



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Ante la magia de las imágenes : poder y comunicación en los retratos fotográficos

Autores (en el caso de tesis y directores):

Valeria A. Ambroggi

Santiago Mazzuchini, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CIENCIAS DE LA COMUNICACION

ANTE LA MAGIA DE LAS IMÁGENES:

PODER Y COMUNICACIÓN EN LOS RETRATOS FOTOGRÁFICOS

TESINA DE GRADO

OCTUBRE DE 2022

Autor

Ambroggi, Valeria A.

Tutor

Santiago Mazzuchini

1. Adorando los tesoros familiares

2. Almacenamiento fotográfico

- 2.1. Historia de los álbumes de fotos
- 2.2. Estudios fotográficos
- 2.3. Génesis de los retratos familiares
- 2.4. Comienzos de la fotografía
- 2.5. Primeros fotógrafos
- 2.6. Las fotos como máscaras
- 2.7. Ritual místico familiar
- 2.8. Misión evangelizadora de los retratos
- 2.9. Consolidación del eje familiar

3-El Camino entre la Fotografía y la Muerte

- 3.1. Transformación de los sujetos en objetos
- 3.2. Vínculo con la muerte
 - 3.2.1. Fotos mortuorias: el culto a los muertos
- 3.3. El studium y el punctum en el retrato fotográfico
- 3.4. Fotografía y su presencia como índice. Vínculo con la muerte
- 3.5. Los rostros como máscaras. Vínculo con lo sagrado
- 3.6. Surgimiento del retrato vinculado a lo religioso
- 3.7. Fisiognomía e individualismo
 - 3.7.1. Retrato de Dorian Gray
- 3.8. El otro del rostro
- 3.9. La foto como fetiche

4- El Poder de las Imágenes

- 4.1. Relación dialéctica presente pasado.
- 4.2. El deseo de fotografiar y el ritual en la recepción
- 4.3. El álbum familiar como trasmisor de valores
- 4.4. El Patriarcado familiar
- 4.5. El Panóptico de Foucault
- 4.6. Representación de roles sociales
- 4.7. El poder del Traje
- 4.8. Las imágenes son todo: poder del dispositivo
- 4.9. Mensaje codificado: Vínculo con la Ausencia
- 4.9.1. El marco como disparador: dentro y fuera de campo

5- Conclusiones

6- Bibliografía

Introducción

Hace un tiempo atrás, reacomodando cajones y ordenando papeles, encontré una foto de mi papá cuando era un bebé de un año, y me sirvió como disparador para empezar a pensar en mi pasado. Comencé a preguntarme si existían más fotos antiguas que atestiguaran la presencia de familiares que no llegué a conocer, o aquellos que sí pero que ya no los tengo cerca en forma presencial. Arranqué con muchas charlas con mis padres donde me sacaban cajas con infinidad de fotos, prolijamente almacenados en álbumes de cuero con infinitos recuerdos, con múltiples anécdotas, donde surgían risas, llantos, silencios, miradas que se cruzaban entre ellos, ojos que se colmaban de lágrimas, carcajadas a pleno. Y sentí que esos álbumes me hablaban, me contaban todas las historias que almacenaban, todos los recuerdos que protegían y los secretos que fueron guardados sigilosamente por muchas generaciones.

Esos álbumes de un cuero perfecto contenían en su interior infinidad de anécdotas, reflejadas en cada imagen prolijamente guardada, donde cada foto estaba separada de la otra por láminas de papel manteca, que evitaban el roce siquiera de una con la siguiente. Todo este tesoro culminaba perfectamente cerrado con un cordón de algodón, el cual brindaba el moño perfecto para este paquete tanpreciado. Y al mismo tiempo esos tesoros eran protegidos por aterciopeladas cajas de cartón corrugado, perfectamente decoradas que vigilaban cada falange que se asomaba entre ellas.

Entre recomendaciones de cómo manejar las fotos sin dañarlas, de anécdotas que se repetían y consejos sobre qué cosas poder sacar a la luz, y cuáles secretos tal vez no develar, me fueron sumergiendo en dichas riquezas de antaño, fui aprendiendo detalles ocultos de mis familiares y logré acceder a emociones desconocidas en las personas con las cuales comentaba mis interrogantes.

Fue todo un proceso netamente de disfrute donde logré obtener mi musa inspiradora y arrancar finalmente, con mi proyecto de escritura tantas veces postergado.

