy  
Intendencia de Montevideo, Uruguay.

El contenido de esta publicación es propiedad y responsabilidad de la autora.  
Prohibida su reproducción total o parcial sin su previo consentimiento.

Realización:  
Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.  
Diagramación: Andrés Cribari  
Corrección: Elizabeth Rebagliatti

Impreso en Uruguay en Glenur S.A.  
Depósito Legal N°  
ISBN: 978-9974-600-79-9

**SOBRE EL CdF**

El Centro de Fotografía (CdF) es una unidad perteneciente a la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo que se dedica a conservar, documentar, generar, investigar y difundir imágenes fotográficas de interés para uruguayos y latinoamericanos.

Creado en 2002 a partir del archivo generado a lo largo del siglo XX por la Comisión Municipal de Fiestas y la Oficina de Propaganda e Informaciones, custodia un acervo en permanente crecimiento, compuesto por aproximadamente 100.000 fotografías históricas y 30.000 fotografías contemporáneas, producidas por la Intendencia de Montevideo o incorporadas a través de donaciones y convenios con instituciones y particulares.

La conservación preventiva de su acervo, así como su digitalización y descripción documental, se realizan bajo normas y estándares internacionales. El archivo histórico se encuentra en constante ampliación mediante donaciones, acuerdos de trabajo y convenios con instituciones y particulares. Por otra parte, el equipo de fotógrafos del CdF realiza un registro permanente del acontecer de la ciudad, a partir de líneas de trabajo específicas.

Anualmente equipos interdisciplinarios integrados por los miembros del CdF visitan instituciones vinculadas a la fotografía en todo el país, brindando orientación sobre conservación, digitalización y documentación de archivos.

El CdF cuenta además con un área dedicada a la investigación histórica, cuyo trabajo ha enriquecido el conocimiento y la difusión del acervo institucional y de diversos fondos y colecciones, y ha avanzado en la realización de la historia de la fotografía en Uruguay.

Procurando estimular la producción de trabajos fotográficos y la realización de libros de fotografía, anualmente el CdF hace una convocatoria pública para la publicación de libros fotográficos de autor y de investigación, y ha consolidado la línea editorial Cdf Ediciones.

Actualmente cuenta con cinco salas destinadas exclusivamente a la exhibición de fotografía: la Sala del CdF, ubicada en el propio Centro; la Fotogalería del Teatro Solís, destinada a la fotografía de las artes escénicas; y las fotogalerías a cielo abierto del Parque Rodó, Prado y Ciudad Vieja, concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente. Las propuestas de exposición son seleccionadas cada año mediante convocatorias abiertas a todo público.

El CdF produce *f/22. Fotografía en profundidad* y *Fotograma tevé*, programas televisivos en los que se entrevista a personas vinculadas a la fotografía desde diferentes campos, se divulgan nociones de técnica y se difunde el trabajo de numerosos autores de todo el mundo. Además ha participado y producido audiovisuales específicos, como el documental *Al pie del árbol blanco*, que cuenta el hallazgo de un gran archivo de negativos de prensa, extraviado por más de treinta años.

Entre sus actividades formativas y de difusión el CdF lleva a cabo diferentes charlas y talleres. Entre ellos se destacan *Fotoviaje*, un recorrido fotográfico a través del tiempo dirigido al público infantil, y las *Jornadas sobre Fotografía* que anualmente cuentan con la presencia de especialistas del país y del mundo, concebidas para profundizar la reflexión y el debate en torno a temas específicos.

Cada dos años se organiza el festival internacional *Fotograma*, en cuyo marco se exponen trabajos representativos de la producción nacional e internacional, generando espacios de exposición y promoviendo la actividad fotográfica en todo el país.

Próximamente el CdF se trasladará al edificio del ex Bazar Mitre (Av. 18 de Julio 885), donde funcionará un Laboratorio Integral de Conservación de Imágenes Fotográficas. Concebido como un espacio de formación y docencia, el lugar se proyecta como un centro de formación regional dedicado a la especialización de personas de toda Latinoamérica que, desde diversos ámbitos, trabajan con y a partir de las fotografías.

El nuevo edificio, dotado de mayor superficie y mejor infraestructura, potenciará las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF, y posibilitará habilitar la mediateca al público, que cuenta con una vasta colección bibliográfica sobre técnica, autores, conservación e historia, y todas las producciones audiovisuales del CdF. La nueva sala de exposición estará acondicionada de acuerdo a parámetros internacionales, lo cual también permitirá organizar con frecuencia exposiciones de autores y colecciones de todo el mundo.

## Fotografías e historias

La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar

Agustina Triquell

*A Iñaki, por las fotografías (y las historias) compartidas.  
A la memoria de mi padre.*

## AGRADECIMIENTOS

La elaboración de este libro tiene dos momentos bien diferentes, marcados por distintas circunstancias –personales y académicas– y a la vez unidos por el interés en responder las mismas preguntas.

A principios del año 2006, cuando empezaba a pensar de qué manera plasmar mi interés por la fotografía en mi tesis de licenciatura, intercambiamos una serie de mails con Ludmila Catela, en donde le comentaba mis primeras preguntas al respecto *¿de qué manera la fotografía del álbum familiar es utilizada como soporte para la memoria? ¿Qué identidades colectivas se construyen en torno a estas fotografías? ¿Cómo se articulan los relatos a partir de las imágenes?* A partir de ahí, comenzamos a andar el camino de discusiones y lecturas que tuvo como resultado mi tesis de licenciatura. Haberla finalizado exitosamente no hubiese sido posible sin la guía y la generosidad de Ludmila da Silva Catela y María Paulinelli.

Años después, ya viviendo en Buenos Aires y cursando el doctorado en Ciencias Sociales del Instituto de Desarrollo Económico y Social y la Universidad Nacional de General Sarmiento, retomé el trabajo: reabrí los archivos de las entrevistas, volví a las fotos y replanteé las preguntas. Este segundo momento vino a complejizar mi mirada sobre el problema, y a darle “otra vuelta” a algunas de las preguntas que seguían abiertas.

Agradezco a las instituciones marco de este proceso de investigación y aprendizaje: la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de General Sarmiento, el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), el Museo de Antropología de Córdoba y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET).

Agradezco también a mis profesores del Doctorado y de la Licenciatura. De la Escuela de Ciencias de la Información: Marita Mata, Daniela Monje, María Paulinelli y Santiago Ruiz. Especialmente del IDES a Elizabeth Jelin, Rosana Guber, Sergio Visacovsky, Sandra Gayol, Gabriel Kessler, Susana Kauffman, Sergio Caggiano, Ludmila da Silva Catela y Ramiro Segura, entre otros.

Haber llegado a concretar este libro no hubiese sido posible sin los constantes aportes de mi actual directora, Elizabeth Jelin. Su mirada afilada sobre la fotografía, las familias –y tanto más– orienta y guía mucho de lo que aquí está desarrollado. Su disponibilidad, su aliento y sus comentarios son la marca de este segundo momento de escritura.

Agradezco inmensamente a mis entrevistados que no sólo me abrieron la puerta de entrada a sus álbumes familiares, sino que también me contaron sus historias, develaron algunos secretos y compartieron sus tardes conmigo.

Mucho de lo que realicé en este tiempo, es el resultado del diálogo incansable con Matías Bruno, María Elia Capella y Vanesa Parziale, mis compañeros del Doctorado. Finalmente, agradezco a mi hermana, Ximena, con quien compartiendo gustos e inquietudes y enfrentando miradas, enriquecemos todas las dimensiones imaginables de un sin fin de aprendizajes.

## PRÓLOGO

### **Tomar, guardar, mostrar y mirar fotografías**

Elizabeth Jelin

CONICET – IDES (Buenos Aires)

A lo largo del siglo XX, tomar fotos se ha tornado una práctica social extendida a cada vez más vastos sectores sociales. La disponibilidad y abaratamiento relativo de las cámaras --primero para las clases medias urbanas, ampliándose luego a sectores rurales y a las clases populares--, así como la simplificación de los procedimientos técnicos de la toma y la reproducción, han influido en esta popularización. Fue una popularización técnica que se focalizó en registrar momentos y escenas cuyo sentido y lugar simbólico no fue azaroso sino parte de una concepción del mundo, de afectos socialmente enmarcados y de sentimientos de pertenencia muy fuertes, centrados en la familia y el parentesco.

Escribo el párrafo anterior en tiempo pasado, porque esto está cambiando con la ubicuidad de la cámara en la actualidad, especialmente la disponibilidad de cámaras en los teléfonos celulares que acompañan todos los movimientos cotidianos. El costo nulo de tomar fotografías y la inmediatez de la imagen en la pantalla están produciendo cambios significativos en los objetos y situaciones “fotografiables”, especialmente en los espacios y ámbitos públicos, antes mucho menos presentes en fotografías. Este cambio también está ligado a, y refleja, las transformaciones en la construcción social de las categorías de lo público y lo privado.

A lo largo del siglo veinte, en la vida del común de la gente (excluimos aquí a artistas y fotoperiodistas) no se tomaban fotos de cualquier objeto o situación. La fotografía registraba escenas para el recuerdo futuro de momentos ritualizados en el ámbito familiar. Las poses documentando el crecimiento del bebé, el registro del apagado de velitas en un cumpleaños, los registros de fiestas familiares o de familias felices en viajes de vacaciones, han sido los temas de la enorme mayoría de las fotos tomadas por la gente “común y corriente”.

Estas fotos ligadas a rituales familiares son de un tipo muy especial. No reflejan la intimidad o los avatares de la vida cotidiana: no se trata de instantáneas que muestran las camas sin hacer, la comida sobre la mesa (a menos que sea la torta de cumpleaños) y mucho menos la cocina o el baño (sucios o aun limpios);<sup>1</sup> las y los protagonistas normalmente se “arreglan” para la toma (peinarse, ponerse para que salga el perfil que nos gusta, ocultar la parte del cuerpo que no nos gusta);<sup>2</sup> no hay fotos de conflictos y peleas (aunque cuando se generan conflictos y separaciones con posterioridad, la pregunta y la duda se traslada a la selección de qué guardar: ¿qué hacer con las fotos de los y las “ex”?); las fotos de intimidad sexual entran en otro registro y si se toman, no se comparten.

¿Qué se hace con esas fotos? Las fotos se guardan, a veces de manera ordenada y seleccionada en álbumes, otras con mayor o menor desorden en cajas o cajones. ¿Para qué se guardan? ¿Para quién? ¿Quién las mira? ¿En qué circunstancias? Este texto penetra en ese campo de las fotos acumuladas, ordenadas o desordenadas, por cuatro familias, tratando de aproximar indicios que permitan esbozar respuestas a estas preguntas. Agustina Triquell, orientada por la mirada etnográfica de su mentora Ludmila da Silva Catela, penetra en esas cajas de la mano y la voz de quienes poseen y cuidan esos acervos. El objetivo es doble: comprender e interpretar los criterios que guían esos acervos —qué fotos se guardan, en qué orden o secuencia—, y escuchar la voz de los sujetos, rememorando las escenas, interpretando las imágenes, transmitiendo los sentidos y sinsentidos que

1 En la toma de fotografías para el proyecto sobre vida cotidiana en los sectores populares de Buenos Aires que culminó en el libro *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra* (Elizabeth Jelin y Pablo Vila, con fotografías de Alicia D’Amico. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987) registramos comentarios tales como “¡hasta la mugre de mis cacerolas quieren fotografiar!”

2 “No me importa que me saquen despeinada” fue uno de los comentarios registrados en ese trabajo.

esa colección, o cada foto que la integra, tienen en los contextos familiares del pasado y del presente.

Un primer tema que liga la fotografía a la familia se refiere al hecho de que la “familia” no es una unidad. ¿Quiénes toman las fotos? ¿Quiénes las guardan? ¿Quiénes las muestran? Las cuestiones de género y generación están presentes, aunque no de manera lineal y clara. Como encargadas del orden doméstico, son las mujeres quienes tienden a ocuparse de ordenar y guardar; no siempre son quienes tomaron las fotografías, pero sí son quienes conservan la “tradicción familiar” —y la caja de fotos es una herramienta importante para esta tarea. Un segundo tema es ¿qué familia? ¿Qué historia? ¿Qué tradición? Porque cada “familia” o pareja implica la unión de dos linajes, que se multiplican en la genealogía fotográfica de las generaciones anteriores. Sin duda, las cajas de fotografías reflejan de manera muy específica esas uniones y desuniones<sup>3</sup>. Hay también historias y registros de mudanzas, migraciones y rituales de regreso. Y también la cuestión de la memoria de quienes ya no están: hay un lugar privilegiado para las fotos de los muertos, pero no fotos mortuorias sino retratos “lentos de vida”.

Pueden pasar largos períodos en que nadie mira esas fotos. Sin embargo, su existencia es garantía de permanencia y continuidad del tiempo familiar. Perderlas —en una inundación o incendio, en guerras, exilios y desplazamientos forzados— es perder parte de uno mismo.

Todo esto y mucho más está planteado y sugerido en este texto. Anclada en hilos teóricos diversos, Agustina Triquell conversa sobre estos álbumes con sus guardianas y custodios. La exploración es abierta, sin conclusiones definitivas ni afirmaciones generalizables. Explora las categorías con las que las fotografías se interpretan, los pares binarios u oposiciones que guían las explicaciones e interpretaciones, que son las categorías con las que se piensa la vida. El ejercicio realizado no puede dejar de internarse en una cuestión central ligada a la fotografía: su relación con las temporalidades, “objetivas” y “subjetivas”. El orden de las fotos y del relato puede ser cronológico, pero los afectos y las interpretaciones son operaciones de memoria, donde se mira el pasado reflejado en la imagen desde el presente del momento de la conversación, siempre con una orientación al futuro.

3 Para dar un ejemplo, el silencio de Rita sobre su ex marido y padre de sus hijos parece total. Me pregunto ¿hay fotos de esa persona en el álbum?

Memoria, rememoración y recuerdo, nostalgias del pasado y expectativas de futuro convergen en ese diálogo, en ese mirar y mostrar.

El mérito del trabajo reside en dejarnos con inquietudes y preguntas. También invita a la reflexión sobre nuestras propias historias de familia y sus álbumes de imágenes –que aunque sean únicos e irrepetibles porque son “nuestros”, siguen patrones y normas sociales compartidos. Como en un juego de espejos, a nosotros, lectores/as mirando este libro, nos invitan a mirar el diálogo de Agustina con sus interlocutores/as mirando álbumes de fotografías, álbumes que contienen las miradas de quienes tomaron fotografías a sujetos que miraban el mundo de su vida...

## INTRODUCCIÓN

“Las imágenes son pantallas cargadas de sentido que se interponen entre nosotros y el mundo”

Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*

En abril del año 2003, la ciudad argentina de Santa Fe sufrió la inundación más importante de su historia, la que dejó a más de un tercio de la ciudad bajo el agua. Movilizada por la noticia –y por mi interés naciente en la fotografía documental– decidí viajar, unos meses después, a registrar con mi cámara lo que el agua se había llevado o, más bien lo que había dejado. De regreso a Córdoba, dos cosas me quedaron dando vueltas: lo que una mujer del barrio de Santa Rosa me dijo: “*Queríamos agarrar todo, y no podíamos agarrar nada*” y el lamento generalizado por las fotos que el agua se había llevado o estropeado.

Viajé nuevamente semanas después, esta vez para hacer fotos para regalar a aquellas personas las imágenes que formarían parte de un nuevo álbum. Fotografiar la reconstrucción de sus casas, la reconstrucción de sus vidas. Un



Familia del Barrio Centenario  
Santa Fe, agosto de 2003



retrato familiar, en la fachada de la nueva-vieja casa. Unas primeras fotos para el álbum, un nuevo capítulo que se abría después de la catástrofe.

Esta experiencia me llevó a reflexionar sobre los usos de la fotografía en el ámbito familiar y sirvió para volver evidente un hecho constatado de la historia de este medio: desde su nacimiento, la fotografía ha estado relacionada con la representación de los sujetos. Es sabido que, con la difusión del daguerrotipo, la mayor demanda de fotógrafos en las primeras décadas del invento –mucho antes de la popularización de la cámara y su uso *amateur*– estuvo ligada al retrato de estudio individual o grupal.

Es necesario recordar que, en un comienzo, esta actividad resultaba compleja y tediosa, ya que los tiempos de exposición para lograr un registro con las primeras emulsiones eran extensos, y los sujetos debían permanecer sin moverse en lo más mínimo, a fin de lograr una imagen nítida. El dispositivo para lograr esta inmovilidad –el apoyacabezas– se inspiró en elementos utilizados originariamente para prácticas de tortura, como lo era el cepo<sup>4</sup> y resultaba realmente tortuoso lograr la inmovilidad necesaria para generar la imagen. ¿Cómo se explica entonces la demanda creciente para obtener estos registros?

El éxito del invento y su rápida popularización se fundó en la posibilidad de perpetuar la propia imagen, facilitada a sectores sociales cada vez más amplios. La práctica del retrato se convirtió en el uso más demandado ya que otorgaba además de la posibilidad de generar registros visuales en los que el sujeto podía contemplarse a sí mismo, la de intercambiar esta imagen con la de otros, fundando nuevas maneras de comunicación y de presencia. Tal es el caso de las *cartes de visite*, que se establecieron como materialidad específica de toda una serie de intercambios entre los miembros de las clases burguesas occidentales de la época (Poole, 2000).

A lo largo de los siglos XIX y XX, cada avance técnico fue seguido por movimientos orientados hacia la democratización de la imagen fotográfica. Un momento decisivo en este sentido es el lanzamiento de la cámara

<sup>4</sup> El cepo era un método de castigo y tortura utilizado durante la Edad Media por delitos de robo o disturbios. Consistía en un instrumento que sostenía al sujeto de la garganta y las muñecas, consistente en dos maderas ajustables. La víctima era expuesta en el espacio público, donde era humillada por las multitudes.

Kodak Instamatic en los años sesenta. Bajo el lema “*Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto*” la fotografía comenzó a definir todo un repertorio específico de prácticas alejadas ya de los géneros tradicionales de la pintura, entre ellos la fotografía doméstica.

Será el deseo de los sujetos de perpetuar determinados momentos importantes de su vida, a través de los cuales construirá su historia en imágenes, el que llevará a la fotografía hacia su popularización. Esta narrativa –siempre parcial– a la que sólo ingresan momentos que trascienden lo cotidiano, por lo general “momentos felices”, a los que Bourdieu (2003) incluirá en la categoría de *lo fotografiabile*, construida en el álbum familiar, constituye una de las funciones sociales más relevantes de la fotografía. No sólo posee importancia dentro de cada historia particular, sino que forman parte de la Historia, en mayúsculas, como verdaderos testimonios de época. Cada una de las imágenes del álbum familiar, contiene innumerables informaciones y manifestaciones de nuestro tiempo y espacio, de nuestros modos de relacionarnos con la imagen y de las decisiones estéticas visuales propias de nuestra época.

La inscripción del retrato fotográfico en la narrativa de la historia familiar posee así un doble sentido: por un lado, registra situaciones que connotan momentos felices para quienes los han vivido; por el otro, quizás de manera menos consciente, deja un documento testimonial para el futuro.

La aparición de estos testimonios en cada vez más espacios –abandonando el espacio privado exclusivo– se funda en el carácter testimonial de “*esto me ha sucedido*” y por lo tanto establece sobre esta base su efecto de real. El carácter indicial del registro fotográfico lo convierte en el medio predilecto para dar testimonio de los acontecimientos históricos. La fotografía doméstica ingresa así en el dominio público, se instala en la narrativa de los museos, ilustra y da cuenta de modos de vida de tiempos anteriores.

Las imágenes que el álbum contiene se encuentran de este modo marcadas por la referencia a un espacio social más amplio, que desborda lo biográfico específico de los allí retratados y pasa a dar cuenta de identificaciones ideológicas, históricas y estéticas. Por otro lado, las imágenes significativas del álbum –por motivos estéticos o de relevancia del acontecimiento que

registran— son trasladadas del espacio íntimo del álbum a un espacio de exhibición doméstico, privado. Tal es el caso de las imágenes colocadas en portarretratos o murales, en donde las mismas devienen en una suerte de fetiche, adquiriendo un valor de ícono único e irremplazable, puestos “en lugar de” aquellos que ya no están, o que están pero ya no son los mismos, dado el paso del tiempo.

En este marco, el presente libro gira en torno a dos ejes. Por un lado, busca describir las estrategias de construcción narrativa de la memoria en el soporte de álbum fotográfico familiar, a través del relevamiento de sus usos en contextos sociales específicos. Por otro lado, a partir de las imágenes que se encuentran en el álbum, pretende dar cuenta de los modelos de identificación y memoria colectivas familiares, que desbordan los sentidos expresados en el nivel de la narración oral.

El desafío de este recorrido consiste en intentar dar cuenta de las prácticas sociales registradas en el álbum familiar y su significación en la narrativa del grupo, prestando especial atención a sus lógicas de ordenamiento y construcción narrativa. Para hacerlo, nos proponemos mirar los usos domésticos de la fotografía en diversos estratos sociales, poniendo en relación las posibilidades de acceso al medio y los avances de la técnica. Por último, buscamos abordar las diversas modalidades de construcción de la narrativa familiar, a partir del análisis de los relatos que se desprenden de las imágenes, las decisiones estéticas y modos de representación de los acontecimientos.

El texto se estructura en tres partes bien diferenciadas.

En una primera parte, abordaremos brevemente la reflexión en torno a los modos en que la imagen fotográfica habilita toda una serie de memorias y narrativas, en las que se fundan identidades e identificaciones. Con esto, nos proponemos dejar de manifiesto cuáles son los pilares desde los cuales entendemos la relación de la fotografía con la técnica, con las instituciones y con los relatos que de ella se desprenden.

Esta parte gira entonces en torno a las cuestiones teóricas de delimitación y definición del objeto, la importancia de la dimensión técnica y de la

dimensión narrativa para abordar el problema; mientras que la segunda parte centra su atención en el análisis de los álbumes familiares y los relatos que contienen. A lo largo del análisis se abordan cuatro álbumes familiares pertenecientes a sujetos provenientes de diferentes clases sociales, generaciones y ubicaciones geográficas. El resultado de las entrevistas nos permitió establecer puntos en común y divergencias tanto en los modos de construir el relato como en las prácticas de producción de las imágenes.

Así se eligió a una mujer de setenta años, proveniente de una familia tradicional cordobesa que vive en las sierras de Córdoba; una familia radicada desde siempre en Villa La Natividad<sup>5</sup>, conformada por un padre y sus cuatro hijos; una familia radicada en la ciudad de Córdoba, proveniente del noreste del país por motivos de trabajo, y por último una familia de clase media universitaria de la localidad de Bell Ville, en el interior de la provincia de Córdoba<sup>6</sup>.

Como el álbum se inscribe necesariamente en una lógica de lo familiar, elegimos como objeto de análisis álbumes de familias, esto es de sujetos que estén o hayan estado casados o en pareja y que hayan tenido hijos de esta relación. Si bien la práctica fotográfica no se limita sólo a estos casos, y está claro que existen álbumes no estrictamente familiares, hemos tomado esta delimitación para construir nuestro corpus.

En esta segunda parte desarrollamos la reflexión sobre los modos de elaboración de memorias sociales, estéticas y culturales, que conlleva además una segunda reflexión sobre las prácticas sociales relevantes que el álbum contiene. Pensamos aquí el álbum fotográfico como archivo y como institución social.

Finalmente, la tercera parte aborda el análisis particular de distintos álbumes, y las conclusiones generales, articulando los aportes desarrollados en las dos primeras.

<sup>5</sup> Villa La Natividad es un asentamiento del tipo villa de emergencia, ubicado en el centro de la ciudad de Córdoba, que desde mediados del 2004 el gobierno intenta relocalizar a las afueras de la ciudad. Muchas de las familias –Ernesto y María son una de ellas– permanecen allí, resistiendo ser trasladados.