A partir de ahí, fui seleccionando aquellas fotos que utilicé para este ensayo de investigación, donde me propongo a partir de la magia de las imágenes, lograr absorber y descifrar el poder que conllevan y a dejarme llevar por su esencia, sus historias, y poder realizar este trabajo tan ansiado. Porque de aquello que estoy plenamente segura, es que no son sólo imágenes en papel. Son historias, son secretos, son anécdotas: nos hablan de unos personajes, de sus silencios, sus historias, de una sociedad, de un tiempo, del poder, de la familia, de las relaciones, de la sociedad, de todo aquello que nos interese descifrar. Precisamente, porque son como jeroglíficos, imágenes a descifrar, es que

propongo a través de este ensayo, lograr llegar a la esencia de cada historia y de cada personaje retratado.

A partir del abordaje de célebres autores de la talla de Sontag, Barthes, Deleuze, Benjamín, Le Breton, Triquell, Foucault, entre otros, para arribar a las explicaciones pertinentes que me permitieron analizar y desmenuzar los detalles de las historias individuales y personales de cada protagonista.

Comencé con una recolección exhaustiva de fotos antiguas, de álbumes guardados, fui protagonista de largas conversaciones con miembros de mi familia, donde fui hilvanando historias, anécdotas, momentos, experiencias vividas, para luego llegar a ordenar mi ensayo fruto de todos los ingredientes mencionados.

Este trabajo se divide en tres secciones. En la sección 1 realizo una breve descripción de la historia de los álbumes antiguos, así como la función de las fotos como consolidación del eje familiar en dicha época. La función primordial de realizar un retrato familiar constituía un elemento primordial para reforzar y afianzar los valores tanto familiares como sociales vigentes, remarcar los parámetros inherentes al patriarcado, fenómeno prevaeciente en dicha época, y asimismo, como mecanismo de cohesión familiar, donde lo fundamental era mostrar la unión ante los terceros, siempre a costa de anular los deseos individuales, en pos de los grupales. Analizo el origen de los álbumes, el surgimiento de los estudios fotográficos y el inicio de la fotografía como tal. En este punto voy a mencionar la importancia de analizar el aura sagrada que poseen los retratos y su relación con la misión evangelizadora de las imágenes. Existe también un capítulo abocado al rostro como máscara, en la medida en que posar ante un lente, posicionarse en determinada pose y con una determinada mirada, amén del retoque a posteriori que se le realizaba sobre la misma, apuntaba a transformarse en un personaje, el cual se hacía presente a través de la máscara que se construía en dicho proceso.

En la sección 2 detallo todo el vínculo de los retratos fotográficos antiguos con la muerte. Aquellos no sólo eran imágenes que muestran la presencia de los protagonistas, sino que resaltan al mismo tiempo su ausencia, en la medida en que representan las imágenes de los cuerpos que no están presentes: se trata de la ambivalencia entre presencia y ausencia, binomio que me parece fundamental analizar en detalle en este punto. A través de las fotos se hace presente un cuerpo que está ausente, se representa, y, por lo tanto, la fotografía funciona como un índice de algo que ha sido y ya no lo es. También me sumerjo en la trama de las fotos mortuorias, que se realizan a los fallecidos con el fin de venerarlos, de conservar la mística y el aura imperante de un familiar amado, de inmortalizarlo en el tiempo y espacio.

Durante la sección 3 analizo el tema vinculado al poder de las imágenes, ya que no sólo poseen el efecto de hacer inmortales a los personajes de las historias, sino que nos hablan de los valores

imperantes, de los roles sociales asumidos, de las jerarquías familiares, de las representaciones sociales de antaño. Y no es menor destacar el papel del dispositivo fotográfico, el cual asume un rol fundamental en estas funciones, sin el cual no es factible que la imagen adquiriera pleno valor social.

Creo pertinente dedicar un capítulo al uso y significación social del traje, ya que constituía una prenda destacada que conllevaba valores implícitos asociados, los cuales reafirmaban los roles familiares y sociales imperantes, las diferencias entre hombres y mujeres y el rol que ocupaban como género, desmenuzando el binomio dominio y sumisión asociado a lo masculino y femenino respectivamente. Asimismo, también destaco hablar del patriarcado familiar en la medida en que el uso de los retratos familiares antiguos refuerza y consolida el mismo, a través de todos sus componentes. No voy a dejar de mencionar toda la ideología del Panóptico de Foucault, donde los valores vinculados al control y vigilancia se pueden vincular a la perfección con el análisis mencionado.

Durante todo ese recorrido, me sumerjo en el mundo mágico de los retratos familiares, y me convierto en un paleontólogo profesional que busca desentrañar todos y cada uno de los vestigios antiguos y poder arribar en cada caso, a conclusiones significativas.



Ilustración 1 Mi papá Carlos (1 año)

Archivo personal (1943)

“Los recuerdos son como anclas que amarramos con hilos invisibles y que nos mantienen aferrados a un lugar, a una gente y a un tiempo..” (Care Santos, Los refranes de mi abuela, 1970)

1- Adorando los tesoros familiares

Los álbumes de fotos siempre fueron mi debilidad. Aquellos que contenían fotos muy antiguas, de mis tatarabuelos, bisabuelos, abuelos fueron muy especiales para mí. Tardes enteras vi pasar la vida de mis antecesores a través de fotografías, y así fue como poco a poco fui acumulando una variedad de imágenes, que al igual que las piezas de un rompecabezas, formaban una imagen mayor: la imagen de la historia de mis raíces. Estas eran veneradas y guardadas en álbumes familiares, donde se convertían en valiosos tesoros, cuyo valor mágico inundaba e inunda aún hoy en día, cada vena de mi cuerpo.

Adoraba poder visualizar dichas fotos que simulaban ventanas, donde recorrer cada historia, cada personaje, focalizando sobre un conjunto global que trascendía los elegantes vestidos, los suntuosos trajes, los sofisticados peinados y los lujosos zapatos utilizados para cada ocasión.

A partir de esto, es que éste ensayo de investigación se propone indagar, profundizar y sucumbir ante la magia que emanan los antiguos retratos familiares, donde emanaba un valor simbólico y social, ligado a la trascendencia familiar e individual, bajo un aura de inmortalidad, de permanencia en el tiempo y lugar de pertenencia. Los retratos tanto grupales como individuales también conllevaban una preparación previa, para luego efectivizarse en un estudio plenamente preparado a tal fin, y cuyo sello se estampaba en cada dorso de las fotos impresas.

El camino que surge de recorrer imágenes con personajes de antaño a retratos fotográficos que encierran rostros queridos venerados, adorados y mágicos, se construye a través de tres principios, entre otros, que iremos transitando en este trabajo, y que se vinculan con los signos indiciales con su objeto referencial. Esta magia que rodea a las imágenes impide que pisoteemos las fotos de seres queridos, y que despierten emociones varias, al momento de tomar contacto con ellas.

El primer principio es la singularidad. Cada marca indicial remite a un sólo referente, aunque se reproduzcan millones de copias de una fotografía esa reproductividad operaria entre signos, pero relación de cada referente con su fotografía, con su negativo es singular. Hay un solo negativo para cada instante acaparado por la cámara.

El segundo principio que coopera para que estas fotografías adquieran un valor especial es el de atestigüamiento, es decir la foto testimonia, es sin duda un certificado de presencia. Ante la ausencia de los cuerpos reales las imágenes me los hacen presentes, me los presentifican en el mismo momento en que me cruzo con ellas.

El tercero es el de la designación. La huella indicial no sólo atestigüa, sino que también señala con el dedo, dice “allí”. No afirma nada sólo designa, punza, aquí nos encontramos nuevamente cara a cara con el concepto barthesiano de punctum. Es por culpa de este principio que la foto me hiere, que los vestigios de aquellas almas me duelen.

El álbum fotográfico impulsa el uso de la fotografía como una forma de expresión de los lazos familiares a través de la documentación de los hitos cruciales, para mostrar a los demás los logros de un hogar. Era un objeto para presumir, para documentar cronológicamente, ante los demás y a modo de dejar plasmada la inmortalidad, los triunfos de la vida familiar.

Es menester destacar que, en ese sentido, 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 orientación al futuro.

De esta manera, memoria, rememoración y recuerdo, nostalgias del pasado, expectativas de futuro convergen en ese diálogo, en ese mirar y mostrar.

2- Almacenamiento fotográfico

A partir de esas reflexiones, se apunta a investigar los álbumes familiares, cuyas imágenes son únicas, porque son nuestras, siguen patrones y normales sociales compartidas.

A partir de un corpus de fotos antiguas familiares, recopiladas con el tiempo, es que deseo lograr responder varios de los interrogantes que las trascienden: ¿Cuál era el objetivo primordial de posar ante el lente? ¿Qué ideas prevalecían al momento previo de la preparación de la vestimenta para dicha situación? ¿Cómo se relacionaba el lugar ocupado por cada integrante en la imagen con su rol dentro del seno familiar? ¿Cómo jugaba el imperativo patriarcal en esos momentos? ¿Qué implicaba la democratización que provocaba la lente fotográfica? ¿Cuáles eran los subyacentes significados ocultos que conformaban cada impresión fotográfica?

Estos son sólo algunos de los disparadores que surgen al momento de analizar la serie de fotos, estudiando los lineamientos generales, que se repiten en las imágenes utilizadas como corpus, y que determinan varias dudas existenciales más: ¿qué rol ocupaba el manejo del poder en esas instancias,

y en esas imágenes? ¿Cuál era la utilización que hacían de él los diferentes protagonistas? ¿Cómo trascienden las imágenes a las fotos mismas como íconos?