<sup>6</sup> Los nombres de los lugares y personas han sido modificados por nombres ficticios, para preservar su identidad.

La utilización de la cámara fotográfica como dispositivo de registro de acontecimientos que construyen la narrativa familiar, representa el contacto material e inmediato de los sujetos con la fotografía. La compilación de fotos en el álbum, constituye la construcción de un documento testimonial de su historia de vida y el reconocimiento de pertenencia a cierto colectivo. Sobre estas prácticas de construcción narrativa de la memoria familiar, tratan las páginas que siguen.

## PRIMERA PARTE

### **Fotografías, técnicas y narrativas**

## CAPÍTULO I

### **El estudio de lo fotográfico**

Como en muchas de las prácticas mediadas por un dispositivo tecnológico, la fotografía está condicionada en cada momento histórico por sus posibilidades técnicas. En este caso particular, la posibilidad de acceder a un registro fotográfico familiar fue aumentando con cada avance técnico en pos de democratizar el acceso a ser fotografiado.

Un primer avance relevante fue conquistado por Eugène Disdéri (1819-1889), un fotógrafo comercial francés que se dedicaba a hacer retratos, quien dividió la placa de vidrio en fragmentos más pequeños, permitiendo obtener más imágenes de una misma emulsión. Este procedimiento, conocido como *carte de visite*, permitió abaratar notablemente los costos, lo que facilitó el acceso a ser fotografiados a una mayor cantidad de familias.

A finales de 1890, George Eastman comenzará sus investigaciones para hacer del uso doméstico de la fotografía su negocio. Fundador de la popular empresa “*Eastman Kodak of New York*” desarrollará diversas cámaras con el objetivo de simplificar su mecanismo y, nuevamente, abaratar costos. En 1963, este proceso llegará a su punto máximo con el lanzamiento al mercado de las primeras cámaras *Instamatic*. En 1970, ya se habían vendido cincuenta millones de cámaras *Instamatic*, en sus diversos modelos. Definitivamente, la fotografía se difundía y era apropiada para nuevos usos. Condicionada una vez más por los avances de la técnica —la posibili-

dad de manipular la cámara autónomamente y de trasladarla fácilmente— nacieron nuevas imágenes: las fotografías de viajes y de acontecimientos familiares varios, como cumpleaños y aniversarios.



Jubilados con cámaras digitales. Bariloche, octubre de 2009

Las nuevas tecnologías relacionadas con el avance de la fotografía digital, representan de igual modo un cambio determinante. En este sentido, podemos señalar dos momentos: a) la popularización de las cámaras digitales como instrumento de registro de las prácticas *fotografiables* tradicionales y b) el avance de la posibilidad de generar registros fotográficos con dispositivos de uso cotidiano —teléfonos celulares, en primer lugar— que trasladan a una nueva esfera —cada vez más próxima— a la práctica fotográfica.

La fotografía digital —como técnica y como lenguaje— marca así una ruptura con los modos de fotografiar, tanto desde la cantidad de imágenes producidas como de las temáticas abordadas, las que sabemos no son azarosas, sino que responden a tácitas reglas y convenciones que regulan esta práctica. Estos desarrollos implican sin dudas nuevos desafíos que deberán ser contemplados en relación a la modificación al tema que nos ocupa. El álbum familiar se alza entre estos dos momentos: el del abaratamiento de costos que permite a las familias acceder a fotografiar aquellos momentos que las convocan como tales y el de la fotografía digital que modificará estéticas y alcances de la imagen a territorios antes impensados, como la posibilidad de subir imágenes al espacio público de la web desde un teléfono móvil.

### Los aportes del estructuralismo: los modelos de Roland Barthes

Aunque el trabajo de Barthes más específico y difundido respecto a la fotografía como objeto es *La cámara lúcida* (1979), con anterioridad el autor desarrolló dos ensayos que —en el marco del proyecto estructuralista— buscaron analizar la imagen fotográfica: “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen”

(1964). El primero de estos ensayos centra su atención en la fotografía de prensa, mientras que el segundo lo hace en la utilización de imágenes en publicidad. Más allá de que ninguno atienda a la problemática específica que nos interesa, ambos textos realizan aportes sustanciales al campo de estudio de la fotografía como discurso.

En “El mensaje fotográfico”, el autor plantea la imposibilidad de concebir a la fotografía de manera aislada, ya que si bien es una estructura en sí misma, se encuentra siempre en relación con al menos otra estructura: el texto escrito. En la fotografía de prensa esto se percibe claramente ya que las imágenes se encuentran siempre en relación a un título, una leyenda o un artículo. Si bien el análisis de estos dos dominios debe ser abordado de manera separada, no podemos desconocer las relaciones que se dan entre ellos.

El texto constituye un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir a uno o varios significados secundarios. [...] la imagen ya no ilustra la palabra; es la palabra que, estructuralmente, es parásita de la imagen. [...] Antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro) hoy en día el texto hace más pesada la imagen, le impone una cultura, una moral, una imaginación: antes había una reducción del texto a la imagen, hoy, una ampliación de una a otra (Barthes 2009: 23-24).



Calendario fotográfico en Fotolog  
Noviembre de 2010

Otro aporte interesante del texto en el momento en que Barthes escribe parte de la idea de que la fotografía transmite “lo real literal”, considerando que si bien existe una reducción de lo real al ser fotografiado, esta reducción no implica una transformación.

Entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un “relevo”, es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común (Barthes 2009: 13).

Al no tener código, la fotografía se convierte en un mensaje continuo, donde su “plenitud analógica” se impone sobre su carácter de signo. Pero para Barthes, estas características asignadas por el sentido común, se fundan en una construcción del orden de lo mitológico, ya que para el autor existen códigos que intervienen tanto en la producción como en la recepción del mensaje como son las normas profesionales, estéticas o ideológicas o las características de los públicos que las consumen.

La paradoja fotográfica sería entonces la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (lo análogo fotográfico denotado) y el otro con código (el tratamiento o la retórica fotográfica connotada) (Barthes, 2009). El mensaje denotado sería para Barthes puramente analógico, y por lo tanto carente de código. En cambio en el plano de la connotación –sobre el que centrará su atención– podemos encontrar un plano de la expresión y un plano del contenido, significante y significado. En este plano, podemos atender a una serie de elementos que desde lo técnico, codifican el mensaje: el trucaje, la pose y los objetos fotografiados como mecanismos que modifican lo real, es decir, actúan sobre el mensaje denotado; y la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis como elementos propios del dominio de la connotación.

La importancia del anclaje histórico de toda lectura en relación a la imagen, es decir la connotación de los diversos elementos que en ella se disponen, limita cualquier tipo de lectura transhistórica, ya que la significación es siempre elaborada por una sociedad y en una historia definidas: la significación es, en suma, el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre el hombre cultural y el hombre natural (Barthes, 1964).

Por este motivo, las maneras en que son recepcionadas las imágenes del álbum por parte de algunos de sus miembros habilitan significaciones no solo sobre el contenido de las mismas, sino también sobre contextos más amplios de sentido dentro de los que se encuentran enmarcados: valoraciones morales, reflexiones sobre la temporalidad de la propia vida y delimitaciones del universo vincular afectivo que en ellas se representa.

### **La construcción fotográfica de la memoria: Bourdieu y lo fotografiable**

Con la publicación de *Un arte medio, Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (1975) Pierre Bourdieu y su equipo buscan dar cuenta de la integración inseparable entre teoría y práctica, partiendo de un profundo trabajo de campo verdaderamente colectivo. Los aportes que aquí se contienen han permitido abordar lo fotográfico desde la dimensión de los usos sociales poniendo en relación los modos particulares de hacer uso de la imagen fotográfica en contextos específicos: en contextos rurales y urbanos, en manos de profesionales y *amateurs*, en mujeres y varones. Si bien los ensayos desarrollados por el teórico y su equipo poseen un alto grado de localización en la Francia de los años sesenta, proponen una serie de categorías trasladables –con ciertas precauciones– a otros contextos y desarrollos.

Esto permite profundizar la reflexión sobre el lugar de la fotografía como práctica social, en especial la noción de “lo fotografiable” –la cual nos habilita a pensar las variaciones de las relaciones de los actores con el medio en una dimensión temporal, generacional y social–.

Puesto que está siempre orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión. Pobre institución, que no se lleva a cabo más que en circunstancias y en sitios preestablecidos y que, destinada a solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado, ignora la ambición de promover a la categoría de ‘fotografía’ todo lo que se define objetivamente (es decir, socialmente) como ‘fotografiable’ y susceptible ‘de ser fotografiado’, puesto

que ese es el principio que funda su existencia y determina sus límites. En la medida en que la actividad es solo fotografía de lo fotografiable, está encadenada a esos lugares y a esos momentos que, en el doble sentido del término, la determinan (Bourdieu 2003: 79).

El trabajo de Bourdieu expone un especial interés por determinar los límites de lo fotografiable en función de sus usos sociales, los que condicionan la práctica y le otorgan sentido dentro de un espacio cultural singular. Cuando Bourdieu escribe sobre las limitaciones sociales de lo fotografiable, señala que, de alguna manera, nos encontramos frente a una práctica institucionalizada.

Desde otra perspectiva, enmarcada dentro del postestructuralismo y en estrecha relación con el desarrollo teórico de Michel Foucault, John Tagg (2002) busca dar cuenta de las relaciones entre fotografía y poder, en especial en relación a las instituciones modernas de control. La reflexión de Tagg nos alerta sobre la necesidad de pensar la práctica fotográfica:

La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de los usos específicos que se le dan (Tagg 2002: 85).

Influenciado por el marxismo estructuralista de Althusser, y por la reflexión en torno a la función que desempeñan los aparatos ideológicos en el mantenimiento y reproducción del sistema capitalista, Tagg hace hincapié en las relaciones entre la práctica fotográfica y los aparatos de poder.

Lo que trato de afirmar aquí es la absoluta continuidad de la existencia ideológica de las fotografías con su existencia como objetos materiales cuya “difusión” y cuyo “valor” surgen en determinadas prácticas sociales, diferenciadas e históricamente específicas, y son, en última instancia, una función del Estado [...] Aunque también se usa como herramienta en los grandes aparatos educativos, culturales y de comunicación, la fotografía es en sí misma un aparato de control ideológico sometido a la autoridad central “armonizadora” de la

ideología de la clase que, abiertamente o mediante alianzas, ostenta el poder del Estado y domina el aparato estatal (Tagg 2002: 146).

En este planteo, la fotografía se presenta como vehículo de otros poderes, que provienen de otras prácticas sociales, por lo que la fotografía carece de un poder en sí. La cámara no posee un poder en sí, sino el poder que le enviste el Estado, en cualquiera de sus formas.

Esta lectura no se condice con las reflexiones del propio Tagg en torno al poder, las que se ven marcadas por los aportes de Foucault en general y del concepto de *microfísica del poder* en particular. Este permite dar cuenta de aquellos poderes que circulan dentro y a través del cuerpo social, atendiendo a una multiplicación de efectos de poder a través de la formación y acumulación de nuevas formas de conocimiento. La fotografía como vehículo de poder y conocimiento entonces, no ejerce ningún poder propio.

La interpretación de Tagg sobre los efectos políticos de la fotografía no se centra en el propio medio, sino en los mecanismos determinantes de sus propios marcos históricos, en las formas en que la fotografía ha estado históricamente implicada en la tecnología de poder-conocimiento (Batchen 2004: 14).

De alguna manera, estos planteos ponen en discusión todo intento de definir la fotografía como tal, de delimitar su dominio específico y de generar cualquier tipo de historiografía de la misma. Esta perspectiva propone mirar la práctica fotográfica dentro de una trama más amplia de relaciones en la que se encuentra inmersa: la significación de la misma solo puede ser entendida en los marcos institucionales y políticos sobre los que se encuentra inserta. El álbum familiar entonces debe ser pensado como el dispositivo visual de la institución familiar, dentro de la cual posee una especial función de cohesión social y delimitación de las identidades.

## CAPÍTULO II

### **El álbum familiar como relato**

Contamos historias porque finalmente las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas.

Paul Ricoeur, *Temps et récit*

### **Algunas consideraciones sobre el relato y la imagen**

La fotografía familiar condensa la imagen de un colectivo, en la que cada uno de sus miembros materializa una representación específica de sí mismo, una máscara elegida para interactuar con los otros en las diversas esferas de la vida social. La elección de esta máscara pone en juego un valor ontológico y un valor relacional: por un lado expone la presencia de los sujetos ante la cámara, por el otro, señala la posición de cada uno de ellos dentro de una constelación más amplia de relaciones con otros miembros del colectivo familiar. Pero, por fuera o por detrás de la máscara no es posible pensar una identidad esencial sobre la cual la máscara es colocada, a modo de ocultamiento de una “esencia”:

La máscara es un *pars pro toto* de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen. Pero cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de este cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen, o sea un medio portador. La máscara proporciona al respecto nuevamente la imagen más concreta. Se la coloca en el cuerpo,



ocultándolo en la imagen que de él muestra. Intercambia al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad material (Belting 2007:44-45).

Lo que se torna visible no es un rostro esencial, sino más bien un rostro construido, una máscara que es, en definitiva, una imagen, en este caso, fotográfica. El rostro deviene imagen, que a su vez se condensa y plasma en la materialidad específica de una fotografía.

A partir del recorrido realizado hasta el momento podemos definir al espacio de la imagen fotográfica como un lugar en donde los sujetos materializan, dan contenido y presentan su experiencia, como un territorio específico de construcción de subjetividades. En este sentido, trabajar con imágenes fotográficas nos abre la puerta a la reflexión sobre el sujeto en diversas dimensiones de su vida social, la diversidad de personajes que despliega, y la complejidad que lo constituye. Así, donde aparentemente hay unidad, aparece la multiplicidad; en donde hay aparente continuidad, aparece lo disruptivo.

Que la entrevista con fotos abra muchos más sentidos que aquella que se estructura alrededor de la pregunta hace que muchas veces los entrevistados se “corran” de la interpelación inicial asumida y empiecen, ya sea a mirar las fotos desde otra trama narrativa y personaje identitario o, algo también bastante común, dejen de prestarle totalmente atención a la foto y comiencen a discutir temas que la foto muy mediadamente gatilla (Vila, 1997 en Jelin *et. al.* 2010 : 173).

Nuestro cuerpo, nuestra mirada, posee la capacidad de transformar en imágenes y conservar de la misma manera los lugares y las cosas que se les escapan en el tiempo a través de las imágenes que almacenamos en la memoria y que activamos por medio del recuerdo. Con imágenes nos protegemos del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos. El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen (Belting, 2009: 83). En este sentido, la fotografía ha sido el medio más propicio para plasmar estas imágenes, materializarlas y preservarlas.

A la vez, los mecanismos que operan en la reconstrucción oral de la propia historia al comentar las fotos del álbum, se vuelven prácticas fundantes de la subjetividad, de las identidades personales y de las identificaciones con ciertos colectivos. El relato en primera persona, permite al sujeto dar testimonio de su experiencia, acompañado por las imágenes fotográficas en los que plasma fragmentos significantes de su historia de vida.

El testimonio representa el espacio fundante de identidad dentro de las prácticas de memoria. Como la memoria busca representar la ausencia, se encuentra en estrecha relación con una construcción en imágenes en la que se ponen en juego lo irreal –lo fantástico, la utopía– y lo anterior –la ausencia de lo que antes existió– (Ricoeur, 2002). De alguna manera, el pasado se escenifica en imágenes, que corren el riesgo de caer en lo imaginario, lo irreal.

Sin embargo, determinar el valor de realidad de las imágenes no resulta relevante a la hora de pensar las prácticas aquí analizadas: nuestro interés se centra en los modos en que las personas condensan en imágenes fotográficas y dan sentido a distintas experiencias de vida, reflexionan y miran el pasado *desde* lo que la imagen muestra del mismo, nunca agotándose una dimensión en la otra.

La fotografía se convierte en testimonio –de lo vivido– y documento –prueba de veracidad– que limita el universo de lo irreal. En relación al contenido de su referente pretende –desde el contrato social de verosimilitud propio del registro– una reconstrucción más fehaciente de la propia historia que el mero relato oral, pero a la vez habilita un margen para la edición, la resignificación y la reflexión desde el presente en el que son contempladas.

### **La dimensión narrativa: actores y relatos**

Así como para la constitución y recolección del corpus se recurrió al método etnográfico, para su análisis consideramos pertinente recurrir a algunos aportes de la narratología.

Podría decirse que esta disciplina surgió en 1968, con la publicación del número 8 de la revista *Communication* dedicado al *Análisis estructural del relato*. La mejor síntesis de este proyecto, probablemente sea la introducción a este texto realizada por Roland Barthes. En esta, este autor señalaba la preeminencia del relato en la vida social, en los siguientes términos:

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias (...) el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato empieza con la historia misma de la humanidad (Barthes 1988: 7).

El último Barthes señalaba igualmente que la narrativa “es simplemente como la vida misma [...] internacional, transhistórica y transcultural”. Frente a esta diversidad y omnipresencia del relato en la vida social, Barthes proponía en el texto mencionado:

[...] los formalistas rusos, Propp, Levi-Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición de acontecimientos, en cuyo caos sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (el autor) –todas formas míticas del azar– o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas (Barthes 1988: 8).

Los textos que componen la antología compilada por Barthes se abocarán a buscar este sistema. Entre ellos Algirdas Julien Greimas, Gerard Genette, Umberto Eco y el propio Barthes propondrán modelos de análisis que nos permitirán dar cuenta de esta diversidad.

Entre estos, nos interesa recuperar algunos elementos de la propuesta de Greimas quien se inspira en los aportes de Vladimir Propp sobre los cuen-

tos folklóricos rusos y en los estudios de la estructura del mito de Levi-Strauss. Estos análisis coinciden en:

Identificar, en todo relato mínimo, dos atributos de un agente por lo menos, relacionados pero diferentes, y un proceso de transformación o de mediación que permite el paso de uno a otro (Ducrot y Todorov 1974 : 340).

Este marco nos permitió leer el registro audiovisual de las entrevistas como relatos y advertir los roles que cada miembro adquiere dentro de la narrativa familiar. En el relato que el álbum familiar convoca, al igual que en otros relatos, los personajes y los roles que estos asumen ponen en juego todo un sistema de relaciones que da cuenta de una forma de estructurar y describir la realidad, en nuestro caso, la historia familiar.

### El recorrido mítico del héroe

Como dijimos, la obra de Vladimir Propp, *Morfología del Cuento* (1928) constituye un texto fundante del análisis narratológico. Propp trabaja sobre relatos folklóricos rusos analizando minuciosamente las acciones que los componen, independientemente de los sujetos que las lleven a cabo.

Propp encuentra en todos los relatos elementos estables que son independientes de los personajes, y a los que llama *funciones*. A la vez, estas funciones puede colocarse dentro de la esfera de acción de alguno de los siete personajes que aparecen en los relatos que Propp analiza: Héroe, Antagonista, Donante, Auxiliar mágico, Princesa, Mandante y Falso héroe. Si bien estas categorías surgen del análisis de cuentos folclóricos, como señalamos más arriba, pueden aplicarse a otros relatos, no sólo ficcionales.

Tomando este modelo, Algirdas J. Greimas definió una categoría de análisis a las que llamó “actante”, buscando atender ya no a los personajes y su designación sino solo a su función: el actante es así una unidad construida (y no dada) de la estructura narrativa.

En una primera teorización Greimas estableció tres pares de actantes: 1. Sujeto – Objeto, 2. Destinador – destinatario y 3. Ayudante– Oponente.

En este esquema se nota claramente la influencia de la propuesta de Propp, pero llevada a un nivel de abstracción superior lo que permite una mayor generalización.

En un segundo momento de su reflexión teórica, Greimas consideró que este modelo seguía estando muy cerca del universo narrativo del cuento popular y optó por suprimir los actantes ayudante y oponente –los que fueron reelaborados en términos de sujeto y antisujeto–.

Los actantes que integran cada relato se encuentran en conjunción o disyunción con diversos objetos que representan valores o antivalores. El análisis de los valores puestos en juego en los relatos construidos frente al álbum familiar, será abordado en el capítulo cinco.

Los modos en que la historia se establece como relato ha sido otro de los campos de estudio de la narratología. Los aportes de Hayden White (1992) en este sentido dan cuenta de cómo la narrativa constituye la forma natural del discurso histórico siendo esta su materia, su soporte más universal.

Si bien el discurso y la narrativa se encuentran estrechamente relacionados, se distinguen en un punto importante: se concibe al discurso como la expresión individual y subjetiva dada por la presencia de un “yo” ante cierto suceso mientras que la narrativa funda su objetividad en la ausencia de toda referencia al narrador. En este sentido, los acontecimientos parecen “hablar por sí mismos”. Así,

La narrativa solo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato. Precisamente porque los acontecimientos reales no se presentan como relatos resulta tan difícil su narrativización. (White 1992: 20).

En este proceso de narrativización, el autor señala una serie de procedimientos que convierten al relato en una construcción consciente, producto de decisiones que dan cuenta de un sistema social de referencia que le es propio.

Lo que he intentado sugerir es que este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y solo puede ser imaginaria. La idea de que las secuencias de hechos reales poseen los atributos formales de los relatos que contamos sobre acontecimientos imaginarios solo podría tener su origen en deseos, ensoñaciones y sueños (White 1992: 38).

Estos aportes nos permiten pensar cómo los relatos se fundan más en elecciones inconscientes que en sucesos reales, que entrelazan en diferentes relaciones lógico causales a diversos fenómenos. En nuestro estudio en particular, esto se manifiesta como una constante, ya que los sujetos construyen su relato relacionando sucesos que no poseen una conexión *per se*, sino que esta está dada por la sucesión en el álbum y en la memoria.

SEGUNDA PARTE

**Álbumes familiares, memorias, identidades**

### CAPÍTULO III

#### **Memorias y álbumes familiares**

Las perspectivas desde las cuales podemos abordar el estudio del álbum familiar son diversas. De los aportes desarrollados en la primera parte, consideramos relevante recuperar dos dimensiones, que tienen que ver con a) su condición de documento –para otros testimonio, archivo– y b) su relación con la construcción de la memoria y las identidades, individuales y colectivas. Esto es: por un lado, el álbum como archivo visual familiar, donde se ponen en juego decisiones de inclusión y exclusión, de selección y recorte, y sobre el que se articulan los relatos significativos para el colectivo. Por el otro, el álbum como institución, concebido dentro de cierto tiempo y cierta cultura y sobre el que se fundan y elaboran valores morales que organizan la reflexión y articulan las inflexiones significativas de la historia familiar.

Elaborar una lectura de los álbumes familiares desde esta doble perspectiva nos permite dimensionar su relevancia dentro de las culturas visuales contemporáneas y en la elaboración biográfica de cada colectivo familiar.

## El álbum como archivo

La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza.

Giorgio Agamben, *Profanaciones*

En su uso actual, el álbum representa el espacio de construcción del archivo visual familiar. Podríamos pensar que, más allá de la costumbre, la necesidad de sistematizar nuestros relatos parte de la conciencia de fragilidad y finitud de nuestra vida, de nuestro propio cuerpo, siendo esta su dimensión más importante: la conciencia acerca de la condición efímera de nuestra corporalidad. Por esto es que Derrida entenderá a nuestros archivos en relación a los procesos de memoria y su consecuente relación con el olvido:

No hay archivo sin lugar de referencia. No hay archivo sin exterioridad [...] De esta manera, no hay archivo sin envío a un lugar externo que asegure la posibilidad de memorización, esta repetición misma, la lógica de repetición, en profundo, la repetición compulsión permanece, de acuerdo con Freud indisociable del instinto de muerte. Y aquello dispuesto al archivo no es algo distinto a lo expuesto a la destrucción, en verdad, aquello que es amenazado con ser destruido introduce *a priori* el olvido y entonces lo archivable en el corazón del monumento [...] El archivo siempre trabaja, a priori, contra el mismo (Derrida en Silva 1999: 188).

Los modos en que se representa la muerte dentro del álbum fotográfico familiar, aparece en varios registros. Alcanza con recordar que la fotografía de difuntos, en la que aparece el sujeto ya sin vida, retratado como dormido, fue una práctica común a lo largo del siglo XIX y que en la actualidad esta costumbre se conserva en algunas culturas del norte del país y de otros lugares del mundo.

En nuestra cultura visual en general y en los casos analizados en particular, la muerte representada mediante el cuerpo sin vida, queda fuera de

la narrativa del álbum familiar como acontecimiento. Por el contrario, la muerte adquiere presencia con el tiempo, cuando la corporeidad de los sujetos fotografiados se desvanece. Sin embargo este “detener el tiempo” propio de la fotografía, deviene en una situación paradójica: la convivencia de la muerte en el presente con el testimonio de la vida misma en un tiempo pasado. La fotografía nos recuerda aquello que fue y que ahora, por acción inevitable del tiempo, ya no es.

Otra de las maneras de representación de la muerte dentro del álbum familiar se desarrolla en el soporte de los avisos fúnebres, donde la muerte aparece como acontecimiento puntual o como aniversario del hecho. En las fotografías necrológicas, el muerto aparece en vida; la fotografía busca plasmar toda su vitalidad en su retrato.

## El álbum como institución

Si concebimos al álbum familiar inscripto en la trama de las instituciones sociales modernas podemos afirmar con Bourdieu (2003) que este responde a una necesidad de la familia como institución de preservarse en el tiempo:

El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. (...) Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el “orden de las razones” de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia. (Bourdieu, 2003: 69).

En el álbum familiar se asientan una serie de eventos fotografiados, fotografías de viajes y acontecimientos especiales, a los que Bourdieu hará referencia al estudiar la fotografía doméstica y al álbum familiar como su soporte material por excelencia.

Dentro del álbum abundan las fotos de turismo, por lo que quienes acceden a viajar practican la fotografía con más frecuencia. Esto no tiene que

ver solo con la capacidad económica, sino también y fundamentalmente, con el hecho de que el viaje es un tiempo en el que se rompe con la cotidianidad y la vida familiar se vive con mayor intensidad.

En la medida en que las vacaciones son la oportunidad de relaciones familiares más estrechas (...) y de reuniones amistosas más frecuentes, es natural que favorezcan una actividad fotográfica más intensa, puesto que siempre ha tenido como función expresa eternizar los grandes momentos de la familia (Bourdieu 2003: 74).

El lugar fotografiado carece de importancia, lo importante es la postura del turista que se separa de las preocupaciones de lo cotidiano, y lo vuelve significativo solo por el acto de haberlo fotografiado.

La fotografía, que sustituye la incertidumbre fugaz de las impresiones subjetivas por la certeza definitiva de una imagen objetiva, sirve aquí de trofeo (Bourdieu 2003: 75). En este sentido, muchas de las imágenes que en el álbum descansan se vuelven significantes recién al momento de ser exhibidas a personas externas al colectivo familiar, al que se muestra una imagen idealizada (institucionalizada por la mediación de la práctica misma) de un modo de ser vacacionantes, de un modo particular de felicidad familiar, generada por la extrañeza del lugar en la que se enmarca.

Sometida a sus funciones tradicionales, esta práctica sigue siendo por lo tanto tradicional en la elección de sus objetos, de sus monumentos y en su intención misma: es a la postal, de lo que a menudo toma su estética y sus temas, lo que la fotografía doméstica es a la de estudio. (Bourdieu 2003: 81).

En los años sesenta, cuando Bourdieu escribe su texto, el turismo de masas se encontraba en auge y así también la fotografía de viajes; de allí la novedad del fenómeno a explicar. La popularización de las cámaras *Instamatic* permitió que una gran cantidad de sujetos accedieran a la práctica fotográfica, mediante un dispositivo de simple manejo y pequeño formato.<sup>7</sup>

En la actualidad, la posibilidad de generar registros fotográficos con dispositivos celulares ha hecho que cada desplazamiento cotidiano por la

<sup>7</sup> Esta serie de reflexiones serán retomadas más adelante en el próximo capítulo.

ciudad sea susceptible de ser fotografiado. Cuando lo excepcional irrumpe (un accidente de auto, una intervención artística) este es fotografiado por quienes por allí transitan: estas fotografías elaboran nuevos álbumes digitales, como una colección personal de rarezas, cuyo objetivo es el de compartir con familiares y amigos lo sucedido. Es un registro que ilustra la anécdota, y una vez que cumplió su función puede ser eliminada, para dar lugar a nuevos hallazgos.

Por el contrario, si pensamos estas prácticas en relación a los álbumes familiares tradicionales proponen un movimiento inverso: muchas de las imágenes allí generadas tienen el sentido de llevar hacia el interior del hogar las travesías individuales cotidianas de sus miembros, mientras que el relato que el álbum propone nace desde el seno de lo familiar para ser mostrado al afuera.

### Sobre las memorias en el álbum

El álbum familiar guarda en su interior una serie de memorias, no solo particulares sino también sociales, políticas, históricas y económicas. Esto es consecuencia de las posibilidades únicas de la fotografía de documentar una diversidad de elementos en una misma imagen. En su condición inicial se funda la representación de más que acontecimientos: el registro fotográfico contiene una ilustración viva de modelos sociales y formas de vida culturales en los que estos se enmarcan.

La fotografía construye con la realidad del pasado un nexo doblemente demostrativo (Richard, 2000). Por un lado, funciona como testigo de un tiempo que fue, y lo inscribe necesariamente en el registro del pasado, asegurando su anterioridad; por otro, pone de manifiesto que lo que vemos es real: una realidad objetivamente comprobada por un dispositivo técnico. Partiendo de este punto, y pensando en las relaciones entre el pasado de la toma y el presente de la lectura, nace toda una serie de temporalidades posibles.

La ambigüedad de la tensión que instaura la foto entre la fugacidad del instante y su posterioridad grabada, entre lo instantáneo y su huella: una huella

que la serie mecánica hace perdurar en el para-siempre de la memoria técnica. Por un lado, [...] el registro fotográfico desempeña una función constatativa al documentar la existencia del sujeto fotografiado: al testimoniar de esa existencia gracias a la prueba de autenticidad de una demostración técnica de semejanza y de identidad (Richard 2000: 165).

Pero además de esto, la fotografía muestra al sujeto fotografiado tal como era en cierto momento del pasado, fijando un instante irrepetible, único en el tiempo. Esta posibilidad mecánica de hacer perdurar la imagen en el tiempo, pone a la fotografía en estrecha relación con la muerte y la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, por lo que se vuelve un pilar fundamental de las prácticas de memorias que en un plural habitan la fotografía en general y el álbum fotográfico en particular.

El acto de recordar se funda en poner en relación una serie de modos de memoria, en los que los actores buscan espacios de identidad, más o menos establecidos, fundando una genealogía familiar. Siguiendo la propuesta de Candau (2001), esta se manifiesta por un lado, como una genealogía naturalizada –referida a la sangre y al suelo– y por el otro, como una genealogía simbolizada –en relación a un relato fundador–. Este último modo, abarca las prácticas sociales establecidas dentro de cierto colectivo familiar, sobre todo, las marcas de clase y estratificaciones socioculturales.

El álbum familiar se establece así como la manifestación visual de las genealogías, además de ser el soporte discursivo de toda una serie de relatos en relación a los procesos de construcción de identidad. Cada vez que se abre el álbum familiar, la historia familiar se reescribe, fundando un nuevo presente, en el cual los hechos que antes fueron presente pero que, por el paso del tiempo, ya no lo son, vuelven a serlo. Así Deleuze (1995) señala:

El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por lo que el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser (...) (Deleuze 1995: 70).

Esta posibilidad, este “volver a ser” se funda en el relato mismo, que narra los acontecimientos desde un nuevo lugar. La memoria se pone en juego

cada vez de manera diferente, según las exigencias de cada relato, de cada ritual de recepción.

A la vez, los modos de construir este relato varían no solo por los acontecimientos contenidos en el álbum sino también por los modos de referirse a ellos, tanto desde lo político y cultural como desde la construcción personal del mundo íntimo que lo rodea. Así, el álbum familiar pone en juego una serie de memorias que interactúan desde dos dimensiones. Por un lado, aquellas que se desprenden de la imagen, mediante las posibilidades de la misma de ser testimonio no solo de los acontecimientos sino también de la época sobre la que se encuadra en instante de la toma; y por el otro, por la multiplicidad de posibilidades narrativas que de las imágenes se desprenden, siendo la dimensión oral un modo de memoria en constante construcción y reconstrucción.

Los mecanismos que operan desde la reconstrucción oral se vuelven prácticas fundantes de la identidad tanto individual como colectiva. El relato en primera persona, permite al sujeto dar testimonio de su propia historia, acompañado por las imágenes contenidas en el álbum. Michael Pollak (2007) enumera una serie de elementos constitutivos de la memoria, tanto individual como colectiva:

En primer lugar, los acontecimientos vividos personalmente. En segundo lugar, son los acontecimientos que yo llamaría “vividos indirectamente” o sea acontecimientos vividos por el grupo o por la colectividad a la cual la persona se siente pertenecer. [...] Si vamos más lejos, a esos acontecimientos se le suman todos los eventos que no se sitúan dentro del espacio-tiempo de una persona o de un grupo. Es perfectamente posible que, por medio de la socialización política o de la socialización histórica, ocurra un fenómeno de proyección o de identificación con determinado pasado, tan fuerte que podamos hablar de una memoria casi heredada (Pollak 2007: 34).

Todos estos acontecimientos aparecen dentro de la narrativa del álbum familiar, llevados adelante por una serie de personajes con distintos niveles de relación con los actores del álbum, pero que representan de alguna manera figuras trascendentales dentro de la narración. De esta manera, la memoria familiar se entreteje con acontecimientos históricos, formando



una trama en la que la vida pública y la vida privada se encuentran en estrecha relación.

Siguiendo a Pollak, el testimonio excede las prácticas de memoria, incluyendo además “la reflexión sobre uno mismo” (1990: 12). Dentro del relato aparece no solo la narración de los acontecimientos sino también las apreciaciones sociopolíticas de los sujetos sobre los mismos, en especial en relación a su propio lugar dentro de una historia más general, la Historia con mayúsculas.

El testimonio representa el espacio fundante de identidad dentro de las prácticas de memoria. Como la memoria busca representar la ausencia, se encuentra en estrecha relación con una construcción en imágenes en la que se ponen en juego lo irreal –lo fantástico, la utopía– y lo anterior –la ausencia de lo que antes existió– (Ricoeur, 2002). De alguna manera, el pasado se escenifica en imágenes, que corren el riesgo de caer en lo imaginario, lo irreal.

La fotografía entonces, se convierte en testimonio –de lo vivido– y documento –prueba de veracidad–, que limita el universo de lo irreal a un espacio más pequeño, en relación al contenido de su referente, estableciendo desde el contrato social de verosimilitud propio del registro, la reconstrucción más fehaciente de la propia historia.

### **Sobre el álbum para las memorias**

Definir exactamente qué es un álbum familiar, puede ser logrado solo a través de atender a su uso social específico, como sostén de las memorias de un colectivo al que denominamos “familia”, ya que sus características formales varían considerablemente de un caso a otro.

El “álbum único” de décadas atrás, ordenado cronológicamente y prolijamente comentado con textos en sus márgenes, ha sido reemplazado por una pluralidad de álbumes más pequeños, cajas con fotos sueltas o incluso –con el avance de la fotografía digital– por galerías de fotos guardadas en la PC o compartidas en redes sociales. Estos cambios han hecho

surgir nuevos criterios que no se corresponden necesariamente con el orden cronológico, sino que ponen en juego distintas categorías y modos de organización. Las posibilidades van desde cajas con fotografías sueltas sin ninguna referencia hasta criterios organizativos varios: fiestas religiosas en un mismo álbum, un álbum para cada hijo, un álbum de un determinado hobby, un álbum de cada viaje, etc.

Pero además de sus características físicas, el álbum conlleva un ritual de lectura y apropiación de sus contenidos, de manera más o menos ordenada. Así, cada tanto, los actores revisan y releen lo que en él se contiene: se (re)conocen, perciben el paso del tiempo, se sorprenden y conmueven. El álbum es disparador de toda una serie de relatos, que refieren no solo al contenido estricto del mismo sino también a anécdotas y comentarios que de él se desprenden: referencias a la técnica fotográfica, a las relaciones de parentesco, al progreso social y familiar, a las presencias y las ausencias. La experiencia de recorrer el álbum familiar es una instancia de reflexión sobre la propia biografía, un “mirar hacia atrás” en el que se van articulando las inflexiones de la historia de vida y en el que los sujetos se reconocen como actores y dan cuenta, justifican y elaboran repertorios morales sobre el devenir de sus días.

En el álbum conviven también distintas temporalidades y diferentes espacios, junto con una serie de personajes de los que desprenden nuevas anécdotas, que hacen referencia a la Historia (con mayúscula) y cuya presencia da testimonio del paso del tiempo. Un tiempo que va marcando una serie de cambios en la vida de los actores, que quedan registrados dentro del álbum.

Así, cuando las referencias al año exacto no están dadas, son las pistas que figuran en la misma imagen –personas que aparecen, estado de los lugares, edad de los niños– las que otorgan al relato cierta orientación temporal. De esta forma, la construcción narrativa de la memoria se da mediante un doble movimiento entre lo que la imagen contiene y lo que de ella se desprende, conformado un relato que va y vuelve sobre la imagen, siendo más o menos *fiel* a su contenido estricto.

Finalmente, si bien la función social del álbum fotográfico es la de conser-

var y dar testimonio de la trayectoria de un colectivo familiar, dentro de él encontramos toda una serie de prácticas que desbordan este uso específico. Así, ciertas imágenes buscan dar cuenta de usos expresivos –relacionados con la fotografía como arte– o de usos documentales –relacionados con fenómenos más generales, sociales, políticos o culturales– o incluso de parodia –imágenes provenientes de otros dominios: lo publicitario, lo cómico, lo mediático aparecen dialogando con las imágenes más tradicionales–.

En el próximo capítulo, desarrollaremos los modos en que fueron realizadas las entrevistas, la metodología de análisis y los ejes sobre los cuales abordaremos, en la tercera parte, los álbumes familiares en cuestión.

## CAPÍTULO IV

### Sobre álbumes y relatos

Una de las contribuciones más importantes que la antropología puede hacer a una teoría crítica de la visualidad y la imagen, es resaltar la diversidad de subjetividades visuales que operan en cualquier “mundo de imágenes”.

Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*.

Para abordar la relación entre fotografías y relatos, se realizaron entrevistas etnográficas en la que los entrevistados compartían y comentaban sus fotografías familiares. En esta instancia la fotografía aparece simultáneamente como objeto y como técnica de registro: el registro de los álbumes es fotografiado, al igual que la instancia de la entrevista en sí misma, aportando elementos de contexto para el análisis.

De esta manera, al *refotografiar fotografías* obtenemos un registro de las imágenes *in situ*, además de registrar el modo en que los actores se relacionan con el objeto álbum en particular y con la fotografía en general. Se buscó así generar un registro de los modos en que aparece la fotografía en el espacio doméstico y las imágenes que se seleccionan para ser exhibidas.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Otro motivo –secundario, mas no menor– consistió en evitar pedir las fotografías prestadas para ser escaneadas, ya que, si bien la reproducción realizada con este dispositivo puede resultar de mejor calidad, implicaba establecer otra relación con el entrevistado: quien se vería así obligado a dar en concesión su memoria familiar para convertirse en “objeto de investigación”.

A fin de obtener un registro más completo del trabajo de campo y teniendo en cuenta que los relatos hacen referencia a imágenes tomadas por los actores, exhibidas en la instancia de la entrevista, la técnica de registro elegida fue el video. Este soporte permite poner en relación el relato oral con la imagen, facilitando un análisis integrado de lo visual con la dimensión oral que la acompaña. Asimismo, se tuvo en cuenta en las entrevistas los modos de relación investigador-entrevistado, atendiendo a los diversos grados de transparencia y opacidad tanto de las fotografías como de los relatos. Para este fin, el soporte audiovisual fue de gran utilidad.

### Definición y selección de los álbumes

Para elegir las familias que formaron parte del corpus, se tomó en cuenta una serie de variables que contemplaran la diversidad de elementos en relación a clase social, lugar de residencia y grupo generacional. Estas variables no buscaron ser exhaustivas sino que sólo fueron tenidas en cuenta al momento de tomar contacto con las familias, de manera de poder armar un corpus que contemple situaciones sociales diversas.

El primer acercamiento consistió en la presentación abierta del proyecto que se pretendía realizar. La consigna buscó ser lo más amplia posible, evitando cualquier condicionamiento por parte del investigador sobre el entrevistado. “*Ver las fotos que tienen*” guiada por la pregunta de “*¿a qué le saca fotos la gente?*” consistió la entrada al campo, para una tesis de licenciatura que estaba en proceso de elaboración. En ningún momento se habló de álbumes ni de familia, que si bien son centrales en el desarrollo del trabajo, pueden resultar condicionantes para el entrevistado, que muchas veces construye su relato en imágenes por fuera de estos términos.

Atender a los modos de nombrar el mundo en general y de referirse a la práctica fotográfica en particular, nos enfrenta a una compleja trama de relaciones en la que se entrecruzan diversos dominios del mundo social –económico, político, educativo y cultural– que derivan en el accionar –discursivo o material– de sujetos que utilizan la fotografía.

Mediante una combinación de técnicas de observación y entrevista antropológica se buscó abordar la perspectiva del actor (Guber, 2005), enten-

dida como el proceso mediante el cual podemos dar cuenta de las lógicas propias de construcción de sentido desarrolladas por los actores.

La perspectiva del actor se convierte en el punto central al cual atender con el fin de percibir la relación de los actores con el medio fotográfico, a partir de las definiciones del mismo, las prácticas sociales, las normas y valoraciones en relación a sus usos y sus interpretaciones. En este sentido, nos permite elaborar un marco de referencia común que posee una existencia dentro del universo de lo posible, aún cuando las condiciones de acceso y participación concretas de los sujetos en él varíen, ya que se encuentra desigualmente distribuido. Partiendo de las perspectivas de los actores nos interesa entonces observar lo que estas tienen de común para, a partir de estas constantes, reconstruir la lógica que subyace a las prácticas y que determina en cierto sentido el universo de lo posible para los actores.

Se eligió trabajar finalmente con cuatro casos, que nos permiten dar cuenta de una diversidad de universos de configuraciones familiares, considerando las variables urbano/rural, clase social, desplazamiento geográfico y grupo generacional en sus diversas manifestaciones.

### Mirar álbumes, contar historias

Si cada vida es una narración, esta es equiparable a una película cuyas secuencias se determinan en cada álbum (a la vez equiparable a los capítulos de una novela). Pero esto no es general: la forma de organización ya produce sentido; esto es, las personas que tienen un álbum para cada hijo, establecen la individualidad de los hijos como constituyente de la familia. Por el contrario, quienes arman álbumes de acuerdo a eventos (cumpleaños, bodas, etc.) privilegian el valor de estos momentos como unidades significativas, quienes lo estructuran en función de experiencias personales (viajes, primer casamiento, segundo, etc.) lo hacen por su valor como referentes del relato.

Podemos pensar ciertos modos de organizar la narrativa familiar en una pluralidad de álbumes, siendo entonces, cada uno de ellos, una unidad de análisis en sí misma. Atendiendo al problema, definimos entonces una serie de unidades de análisis, por analogía a ciertas categorías utilizadas por

el discurso cinematográfico: a) secuencias (eventos particulares, como por ejemplo, “cumpleaños de un año”; b) escenas (unidades espacio-temporales, que a veces abarcan toda una secuencia, como por ejemplo la torta, los invitados) y c) planos (equivalen a cada fotografía, que a veces constituye por sí sola una escena y una secuencia).

Este criterio está dado además, por las maneras de organización temática de cada uno de estos pequeños álbumes, que hacen referencia a un relato en particular. En otros casos, el relato se desprende de una imagen en particular para avanzar hacia la dimensión oral, donde no hay fotografías para referenciarlo. Las secuencias se limitan por criterios organizativos de: a) el álbum fotográfico en sí y b) el relato que de este se desprende.

Otro punto importante a señalar radica en que no todas las imágenes poseen el mismo valor narrativo. Muchas de las imágenes que el álbum contiene resultan repetitivas, responden a convenciones que todos conocemos, por lo que no se centra demasiado la atención en ellas. Sobre estas imágenes, el sujeto solo hace referencias de carácter descriptivo, ya que da por sentado que se reconoce la convención que conlleva a que cierto acontecimiento sea fotografiado.

Sin embargo, en otras imágenes de carácter más particular, de eventos más específicos del colectivo en cuestión, relacionados con el lugar en el que se habita, la profesión y el estudio o los vínculos más significativos, se desprende todo un universo de referencia a la vida de los sujetos, sus prácticas e identidades. Sobre estas secuencias entonces, centraremos mayor atención.

A partir de estas reflexiones, podemos pensar una serie de ejes analíticos que nos permitan abordar el análisis de los álbumes en el próximo capítulo. En primer lugar, atenderemos a las prácticas concretas de uso y recepción de la fotografía y el álbum fotográfico respectivamente, describiendo los modos en que los actores se relacionan con la técnica fotográfica, y las formas en que inscriben su historia familiar mediante este registro. En cada familia el álbum posee un valor, no solo testimonial sino también expositivo: el álbum familiar se muestra, se comparte en el ámbito de lo privado a quienes por algún motivo merecen acceder a él. Estos motivos pueden ser diversos, y el grado de privacidad puede variar de un caso a

otro. Estas reflexiones las abordaremos en el apartado analítico que denominaremos “**lo fotográfico: usos y recepciones**”.

En segundo lugar, consideraremos las referencias en la fotografía y en el relato a los cambios en el espacio, y los modos en que los actores reconstruyen su universo espacial a partir de la técnica fotográfica. Los cambios en el espacio se establecen principalmente en relación al paso del tiempo; sin embargo, despiertan un universo reflexivo propio, que pone en relación lo espacial con un universo afectivo identitario particular. En este apartado, reflexionamos sobre los modos de reconstruir desde el relato los cambios en **el espacio**.

Dentro del álbum, aparecen igualmente una serie de actores que son quienes llevan adelante las acciones contenidas en el relato. En este punto, se manifiestan modos de nombrar, inclusiones o exclusiones del colectivo. El ritual de mirar un álbum familiar se presenta así como un mecanismo de instauración del orden dentro del colectivo. Bourdieu rescata en *Un arte medio* (2003), la siguiente cita extraída de una revista *Elle* en Francia de los sesenta:

En una gran familia, todos saben que las buenas relaciones no impiden que a veces los primos, primas, tíos y tías tengan conversaciones tumultuosas o molestas. Cuando noto que el tono va a subir, saco el álbum de fotos de familia. Todos se precipitan, se sorprenden, se reencuentran, primero bebés, luego adolescentes; nada puede enternecerlos más y, muy pronto, el orden vuelve a reinar. (Bourdieu 2003: 27)

Esta cita nos lleva a reflexionar en torno al álbum fotográfico como objeto material y a las prácticas rituales de recepción y lectura del mismo en dos dimensiones. Como instaurador del orden, el álbum es el lugar donde los sujetos se (re)encuentran y (re)conocen, y a partir de esto, se identifican como pertenecientes a un determinado colectivo familiar o social, como expone Bourdieu. Sin embargo, el álbum familiar es también el espacio en el que se pone de manifiesto el conflicto, mediante la exclusión de determinados miembros “no deseados”. Al construir una narrativa selectiva, de “momentos felices”, se dejan al margen de la misma a aquellos que en el presente han sido destituidos del colectivo.