En palabras de Sontag (2000)

“coleccionar fotos es coleccionar el mundo (...) las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso (...) Fotografiar en apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder” (p.14)

De esta manera podría argumentar que, a través de las imágenes se apropia de aquello que se fotografía, en un vínculo de conocimiento y también de poder. A semejanza de ser miniaturas de la realidad misma que cualquier individuo puede adquirir o formar parte.

Estas imágenes, estos recortes de la realidad son a su vez manipuladas, retocadas, trucadas, utilizadas con fines diversos, envejecen, desaparecen, se vuelven más poderosas, se venden y se compran, se eliminan y se envían a las papeleras... en síntesis recorren un largo trayecto que se encuentra plasmado de numerosas variables y varias idas y vueltas que confluyen en los pensamientos y en las acciones de los personajes que las conforman y las almacenan.

Porque este camino a través del cual almacenan al mundo incita también al almacenamiento. Se guardan en álbumes, se enmarcan, se cuidan, se cuelgan en vistosos portarretratos, se proyectan en diapositivas, se incluyen en revistas, se exhiben en museos, se publican en revistas y diarios.

El valor social de las fotografías implicaba que cada toma, cada impresión en papel a modo de postal fotográfica, ocupara un lugar irreplicable dentro del álbum familiar. Tesoro invaluable, único, era custodiado por los adultos mayores de cada hogar. Evitaba ser manipulado por manos de aquellos que no fueran los guardianes designados a tal fin. Sólo algunos elegidos podían acariciar su textura y exhibirla ante el resto de los convivientes. Sólo en algunos momentos y con determinados fines, nunca de manera aleatoria.

2.1. Historia de los álbumes de fotos

Alrededor de 1860 nacen los álbumes fotográficos, fruto de la tendencia de las personas a atesorar fotografías construyendo así la historia de la familia.

El álbum fotográfico es un contenedor de fotografías que hereda su estructura de la encuadernación de libros. Estas estructuras permiten la consulta del contenido protegiéndolo al mismo tiempo. Existe

una diferencia de factura entre los álbumes producidos por la industria a los fabricados por expertos artesanos.

La conservación de este tipo de objetos debería contemplar el mantenimiento del conjunto, tanto de las fotografías como del álbum. En los últimos 150 años hemos sido testigos de la aparición de un sinnúmero de procedimientos fotográficos, cada uno con especificidades y necesidades de conservación propias.

La aparición y evolución de los álbumes viene marcada por tres momentos concretos (Lavedrine. 2009). La primera fase, de 1839 a 1850, está relacionada con los primeros practicantes de técnicas fotográficas. Ejemplo de ello son los álbumes de The Calotype Club of Edinburgh (1843-1856). Estas primeras fotografías eran realizadas sobre soportes de bajo gramaje y estaban pegadas sobre los soportes que constituían las páginas de los álbumes.

El segundo momento viene marcado por el despegue de la fotografía a través de la popularización de los retratos fotográficos por medio de la Carte de Visite (elemento del cual hablaré en detalle en la historia de la fotografía en sí), y de otros formatos como Cabinet o Large Cabinet.

El aumento de la producción de retratos hizo del álbum, la solución perfecta para la organización, visualización, almacenamiento y conservación de las fotografías.

Los primeros álbumes se fabricaron en París (1858) después que el fotógrafo Disdéri ¹pusiera de moda utilizar, en lugar de tarjetas de visita, retratos fotográficos del mismo formato donde aparecían las personas en traje de visita.

El diseño básico de este tipo de álbum consistía en un conjunto de páginas de mucho grosor conectadas mediante bisagras de papel, tela o cuero (álbum en acordeón). Cada una de las páginas tenía una serie de ventanas donde iban insertas las fotografías.

Este sistema se utilizó debido a que las albúminas² realizadas en esta época, eran muy finas y frágiles y por ello, necesitaban ser montadas sobre un soporte adicional, lo que confería un peso extra para la página normal del álbum conocido hasta entonces. La invención del sistema de ventanas, que dotaba al conjunto de mayor rigidez, permitía guardar las fotografías sin necesidad de pegarlas definitivamente, y se podían separar en cualquier momento.

¹ André Adolphe Eugene Disdéri (1819-1890) fue un fotógrafo francés, dedicado al paisaje, retrato, desnudo y reportaje. Es uno de los grandes representantes del retrato fotográfico popular de corte academicista.