Estos cambios se suceden a lo largo del tiempo y exponen alteraciones en la conformación del colectivo, las que pueden ser analizadas en términos de relaciones entre los actores sobre las que se impregnan sus pasiones y tensiones entre los intereses individuales y colectivos. **Los actores**, será entonces otro apartado que nos dedicamos a analizar.

Al ser el álbum fotográfico familiar un soporte testimonial de la memoria en constante transformación, las lecturas del pasado se alteran desde cada presente particular. Las lecturas que el álbum despierta presentan variaciones en relación al tiempo y la percepción del pasado como tiempo continuo de construcción del colectivo familiar. La **dimensión temporal**, conforma otro apartado dentro del análisis de los álbumes.

Finalmente, en cada álbum, incluso los más organizados a nivel cronológico, los hechos que se rescatan y son tomados como bisagras en el relato son notablemente diferentes, como lo son, por supuesto, las vidas de los actores, las que incluyen desde el nacimiento de un hijo a un accidente automovilístico, desde el matrimonio a algún acontecimiento político del país. Sobre estos relatos, prestaremos especial atención, analizando en detalle cada una de las secuencias narrativas que de estas imágenes se desprenden. Este será el último apartado de análisis, al que denominaremos **“secuencias seleccionadas”**.

Sobre estos cinco ejes –usos y recepciones, el espacio, los actores, el tiempo y las secuencias significativas– desarrollamos el análisis de los álbumes familiares seleccionados.

## TERCERA PARTE

### Álbumes y relatos

## El álbum de Rosa

Rosa tiene (al momento de la entrevista) cuarenta y seis años y vive con Ramón, su marido, y sus tres hijos adolescentes: Sebastián, Walter y Lucía. Vino de Chaco a trabajar de joven, y ya en Córdoba conoció a su marido que venía de Formosa. Ella trabaja de empleada doméstica y él trabaja en una fábrica. Viven en el barrio SEP (Sindicato de Empleados Públicos) de la Ciudad de Córdoba desde poco tiempo después de haberse instalado. Tomamos contacto con su familia por medio de la persona que la contrata para trabajar en su casa desde hace 15 años.



Entrevista a Rosa. (still de video)

La entrevista se desarrolla en el living de su casa, donde ella está sola viendo la novela de las cuatro de la tarde. Los álbumes se encuentran en dos cajas de zapatos, organizados por su tamaño: los de un tamaño menor en una, los más grandes en otra. La caja contiene alrededor de 30 álbumes, copiados casi todos en el mismo laboratorio, del hipermercado Carrefour del frente del barrio. Durante la entrevista se suceden dos interrupciones,

con los ingresos de dos de sus hijos. Ellos saludan y no se incorporan a la entrevista, sino que suben a sus habitaciones.

El clima de la entrevista es ameno; sin embargo, en varias ocasiones el visionado de los álbumes se da por separado: mientras el entrevistador mira uno, Rosa comienza a ver otro, adelantándose a la entrevista. Rosa se presenta como una persona reservada, que se limita a responder las preguntas del entrevistador y sus acotaciones no narran los acontecimientos en detalle, sino más bien establece juicios de valor sobre los mismos. Rosa sostiene una reflexión constante sobre el paso del tiempo, sobre los cambios, sobre cómo eran las cosas antes y cómo son ahora. Este tono es el que predomina a lo largo de casi toda la entrevista, y por momentos tras ciertas reflexiones más solemnes se queda en silencio, contempla la imagen y luego continúa.

### Lo fotográfico: usos y recepciones

En relación a la técnica, es interesante señalar cómo los sujetos construyen una doxa particular sobre el mecanismo por el cual se obtiene la imagen fotográfica, buscando definir en clave explicativa qué es lo que sucede dentro del dispositivo, dentro de la “caja negra”. En Rosa, esto se manifiesta varias veces. Ella elabora una explicación contundente para sí misma sobre los modos en que el dispositivo genera la imagen. Podemos reflexionar sobre los siguientes ejemplos:

La hicimos pasar más grande con la farmacia, pero horrible saca. Si la foto sale chiquita y esto es cartón grande (...).



Mirá toda la noche como sale, porque le falta luz.

Ahí yo estaba disparando del Seba, cumplía años ahí. Cada foto que sale! Viste que a veces sale así la foto, no sé que me dio miedo el Seba (risas).

La fotografía a la que Rosa hace referencia en esta última cita, es la de un instante en la que ella aparece como corriéndose de su hijo Sebastián, con un gesto de sorpresa y extrañamiento. La noción de inconsciente óptico propuesta por Walter Benjamin y desarrollada en mayor profundidad por José Luis Brea, hace referencia a este fenómeno: a aquello que la cámara puede captar por las características mismas del dispositivo, que es imperceptible al ojo humano. Un instante congelado en el que el resultado es una imagen extraña, los gestos no se reconocen como propios, las disposiciones corporales tampoco.

### El espacio: la travesía de acá y allá

En el álbum de Rosa, el relato se estructura en dos escenarios paralelos, en constante relación: por un lado el Chaco, lugar de origen al que siempre se regresa, y por el otro Córdoba, lugar elegido para establecerse. Los lugares poseen importantes marcas identitarias, responden a procesos particulares de los sujetos, relacionados con dos universos fundamentales: el progreso social y la constitución de la familia. Así, el relato va y viene entre estos dos escenarios. Aparece además una secuencia en particular que se sucede fuera de estos: el viaje a la capital, a Buenos Aires.



Los acontecimientos registrados son los mismos en ambos escenarios, incluso se confunden, por lo que se hace necesario recurrir a referencias del espacio para “darse cuenta” donde sucede. La especificidad del acontecimiento es relativa, confundiendo un evento con otro. Así, los cumpleaños de los hijos no se diferencian demasiado, simplemente se trata de “un cumpleaños de los chicos”, sin saber exactamente el año o el cumpleaños: “Este es un cumpleaños, ni sé de quién es este cumpleaños.” Este desconocimiento no resulta para nada desconcertante. Rosa no se preocupa demasiado por averiguarlo. Sin embargo, sí es importante definir en qué lugar acontece, si es en Chaco o en Córdoba y esto se define en parte por las marcas del espacio y en parte por la presencia de ciertos familiares y no de otros.

### Los actores: construcciones desde el parentesco

En el álbum de Rosa, los personajes se definen principalmente por relaciones de parentesco. Algunos de los ellos, son definidos como colectivo<sup>9</sup>, sin mencionar características particulares de los sujetos individuales.

El parentesco aparece una y otra vez como el atributo de definición de las relaciones entre los actores, lo que los introduce dentro de la trama del relato desde la definición misma de su lugar familiar. La constelación familiar es siempre relacional, y aquí pareciera que esto estuviera siempre por delante: los acontecimientos que Rosa narra se organizan en una jerarquía dada por la distancia o la proximidad en las relaciones de parentesco, en las que poseen especial protagonismo padrinos y madrinas.

En relación al uso doméstico de la fotografía, quien lleva adelante el registro de la vida familiar es el hijo mayor de la familia. Se reconoce en él cierta competencia en relación al manejo técnico que los padres no poseen.

Esta era la Luci, estábamos en el parque... sacábamos a los rosales, el Seba se empeñaba en sacar las fotos

Esta es la Terminal... el Seba le gusta sacar, ¡ahí está el Walter que no quería!  
(risas)

<sup>9</sup> Algunos ejemplos de estas denominaciones pueden ser: “los primos del Ramón”, “la sobrina del Ramón” o “los chicos de” por lo general hacen referencia a colectivos integrados por menores.

Creo que estaba el Ramón con mi sobrino que vino del Chaco... esas son las flores del parque... el Seba saca, porque sino empezamos a cortar todo nosotros.

Ramón, el padre de la familia es designado por su nombre de pila, y ocupa en el relato un lugar central. Los parentescos se establecen en relación a él y muchas de las decisiones narradas en las secuencias responden de alguna manera a su figura.

Rosa, quien lleva el relato en primera persona, se limita a hacer acotaciones sobre si se trata de su familia o de la familia de Ramón. En este sentido, la trama del relato se funda en establecer vínculos, señalar parentescos y definirse dentro de ese colectivo más amplio, que es la familia de segundo orden.

Las relaciones de parentesco y vecindad fundan igualmente una trama sólida de personajes, que se encuentran en momentos festivos varios. Incluso nos encontramos con imágenes de festejos de vecinos, en los que la familia lleva su propia cámara para conservar un recuerdo de esta situación.

Ese es Don San que le dicen, que cumplía los 25 años de casados, esta es la hija de Don San. Viven acá en la planta baja.

Esta es la Manuela, la prima del Ramón, estábamos todos en la casa de ella, cumplía años se ve... ahí están los hijos de ella... La dejó cuando esta tenía un añito, ahora tiene como 10.

Un eje fundamental sobre el que se distribuyen los personajes y articulan las historias es la oposición vida vs. muerte.

Agustina: ¿Y tus parientes de Chaco vienen?

Rosa: A veces vienen, mi hermano viene. Este es el cumpleaños de Walter, esa es la prima del Ramón que es viuda del padrino del Walter... ahí está... Ramón le puso así (adentro de una bolsita) porque le va a mandar a hacer un cuadro. Se ven los dos ahí, ya está muerto, se murió.

Este es mi hermano el que se murió, está flaquito, se le reventó el páncreas... algo así... Éramos 12 hermanos pero quedamos 8 más o menos... Éramos muchos.



En esta secuencia, se establece una clara distinción entre los actores vivos y los actores que han fallecido. Sin embargo como dijimos más arriba, la muerte misma queda fuera de la narrativa del álbum familiar como acontecimiento, su representación es por ausencia. La muerte adquiere presencia con el tiempo, cuando la corporeidad de los sujetos fotografados se desvanece. Las imágenes en las que los actores fallecidos aparecen en vida, en ciertos momentos felices y significativos ponen de manifiesto la relación dialéctica entre la vida y la muerte presente en toda fotografía.

### El tiempo: las marcas sobre el cuerpo

En este álbum la función de construcción narrativa de la historia familiar es fuertemente acompañada por un discurso más general, de carácter ético y estético que se funda en el valor testimonial de la imagen fotográfica, de “lo que ha sido”, para dar cuenta de los cambios físicos de los sujetos, del paso del tiempo y en especial de comparación con valores estéticos convencionales de belleza y bienestar. Así, abundan las referencias al cuerpo, fundadas en la estructura comparativa antes/después, donde siempre el pasado se presenta idealizado, fundando su ideal en la imagen fotográfica que lo testimonia.

Rosa hace referencia a un tiempo pasado anterior a tener hijos, en el que su cuerpo “no era como ahora”, las fotos testimonian este cuerpo, este ser anterior, que ahora ha cambiado:

Mi hermano cuando vino con la señora acá, no teníamos chicos todavía ni ellos tampoco, estaba embarazada la chica. Pero viste que yo no era muy gorda? (...) Mirá que flaquita... Ahí estaba con mi hermano, mirá que flaquita que era, ese es el antes y el después. Por eso le digo a la Luci que yo era delgadita, y ella me dice “siempre me decís que sos delgadita y sos una vaca me dice” No en serio, yo después que tuve los chicos engordé, por eso le muestro. Ella dice “Yo no soy gorda”, ahora no está gorda, pero por ahí me tira que no quiere comer zapallo, que no quiere comer lo otro (...).

Y más adelante vuelve a señalar:

Mira esa pollera a mí no me va más. Pero siempre tengo vestido o pollera para las fiestas siempre.

El juicio estético sobre la propia imagen se complementa con la mirada de familiares, quienes a partir de la imagen del sujeto ponen de manifiesto sus percepciones sobre cuestiones más generales:

Me queda bien el pelo corto se ve, mirá. A mí me dicen que me queda feo todos los chicos acá en la casa, “parece un hombre” me dicen (risas). Porque yo me corto bien cortito.

Aparece así, la configuración del imaginario de lo femenino desde una convención fuertemente instaurada, refiriendo a un modo tradicional del “ser mujer” asociado al pelo largo. Si bien estos comentarios se conforman en relación al propio cuerpo, aparecen también referencias a algunos familiares.

Esta acá, acá está la señora de mi hermano. ¡Mirá lo gorda que es! ¡Mi hermano es flaco, es una bicha!

Estos son todos, son fotos de la casa de mi hermano. Estaba gorda mi hermana ahí ahora está flaca.



Encontramos también algunas referencias a lo corporal que no están estrictamente relacionadas con el paso del tiempo, sino que se fundan en variables comparativas entre distintos actores, unidos por el vínculo familiar.

Mirá este es el hermano de Ramón, es igual al Ramón pero es negro negro, y la señora es de bonita... Tres nenes tienen, muy linda la señora de él... pero es así de negro (señala el televisor), muy linda la señora.

En este enunciado se asimila la oposición Negrura vs. Blancura a Fealdad vs. Belleza, resaltando la belleza de la mujer por sobre la negrura de su

cuñado. Lo que el comentario se propone también es establecer una distancia entre Ramón y su hermano (que es “negro”).

Otras referencias al paso del tiempo, se exponen al mirar los cambios en los hijos, en su crecimiento, a partir de un visionado comparativo pasado/presente de las imágenes.

Esta era la Luci, una muñequita era, el cumpleaños de un año... pero cómo cambian! Antes era una carita así ahora es una cara grande.

Como crecen los chicos, viste? Cuando son chiquititos (...).

El crecimiento de los hijos es quizás la reflexión más extendida al momento de contemplar imágenes de niños. En ellas el paso del tiempo se vuelve evidente, genera un sentimiento de nostalgia pero también de realización. Muchas de las referencias al progreso material de ascenso social y asentamiento exitoso en la ciudad de Córdoba está marcado por la edad de los niños. En el relato, los cambios y las mudanzas están señalados temporalmente en función de la cantidad de hijos nacidos en ese momento y sus edades.

### Secuencias significativas: sobre pertenencias y progresos

Las secuencias que los actores reconocen como significativas para la construcción de la trama de su narrativa personal, son el resultado de procesos de selección más o menos conscientes, que responden a la categoría de *lo fotografiable* propuesta por Bourdieu. En este sentido, el sujeto reconoce que la fotografía debe ser motivada por un evento particular ya que por restricciones tanto materiales como culturales no puede hacer de ella una práctica cotidiana.

Esto es en Villa Revol<sup>10</sup>, no sé qué pasaba que estaban sacando las fotos.

En estos casos, la práctica fotográfica se referencia desde la técnica misma del registro, generando un metadiscurso que excede a las imágenes en sí,

<sup>10</sup> Barrio de la ciudad de Córdoba en el que vivían antes de su casa actual, en el que se asentaron después de casarse.

para dar lugar a comentarios sobre la fotografía en un sentido más general. Se configura así el imaginario de *lo fotografiable*, y los modos de existir de cierta conciencia de que se pueden desarrollar prácticas al margen de las convenciones, con distintos grados de ironía y humor.

Acá estamos lavando con la tía del Ramón. ¡Eso está bueno para sacarle!

En la estructuración de las secuencias se observa además de lo que los actores consideran eventos significativos (y por lo tanto fotografiables) los valores en juego que vuelven a esos momentos precisamente valorables para ser fotografiados. En este sentido pueden observarse distintas configuraciones de valores en cada secuencia, que analizaremos a continuación.

### La boda

Rosa: Ahí nosotros nos casamos con el Ramón.

Agustina: ¿de vuelta?

Rosa: Por la Iglesia. Justo bautizamos al Walter y nos casamos. Pero sacamos un turno, porque viste que tenés que hacer el cursillo, no sacamos un turno, nos dio la bendición y listo. Ahí bautizamos al Walter.

(...)

Acá nos casábamos con el Ramón por el civil, hicimos la fiesta en lo de una cuñada y me pusieron la coronita (risas). Hay otras fotos del civil. No sé por donde están, me perdieron todo... El Ramón estaba delgadito, nada que ver, igual que yo. Yo tenía una foto del civil, estábamos de joda después de que vinimos del civil. Hace poco estaba la foto, no sé donde estará. (...) Pero me quedé sin las fotos del civil, se perdieron todas... Son cuatro o cinco fotos grandes, que las sacó un fotógrafo.

Que habrá sido de las fotos esas! Tiene que estar la foto del civil... Porque



hace poco vinieron unos parientes y estuvieron revolviendo todo, las fotos del civil las tiraron, no sé...

Rosa: El Ramón siempre dice: "tirá esas fotos", porque cuando te casás, nos casamos todo es bueno, después dos tres años y todo para el lado del diablo. ¡Tiren todas esas fotos! Una de esas me tiró.

Agustina: ¿Por qué?

Rosa: Porque cierto es, cuando uno se casa es todo color de rosas y después es mentira... Siempre me dice: "tirá todas esas fotos!", "Para qué?" -le digo- "si no te molestan...".

Estas imágenes dan cuenta del valor atribuido a la fotografía profesional, ya que a las fotografías tomadas por alguien que posee cierto saber sobre la técnica se les reconoce un valor cultural superior dentro del álbum.

Además es interesante señalar cómo las fotografías de la boda representan para Rosa un objeto de valor, mientras que para Ramón constituyen un antivalor. Los comentarios de Rosa al respecto hacen referencia a la convivencia de dos imaginarios diferentes que se ponen en juego de la siguiente manera:

Conservar el valor en el pasado  
(la felicidad, el amor)      *vs.*      Falsedad de los valores  
en el presente

Por último podemos pensar en la boda como función en términos de Propp, quien la propone como la última de las funciones narrativas. En ella, la alianza del héroe con el objeto movilizador de su búsqueda (su amada) se concreta dando final al relato. En el álbum de Rosa, esta secuencia se constituye como el cimiento fundante de toda la narrativa, si bien pueden aparecer elementos anteriores, en el momento de la boda las secuencias se narran en primera persona del plural, en un nosotros inclusivo que en principio lo conforma la pareja y al que luego se le suman los hijos.

A diferencia de los relatos folklóricos que analiza Propp, en el que el agente es el héroe, el álbum fotográfico familiar, tiene como base fundante el momento de construcción de un colectivo, la familia, tomando como

punto de partida el inicio de la vida en pareja. Así el álbum marca el inicio de un relato particular, que atiende a la historia propia del grupo familiar.

### El viaje a Buenos Aires



Estas son fotos de Buenos Aires. Mirá le cortó acá, me cortó con una sobrina... Creo que el Ramón... Estábamos en Buenos Aires. Nos fuimos con los chicos chiquitos. El Ramón tiene un hermano allá. Fuimos para un fin de año allá... Ya va a salir la sobrinada del Ramón ahí estaba con los chicos, esa es la cuñada del Ramón, cumplía años el Seba y la tía le hizo la torta ahí... Ahí está el hermano del Ramón con la señora... Este es el sobrino de Ramón... Todo Buenos Aires.

En esta secuencia se pone en juego el capital simbólico de "la capital" como espacio social con cierto reconocimiento sumado al ritual de visitar familiares que viven lejos. Ambas motivaciones se conjugan en la experiencia de viajar, siendo éste el único viaje que aparece en el álbum por fuera de los habituales viajes al Chaco y Formosa.

## Otras historias

Muy muchas fotos sueltas... Esta es la prima del Ramón que está casada con un primo del Ramón. Vive acá arriba. El la dejó hace como 7 años, se fue con otra mujer, y ella está sola con los tres chicos. Vive ahí arriba ella. Ahí esta mirá, ahí estábamos de joda porque estábamos de cumpleaños de ella, ahí está mira, estaba muy enamorado el de ella pero tienen chicos, y se fue con otra chica y la dejó. Por una señora no chica, tiene también dos hijos dice.

Es una chica que le conquista a todos los muchachos, ahí están uno dos tres primos. Pero tiene un hijo la chica, creo que se juntó ahora. No sé de donde es, no es del barrio, apareció.

Este es mi hermano, se olvidó de tener criaturas... ese es mi hermano cuando era jovencito, ese es el que tiene la señora muy gorda y el es un flaco alto, y la mujer pesa como 200 kilos, esta es la primer novia que tuvo. Estuvo con esa y se juntó con la otra gorda.

Acá hay de los 15 de la hija de Don Osuna, esto es mi sobrina que se casó, se casó en la Provincia de Córdoba, en Deán Funes. Muy lindo. Fuimos para allá todos, ella alquiló un colectivo, es lejos.

Las secuencias de arriba hacen referencia a otras historias, pertenecientes a actores cercanos al colectivo familiar, por ser familiares de segundo orden o por la proximidad afectiva con el grupo. Es interesante observar cómo se trazan relaciones entre los relatos principales –aquellos que tienen a miembros del colectivo como protagonistas principales y los relatos secundarios –aquellos donde la cámara aparece registrando acontecimientos donde los protagonistas resultan ser los otros–. En la primera, opera claramente la operación de contraste pasado/presente propia del ritual de ver el álbum familiar. Así se contraponen los dos tiempos de la siguiente manera:

Pasado *vs.* Presente  
Enamoramiento *vs.* Abandono  
Felicidad *vs.* Soledad

Los relatos sobre las secuencias que hacen referencia a la vida de los otros, permiten a quien narra establecer juicios de valor, éticos y estéticos con ma-

yor libertad. En la última secuencia es interesante señalar cómo los actores ejercen la práctica en acontecimientos ajenos, como el casamiento de una sobrina. Las imágenes no son entregadas a la novia, sino que son conservadas dentro del álbum junto a otros eventos familiares del núcleo directo.

## El Chaco



Estas son todas fotos del Chaco. Todos los años cuando nos vamos hacemos el asado, se carne. Estas son fotos para reírse, en el campo bailando todos.



Este es el Ramón tocando el acordeón, estos son conjuntos de allá que trajeron para un cumpleaños de un primo del Ramón. Tocaba el conjunto ahí, acá está la señora, esta es la dueña de la casa. Este es un primo de Ramón que es de Formosa, esa es la señora, ella se hace que baila chamamé pero ella no sabe, porque ella es de acá.

En esta secuencia, se pone de manifiesto la importancia de ser parte de cierto colectivo, a partir de mantener ciertas costumbres propias del grupo. La posibilidad de sostener ciertas prácticas sociales en el tiempo, permiten a los actores establecer marcos de referencia estables, que los unen como colectivo. Se establece una distinción clara, entre los que forman parte de un colectivo mayor, quienes viven en el noreste del país y poseen cierto conocimiento sobre el baile del chamamé, y los que no.

### Karate



Rosa: Este es el Seba.

Agustina: ¿Hacia Karate?

Rosa: No, dejó todo. Estaba con el profesor ahí. No sé qué le pasó que dejó todo, tan bien que estaba siguiendo, porque es lindo... Esto es lo que lo llevó a Buenos Aires a él, para competir. Viste esa copita, es la que sacó. Un trofeo.

En esta secuencia se pone en juego un valor particular, el de constitución de un proyecto de vida en los hijos, en oposición a la ausencia del mismo. Al responder la pregunta con una negación (que se contradice con lo que se ve en la imagen: un joven haciendo Karate) manifiesta su desacuerdo con el abandono del deporte. El depositar en esta práctica la posibilidad de viajar a Buenos Aires se establece una construcción valorativa que da cuenta del siguiente antagonismo:

Practicar Karate *vs.* Abandonar  
Proyecto personal *vs.* Carencia  
Multiplicidad de posibilidades *vs.* Limitaciones en el futuro

La mirada de Rosa sobre su álbum va y viene entre la descripción de los lazos de parentesco y la reflexión sobre el pasado, principalmente sobre el cambio en los cuerpos, sobre las marcas que el paso del tiempo deja sobre ellos. La mirada es nostálgica pero relajada: por momentos bromea y por momentos contempla: su relato se funda en dejar asentado el repertorio moral que corre por detrás de lo que se ve en la imagen, en la superficie evidente de la fotografía.

### El álbum de Rita

Rita es una mujer de setenta y tres años que vive sola en una pequeña localidad serrana. Separada de joven, cuando su hijo menor tenía dos años, crió a sus cuatro hijos en esta localidad. Sus hijos se llaman José, Flavio, Ángeles y Cristián: tres de ellos viven en Buenos Aires y Flavio, su segundo hijo, murió a los veintisiete años de cáncer. El contacto se establece por un vínculo laboral con el entrevistador: compartir el espacio de trabajo en la biblioteca popular del pueblo, que lleva por nombre "Flavio Arnal Ponti", en honor a su hijo fallecido.



Living de Rita

Si bien proviene de familias tradicionales de Córdoba, ha optado por otra forma de vida, en un entorno rural, conservando ciertos valores que la tradición impone pero rompiendo con otros, como el del matrimonio. Además de poseer una gran cantidad de álbumes fotográficos, la fotografía invade cada rincón de su casa: collages, portarretratos, fotografías sueltas. En ellas encontramos principalmente retratos de sus hijos y sus nietos, que, de alguna manera, la hacen "sentir acompañada".

La entrevista se desarrolla en el living de su casa un domingo al mediodía y tiene una duración de aproximadamente dos horas. A lo largo de la entrevista se intercalan relatos contemporáneos con la historia contenida en las imágenes que, si bien a veces es meramente descriptiva, en algunos casos dispara relatos más amplios, que se desarrollan en diversos lugares sobre los cuales no existen registros en el álbum.

### Lo fotográfico: usos y recepciones

Al comenzar la entrevista, al igual que en el relato sobre el álbum de Rosa, aparecen referencias a la técnica, pero en este caso, el actor se posiciona en otro lugar, en relación al saber específico de lo fotográfico. Atribuyendo cierto saber al entrevistador, los comentarios sobre la técnica excusan la escasa calidad de las imágenes, justificada en las limitaciones del dispositivo.

Rita: Yo nunca he sido una experta, y en aquella época menos. Porque no tenía buenas máquinas así que con maquinitas de mierda, yo nunca he sido... Traigo esto y vos mirás.



Fuera de esta aclaración inicial, no encontramos nuevas referencias a la técnica a lo largo de la entrevista. Sí aparecen reiteradamente referencias al modo de organización de las imágenes dentro del álbum, en especial sobre la imposibilidad de mantener las secuencias organizadas cronológicamente.

Agustina: Hay muchos que no tienen los nombres...

Rita: Y a mamá ya no le podés preguntar... Ana, mi hermana, por ahí se acuerda. En cambio en los míos yo he puesto todo, tengo como una historietita hecha. (...) Es que es jorobado mantener estos álbumes viejos.

Esta es una prima mía, este es José... esto ya es una mezcla de cosas, ves? Acá hay un rejunte.

Al hacer una analogía del álbum con la historietita, reconoce el valor de inscripción de la propia historia en una narrativa, en la que el tiempo es importante, a diferencia de Rosa, que expone secuencias indiferenciadas ("un cumpleaños más"). Para establecer fechas precisas dentro del orden cronológico de las secuencias al momento de lectura del álbum, se recurre al contenido de la imagen, buscando elementos referenciales que permitan ubicar en el tiempo cierto acontecimiento.

Lo tengo ordenado bastante cronológicamente. Acá estoy yo y acá están los cuatro chicos. Acá te das cuenta? Ves? Esto era campo campo, el loteo fue después... Era campo campo; lo único que había era esa casa, que era nuestra también.

Si bien se reconoce la existencia de un orden cronológico, es posible también encontrar excepciones, ya que resulta dificultoso mantener los álbumes viejos o porque con cada ritual de recepción, algunas imágenes han perdido su lugar original dentro del álbum.



### El espacio: raíces profundas y tradiciones conservadas

Al igual que en el álbum de Rosa, el espacio donde se desarrollan las acciones merece especial atención; pero a diferencia de aquél, la relación de los actores con su lugar de residencia manifiesta una valoración afectiva importante, ya que se consideran parte de su conformación como espacio social.

Así, la relación de la familia con el pueblo manifiesta haberse consolidado a lo largo del tiempo, encontrándose en el álbum una cantidad de secuencias en las que Rita establece la comparación pasado/presente en relación a este. Se hace referencia a un tiempo pasado rural que, poco a poco, se fue poblando. Rita es testigo de este pro-



ceso, por lo que hace referencia a él constantemente. Basta con recorrer las calles centrales del pueblo para notar que calles, una plaza y una biblioteca popular llevan por nombre el de familiares de Rita.

El colectivo pasaba, le tocaba bocina y lo esperaba. José cruzaba todo el campo... otras épocas. Y de vuelta no tenía horario, esto era todo campo, no había una casa, entonces el perro lo esperaba allá casi en la puerta.

El haber sido testigo del proceso de conformación del pueblo, el haber estado ahí desde antes que se poblara, posiciona a Rita en un lugar particular: se consolida como un referente, poniendo en juego su capital social y cultural dentro de la comunidad. Su álbum familiar da testimonio de este proceso, inscribe la fotografía familiar en un marco más general, el de la historia social y cultural de la comunidad en cuestión.

### Los actores: un colectivo con “doble apellido”

El álbum de Rita funda su unidad en constantes referencias a la pertenencia a cierto colectivo de la alta sociedad cordobesa. Así, las secuencias que se presentan comienzan en un pasado bastante lejano, cercano al nacimiento de la fotografía, donde el núcleo de sentido radica no tanto en las funciones desarrolladas como en los personajes que las llevan a cabo. De esta manera, toda secuencia comienza con una referencia a los apellidos, a los padres del actor que ejecuta la acción y al lugar de residencia del mismo.



Las historias individuales, particularmente la propia, aparecen así ancladas en la Historia —con mayúsculas—. Por este motivo, en el álbum conviven imágenes del dominio de lo privado con imágenes públicas recordadas de los diarios, o incluso noticias y avisos sin imagen en los que se hace referencia a algún miembro de la familia.

Este es papá en el colegio en Florencia, este es el barco en el que vino papá. El Prin-

cipesa Mafalda, que al volver se hunde. Fue el último viaje del Principesa Mafalda.

Este es un hermano de mamá que murió como obispo.(...) El obispo viste es como un personaje del pueblo, todo, función cinematográfica, todo en honor de él.

Este es mi tío el de acá, el de la casa... de la casa de la Cultura... hace unos días hubo un homenaje, los 50 años de la muerte del tío Juan y Bonfigli<sup>11</sup> le puso una placa... Este está enterrado acá en la Iglesia.

Tenés montones de fotos acá: este es mi abuelo y mi bisabuelo que fue gobernador de Santa Fe. La casa de mi abuelo, con mamá y todos sus hermanos en la casa de Rosario.

En el álbum abundan secuencias que son atribuidas a personajes fallecidos, lo que los coloca en un estatuto preferencial dentro del relato. Estas referencias se realizan desde múltiples lugares, no solo desde el registro fotográfico sino también recurriendo a recortes, notas, cartas, etc. que terminan de conformar el imaginario del sujeto fallecido, a quien se intenta recordar atendiendo a los diversos aspectos de su vida.

Mientras que en el siglo XIX la fotografía mortuoria buscaba simular que un sujeto fallecido aún estaba vivo, dormido o reposando en su cama, en el álbum de Rita, al igual que en otros, se busca recuperar la vitalidad del sujeto recordando los hechos más trascendentes de su vida.

Esta configuración se complementa con los recortes del diario del aviso fúnebre, en donde no solo aparece la fotografía sino también el texto de quienes saludan y acompañan a la familia, fundado en el mismo interés de rescatar la trama de relaciones sociales que distinguen y dotan de capital social y cultural al difunto.

<sup>11</sup> Hace referencia al intendente de la localidad de Alta Gracia en ese momento.

## El tiempo: la imagen como testimonio de lo perdido



Primer álbum de la entrevista, confeccionado con imágenes de su madre

En el recorrido del álbum, el relato hace hincapié en el valor histórico de las imágenes como testimonio de cierta época, por lo que pareciera que las más antiguas poseyeran mayor valor. Esto establece una paradoja, ya que se le otorga mayor valor a las imágenes anteriores a la existencia del sujeto que narra que a aquellas que lo involucran, desvalorizando las secuencias en las que aparece su propia historia.

Si bien esto sucede en función del imaginario que se construye en torno al interés del investigador, es interesante señalar ciertos comentarios al respecto. En este sentido, la mirada establece como *punctum* ciertos elementos característicos de una época, desplazando el protagonismo del personaje al contexto que lo contiene.

¡Parece de una película! Mira eso por favor... la ropa, ¡con calas! No le falta un detalle!

Esto es lo más antiguo que tenés. Esto ya son míos... ya son fotitos, no sé que querés ver de acá.

El valor histórico testimonial se reconoce por fuera del valor de las imágenes dentro de la construcción narrativa de la propia historia. Sin embargo, ambos valores se conjugan al momento de la recepción. El ritual de lectura del álbum fotográfico combina ambas dimensiones de manera dialéctica e inevitablemente la lectura del receptor las articula.

Mis primos no pueden creer lo que tenemos nosotros. Siempre quieren venir a ver y se pasan las horas mirando los álbumes.

El álbum recupera, siempre desde el presente, imágenes testimoniales de un tiempo pasado, más o menos remoto. En esta relación pasado/presente, el sujeto percibe el paso del tiempo, y como consecuencia, reflexiona sobre este. La percepción del progreso familiar, fundamentalmente en relación al imaginario de la casa, como espacio físico de existencia del colectivo familiar, es una constante —no solo en este álbum—.

Esto es casa antes, esto es antes. Esto es la casa sin pintar. La casa terminaba ahí, yo después le agregué el otro comedor, después yo amplié.

Esta es la primera quinta que tuvo José, después se compró otra más linda, esa la vendió.

Pero el pasado no solo posee un valor negativo, superado a partir del esfuerzo familiar, sino que es también valorado positivamente como refugio de cierto modo de vida, de ciertos valores que ya no existen.

Los chicos, hicieron toda la primaria y la secundaria entera acá. En Alta Gracia, salvo José que hizo el Montserrat<sup>12</sup>. El colectivo pasaba, le tocaba bocina y lo esperaba. José cruzaba todo el campo... otras épocas. Y de vuelta no tenía horario, esto era todo campo, no había una casa, entonces el perro lo esperaba allá casi en la puerta y un camionero de esos enormes lo esperaba en el cruce, dice que lo izaba prácticamente para que José subiera y lo dejaba acá (risas). ¡Que épocas! ¡Ahora no lo podés dejar subir a un camión porque te desaparece el chico!

Esta es mamá, con Flavio y José, teníamos cualquier cantidad de conejos, cualquier cantidad de perros, en esa época podías mantener 12 perros, ahora imposible.

El universo narrativo que el álbum propone, no se limita a las historias particulares de los actores, sino que contempla también consideraciones sobre temáticas más amplias, que involucran a los sujetos ya no desde su historia sino desde su repertorio de valores morales. La comparación pasado/presente habilita la valoración de uno sobre otro, haciendo comen-

<sup>12</sup> El Colegio Nacional del Montserrat, es un colegio tradicional fundado por los jesuitas en simultáneo con la fundación de la Universidad de Córdoba.



tarios y lecturas sobre el escenario político, las condiciones económicas y la sociedad en general.

### Secuencias seleccionadas: sobre los procesos de distinción

Al igual que en el álbum anterior, se ha recurrido a una selección de determinadas secuencias para analizar en estas, con mayor detenimiento, cuáles son los valores puestos en juego y cuáles los procesos de adquisición a los que se hace referencia, sobre los que se fundan identificaciones y limitaciones identitarias.

#### La llegada



Mi abuela era italiana, mi abuela se casa con mi abuelo paterno y cuando mi padre tenía dos años se los llevó de vuelta a Italia y volvieron ya de grandes. Se educaron en Florencia. Además eran de familia diplomática, así que viajaban qué sé yo...

El álbum de Rita abre con una secuencia particular, en la que se narran acontecimientos anteriores a su nacimiento. Sobre esta base funda su capital social, y no casualmente, también el relato de su historia. El hacer referencia al origen europeo, plantea una distinción entre lo local y lo ex-

tranjero. El valor asignado a lo europeo, radica no tanto en la procedencia –inmigración italiana– como en los valores culturales agregados: profesión (diplomático) y el valor cultural de la Ciudad de Florencia, donde los sujetos se educan. En este sentido la oposición inmigración *vs.* aristocracia criolla es reelaborada en términos de:

Europa *vs.* América  
Capital cultural *vs.* Capital social

Esta oposición a su vez se relaciona con las dos familias en cuestión: la familia paterna (capital cultural europeo) y la familia materna (capital social americano). De la resolución favorable de esta oposición –mediante la alianza matrimonial– se establece la piedra fundacional de la narrativa del álbum familiar.

#### Juventud

Esta soy yo (...). Mirá en el Sierras, nosotros. Fijate la edad a la que ya íbamos. Era como un club: ibas todas las tardes, teníamos ping pong, tenis, pileta, ... Ibamos ahí, ahora no hay un lugar de encuentro. A la noche tenías cine, orquesta. Te pasabas la tarde ahí y sabías que te encontrabas con todo el mundo.

Veníamos de diciembre a marzo. No vivíamos acá. Vivíamos en Rosario. Esta es mi tía Charo con las dos, en el Sierras, ellas vivían en el Sierras, vivían directamente. El marido también...

En las secuencias referentes a la juventud, el pasado se presenta como remoto, y se le atribuyen valores positivos, de los que en la actualidad se carece. El hacer referencia al Sierras Hotel, no es casual. El Sierras Hotel fue desde 1908 hasta los sesenta un referente nacional e internacional del turismo y las actividades científicas y culturales<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> En la actualidad, el hotel ha sido recuperado por la cadena de casinos Howard Johnson, siendo nuevamente un referente de la hotelería cordobesa, pero por las propias transformaciones del entorno, carece del valor cultural que se le asignaba anteriormente.

Hablar de “el Sierras” como parte de lo cotidiano, señalando incluso que familiares cercanos residían en el, jerarquiza al actor por la posibilidad de acceso a un espacio fuertemente excluyente, a la vez que por su relación con otros actores (las figuras nacionales e internacionales que residieron allí). Ambas condiciones no existen más en el presente: por la propia situación del sujeto y por la modificación del espacio. Así las secuencias están cargadas de un tono nostálgico, en relación a las posibilidades de acceso del pasado *vs.* las actuales.

## El pueblo

Cuando yo tenía 15 años nos fuimos a vivir a Buenos Aires, ya nos casamos todos en Buenos Aires, yo me vine. Esto estaba; veníamos todos los veranos.

Cuando muere papá yo heredo la casa y ahí me vine a vivir.

Agustina: ¿Y ustedes vivían en Buenos Aires antes de venir acá? ¿Por qué se vinieron?

Rita: Porque yo recibí la casa y en ese momento era todo ese lío del 74, de militares, y yo los quería sacar un poco a los chicos. Justo papá murió...

Agustina: ¿Y vos ya estabas separada?

Rita: Sí! Hacía años que estaba separada. Yo me separé cuando José tenía 2 años. Acá los aislé un poco: los chicos iban al colegio y a los padres los mataban te acordás? Los marinos... les ponían una bomba, los mataban en la calle, era un peligro.

Este es el puente de acá... Ese es el padre de los chicos que vino una sola vez a verlos, en 11 años. Ese fue el único día que vino, les prometió toda la vida y vino una vez.

Como señalábamos más arriba, el pueblo donde vive actualmente es un escenario central en la construcción identitaria de Rita. La definición del espacio en oposición a Buenos Aires, como un lugar de aislamiento da cuenta de una valoración de uno y otro lugar:

Buenos Aires **vs.** Sierras de Córdoba  
 Peligro **vs.** Tranquilidad  
 Incertidumbre **vs.** Certeza

Dentro de la secuencia se establecen vinculaciones con la Historia con mayúsculas, que establecen referencias no solo histórico temporales sino también marcan cierto posicionamiento político. En este sentido, Buenos Aires representa un terreno que se percibe dentro del relato como politizado y por ende, peligroso, frente a la vida serrana, donde se puede elegir “no saber”, “no participar”.

## Flavio

Rita: Este es un albumcito que dejó Flavio... Dice: “álbum de Flavio”. Flavio se dedicaba a sacar animalitos. Bueno acá es en el dique de Cruz del Eje que fueron con mi hermano.

Agustina: ¿De chico sacaba fotos?

Rita: Sí. Tenía una camarita y sacaba... Esta es la inauguración de La Macana que es la casa de una tía mía que está acá en la Rivera. Sacaba bichitos Flavio, mirá... después hacía cine Flavio...

Agustina: Ah, tenía la...

Rita: Tiene, tiene. “Producciones el Molino” entonces nos sentaba ahí en el cuarto, y ponía la pantalla ahí y explicaba porque era todo mudo. ¡Qué embole! Venían los amigos y nos sentaba ahí a explicarnos las “Producciones El Molino”. Mirá quien iba a decir, no? Nunca se imaginó que su hermano se iba a dedicar a lo mismo, o más o menos lo mismo. Las fotos están como posando, acá Cristián posa... ¡Qué gracioso!

Si bien muchos álbumes familiares contienen imágenes de seres queridos fallecidos, probablemente la muerte de la descendencia posea las marcas más fuertes en los sujetos. En el álbum de Rita, su hijo muerto posee un espacio especial: no sólo hay un álbum exclusivamente dedicado a las imágenes y recortes elaborado por su madre luego de su muerte sino que además



se conserva un álbum de imágenes producidas por él durante la adolescencia. Esto resulta especialmente significativo, ya que da cuenta del afán por conservar no solo la imagen del ser querido, sino también su modo de ver, su propia mirada.

A la vez, al recuperar estas imágenes, se recupera una serie de situaciones vividas por el colectivo familiar narradas por el ausente, quien toma presencia en el relato. Esto se percibe en cómo se lo representa como un sujeto de hacer activo, con acciones desarrolladas en tiempo presente.

Tenía (verbo conjugado por el entrevistador) *vs.* Tiene (conjugación de Rita)

Esto no se percibe como un mero error lingüístico, sino que da cuenta de una fuerte presencia del sujeto representada en su modo de ver el mundo y en sus intereses específicos. La fotografía adquiere así otra función: no solo conservar lo mirado sino también la mirada de quien ya no está.

### El accidente



Rita: Ese es el Mejarí como quedó después del accidente.

Esto es en Buenos Aires, ya los chicos vivían en Buenos Aires. Yo mi primer viaje después deeee... el accidente, llego, toco el timbre y sale Ángeles que recién se levanta y yo llegué con la torta a festejarle el cumple que era el cumple. Ves, ahí está en camión. Ahí está Cristián

Agustina: ¿Vivían todos juntos?

Rita: Al principio sí, en un departamento que nos prestaban. Después compré un departamento yo, al principio, cuando el accidente, un primo mío se

lo llevó a Cristián, le dio trabajo y bueno lo tuvo en su casa, en lo de Achával. Otro primo mío, se la llevó a Ángeles y Flavio y José se quedaron acá hasta que terminaron el colegio.

Agustina: ¿Y en el accidente quienes estaban?

Rita: Todos. No les pasó nada, nada grave, qué sé yo, tuvieron esguinces, José fractura de cadera, Flavio tuvo un corte muy feo. Fue en la ruta entre Mar del Plata y Miramar.

En todos los álbumes familiares, hay secuencias que se establecen como bisagra de otras, como puntos de inflexión en la propia biografía generando cambios estructurales sobre los personajes o el espacio que los contiene. En este caso, se trata de un accidente automovilístico, que aparece representado por una fotocopia de la imagen que apareció en el diario local.

Si bien las situaciones límite no aparecen representadas en el álbum, sí puede observarse cómo se establecen nuevas configuraciones a partir de ellas, que marcan claramente un antes y un después. De la secuencia del accidente se desprenden una serie de actores que se presentan como ayudantes –en términos de Propp y Greimas– ya que son ellos quienes brindan los recursos necesarios para que el conflicto se resuelva favorablemente. En este caso se nombran “los Achaval” y “un primo mío”. Al igual que en la secuencia anterior, a partir del accidente, el espacio del pueblo se carga de valores positivos frente a Buenos Aires:

Accidente (muerte potencial) *vs.* Vida  
(Igual que Bs.As. en los 70) vida en el pueblo

El accidente no posee un valor absoluto, sino relativo dentro del relato, ya que a partir del mismo se reconfigura el universo familiar, estableciendo nuevos lugares de residencia para los hijos y la aparición de nuevos actores (primos, los Achaval).

## El álbum de gaucho



Este álbum es de mi carrera de gaucho. Mirá, esto es cuando al principio empezamos con la agrupación. La primera fiesta de la agrupación. Este es Carlitos Moreschi, esto es todo lo gauchesco. Son distintos eventos relacionados con lo gauchesco. Es un álbum mío particular. Acá hicimos pastelitos en la cocina económica. En la cocina económica hacíamos las empanadas qué sé yo y después llevábamos. Distintas fiestas, esto es un asado acá abajo. Están anotados los nombres... por ahí están.

Esto es 24 de septiembre en Alta Gracia. Esto ya es las cabalgatas de Brochero, que yo hice desde la primera, pero no es la misma que la actual porque la actual es paga. Es trucha la actual. Fue uno que se abrió de la cabalgata original y ahora cobra. Así que hace un negocio de la cabalgata. Nosotros no vamos. Nosotros fuimos los pioneros, en el '96 hicimos la primera cabalgata, esta es la misa de partida en Brochero. Esta es toda la travesía, acá están los diarios. Vas pasando por distintos puntos hasta que llegás a Córdoba.

Acá está el diario: "Una travesía siguiendo los pasos de Brochero" Esta es la llegada a la Plaza San Martín en Córdoba. Hay de todo un poco, bailar, desfilarse, cabalgar (risas). Esto es otro, el día de San Martín, vamos desde el Nugal histórico hasta la Catedral, donde es el homenaje.

Presentado dentro de la entrevista como "mi álbum de gaucho", las secuencias que en él se contienen dan cuenta de una serie de valores tradicionales, condensados en la figura del gaucho. Si pensamos en Rita dentro de un marco más general, como lo es el pueblo en el que vive, se observa la carga de valores sobre el espacio rural frente al urbano (representado por Buenos Aires):

Rural *vs.* Urbano  
 Pueblo *vs.* Buenos Aires  
 Tranquilidad *vs.* Peligro  
 Seguridad/vida *vs.* Accidente/muerte potencial

La configuración de este imaginario se funda en la tradición y en la conservación de cierto acervo cultural, que se relaciona directamente con la figura del gaucho. Se le atribuye así al gaucho una serie de valores que se consideran desvirtuados en el presente: la solidaridad (ir al Champaquí a limpiar el dispensario) el esfuerzo (ir a caballo) y la tradición (por ejemplo, seguir cada año los pasos del Cura Brochero).

## El álbum de Carolina y Oscar

La familia a la que este álbum le pertenece está constituida por el matrimonio de Oscar y Carolina y sus dos hijos, Guillermina de nueve años y Felipe de siete. Viven a las afueras de la localidad de Bell Ville y ambos trabajan: Oscar es abogado, tiene su estudio jurídico, y Carolina realiza suplencias como maestra de grado cada tanto. El contacto se estableció por amigos en común, quienes me llevaron y presentaron a este matrimonio.

La entrevista se desarrolló en el living de su casa, al lado del hogar y tuvo una duración de un poco más de dos horas. El clima de la entrevista fue relajado. En esta donde el relato se construía a dos voces, las que muchas veces se superponían o intercalaban. Las imágenes se encontraban en una caja grande, de ollas Essen, donde había imágenes sueltas y algunos álbumes pequeños, de los que se regalan con el revelado. El relato conductor que articula una imagen con otra lo lleva Carolina, mientras que Oscar hace comentarios, ayuda a recordar y a establecer fechas.