² La copia en papel a la albúmina era un procedimiento fotográfico de obtención de un positivo por contacto directo, a partir de un negativo, generalmente de vidrio al colodión húmedo. Surgió en Francia, y entre los años 1855 y 1895 fue el tipo de copia positiva más utilizada por los fotógrafos.

El inconveniente radicaba en que estas páginas rígidas con ventanas más el añadido de las fotografías mermaban la flexibilidad del conjunto, proporcionando debilidad en la estructura de unión de los álbumes.

Para solventar este problema, apareció en 1864 el pliegue Patent, consistente en tiras de algodón, donde una especie de bisagra permitía abrir totalmente el libro y aumentaba así su durabilidad.

Desde estos primeros álbumes de 1850, se desarrolló toda una industria que satisfacía la demanda de estos objetos.

El tercer cambio en la evolución del álbum fotográfico estuvo marcado por diferentes motivos, que llevó a sustituir en 1880 las albúminas por otro material compuesto de gelatinas, que ya no requerían estar montadas en soportes rígidos, implicando que las ventanas para la colocación de fotografías ya no eran necesarias. Por lo tanto, cambia la concepción de la estructura del álbum.

Por otro lado, la gente podía hacer, por primera vez sus propias fotografías en vez de tener que acudir a un fotógrafo. Esto supuso un aumento en la cantidad de fotografías producidas.

El álbum nuevo fue perfecto para mantener las fotografías organizadas, presentables y en buenas condiciones.

Los álbumes se realizaban con diversidad de materiales, colores y estilos. En una primera variante observamos como las hojas se distribuyen en cuadernillos separados y unidos a partir de una bisagra externa que funciona como lomo del libro.

De esto este recorrido, llegamos luego de varios cambios, a los álbumes usados por mis antepasados, y que constituyen el punto de partida de mi investigación. Éstos estaban compuestos de una fuerte tapa y contratapa de cuero donde se visualizaban los grabados del apellido familiar, a modo de sello ardiente e imborrable. Las gruesas hojas donde se adherían las imágenes poseían un tinte oscuro que se amalgama con las postales en blanco y negro de aquellas. Entre hoja y hoja, intermediaba un papel manteca, cuya función consistía en evitar el roce de las fotos y así lograr su permanencia intacta en el tiempo.

Todo este tesoro familiar se coronaba con un grueso cordón, cuyo principal objetivo era mantener unidas todas las imágenes y evitar que se pudieran perder en algún espacio de los hogares.

Estas estructuras permitían, atesoraban y contenían todas las imágenes pertenecientes al núcleo familiar, que se heredaba de generación en generación, al igual que los valores inherentes a ellas.

2.2. Estudios fotográficos

Este camino se inicia desde la premisa de que, la fotografía es el elemento primordial para influir en nuestras ideas, y en el comportamiento social. La cámara revela lo no conocido por nuestra inocente mirada, ocasiona una pausa que permite desenmarañar el inconsciente óptico (Benjamín. 1994). La naturaleza que habla a la cámara, indiscutiblemente, no es la misma que habla a los ojos. Parafraseando a dicho autor: aquello que la cámara puede captar por las características mismas del dispositivo, y que es imperceptible al ojo humano. Es ese instante en particular, que se congela todo el momento, el personaje, y surge una imagen extraña, diferente a todo, y que muchas veces el mismo individuo no reconoce como propia.

A partir de ahí, podemos arrancar con el análisis de la siguiente foto, donde se muestran a mis bisabuelos, y a mis abuelos siendo pequeños, todo un ritual familiar realizado en el Estudio Fotográfico Stoppani. Este se encontraba en la calle Santa Fe 1823 y fue realizada en el año 1905. Todo el detalle específico de la toma era impreso al dorso de la imagen, y quedaba a modo de sello y estampa. Se utilizaban diferentes accesorios como butacas, telones de fondo paisajísticos, etc, para ubicar a cada personaje en un determinado lugar, conformando de esta manera, la escena completa.

Empezaban a nacer y consolidarse numerosos estudios fotográficos, que avivaban el fuego del ritual al entrar en su territorio. Lejos de ser fotos espontáneas, tomadas al azar, estas fotografías poseen la particularidad de ser parte de un ritual. Se acordaba un horario con el fotógrafo para acudir a su estudio, cada miembro de la familia se aseaba y arreglaba a la perfección su aspecto físico. Tanto el vestuario como los peinados estaban prolijamente establecidos expresando concordancia entre todos los miembros de la institución familiar. El fotógrafo buscaba usualmente una simetría en la imagen que fuera capaz de reflejar las jerarquías familiares.