## Lo fotográfico: usos y recepciones

En algunas secuencias del álbum las referencias a la técnica la presentan como una limitación: la imposibilidad de la cámara de generar un registro de la inmensidad de lo visto. Desde la perspectiva de los sujetos, la fotografía no puede dar cuenta fehacientemente de la experiencia, por lo que desde la oralidad, se busca recuperar la magnificencia, desacreditando el registro de la imagen.

En las fotografías de viajes, donde las experiencias se viven con intensidad ante el encuentro con lo desconocido, no es un problema de la técnica o de la cámara que se posea, sino de la fotografía en sí, el no poder devolver un recuerdo completo, recrear la sensación del “estar ahí”. En este punto la anécdota, la oralidad, se vuelve un bastión fundamental para el relato.



Oscar: Eso es un barco ballenero.

Carolina: ¡Da impresión! No nos entraba la cámara.

Oscar: Un ballenero encallado.

Carolina: Eso que está cortada, mal enfocada.

A lo largo del visionado de las imágenes, aparecen comentarios en relación al acto mismo de recepción del álbum, reflexionando sobre el ritual de encontrarse con imágenes del pasado.

Oscar: Ver fotos también tiene que ver con quien la ve...

Carolina: O la situación...

Oscar: Por ahí las fotos de los chicos te cuelgan más.

Carolina: Aparte son distintas etapas de la vida de uno, entonces cuando salta uno puede ser algo bueno o algo malo, como sucedió acá, vos viste. Yo creo que eso es lo que tiene tener ahí y no saber lo que tenés. Tenés todo. Vos sabés que está, pero no sabés qué va a salir. Y por ahí eso te hace cambiar de estado, tenés emociones buenas y malas. En vez estas son más evolutivas, cuando los chicos nacen, crecen son más... es otra cosa es otro estado...

Siempre le tengo fe a la sueltita, ¡la sueltita dispara la anécdota! Tienen el factor sorpresa las sueltitas.

En este último comentario podemos ver cómo los registros fotográficos que desbordan las convenciones sobre lo fotografiable, permiten a los sujetos ejercer una práctica fotográfica propia, creativa, donde se ponen en juego otras sensibilidades. Son estas imágenes sobre las que se desarrolla el relato más extensamente. El efecto sorpresa –dado por el desorden de tener las imágenes sueltas en una caja– es considerado un valor: “Yo creo que eso es lo que tiene tener ahí y no saber lo que tenés”. Al respecto, podemos señalar otras secuencias que atienden al mismo fenómeno:

Carolina: También están las típicas fotos de terminar el rollo, que están buenísimas, sacás a lo que quieras.

Carolina: Son fotos porque sí. Esas son todas fotos porque tenía ganas de sacárselas a la casa.

Carolina: Haciendo ñoquis...

Si está la cámara y veo algo

que está bueno lo saco... Acá el negro Gonzo estaba haciendo ñoquis, creo que por eso la foto (risas).



Carolina: Esa es en el tanque. Ah, no! Esa es otra cosa, esto es acá. ¿Para qué?  
No sé. Es el orden cronológico del rollo.

Así, dentro de un álbum en el que predominan ciertas funciones tradicionales de la fotografía doméstica, son las imágenes excepcionales a las que se les atribuye otro valor excepcional dentro del álbum, ya que permiten, como dijimos más arriba, llevar adelante prácticas creativas, diferentes a las institucionalizadas.

Lo fotográfico se presenta también como una posibilidad expresiva, como un lenguaje que puede ser utilizado con otras inquietudes más allá del registro de la vida familiar. Así, la fotografía despierta cierto goce estético, donde la práctica doméstica se funde con registros con búsquedas más plásticas, más expresivas.

Agustina: Este [por la falta de referencia del album] no dice nada...

Carolina: Si no dice nada, puede haber un poco de todo.

Oscar: Esas son las típicas fotos de la Caro que yo te explicaba... que le gusta sacar paisajes.

Caro: No sé si la saqué yo... Me gusta sacar lo que se me ocurre que me gusta, paisaje o puede ser alguien que esté en el paisaje. Esto es en San Juan.

Carolina: Eso no se ve... ¡son artísticas!

Oscar: Creo que esas son que descubrimos que estaba hecha bosta la cámara.

Carolina: Claro teníamos que probar... es una lástima.

Cuando la imagen fotográfica escapa a su carácter estrictamente representacional, para dar lugar a expresiones más abstractas, se ponen en juego una oposición de valores entre Oscar y Carolina: para él, la imagen es el resultado de una falla técnica –la cámara rota– mientras que para ella, la imagen –desposeída de su valor referencial– adquiere valor artístico.

La relación de la fotografía con lo místico y lo esotérico ha estado presente desde siempre, en diversas culturas y bajo diversas formas. En la nuestra en particular, subyace cierto imaginario en relación a la magia negra, y la posibilidad de que alguien utilice la fotografía para ocasionar un daño a otro.

Oscar: Uh! esa foto! Esa foto exactamente igual la tiene Charly y Charly no la encargó. Se la trajo un empleado de Charly que la había encontrado en el cementerio.

Carolina: es una historia muy rara, porque hay mucha gente que no está de varias formas. Esta foto apareció en un cementerio.

Oscar: Alguien la encontró, vió que estaba Charly y sabía que este otro chango laburaba para Charly y le dijo “tomá daselá”.

Carolina: pero la encontró en el suelo?

Oscar: No sé... La encontró.

Carolina: Ese era el tema, de cómo apareció la foto.



En este sentido, al acontecimiento de la aparición de la imagen de un casamiento en el cementerio, les significaba desde su irracionalidad, le otorga un valor especial, a partir de la falta de explicaciones certeras sobre el origen de esa imagen. Se mantiene también cierta ambigüedad en el relato, al decir “hay mucha gente que no está de varias formas”, reafirmando la rareza del suceso.

### El espacio: la necesidad de “disparar” a otro lugar

En el álbum de Carolina y Oscar no aparecen demasiadas referencias al lugar en que se habita. La mayoría de las imágenes han sido tomadas en espacios públicos o en eventos sociales, en los que el espacio privado es abierto a otros miembros cercanos de la comunidad.

Si bien se habla de un tiempo pasado cuando eran solteros y estudiaban en Córdoba, no hay demasiadas imágenes de esa época. Solo en dos situaciones, aparecen imágenes anteriores, previas al casamiento:



Carolina: Eso es cuando vivía en Córdoba, son unos amigos.

Oscar: Eso puede ser el viaje de estudio mío...

Carolina: ¡Mirá! Esas son de mi viaje de estudios. Con todos los novios que hice...

Oscar: Se hizo unos pesos... Vino con la historia de que había ganado guita en el casino.

Agustina: ¿No fueron juntos?

Carolina: El era más grande que yo...

Oscar: Cuando vos entraste al secundario yo ya estaba en Córdoba hace unos años...

Carolina: El bosque de arrayanes... Mirá como se ha deteriorado el color, nada que ver. Estas fotos... la cámara mía, todas estas son copiadas de las que escribió esto (haciendo referencia a los textos detrás de las imágenes). Tenía una cámara que se me partió en dos, se me cayó a un precipicio, comprada nueva para el viaje! (risas).

En la última secuencia, las imágenes de Carolina son tratadas de forma despectiva, en relación a quienes aparecen en las fotos, que representan un pasado anterior a la conformación de la pareja. Carolina comenta “cómo se ha deteriorado el color” haciendo referencia al tiempo que ha pasado desde aquel viaje. En este caso es la materialidad del soporte –y su deterioro con los años– y no lo representado, lo que da cuenta del paso del tiempo.

Por fuera de estas imágenes, aparecen constantes referencias a los lugares recorridos durante las vacaciones, viajando con los chicos. Estos lugares se recuerdan como “alevosos” y son recuperados con cierta nostalgia.

## Los actores: la constitución “a dos voces” del colectivo familiar

En el álbum de Carolina y Oscar, nos encontramos con secuencias en las que se va construyendo la idea de colectivo, con marcas de referencia concretas y sucesos que se vuelven centrales en esta construcción. Estos sucesos, claro está, responden a cierta convención, y si bien el álbum no se ajusta a un orden cronológico, en ellos se presenta con mayor claridad la función social del álbum dentro del colectivo.

Oscar: Uh! Estas son fotos documentales. Estos son vestigios de cómo era este lugar antes de que viniéramos *nosotros*<sup>14</sup>. Ya ahí está desyuyado. Este es el árbol que está al lado de la casa.



En la exposición oral se configura un relato a “dos voces”, de manera tal que, al momento de señalar elementos y secuencias significativas, el relato se nutre, complementa y contradice en las perspectivas del hombre y la mujer. Esto convierte al álbum en un disparador de toda una serie de negociaciones sobre el sentido de las secuencias, sobre su importancia dentro de la narrativa familiar y muy especialmente sobre su poder identificador. En este sentido, encontramos numerosos ejemplos de secuencias que disparan discusiones en torno al contenido de las imágenes, en las que se busca establecer con la mayor precisión posible a qué acontecimiento hacen referencia.

Carolina: Ah, sí! Cuando íbamos para el cruce, hacía 25 años que no nevaba y nos agarró ahí. Mira qué alevosos que está. Vos vieras lo que eran los árboles, encima teníamos una cámara que no era la nuestra.

Oscar: Sí, era la nuestra.

Carolina: No, era la de mi mamá.

Oscar: Era la nuestra, si se rompió el año pasado.

<sup>14</sup> El resaltado es mío, no hay marcas en la oralidad.

Carolina: Ah sí, era la nuestra.

Oscar: Eso es algún cumpleaños, el cumpleaños de Felipe debe ser.

Carolina: No, ese es el cumpleaños de mi sobrino

Oscar: Suelen estar las famosas fotos de terminar el rollo.

Carolina: Es el cumpleaños de un ahijado de él.

En la entrevista abundan igualmente los comentarios sobre el modo de organización del álbum, sobre la forma más que sobre el contenido. Este último es abordado de manera descriptiva, sin demasiados detalles, para dar lugar a reflexiones más generales sobre la práctica de la fotografía doméstica. En una de las primeras secuencias Oscar advierte:



De todas esas fotos los que te puedo contar de una y de las demás es la misma historia: te dan ganas de sacarle fotos a los chicos.

Podemos ver cómo se centra la atención sobre el deseo de fotografiar más que sobre el contenido, buscando dar cuenta de los modos en que se ejerce la práctica. A continuación Carolina señala:

Carolina: Pero hay otro detalle: todas esas fotos las saqué yo.

Oscar: Ah bueno, sí.

Carolina: Porque estás vos (risas).

Oscar: Ella saca las fotos.

Carolina: Si generalmente yo.

Oscar: Yo no saco fotos.

Carolina: A mí me encanta pero no siempre, tienen que ser el momento sino, si pasa ese momento es como que... Ahora se rompió [la cámara] veníamos de viaje y se rompió la cámara y todavía el duelo no lo hice.

Carolina: A él le gusta salir. A mí no me gusta salir y me gusta sacar.

En esta fracción del diálogo se dispara otra cuestión: la práctica fotográfica a cargo de la mujer, quien desde su mirada maternal configura el universo identificador del colectivo plasmado en el álbum. Sin embargo, Oscar asume ese deseo como propio al decir que “te dan ganas de sacarle fotos a los chicos”.

Igualmente, durante la entrevista, el relato principal de los acontecimientos está a cargo de la mujer, quien establece el orden y las prioridades de las secuencias, quedando su marido en un plano secundario, donde sus aportes constituyen acotaciones al relato principal que ella lleva adelante.

Las referencias a los modos de organización de las imágenes aparecen de manera constante por parte de los dos entrevistados. Al no existir un orden cronológico, aparecen distintas secuencias en las que se comenta cuáles han sido los usos de las imágenes que han devenido en esta “falta de orden”, atribuida en varias ocasiones a los niños.

Carolina: vos lo que vas viendo, esa es la caja de Pandora. Esa es una foto del jardín (...) Eso es un viaje. Vos viste que la reseña es poca, la fecha, el lugar y listo. El año 97.

(...) ¿Sabés como viene la mano de esto? Me gustó esta caja. Me pareció que acá se podía, guardar pequeñas cositas. Tiene 10 años esto más o menos. Cuando me la regalaron, me casé, en el departamento, puse acá algunos pequeños álbumes. Y así, cuando venían amigos o para ver llevaba siempre esta caja. Por ahí se iba renovando, sacaba, las dejaba en un cajón o por ahí en la pieza quedaban, pero siempre cuando iba acomodando las cosas trataba que esto estuviera ahí.

Las últimas fotos están acá, porque las estuvimos viendo y las guardamos acá.

Carolina: Está suelta porque se la di a la Guille porque tenía que hacer, llevar para hacer una composición de la familia. Estas son de las que venden en la escuela. Ni te enterás, te las mandan a tu casa y las tenés que pagar. Estas son fotos de varias cosas, están juntas porque entraron en esa bolsa (risas). Estas son de un cumpleaños.

Hay millones de fotos sueltas, sin álbumes. Esto ya es un cumpleaños de los



chicos, acá en casa. Ah si el cumpleaños de Felipe, el último. (silencio) Ese es el tanque... Estas las han agarrado ellos, por ahí Guillermina necesita algo para la escuela, viene busca, el otro busca su identidad, y quién es éste y quién es el otro, entonces saca fotos y empieza: "y yo estaba?" Para buscarse si él existía o no existía. Saca un álbum y empieza "y yo estaba acá?"

Carolina: Yo a punto de reventar, con el Felipe.

Estas están sueltas, no hay álbum. Ah no, esta foto la sacó Felipe porque estaba buscando que quería verse en la panza. Entonces, así fue. Como era él en la panza.

Si bien estas acotaciones se plantean como excusas para dar cuenta de la "falta de orden" del álbum, es interesante rescatar los usos familiares de las imágenes, en especial por parte de los niños, como resguardo identificador de la breve, pero propia, historia. La posibilidad de reconocimiento en la imagen, de comparación de ciertos rasgos con otros miembros del grupo familiar, se presenta como uno de los usos más importantes de las imágenes para el colectivo.

El álbum no construye sólo un relato sino que también cada imagen habla de los sujetos, de cierto momento y ciertas características de su propio desarrollo vital. Con este mismo fin, se incluyen en el álbum imágenes provenientes de los álbumes de los padres, buscando establecer similitudes entre los niños y sus padres a su edad.

Oscar: Ese soy yo cuando era chiquito.

Carolina: porque todos empiezan "ay, que parecido a..." entonces esto es para comprobar qué parecido a Felipe que es.... Pero si el papá era rubio cuando era chico, viste las nonas o las tías empiezan. Y el Felipe se miraba... "Ese soy yo" No, es el papi. "No si papi es morocho y yo soy rubio". "Soy más parecido al perro"



Oscar: ese es mi bautismo, son fotos afanadas de mi casa, creo que se las

había afanado mi hermana y yo se las afané a ella. Si, esa es de mi bautismo. Mi hermana es la que te ordena todo, tiene su vida organizada en fotos.

Carolina: Esa soy yo, mi tía una Navidad, entró al baño y me sacó una foto. ¡Qué vergüenza!

Oscar: A ella le pasó algo muy raro con la foto. La tía se fue a Italia 30 años...

Carolina: Y yo no tenía fotos de yo cuando era chica, cada vez que venía se la llevaba. Ella es muy adicta a hacer cronología de fotos de familia así que tiene todo acomodado por día, por fecha por hora. Y yo veía que en mi casa fotos mías no había.

Oscar: Y hace un año que se vino a vivir acá de vuelta y las trajo

Carolina: y ahí entré a ver toda mi niñez...

Oscar: Esa me la regaló la abuela de ella a mí.



Es interesante señalar cómo se piensa a la fotografía como propiedad de quien la toma, o de quien la guarda, más que del sujeto fotografiado. Incluso podemos pensar a la fotografía como propiedad del espacio donde se conservan -"mi casa"-, lugar del cual son robadas o recuperadas para entrar en un nuevo espacio, albergadas en un nuevo álbum familiar.

### El tiempo: la consolidación del colectivo con "la casa propia"

Otro de los puntos interesantes a señalar está relacionado con los modos en que aparece la noción de progreso, como variable determinante del paso del tiempo, a lo largo del cual los sujetos fueron incrementando su capital y a la vez consolidándose como colectivo.



Oscar: Uhhhh... Estas son fotos documentales (...) Ahí está, ese es el terreno, acá estamos nosotros dos, y estábamos quemando, desyuyamos todo nosotros, ahí quemábamos todo...

El hacer hincapié en el carácter documental de estas imágenes, siendo que ésta es una característica intrínseca a todo registro fotográfico, pone a estas imágenes en un estatuto diferente: representan un momento inicial, previo a la llegada del colectivo al lugar. Se resalta también el proceso de transformación de ese espacio, de apropiación del mismo, señalando también el esfuerzo puesto en esta tarea.

### *Secuencias seleccionadas: viajes familiares y fotografías del afuera*

#### **El viaje al sur**

Carolina: Eso es Playa Dorada. Apenas es un pueblito. Las grutas no nos gustó, había conocidos, los fuimos a visitar unos días y picamos para otro lado.

Oscar: Eso es Playa Dorada.

Carolina: Eso es.

Oscar: Eso es comida de camping.  
Carolina: Íbamos a buscar a los pescadores, porque era medio carete, así que íbamos temprano, comprábamos las bolsas. Estaba muy rico eso.



Oscar: Cantidad de pingüinos, y zorros, como hay mucha pichonada...  
Agustina: ¿En que año fue? Acá no dice...

Carolina: Fue en el 2006

Oscar: No Caro, no fue el año pasado.

Carolina: ¿2005? ¿2004?

Oscar: Nos fuimos en el 147 porque teníamos que asentarle el motor. Le habíamos hecho motor completo. Lo asentamos en el viaje a Puerto Madryn.

El viaje representa en el álbum de Carolina y Oscar, el espacio de lo excepcional, donde se desarrolla con mayor intensidad la vida en familia. Representa un espacio de encuentro y descubrimiento, no sólo hacia el afuera sino hacia el núcleo familiar mismo. En este sentido, es en el espacio del viaje donde se ponen en juego y se descubren los verdaderos valores. Aparece así en esta secuencia un antagonismo de valores, fundado en una oposición económica que deviene en una oposición de formas de vida:

Barato *vs.* Caro  
Comida de camping *vs.* Comida de restaurant  
Pescadores *vs.* Turistas (Las grutas)

#### **Brasil**

Oscar: Están en algún lugar... Esto es en la Isla Larga

Carolina: Ahí hicimos una expedición... ¡Qué tensión! Éramos dos familias... ¡Vos no sabés lo que era el barquito! Ellos se fueron solos a pescar, las mujeres nos perdimos, con Daniela y los chicos, y nos encontramos con los nativos de la aldea, nosotros por un camino, hacía 40 grados de calor. Una

humedad... Había monos, bichos, nos habíamos perdido de la costa, y nos encontramos con los nativos, nos habían dicho de una playa espectacular, hermosa por ahí. Nadie nos decía nada, andábamos por un senderito... "Sigan sigan", no le entendíamos bien nada, nadie nos decía nada, salían de las chozas así, nos miraban.

Oscar: Muy básico y aborígenes de ahí nomás...

Carolina: Fuimos en busca del macaco dorado, cómo era?



Oscar: Del león dorado que era un mono, no entendíamos, la gente nos quería explicar, y no entendíamos.

Oscar: Era una especie que descubrieron en el año 95.

Carolina: Un problema de comunicación terrible porque no entendíamos nada, nos miraban nomás. Derecho nos decían, sigan... sigan...

Oscar: Es que no están acostumbrados a que los visiten...

Carolina: A la costa nunca llegamos, eran 30km. Estábamos con mi amiga, sus dos hijos y los chicos míos. Vimos el mapa y vimos que era una playa de 30km...

Oscar: Nos encontramos exhaustos, no dábamos más

Carolina: Por supuesto que la playa no apareció! (risas)

En esta secuencia resulta interesante la noción de exploración. Así como los primeros viajes de exploradores, la fotografía representa en esta secuencia el instrumento de registro de lo exótico, de lo diferente.

La configuración de los roles en esta secuencia responde a acciones en función del género, en el marco de la expedición: las mujeres y los niños salen a recorrer mientras que los hombres se quedan en un lugar pescando. Cuando se habla de los habitantes de la isla, se manifiesta la imposibilidad de comunicación y la dificultad de entendimiento. Aparece así la idea del salvajismo y la imagen tradicional de explorador, que va en busca de, en este caso, "el león dorado".

En la construcción de este imaginario, subyace el rechazo al lugar de turista, que busca establecerse en un lugar a descansar, para dar lugar al de viajero, el que está motivado por la necesidad de conocimiento de la otredad. El relato responde igualmente a los esquemas canónicos: en este caso de adquisición de un saber.

En esta secuencia se percibe entonces el siguiente esquema de valores:

Explorador *vs.* Turista  
Adquirir saber *vs.* obtener placer

De esta oposición se desprende otra, en relación al contacto de la figura del explorador con los nativos.

Explorador *vs.* Nativos  
Necesidad de información *vs.* Incomprensión, incomunicación

Los problemas de comunicación con los nativos, encuentran claves explicativas diferentes para cada integrante de la pareja. Para Carolina, el problema es de ellas (la gente quería explicarles pero ellas no entendían) mientras que para Oscar la incomprensión es responsabilidad del otro ("no están acostumbrados a que los visiten").

## Panaholma



Carolina: Eso es Panaholma, hermoso. Mis hijos siempre dicen “vamos a Panaholma” lo deben haber vivenciado no sé, se ve que les gustó mucho. Ahí bajábamos al río, pasaba el río por el terreno de la casa.

Oscar: Y eso es fritanga de mojarra. Todos los días hacíamos fritanga de mojarra.

Carolina: Ahí está ves? Era nuestro el lugar, había una cascada, te sentabas ahí, un hidromasaje! Los indios<sup>15</sup> estaban...

Eso es Nono, fuimos a pasar el día, no sé que fuimos a buscar...

Oscar: Ah! Pará! Esa es una foto que sacamos para registrar que el único lugar donde teníamos señal del celular para hablar era arriba de la Iglesia, Prino se subía a hablar. Un tipo nos dijo que el único lugar donde van a poder hablar es desde arriba de la Iglesia.

En esta secuencia se pone de manifiesto la oposición entre el ámbito natural y el urbano, ya que presenta una analogía entre los dominios de una y otra. Esta oposición estaba ya sugerida en la primera secuencia (“El viaje al Sur”) y al igual que aquella contrapone valores verdaderos a valores falsos.

Naturaleza *vs.* Ciudad  
Cascada *vs.* Hidromasaje  
Pesca *vs.* Compra

Igual que en las secuencias anteriores, el valor es puesto sobre la naturaleza, sobre el lugar como espacio que se preserva del avance de la civilización. Sin embargo, la imagen de su amigo sobre el techo de la Iglesia, hablando por celular, hace referencia a la inevitable dependencia que se posee con ciertos elementos propios de la cultura contemporánea, como lo es la necesidad de su amigo de establecer comunicación por telefonía celular.

<sup>15</sup> Haciendo referencia a sus hijos.

## Carlitos

Carolina: Uh mirá la foto que salió. Es una foto que cuando salta trae mucho... Es fuerte eh?

Oscar: Una historia fuerte con Carlitos<sup>16</sup>. Carlitos estudiaba derecho qué sé yo. Ese es el día que rindió la última materia y se recibió, los chicos lo estaban esperando en la esquina.

Carolina: Fue trucho, nadie sabía lo que había pasado, no entró a rendir.

Oscar: Yo fui un par de veces, estaba ahí esperando que lo llamen...

Carolina: Nadie sabía nada, así empezó, después se quiso pegar un tiro, se escapó... qué sé yo. No lo pudo superar.