Generalmente los estudios poseían muebles donde los integrantes de la familia se ubicaban. Una de las características más preponderantes que encontramos en estas fotografías es el orden: es justamente ese orden estable y regular, lo que emerge junto a esa idea de familia ejemplar también estable y regular.

El estudio fotográfico vivió su edad de oro durante el siglo XIX. En aquellos primeros años desde la invención de la fotografía, el estudio se convirtió en la casi única salida que encontraron los primeros pioneros en el oficio de fotógrafo. Ni la publicidad ni el fotoperiodismo, hasta bien entrado el siglo XX, fueron un campo económico de los que poder vivir (García-Amaya. 2018)



Ilustración 2 Foto Estudio Stoppani, 1880

Mis tatarabuelos Juan y María de pie juntos a sus tres hijos, Juan, María (en centro de la imagen) y Adelina (la pequeña sentada)

Esta imagen data del año 1880, y asemeja una fotografía mortuoria, típica de la época, y que será analizada en detalle cuando aborde el vínculo entre la foto y la muerte, focalizando en la foto como testimonio de un cuerpo que ha existido, pero ya no está presente, sólo inmortalizado en la imagen.

La textura del papel es sumamente rígida, semeja una tarjeta postal ya que su formato es de un cartón bien duro, de forma rectangular: postales que eran utilizadas para la comunicación a principios de siglo.

Abordando dicho punto, y basándonos en las cuestiones detalladas, podemos establecer que se caracteriza técnicamente además por la utilización del plano vertical, que enfatiza los cinco personajes de plano entero, bajo una luz suave y sobre un fondo que semeja un paisaje campestre.

El personaje central, mi bisabuelo, ocupa el lugar principal en el encuadre, y a su derecha, su mujer. Ambos poseen la mirada a cámara, directamente al foco de la lente. Esto refuerza la importancia de la mirada a cámara, mientras que los pequeños de la imagen simulan mirar hacia otro enfoque, a modo de acompañamiento y complemento de las miradas principales dominantes. Todos estos detalles nos hablan de composición de la imagen, donde los factores utilizados no son azarosos y cumplen una función vital.

En toda composición, existe una elección de elementos donde se incluyen algunos y se desechan otros. En este encuadre en particular, los personajes se encuentran perfectamente centrados en el rectángulo, siempre conservando la figura masculina el lugar central y el resto, tanto la mujer como los hijos, acompañando al costado.

Es fundamental el uso de los diferentes tonos de grises, blancos y negros, para resaltar ciertas facciones (en este caso de extrema seriedad), y también en el uso de la vestimenta correspondiente, donde se logran distinguir los detalles de los elegantes vestidos y los suntuosos trajes utilizados, tanto de mis bisabuelos como de sus hijos.

Ante todo, el encuadre elimina de la imagen todo elemento superfluo que distraiga la atención o produzca confusión, y procurando que los sujetos principales dominen la imagen. La vista siempre prefiere el orden y la sencillez y rechaza instintivamente el caos. Por esto, los mejores fondos son los tonos uniformes, blanco o negros y sin mayores detalles.

Es de vital importancia el papel de la luz: la luminosidad, es decir, la fuerza visual o intensidad de la luz, que depende de la cantidad de luz reflejada por el sujeto, en este caso está perfectamente equilibrada en toda la imagen. Se utilizó seguramente una luz suave que da al rostro una redondez delicada, aclara las sombras y disimula las imperfecciones de la piel. De esta manera se deja de lado el uso de la luz directa, ya que genera sombras muy pronunciadas, intensas y no permite mostrar contrastes sutiles como los mencionados.

La tarjeta postal ilustrada, llamada simplemente postal, tarjeta postal o tarjeta de correo era una pieza rectangular de cartulina o cartón fino, preparada para escribir y enviar por el correo tradicional, sin necesidad de usar un sobre.

En el dorso siempre figuraba la inscripción Tarjeta Postal, y se colocaba todo el detalle de la dedicatoria que se podía realizar hacia el ser querido, hacia el cual era enviada. O simplemente se guardaba de recuerdo dentro del álbum familiar.

Todas las tarjetas postales surgían de los estudios fotográficos que se instalaban en lugares estratégicos de la ciudad. Muchos de ellos poseían techos y paredes de vidrio (como las de un

invernadero), que permitían las tomas y donde el fotógrafo mediante el manejo de cortinas y pantallas, modelaba la luz para lograr la mejor iluminación del retrato. En otra de las habitaciones funcionaba siempre un pequeño cuarto blanco, donde se procesaban los negativos de vidrio, para obtener las copias ampliadas. El mobiliario siempre se complementaba con diversas mesas, sillas y banquetas que constituían la escenografía del retrato de principios del siglo XX.