En esta secuencia la fotografía aparece como testimonio de un acontecimiento que, finalmente no fue. En este sentido, la fotografía documenta una puesta en escena, una construcción ficcional de cierto acontecimiento que en realidad no sucede. La construcción resulta verosímil, y la fotografía viene a acentuar ese efecto real: el egreso de un amigo, forma parte del universo de lo fotografiable, por lo que, la presencia misma del gesto fotográfico, otorga mayor credibilidad a la construcción. La fuerza de la construcción es tal que al referirse a ella Oscar habla en indicativo: “rindió la última materia y se recibió”, como si el hecho efectivamente hubiera tenido lugar. En este caso, la fotografía no confirma un hecho sino que lo construye, incluso para los propios sujetos.

En el álbum de Carolina y Oscar conviven dos modos de ejercer la práctica fotográfica diferentes. En primera medida, se responde a las funciones sociales tradicionales de la fotografía, si bien complementada con prácticas más creativas y casuales. Al momento de la producción, abundan las imágenes del primer grupo, mientras que al momento de la recepción, el relato se basa, principalmente sobre las del segundo. En este sentido, si

<sup>16</sup> Carlitos es un amigo de la familia, son “un matrimonio amigo”, con quien comparten salidas y vacaciones.

bien la práctica fotográfica está fuertemente estandarizada, permite a los actores ciertas libertades, que al ser ejercidas, permiten ser recuperadas luego desde un lugar central en la construcción narrativa de la historia familiar.

### El álbum de y María



Ernesto y María  
(still de video de la entrevista)

Ernesto y su familia viven desde siempre en Villa La Natividad y trabajan juntos haciendo y vendiendo alfajores de maicena. Él y su hija María son quienes llevan adelante la entrevista y entretienen las historias en un diálogo desestructurado, sin darle demasiada importancia a las marcas cronológicas de los acontecimientos. Junto con otras familias de la Villa, han conformado la “Comisión de Lucha contra el Desalojo”, resistiendo los traslados que el Gobierno de la Provincia ha intentado para construir un espacio verde en el predio que ocupa la villa buscando trasladar a sus habitantes a la ciudad-barrio “Ciudad de mis sueños”. El espacio de la militancia es fundamental en la vida de Ernesto y María siendo quienes organizan junto a sus parientes cercanos (una hermana de Ernesto y su esposo) las reuniones semanales de la comisión.

El contacto se estableció con anterioridad, para el desarrollo de un trabajo de fotografía documental realizado en la Villa algunos meses antes.

La entrevista se desarrolló en la cocina comedor de la casa: el espacio destinado a la vida social. El resto de la casa (una habitación más y un baño) son de acceso restringido. La entrevista tuvo una duración de aproximadamente una hora. El clima de la entrevista fue relajado, con frecuentes acotaciones en tono humorístico. El relato principal lo llevaba María, quien describía una a una las imágenes. Ernesto por su parte, complementaba el relato, entrando en mayor profundidad, haciendo comentarios o juicios de valor.

La particularidad del álbum de Ernesto y María radica en que en la caja donde se encuentran guardadas (arriba de un mueble en el living) conviven imágenes pertenecientes a diversos colectivos: por un lado, los registros propiamente familiares; por el otro, imágenes de la militancia y la lucha en contra del desalojo, y, por último, las imágenes de los hijos de la madre con otro hombre. Todas estas imágenes pertenecen a un pasado bastante lejano y se suceden en simultáneo, habiendo señalado distintos niveles de significación dentro del relato.

### Lo fotográfico: usos y recepciones

Pensar la práctica fotográfica en contextos de pobreza extrema, exige prestar una especial atención a las condiciones de acceso a este discurso, vale decir a los condicionamientos materiales que limitan a los actores. En este sentido, atendiendo a una secuencia de imágenes en particular, extremadamente repetitiva en cantidad de imágenes, Ernesto señala:

Ernesto : Esto fue hace mucho...  
Hace como 10 años, antes del desalojo. Esos paisajes los sacaba de arriba del colectivo nomás.

María: No se quiso perder ningún árbol, viste? Cuando mi tío vio las fotos: “Qué hiciste? ¡Gastaste el rollo en árboles!” Y bueno, no me quería perder ninguno decía. (risas).

Ernesto : Se ve que la plata nacía del suelo.

María: En esa época, nacía del suelo!



Aparecen igualmente referencias más específicas a la técnica, a los modos de ejercer la práctica fotográfica. Estas referencias, se fundan en comentarios sobre las imágenes defectuosas.



María: Una mala fotógrafa, mi vieja. Ella cortaba la cabeza, era masoquista.

Ernesto : En vez de cortar las patas cortaba la cabeza

María: Esas fueron fotos que una persona media media le sacó la cabeza.

Las referencias al ritual de recepción involucran no sólo la práctica llevada adelante desde el presente, sino también la importancia del registro en el futuro.

Agustina: ¿Y las ven mucho a las fotos o están ahí?

María: Están ahí... en mi caso hay cosas como mi vieja viste? Y mueve el piso, entonces para que no me produzca dolor en el corazón las guardo, las dejo archivadas hasta que se las muestre a mis hijos, o a alguna novia de mis hermanos.

Se acentúa así la función testimonial de las imágenes y su relación con los procesos de conformación identitaria del colectivo, ya que permite dar cuenta de un pasado en común, que se comparte con quienes acceden al colectivo con posterioridad, hijos o parejas de sus hermanos.

### El espacio: sacrificio y construcción “ladrillo a ladrillo”

En este álbum el espacio donde se desarrollan las secuencias posee una importancia vital. Esto se debe a que gran parte de los relatos familiares de Ernesto y María, están en estrecha relación con la consolidación del espacio físico de Villa La Natividad. Incluso, las referencias a la militancia contra el desalojo abren la entrevista:

María: Acá tenés para entretenerte largo rato.

Ernesto : Ese es un reportaje que nos hizo *Luz y Fuerza* a nosotros en... eh...

María: 2005... 2004 fue el desalojo, si 2005. Vos decime lo que te hace falta...

En este sentido, el espacio que ocupan dentro de la villa los define dentro de una trama más compleja, define su identidad y su posición dentro de la sociedad en general.

### Los actores: tramas pasionales y configuraciones particulares

Este álbum resulta particular, ya que en él conviven, como dijimos, imágenes que no pertenecen estrictamente al colectivo familiar, sino que tejen una trama de personajes que se encuentran en conflicto, superponiendo historias que se suceden en dos espacios diferentes. Esto se debe a que, la madre de María tuvo otra familia en el medio, al igual que Ernesto consolidó otra al mismo tiempo. En el álbum conviven entonces, imágenes pertenecientes a los hijos de la madre con otra pareja y las fotos de la familia actual: Ernesto , su hija María y sus tres hijastros.

María: Algunas que no viene al caso, son fotos de otra persona...

Agustina: ¿Y por qué las tenés vos?

María: Porque esa persona confía en mí. Acá, viste, yo cuido lo que no es mío y lo que son míos los cuido.

En este punto, se destaca el valor de la fotografía, como objeto que merece ser cuidado y preservado, función que no puede ser ejercida por cualquiera. Al igual que con el álbum de Rosa, se encuentran diferencias en la forma en que los actores masculinos y femeninos valoran las fotografías. En este caso, Ernesto reflexiona:

Ernesto : ¡Qué lindo que es lo de las fotos!

María: A mí, me hace mal.

Agustina: ¿No te gusta?

María: No, gustarme me gusta, viste, pero, muchas cosas...

Ernesto : A mí me gusta, pero a veces te mueve el piso. Te mueve el piso y entrá a recordar cosas...

María: ... que a veces querés olvidar...

Ernesto : No, querer olvidarlas no.

María: Más cuando pasás lo que pasás...

Ernesto: Te entristece un poco...

En este caso, para el sujeto femenino el recuerdo convocado por la fotografía está asociado al malestar (“me hace mal”) y para el sujeto masculino al placer (“qué lindo es lo de las fotos”). María ocupa el lugar de Ramón (en el álbum de Rosa) al “querer olvidar” (equiparable al “tirar las fotos”). En ambos casos, el rechazo proviene de la percepción en la imagen de valores positivos pasados inexistentes en el presente (la felicidad, el amor, en el caso de Ramón, el bienestar económico, en éste).

### La dimensión temporal

El eje temporal dentro del álbum de Ernesto y María, se funda en las referencias al progreso social como valor, donde los actores hacen hincapié en ciertos avances económicos, en momentos de bienestar y ampliación de la casa. En contraposición a estos momentos, se hace referencia a secuencias de malestar económico, sin embargo, en estos casos, el relato no se encuentra acompañado por imágenes.

### Secuencias seleccionadas: vínculos dinámicos y pasiones impredecibles

#### Hijos de separados



María: Y como te diría...éste es el papá de mis hermanos. Somos hijos de separados; de padres separados... y ahí vos ya conocés la historia de los padres separados...

Medios hermanos. Yo soy hija propia de él y soy media hermana de dos, de los tres chicos.

Ernesto: Queda mal media hermana, hermana.

María: Media hermana porque no tenemos el mismo papá.

Ernesto: Perdonando la expresión salieron del mismo lugar.

María: ¡Hablando en criollo!

En esta secuencia se establecen los lazos de parentesco del núcleo familiar, buscando fijar el vínculo concreto: si bien son hijos de la misma madre, no lo son del mismo padre. En este sentido, el modo de nombrar el vínculo es diferente para Ernesto que para María. Mientras que Ernesto le da más importancia al ser hijos de la misma madre, María señala que son medios hermanos, que no tienen “el mismo papá”.

En las imágenes sin embargo, no se puede establecer una distinción tan estricta, ya que todos participan de los acontecimientos de igual manera, por lo que todas estas distinciones escapan a las posibilidades narrativas de las imágenes.

### La comunión

María: Hice la comunión yo, no se nota? Fue una creencia de mi vieja, que el día que yo hiciera la comunión me vistiera de la Virgen de Lourdes. Ella era devota de la Virgen de Lourdes entonces cuando hice la comunión me pusieron el coso. Encima me habían cortado el pelo parecía hombre, me vino al pelo la túnica.



En este caso, encontramos en el relato de María, la creencia de la madre trasladada a la única hija mujer. La fotografía se convierte así en reliquia más que en testimonio de este ritual, ya que viene a ser la materialización concreta *a posteriori* del acontecimiento. La vestimenta de Virgen sirve para disimular una supuesta masculinidad del corte pelo, por lo que, si bien María fue vestida así en contra de su voluntad, reconoce a la túnica como un *auxiliar* para disimular el corte que le disgusta.

El imaginario de la Virgen y el valor atribuido a la virginidad en la niña que hace la primera comunión, para la madre, representa la pureza máxima plasmada en su hija mujer, mientras que para María sólo se trata de complacer a su madre, aunque esta complacencia implique una simulación:

Corte de pelo *vs.* Túnica  
Masculino disimulado *vs.* Femenino exacerbado

Podemos pensar entonces, la oposición de valores sobre la secuencia en cuestión, en la que el rito de vestirse de Virgen se significa de manera diferente para María que para su madre.

### La Isla de los Patos



María: Esa es la Isla de los Patos  
Ernesto: Ahí la llevé a la madre de ellos antes que muriera.  
María: Ahí cuando cumplí los 18 años. Fue el último cumpleaños que ella pudo participar así que se levantara, viste? Fue el último.  
Ernesto: No quería ir. No quería salir de la cama.  
María: Cada vez que se movía se quebraba.  
Ernesto: También le dije unas palabras medias suavécitas. Le digo dale

levantate, vamos tal vez sea la última vez que salgás con los chicos. Y ahí se levantó. La agarré la llevé en un taxi y la traje en un taxi.

Agustina: A la Isla de los Patos...

María: Para que irse tan lejos. Teniendo un lindo lugar.

Ernesto: Todo el mundo iba ahí. Yo iba a vender los alfajores ahí. Vendía 12, 15 docenas en un ratito.

La secuencia sobre la visita a la isla de los patos, representa no sólo el cumpleaños de 18, sino también la última vez que la madre puede salir de la

cama. Este valor atribuido a la imagen es descubierto con posterioridad, luego de la muerte del sujeto retratado. Sin embargo, podemos pensar que el acontecimiento de haber salido de la cama posee el estatus de fotografiable, dadas las condiciones en que ella se encontraba.

Esta secuencia da cuenta de una mirada nostálgica también sobre el espacio –la Isla de los Patos- fundada en la percepción de un lugar que ha cambiado, que representa un pasado valorado positivamente, donde Ernesto podía trabajar y vender los alfajores rápidamente.

### La construcción de la casa

Ernesto: Ahí los hice revocar. El que estaba cebando mate recién hacía así con la cuchara y se echaba todo encima.

María: Así aprendimos todos a hacerlo.

Ernesto: Estas paredes, sabés como las hicimos?

Esto era un baño antes, íbamos con la carretilla al río y ahí entre toda la mugre que trae el río sacábamos los ladrillos los poníamos en la carretilla entre medio de las piedras que encontrábamos y los traíamos con mi padrastro en la carretilla, y como la carretilla se trababa en las piedras, mi padrastro la levantaba y yo con una sogá la tiraba de adelante. Así que te podrás imaginar el sacrificio que hicimos para levantar las paredes.



Las valorizaciones relacionadas con el esfuerzo, el sacrificio y el progreso son los bastiones que sostienen la construcción narrativa de la historia de Ernesto y María. Es importante señalar que esta valorización posee ya cierta consolidación en el tiempo: al hacer referencia a la imagen de los chicos, Ernesto establece una analogía con su propia adolescencia, demostrando el origen del valor al esfuerzo e instaurando así una genealogía. Establece también una valoración en el buscar en el río, “entre la mugre” y lo inservible, los elementos necesarios para la construcción de la casa.



Otro de los valores que propone esta secuencia se relaciona con el saber-hacer y la importancia del conocimiento práctico. Es Ernesto quien al poner a revocar a sus hijos les brinda cierto saber, dándoles la posibilidad práctica de hacerlo.

### El cumpleaños de Emmanuel



Ernesto: (*canta*) Recuerdo... Como era la letra? Yo vivo de recuerdos... Me acuerdo del Emmanuel cuando le trajeron el trencito, cómo se largó a llorar

María: Los chicos lo habían asustado, como tenía cornetita, viste? Como no estaba acostumbrado, se asustó. Nunca lo usó. Ahora lo usa la sobrina.

Agustina: ¿Ahí cuando se lo regalaron?

María: Para colmo tuvimos que esperar que abriera el local en Cosquín, lo habíamos visto primero y estuvimos ahí parados hasta las siete de la tarde hasta que abrieron

Ernesto: Cuando lo ví, teníamos todos los alfajores encima.

María: Fue amor a primera vista.

Ernesto: Y me gustó. Terminamos de vender y le dije me he quedado entusiasmado con ese trencito, vamos a ver si encontramos, si está abierto. Eran

como las dos, tres, de la tarde, abrían a las cinco. Para colmo lo vendían a sesenta pesos...

Ahí nomás estuvimos dando vueltas, entramos y lo compramos. Para colmo era el cumpleaños de él, habíamos ido a trabajar y habían estado preparando las cosas para festejarle el cumpleaños así que le caímos con ese regalo al cumpleaños.

Esta secuencia resulta particularmente significativa, en la medida en que en ella se observa claramente la constitución del sujeto narrador como héroe (sujeto de hacer) de su propia narrativa. En efecto, si bien la narración comienza al recordar la adquisición de un objeto, de un regalo de cum-

pleaños, esto da lugar al relato de la travesía desarrollada para conseguirlo, la que sigue casi linealmente, las funciones de un esquema narrativo canónico. En primer lugar, Ernesto, cuyo personaje se consolida en la figura del héroe en ésta y en muchas de las secuencias, encuentra el objeto de valor que desea ofrecer a Emmanuel, el sujeto beneficiario de la secuencia. Con la manifestación del querer se constituye a sí mismo en sujeto de hacer agente de un programa de búsqueda. Sin embargo, no posee la competencia material (en el orden del poder) para conseguir este objeto, por lo que debe vender todos los alfajores primero y luego, esperar a que el negocio abra al público –prueba calificante: Ernesto demuestra tener la competencia para conseguir el dinero necesario–. Luego de conseguir el objeto de valor, el trencito para Emmanuel –prueba principal– vuelve a la casa y entrega al sujeto beneficiario el objeto de valor adquirido –prueba glorificante–. Este esquema subyace en todas las narrativas, aunque no aparezca explicitado de manera tan clara.

### La muerte de las mujeres

Ernesto: Esa es mi mamá. Acá estaban orando porque acá se hacían cultos evangélicos.

María: Al morir ella, se cerró acá el local.

Ernesto: No, no se cerró, sino que no vivía nadie acá directamente. Yo me vine acá cuando empezaron a desalojar.

María: Estaba esto así, acá las velamos a las dos. Así que nos daba recelo.

Acá velamos a mi mamá, la primera velación fue acá y después a ella. Y es como viste, te da un poquito...

Ernesto: Esto era en cierta forma tabú, no se si decir. Es como si no quisieras enfrentar la situación. Además como esta casa es la casa paterna de mi hermana y yo, y yo siempre he sido el que se hacía al costado en la relación de madre hijo, padre, porque yo me revuelco en cualquier chiquero y me levanto y sigo siendo el mismo, en cambio mi hermana necesitaba más contención, más que se yo, no sé cómo explicarlo... Entonces yo trataba siempre... Si



algo tiene que ser para uno de los dos que se lo queda ella. Entonces esta casa le decía yo que se la agarrara ella, yo no quería vender y ella tampoco, yo no quería llevar la mesa, ella tampoco. Yo no quería llevar el aparador, ella tampoco. Estaba la casa armada acá, como está ahora.

María: Nosotros vivíamos del otro lado, donde viven los chicos. Hasta que alguno de los dos se puso las pilas para recuperarlo.

Ernesto: Y andaba la topadora por ahí, y me dice “Ay la casa de la mami! La van a voltear porque está sola, yo no me puedo ir allá!”

María: Entonces bueno...

Ernesto: Le dije: Yo voy a hacer una cosa: me voy a meter en la casa, voy a defender la casa, pero la casa va a ser para mí. Ella vive arriba, en la casa del marido.

Una vez más nos encontramos ante la dialéctica vida/muerte propia del álbum fotográfico familiar. En la imagen, aparece la madre en vida, rezando, pero el relato centra su atención en que luego, al morir ella, el local donde se realizaban ritos evangélicos cierra. En este sentido, la secuencia en la que el sujeto aparece con vida, lleva al relato hacia otro lugar: los usos del espacio que aparecen en la imagen se ven interrumpidos con la muerte de la madre. A partir de este punto, adquiere centralidad en el relato el espacio físico, desplazando la del personaje. Así, la narrativa de construye sobre los usos del espacio, sobre los cambios en las configuraciones del habitarlo.

A partir de este punto, se pone de manifiesto una oposición entre Ernesto y su hermana, en relación al hogar materno.

Ernesto *vs.* su hermana  
Bienestar, autonomía *vs.* debilidad, dependencia  
Salvar la casa *vs.* Entregarla a su hermano

La resolución del conflicto se ve agilizada por un factor externo, los desalojos, por lo que Ernesto negocia con su hermana y ella accede a dejarle la casa a él a cambio de que sea él quien la defienda de “la topadora”.

## La otra familia

Ernesto: si vos vieras las fotos que tengo de mi otro hijo, porque yo tengo otra mujer. Soy separado y juntado de vuelta. Tengo otro casi casi de la misma edad de ella. Ella se fue con un colectivero a Buenos Aires.

María: Mis hermanos están acá porque son de la misma madre y no nos quisimos separar. Es un embrollo. Unas idas y vueltas, una cañita al aire...

Ernesto: Para que entendás el embrollo de esta familia tengo que remontarme a cuando era yo pendejo...

María: Cuando era adolescente...

En esta última secuencia de la entrevista, Ernesto pone de manifiesto la existencia de otra familia, de la que no posee imágenes en ese momento, ya que —a diferencia del padre de los chicos— está excluida del colectivo familiar. Sin embargo, esta aclaración desencadena toda una historia de vida de Ernesto, desde que era joven, la cual no está acompañada ya de imágenes. En este sentido, la fotografía se presenta como excusa, ya que por ausencia —imágenes que “vos vieras” pero que no están para ser vistas— dispara un extenso relato sobre toda una serie de acontecimientos significativos para Ernesto, que no son contemplados en la narrativa “oficial” familiar.

En el álbum de Ernesto y María nos encontramos con una construcción narrativa poco convencional, en la que quienes reconstruyen su historia toman como significantes imágenes en las que se destaca el esfuerzo por superar cierta la adversidad. Así, aparece el comprar el trencito para Emmanuel a la par de la construcción de la casa o de la necesidad de hacer salir de la cama a la madre. Todas las secuencias consiguen dar cuenta de esto, que pone en juego el universo de valores del colectivo familiar centrado fundamentalmente en el trabajo y el esfuerzo en función del progreso social.

## CAPÍTULO V

### **Álbumes de fotos, historias de vida**

Pero esa corrupción cromática fue lo que menos lo perturbó. Al fin y al cabo, ¿no era algo propio de todas las fotografías? ¿Y no era ésa la razón última que explicaba la supervivencia de algo tan primitivo como la fotografía: el deseo de ver cómo ese trozo de papel, llamado en teoría a inmortalizar un rostro, un cuerpo, un lugar, un instante de amor, *también* se deterioraba, envejecía, era mortal?

Alan Pauls, *El pasado*

Luego de recorrer los álbumes familiares en el capítulo anterior, de analizar las historias que contienen y los modos particulares de utilizar la fotografía para contarlas, centraremos nuestra atención aquí en los elementos que comparten unos con otros, los puntos de encuentro y de diferenciación. En algunos casos, los modos instituidos de abordar la práctica trascienden las particularidades socio demográficas de los actores; en otros, aparecen prácticas creativas, diferentes, que dan lugar a otro tipo de imágenes, y en consecuencia, a otro tipo de relatos.

En los cuatro álbumes analizados existe un punto de partida compartido: los sujetos se reconocen en un papel activo de construcción de su historia familiar a través de la fotografía, la dotan de un protagonismo particular y reconocen la “necesidad” o “las ganas” de generar registros fotográficos.

Podemos sistematizar entonces, una serie de ejes en común que los relatos comparten, además de poder establecer dentro de los mismos ciertas particularidades.

### *La técnica*

Es interesante cómo en todas las entrevistas aparece –y más de una vez– la reflexión sobre la técnica fotográfica, la necesidad de dar cuenta de cómo las limitaciones –de las capacidades del fotógrafo o del aparato– o los resultados inesperados alteran la representación “correcta” de la imagen.

La técnica representa en cada uno de los álbumes la mediación que permite a los sujetos apropiarse de cierto saber en relación al lenguaje fotográfico, desde lugares más o menos conscientes, pero que, en definitiva, responde a un universo de significaciones común. En este sentido, la técnica representa el eslabón fundamental entre cierto deseo –en términos de Batchen (2003)– de documentar un suceso particular y la concreción del mismo. Sin embargo, siempre aparece cierta distancia, entre la experiencia de “lo que era” realmente y su registro posterior.

Cierto grado de desconocimiento sobre los modos de funcionamiento del dispositivo hacen que éste funcione efectivamente aún hoy como una “caja negra” dentro de la cual al producir cierto estímulo –apretar el disparador– se genera una respuesta –se obtiene una imagen–. Esta imagen varía según criterios desconocidos, indescifrables, obteniendo registros diversos, de mayor o menor fidelidad con la realidad.

Aquellas imágenes que se destacan por su técnica de registro lo hacen tanto por su calidad técnica sorprendente o por el error técnico aberrante: imágenes de personas sin cabeza, oscuras o fuera de foco. Cuando recorremos el álbum y nos encontramos ante estas imágenes, nos detenemos. En las primeras, encontramos ciertas marcas de profesionalismo en la calidad de ejecución (por lo general fotografías blanco y negro reveladas artesanalmente por algún aficionado a la fotografía allegado a la familia) y en las otras tratamos de “adivinar” qué se intentó fotografiar: en estas imágenes nos detenemos por su ambigüedad e incluso abstracción. Estas imágenes

permanecen en el álbum justamente por este efecto “sorpresa” producto del azar propio de la técnica fotográfica.