En estas locaciones fotográficas perfectamente ambientadas, se perseguía como fin primordial afianzar el ascenso social que se ponía de manifiesto en esos actos privados y sagrados.

El ascenso de las capas sociales (...) estaba vinculado con mandarse a hacer el retrato, era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social (Freund. p.13).

La demostración del poder adquisitivo familiar se materializaba en la elección de la vestimenta, los mejores ropajes y además, los costos de posar ante el lente eran elevados, estableciendo de esa manera un filtro donde sólo algunos privilegiados podían formar parte.

Tanto la pose como los elementos incluidos en la escena iban cambiando según la persona que era retratada. De esta manera, los estudios fotográficos se convertían en almacenes plagados de numerosos accesorios, simulando un teatro que conserva y resguarda todo el repertorio para sus actores, desde los disfraces hasta las máscaras mismas. El atelier del fotógrafo cumplía la función de armazón teatral para la galería de las imágenes que de allí surgían. Para lograr un ambiente propicio, los estudios contaban con diferentes vestimentas, escenografía, cortinado, servicio de peluquería y multitud de accesorios.

Las poses de los sujetos en su anti-naturalidad reflejaban un carácter rígido. El retrato, lejos de reproducir a la persona fielmente, la mitificaba, se trataba de una realidad modificada que plasmaba y reinventaba la imagen del individuo fotografiado. De esta manera, los ateliers se convirtieron en lugar de paso obligado de las clases superiores que podían solventar el costo de una fotografía.



Ilustración 3

Mi bisabuela Jacinta (con anteojos) con sus hijas María Esther (a su izquierda), y Celia y Nelly (abajo). Arriba están José (amigo de la familia) y su mamá Carmen

Patio central de la Casa (1925)

Archivo personal

En la imagen se visualizan a mi bisabuela Jacinta que porta anteojos y un gran medallón sobre su cuerpo, junto a sus hijas y amigos. Mi abuela Celia Inés, quién mira a cámara desde el lugar central de la imagen, porta un enorme moño sobre su corta cabellera. Sus profundos ojos celestes, disimulados en los tonos sepia de la imagen, parecen desafiar al fotógrafo interviniente con su picardía infantil.

A diferencia de aquella imagen, la foto 4 también plasmada en el mismo color, pero donde mi abuelo Juan Carlos posa prolijamente para la foto de su primera comunión. El vestuario de su traje perfecto y prolijamente planchado, combina con sus guantes y sus medias hasta las rodillas, conformando su pulcra vestimenta. Los accesorios utilizados para tal evento, una pequeña biblia entreabierta, un

rosario que se despliega de sus dedos, y la cruz que posee la silla a su izquierda, simbolizan a la perfección el momento católico por excelencia



Ilustración 4 Mi abuelo Juan Carlos en su Primera Comunión
Archivo personal (1927)

2.3. Génesis de los retratos familiares

La fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva.

De esta manera, la fotografía considerada como ícono o transformación de la realidad en palabras de Dubois (1986), invadió la escena teórica ya en el siglo XX en contraposición al discurso de la

mímesis. Este nuevo bagaje teórico afirma enfáticamente que lejos de ser la foto un espejo de lo real, ella está obviamente codificada desde muchísimos puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, social, etc.

En base a esto, hay que desconfiar de la inocencia de la cámara oscura, y de la creencia total de las imágenes tal como se muestran.

Partimos de la noción básica de que la fotografía es el arte y la técnica para obtener imágenes duraderas debido a la acción de la luz. Es el proceso de capturar imágenes y fijarlas en un medio material sensible a la luz. Basándose en el principio de la cámara oscura, se proyecta una imagen captada por un pequeño agujero sobre una superficie, de tal forma que el tamaño de la imagen queda reducido. Para capturar y almacenar esta imagen, las cámaras fotográficas utilizaban hace algunos años, una película sensible, mientras que, en la actualidad en la fotografía digital, se usan sensores.

El término fotografía, procede del griego *phos* (luz) y *grafé* (conjunto de líneas, escritura), que en conjunto significa escribir/grabar con la luz. De esta manera, podemos inferir que cada imagen no refleja la realidad en sí, ya que constituye un recorte de la misma, pero recorte entendido como reconstrucción y no sólo como delimitación de información.

El retrato fotográfico en particular corresponde al momento clave de la historia, donde amplias capas de la sociedad buscan tener mayor impronta política y social. Los precursores del retrato poseían estrecho vínculo con dicha aspiración.

De manera directa, enviar a hacer un retrato, iba vinculado con la idea de ascenso social, de cara ante sí mismos, y ante el resto de la sociedad. De esta manera es que se fue transformando el retrato puramente artesanal, hasta consolidarse en el retrato fotográfico como punto final de esta evolución.