Pero a la vez, las técnicas son determinadas por cierto contexto y ciertos usos, por lo que sus significados se encuentran en estrecha relación con el lugar que contiene a la imagen fotográfica. Se dificulta entonces poder determinar una única identidad de la fotografía como medio, con cualidades inherentes al mismo, sino que es necesario pensarla en relación con el lugar y el sentido que ocupa esa fotografía en el mundo.

Es interesante señalar cómo los sujetos construyen una *doxa* particular sobre el mecanismo por el cual se obtiene la imagen fotográfica, buscando definir en clave explicativa qué es lo que sucede dentro del dispositivo, dentro de la “caja negra”. Los modos de significar lo que hacen, los resultados que obtienen, a veces exitosos, a veces decepcionantes. Sin embargo, el carácter lúdico e inesperado de la práctica es un componente que se mantiene en todos los casos y a lo largo de todo el álbum.

La mediación de la técnica implica siempre una alteración de lo real, donde la imagen es siempre más o menos de la expectativa que sobre ella se deposita. Por este motivo es que las imágenes nos sorprenden: muestran menos de lo que esperábamos ver, o muestran más de lo que nos imaginábamos. El paso de la experiencia a su imagen es siempre un recorte, una alteración o una ampliación de su significado.

### *El deseo de fotografiar (y narrar)*

La reflexión en torno al deseo de fotografiar de los sujetos da cuenta de cómo las imágenes contenidas en el álbum familiar no agotan el universo de lo fotográfico, ya que hay ciertas imágenes de las que se habla –como imágenes, no como fotografías– que por diversos motivos no son materializadas en el soporte fotográfico. Sin embargo, responden a las mismas estructuras de construcción que las que sí lo han hecho, y son recuperadas sólo desde la oralidad. De esta manera, podemos decir que el álbum posee además imágenes que están presentes “por omisión”, ya que recuperan y narran eventos que “merecían ser fotografiados” pero que no llegaron a serlo.

En la trama de la cultura visual contemporánea, la fotografía ha instalado un modo de pensar la imagen en general: significamos muchas experiencias cotidianas recurriendo a metáforas provenientes de la técnica y al modo de ver que la cámara nos ha enseñado. Por esta razón, lo fotográfico es siempre más que las fotografías en las que se materializa, y también por esto, los relatos del álbum refieren a imágenes que éste no posee.



"Fotografía artística", del álbum de Carolina y Oscar

Si bien las fotografías del álbum familiar responden a ciertas funciones preestablecidas, como dijimos más arriba, los modos particulares de sostener el relato varían considerablemente. Así, los lugares sobre los que los sujetos vuelven significantes ciertas secuencias de su historia, representan un universo infinito de posibilidades, en las que los actores ponen en juego prácticas creativas, ilimitadas, donde se narran a sí mismos y se reconocen como hacedores del relato que protagonizan. Esto se debe en parte a que cada biografía familiar es particular, pero también a que los repertorios narrativos disponibles son variados: por momentos el relato se torna tragicómico, por momentos burlesco, por momentos dramático y melancólico. De la combinación particular de estos elementos nace un relato único, como lo son las vidas de quienes los interpretan.

### *El ritual de recepción*

Las imágenes que habitan el álbum familiar han sido seleccionadas para permanecer allí porque poseen, algunas más, otras menos, cierto valor que merece ser conservado y exhibido. La construcción del álbum fotográfico familiar es indisociable de la dimensión receptiva de las imágenes que en él se generan. En este sentido, en todos los álbumes analizados se manifiestan reflexiones en torno al momento en que el álbum es abierto a la comunidad, en especial al resto del colectivo familiar, los parientes de segundo y tercer grado. La recepción se sucede en el ámbito de lo privado, donde se exhiben y relatan los acontecimientos más importantes del colectivo a quienes manifiestan algún tipo de interés por su contenido, y siempre y cuando demuestre algún tipo de vínculo de confianza con los miembros de la familia. La apertura del álbum es la apertura a la propia historia. Sin embargo, lo que allí se narra no es un relato completo, es el relato visual editado de una narrativa de "momentos felices" que excluye y omite los secretos familiares y todo aquello que quiere ser silenciado.

Pensando las nuevas dimensiones de las prácticas de recepción del álbum fotográfico en un soporte virtual, nos enfrentamos a un desplazamiento del ritual de recepción y lectura del álbum del espacio privado –reservado a ciertos sujetos quienes, por diversos motivos, se hacen merecedores de acceder a este importante documento familiar– para ubicarse en un espacio de dominio público como los son los soportes que la web ofrece.

Nos enfrentamos así a una creciente privatización del espacio público y la consecuente publicidad del espacio privado, en el cual los sujetos exponen sus imágenes y documentos más íntimos en el dominio público virtual. De esta forma, abren el acceso a su propia historia, compartiendo y permitiendo que otros posean aquello que es para ellos significativo. Al igual que en la narrativa del álbum material, existen criterios de selección y edición, quizás incluso más estrictos. Esta posibilidad de apropiación –a través de la descarga de imágenes y textos desde la web– modifica radicalmente el objeto en cuestión: ya no regulo los tiempos y modos de exposición del relato fotográfico, permitiendo al otro generar su propia construcción narrativa, dando lugar a la construcción de una multiplicidad de relatos, a partir de la ruptura de una única dimensión espacio temporal de recepción.

Pero en nuestro caso, el ritual de recepción del álbum permite hacer consciente a quien narra la importancia de vivido en su construcción identitaria como colectivo. En estos relatos cada imagen posee un doble valor: su contenido en sí y su posibilidad narrativa, como parte de un relato más general. En esta última dimensión, aparecen las particularidades de cada álbum, donde se pone en juego la subjetividad del actor en los modos de construcción de su historia a partir de las imágenes contenidas en el álbum. Sería imposible pensar la construcción de un álbum sin pensar en las instancias en que éste es recibido por el colectivo, donde gracias a la posibilidad de encuentro con el pasado, podemos dar cuenta de la conformación de los lazos que a lo largo de la historia familiar, en cada relato, fueron tejiéndose.

En relación a los espacios, las historias de los álbumes exponen su relación con distintas esferas de lo íntimo, lo privado y lo público. En esta última esfera, atendemos a fenómenos relacionados con la narrativa de la Historia, con mayúsculas, que sirven de anclaje temporal de las otras dos esferas. Esto es particularmente significativo en el álbum de Rita y en el de Ernesto y María. En el primer caso en función de cierto acervo social y cultural heredado y en el segundo en función de la relación de la propia historia con decisiones políticas que los involucran –como es el traslado de la Villa–.

Exceptuando estos casos, el resto de las imágenes se inscriben en el dominio de lo privado, y son aquellas que son llevadas adelante por alguno de los miembros del colectivo, encargado de documentar los acontecimientos de la vida familiar. Las imágenes del dominio público son obtenidas por un miembro ajeno al colectivo, un profesional contratado que realiza un registro de ciertos eventos de la vida de los miembros del colectivo relacionados con su vida en sociedad, con su escolarización o con sus prácticas religiosas. Raras son las imágenes de la esfera de lo íntimo, ya que en sí misma no admite los usos sociales tradicionales de la fotografía. Podemos imaginar que estas imágenes existen, más aún con las posibilidades de intimidad que genera la fotografía digital, sin embargo no están incluidas dentro de la narrativa del álbum. Esto permite definir al álbum, como la construcción de la historia para otros, para ser mostrada.

### ***Relación dialéctica pasado – presente***

En relación al punto anterior, podemos pensar cómo el álbum conjuga diversas temporalidades que conviven de forma latente dentro del mismo. Así, las imágenes conforman un documento del pasado, que se redefine desde un presente siempre diferente: aquel de cada ocasión en que el álbum se abre para ser leído. En este presente particular, los actores se reidentifican, tanto en la dimensión de su significante (la forma en que aparecen designados), como en la del significado, en relación a los atributos que se le asignan con valores positivos o negativos.

La lectura del álbum impone que los acontecimientos del pasado sean recuperados desde un presente, en el que se establece nuevas relaciones y tramas de sentido. Es en el presente de la recepción donde dialogan con imágenes ciertos acontecimientos que en relación a las mismas configuran un tiempo futuro, pero que desde este presente aparecen ya como parte de un pasado común.

Por este motivo, se dificulta encontrar álbumes que respeten estrictamente, en el ritual de visionado, la cronología de los acontecimientos, ya que esta posibilidad narrativa de desplazamiento temporal genera relatos que van y vienen en el eje cronológico, combinando diversos repertorios narrativos: algunos centran la atención en cierto personaje para luego desplazarse a otro, otros combinan y articulan el relato de lo familiar con sucesos históricos, otros se organizan según el tipo de acontecimiento, y en la combinación de estos repertorios, se generan modos específicos de contar la propia historia.

### ***El paso del tiempo y las consecuentes transformaciones***

Como consecuencia de la contemplación del pasado a cierta distancia, desde un presente más o menos diferente, el relato funda toda una serie de reflexiones sobre el paso del tiempo, sobre “lo que era y ya no es”. La mayor parte de las reflexiones en este sentido se elaboran en torno a los elementos que aparecen de manera constante a lo largo del álbum: los cambios en los integrantes del colectivo familiar –ya sean físicos, de *status*

o de parentesco— y los cambios en el espacio en el que transcurren los acontecimientos.

Las referencias a las transformaciones en lo corporal son una constante —sobre todo para las entrevistadas mujeres (Rosa, Rita y en menor medida María)—, ya que la percepción del paso del tiempo en el propio cuerpo o el de los actores más cercanos, vuelve concreta la noción de pasado. Así, los sujetos se reconocen diferentes y establecen categorías comparativas en relación al presente.

De igual modo, aparecen reiterados señalamientos sobre los cambios en el propio cuerpo, no por un valor absoluto del cuerpo en sí, sino por la añoranza misma del tiempo pasado. La referencia constante a lo que alguna vez fue y ya no es.

Los cambios físicos pueden ser agrupados en dos conjuntos: por un lado, aquellos cambios relacionados con el crecimiento de los niños, y por el otro aquellos cambios relacionados con el envejecimiento de los adultos o el aumento de peso de las mujeres. A veces también se comentan cambios referidos a los cortes de pelo y a la vestimenta —en especial en relación a las épocas y las modas—. Si bien estas comparaciones representan por lo general una percepción negativa de sí mismos en el presente —poniendo principalmente juventud vs. vejez— lo más significativo resulta el carácter nostálgico del lugar desde el cual se recuperan estas imágenes.

Así como en el álbum se perciben los cambios en el propio cuerpo, también saltan a la luz los cambios en los espacios físicos en los que los actores construyen fundamentalmente, su hogar. Sobre la transformación del entorno los sujetos fundan su identidad colectiva, ya que es ese espacio donde se construye día a día, la historia familiar. Tanto los desplazamientos como las actividades que suponen cierto progreso social, como la ampliación de la casa o cierta refacción, son señaladas como resultado del esfuerzo colectivo, del cual son producto.

### ***El recuerdo de los muertos***

Siguiendo con la particular relación temporal que la fotografía establece entre el pasado de la toma y el presente de la contemplación, las fotografías de quienes han fallecido merecen una consideración particular. Cuando nos encontramos frente a la fotografía de difuntos, el valor de lo fotográfico se vuelve solemne. Las imágenes se separan de las del resto de álbum y recae sobre el valor testimonial un *plusvalor* que las sacraliza, las convierte en una reliquia. Reliquia cuyo valor desborda al contenido de la imagen, a partir de la ausencia del sujeto, que ya ha muerto. La fotografía de difuntos deviene fetiche, es puesta en “lugar de”, precisamente porque el referente del que parte ya no está.

En los álbumes analizados, esto se manifiesta constantemente, ya que las imágenes del difunto en vida son recepcionadas en un marco de solemnidad que las contiene. Durante el siglo XIX una práctica habitual consistía en fotografiar difuntos como dormidos, en especial a los niños, ya que probablemente por los costos materiales, no todos los sujetos accedían a poseer una imagen propia en vida. De esta manera, prolongaban la presencia de su rostro, su imagen permanecía entre los tesoros familiares.

En los álbumes analizados, el muerto se representa en vida, se lo reconoce en su vitalidad cotidiana, en una pluralidad de imágenes que lo muestran en diversos acontecimientos familiares. La fotografía mantiene “vivo” en el recuerdo a los seres queridos fallecidos y la contemplación de su imagen posee una duración más extensa, más solemne y silenciosa.

### ***La fotografía como resguardo de valores***

En todos los casos, el acto de fotografiar es motivado por toda una serie de valores relativamente variables, pero que responden a un universo ético particular de cada grupo familiar.

Sobre este universo de referencia se funda la práctica fotográfica, cumpliendo la función de testimoniar e ilustrar este imaginario más complejo, intangible. Lo que resulta interesante es cómo este universo de valores se

resignifica en el tiempo por lo que, muchas veces, las fotografías testimonian valores del pasado, de una generación anterior o de otro tiempo, y al ser recuperadas hacen referencia a ciertos valores que desde el presente se asumen como falsos. Esto lleva a la negación de valor de la fotografía que al sostener un parecer que ya no es, se vuelve mentira (Ramón) o documento doloroso de lo perdido (María, Carolina).

En todos los álbumes analizados, estas variables se presentan en mayor o menor medida, en relación a las particularidades de cada álbum, de cada historia familiar. Las constantes arriba señaladas, definen la práctica dentro de un universo más amplio, donde los sujetos acceden a ejercerla según sus propios intereses y particularidades.

## A MODO DE CIERRE

### La vuelta nostálgica al pasado

El conocimiento de las imágenes, de su origen, sus leyes, es una clave de nuestro tiempo. (...) Es el medio también de juzgar el pasado con nuevos ojos y pedirle esclarecimientos acordes con nuestras preocupaciones presentes, rehaciendo una vez más la historia a nuestra medida, como es el derecho y el deber de cada generación.

Pierre Francastel, *La realidad figurativa*.

A lo largo del este libro hemos descripto las estrategias de construcción narrativa de la memoria en el soporte de álbum fotográfico familiar, a través del relevamiento de los usos sociales de los mismos en una dimensión histórica, en relación con los avances técnicos del soporte y los contextos sociales que los contienen. En todos los relatos analizados pueden encontrarse características comunes que refieren a la relación de los sujetos con el dispositivo, tanto en las instancias de producción como en las de recepción, prestando especial atención a los rituales que de ellas se desprenden.

En relación a los relatos construidos sobre ciertas imágenes, todos los álbumes analizados remiten a un tiempo pasado, más o menos cercano, en lo que se considera el inicio de la narrativa familiar —la boda para Rosa y para Carolina y Oscar, la construcción de la casa para María y Ernesto—. La excepción la constituye el álbum de Rita, que comienza en un pasado



remoto, donde el relato hace referencia a acontecimientos que fueron vivenciados por antepasados, antes de que quien narra haya siquiera nacido. En este caso se trata de inscribir al relato dentro de una genealogía que precede al sujeto.

La fotografía inevitablemente se constituye como testimonio de lo que ya no es, de lo que ya no está. Esto se percibe más marcadamente en la relación de la fotografía con la muerte, pero también podemos pensarla en relación a cualquier valor perdido, cualquier situación anterior que es recuperada por la memoria –gracias al registro fotográfico– con cierta nostalgia. Podemos pensar en Rosa, recordando cuando su hijo practicaba karate, o en Rita, reflexionando sobre la seguridad del campo en el pasado.

El carácter nostálgico que recubre a los rituales de recepción del álbum baña a cada una de las imágenes, ya que, ante todo, la fotografía pudo –y puede– gatillar el recuerdo, sirviendo de ayuda memoria para quien busca narrar su historia y como testimonio para quienes la lean en la posteridad. En la novela “La ignorancia” (2000), de Milan Kundera, el autor reflexiona sobre la nostalgia en relación al exilio. Comienza diciendo:

En griego, «regreso» se dice *nostos*. Algo significa “sufrimiento”. La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar. La mayoría de los europeos puede emplear para esta noción fundamental una palabra de origen griego (nostalgia) y, además, otras palabras con raíces en la lengua nacional: en español decimos “añoranza”; en portugués, *saudade*. En cada lengua estas palabras poseen un matiz semántico distinto. Con frecuencia tan sólo significan la tristeza causada por la imposibilidad de regresar a la propia tierra. Morriña del terruño. Morriña del hogar (Kundera: 2000).

El deseo incumplido de regresar puede leerse de manera más amplia, de regresar no sólo a cierto lugar de origen, como espacio físico, sino el regreso a un tiempo, a un estado que ya no es tal, que ya no está. Pensar la fotografía como una práctica de memoria, implica pensarla en relación al avance del olvido, siendo entonces el álbum un registro testimonial de lo vivido, que corre el riesgo de perderse, por lo que debe ser cuidado y atesorado. Los entrevistados lo saben y por ello señalan la importancia de cuidar, de mantener ordenado, de reorganizar las imágenes que lo contie-

nen. El álbum es el impulso al regreso, al recuerdo. La palabra recordar, de origen latino, deriva de *recordari* (*re*=de nuevo, *cordis*= corazón), volver a pasar por el corazón.

Pero no se recuerda todo, ni tampoco esto sería posible o deseable (pensemos en el personaje borgeano, “Funes el memorioso”). Ante la arbitrariedad de los procesos de memoria, la fotografía viene a sistematizar y ordenar los acontecimientos importantes para la vida del sujeto, amenazados por la presencia del olvido.

El pensar el álbum fotográfico familiar como lugar nostálgico de lectura del pasado, se funda en la posibilidad de brindar cierta percepción de cercanía con los acontecimientos vividos, gracias al valor testimonial de la imagen. Pero, la posibilidad de la imagen fotográfica de recuperar cierto espíritu de la experiencia, se limita a generar una experiencia de segundo orden, en la que los sujetos alcanzan a recuperar parte de lo vivido, reconociendo siempre cierta limitación. De allí la relación ambigua con las fotografías del álbum: objeto de aprecio para algunos (Rosa, Rita, Ernesto, Oscar) y de rechazo para otros (Ramón, María, Carolina).

La ambigüedad de la relación es a veces explicada desde las limitaciones técnicas. Sin embargo, lo que funda esta limitación es la distancia del registro de la experiencia con la experiencia en sí, que es vivida de manera más intensa, y tal intensidad no se puede recuperar. La nostalgia se funda entonces en la dialéctica entre la imagen y lo que de ella se desprende, elementos en constante tensión. Así, a veces nos encontramos con imágenes vacías, sobre las que los actores no pueden establecer ninguna significación, y otras, con imágenes cuyo contenido las desborda, conmoviendo al sujeto que en ella se reconoce. Quien recorre las imágenes de su propio álbum lo recorre a la espera de ser acechado por el recuerdo.

El mirar imágenes del pasado, el enfrentar a éste la propia imagen del presente, pone de manifiesto la ausencia, hace explícito aquello que era y ya no es. El pasado es siempre ese lugar al cual no podemos regresar. La fotografía del álbum entonces, viene a abrir la posibilidad de un regreso idílico, momentáneo, en el que nos encontramos con lo que el tiempo dejó y con lo que la sucesión de presentes nos trajo.

**Bibliografía**

- Arendt, H. (1984): *La vida del espíritu*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.
- Arfuch, L. y Devalle, V. (comp.) (2009): *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Editorial Prometeo, Buenos Aires.
- Arfuch, L. (2010): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Barthes, R. (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós Comunicación 23, Buenos Aires.
- Barthes, R. (1997): *La torre Eiffel. Textos sobre imagen*. Paidós comunicación 124, Buenos Aires.
- Batchen, G. (2003): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Belting, H. (2007): *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires.
- Benjamin, W. (2004): *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-Textos, Valencia.
- \_\_\_\_\_ (1973): *Pequeña historia de la fotografía*. En Discursos interrumpidos I”, Taurus, Madrid.
- Berger, J. (1972): *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Londres.
- \_\_\_\_\_ (2004): *Mirar*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2003): *La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili Editor, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1998) *La Distinción*, Taurus, Madrid.
- Brubaker, R. y Cooper, F. (2002): “Más allá de identidad”, en *Apuntes de investigación* nº 7, Buenos Aires.
- Da Silva Catela, L. (2002): “El mundo de los archivos”, en da Silva Catela, L. y Jelin, E. (comps.), *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*, Siglo XXI, Madrid.
- Da Silva Catela, L. Jelin, E.; y Giordano, M (eds.) (2010): *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*, Ed. Nueva Trilce, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1995): *Proust y los signos*, Ed. Taunus, Madrid.
- Derrida, J. (1976): *Posiciones*, Editorial Pre-textos, Valencia.
- Flusser, V. (2001): *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis Editorial.
- Foucault, M. (1986): *Las palabras y las cosas*, Editorial Planeta Agostini, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1999): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona.
- Gombrich, E (2003): *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Grimson, Alejandro (2004): “Las culturas son más híbridas que las identificaciones”, Ponencia presentada en “Reflections on the Future”, Universidad de California en Santa Cruz, febrero, 2004.
- Guber, R. (2005): *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Paidós, Buenos Aires.
- Gye, L. (2007) “Picture This: the Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices”. En Continuum, 21 (2).
- Hendelson, L (2003). “Access and content in public photography” En L. Wells (ed.) *The Photographic Reader*. London, Routledge.
- Jelin, E. Y Vila, P. (1987): *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Kossoy, B. (2001): *Fotografía e historia*, Editorial La marca, Buenos Aires.
- LaCapra, D. (2006): *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Lister, M. (1997) *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós Ibérica.
- \_\_\_\_\_ (2003): *New Media: A critical Introduction*. Routledge.
- Martín-Barbero, J. (2002) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la Cultura*. FCE, Chile.
- \_\_\_\_\_ (2003) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Miller D. & Slater, D. (2000): *The Internet: an ethnographic approach*, Berg.
- Naranjo, J. (comp) (2006): *Fotografía, antropología y colonialismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Nightingale, V. (2006): “Photoblogging; an exploration in agency online”, Paper presentado en la International Association of Mass Communication Research, The American University un Cairo, Egipto.
- Okabe D. & Ito, M. (2006): “Everyday Contexts of Camera Phone Use: Steps Towards Technosocial Ethnographic Frameworks” en J. Höflich & M. Hartmann (Eds.) *Mobile Communication in Everyday Life: An Ethnographic View*. Berlin, Frank & Timme.
- Pinch, T., Bijker, W., & Hughes, T (2001): “The social construction of facts and artifacts: or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other” en Wiebe Bijker; Thomas Hughes (Ed) *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*: Cambridge, Mass (EEUU) MIT Press.
- Ricoeur, P. (1996): *Si mismo como otro*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

- Ritchin, F. (1991): "The end of photography as we know it" en Photo-video: Photography in the age of the computer.
- Richard, N. (2006): *Estudios visuales y políticas de la mirada*, en Dussel, I. y Gutiérrez, D. (comps.), FLACSO-OSDE, Buenos Aires.
- Richard, N. (ed.) (2000): *Políticas y estéticas de la memoria*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Robins, K. (1996): "The virtual unconscious in postphotography" en Electronic Culture: Technology and Visual Representation.
- Schaeffer, J-M. (1990): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid.
- Slater, D. (2002): "Social Relationships and Identity Online and Offline." En Livingstone (ed) Handbook of New Media: Social Shaping and consequences of ICTs.
- Sontag, S. (2006): *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México.
- Strauss, S. (2000): "Locating yoga: ethnography and transnational practice". En Constructing the field: Ethnographic fieldwork in the Contemporary World, 162 - 164.
- Tagg, J. (2002): *El peso de la representación*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Van Dijck, J. (2008): "Digital photography: communication, identity, memory." en Visual Communication, 7(1), 56 -76.
- Wellman, B. & Haythornthwaite, C. (2002): *The Internet in Everyday Life*, Blackwell Publishers.
- White, H. (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Williams, R. (1997): *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona.