Hacia 1750 comienzan a manifestarse intereses burgueses que intentan predominar en el ámbito social, a expensas de los sectores aristocráticos, que venían consolidando todo el poder hasta ese momento.

A raíz de dicha motivación, surge en Francia la necesidad del pintor retratista, quien debía desempeñar un doble rol: por un lado, satisfacer las aspiraciones de la clase en ascenso, tratando de imitar en todos los retratos realizados a los efectuados por los pintores de la corte, sino que además, los retratos realizados debían ser comercializados a valores moderados, acordes con el poder económico de dicho sector.

Surge de esta manera, el retrato miniatura. Estos cabían en dijes, tapas de polvera, eran plausibles de llevarlos siempre encima, y de esta manera, tener a mano retratos propios como así también de la

familia, de un amigo, de un hijo, etc. Los retratos miniaturas fueron una de las primeras formas de la ascendente capa burguesa de expresar su culto de la individualidad. (Freund. p.14)

Así muchísimos miniaturistas se ganaban la vida con este arte, ya que los cobraban a precios módicos, y esto acrecentaba su clientela.

Sin embargo, cerca de 1850, y a raíz de su dependencia aún con los gustos aristocráticos, y sin que las clases medias hayan podido adaptarlos a sus propias necesidades exclusivamente, es que mueren, bajo la supremacía de la fotografía. Los primeros fotógrafos retratistas no sólo suministraban retratos más acordes con los medios económicos de las clases burguesas, sino que además satisfacían sus deseos básicos.

Hacia fines del siglo XVIII, fue surgiendo una técnica de retrato, denominada *silhouette*³. En sus orígenes, esta técnica constituía una diversión para aquellos que la utilizaban, y se basaba en recortar en papel de charol negro el perfil de una persona, conformando su silueta.

Esta técnica que se expandió hasta los años de Bonaparte se fue perfeccionando, ya que los artistas retocaban las formas recortadas y las grababan con una aguja.

De esta manera, la silueta es una forma abstracta de representación, ya que no exigen ningún tipo de conocimiento ni conocimientos técnicos de dibujo, y fue acogida rápidamente por el público, por sus bajos costos y la rapidez en su ejecución. (Freund. p.16)

Sin embargo, la invención de la silueta, que por sí sola no alcanzó grandes resultados, fue el origen de una técnica muy popular en Francia, entre 1786 y 1830, conocida como fisionotrazo, inventada por Gilles-Louis Chrétien⁴

Esta técnica que combinaba dos modos diferentes el de la silueta y el del grabado, creó un arte nuevo. Basada en el principio del pantógrafo, consistía en un sistema de paralelogramos articulados susceptibles de desplazarse por un plano horizontal. Luego de haber situado al modelo, el operador subido a un taburete detrás del aparato maniobraba los rasgos que había que reproducir.

En esta técnica, las habilidades del pintor se limitaban a dibujar los contornos de la sombra y trasladarlos a una placa de metal para grabarlos.

“El fisionotrazo no tiene nada que ver con el descubrimiento técnico de la fotografía. Sin embargo, se le puede considerar como su precursor ideológico” (Freund. p.19). La ventaja que poseía este

³ Silhouette viene del apellido vasco Zilueta. El apellido vasco-francés Zilueta (o Zilhoeta) es la forma precedente de Silhouette, apellido del ministro francés del siglo XVIII de quien proviene el nombre común silhouette “silueta”

⁴ Violonchelista francés (1754-1811) creador de la máquina llamada fisionotrazo

sistema sobre el retrato en miniatura era el siguiente: una vez acabado el grabado sobre el metal, se podían reproducir más copias y, todo eso, con un coste mínimo.

Gracias a esta innovación, gran parte del segmento burgués pudo acceder al retrato, aunque faltaba aún tiempo para lograr una amplia democratización de la fotografía.

2.4. Comienzos de la fotografía

La historia de la fotografía es el recuento de las invenciones, hallazgos científicos y perfeccionamientos técnicos que permitieron al ser humano capturar por primera vez una imagen sobre una superficie fotosensible, empleando para ellos la luz y ciertos elementos químicos que reaccionan con ella.

Las primeras imágenes fotográficas obtenidas en la historia son obra del francés Nicéphore Niepce, científico que logró resultados mediante la prolongada exposición a la luz de placas de peltre cubiertas en betún, dentro de una cámara oscura.⁵ La primera imagen obtenida así fue vista desde una ventana, en 1826, que tomó ocho horas de exposición a plena luz del día

En 1827 Niepce conoció a Louis Daguerre⁶ y firmaron un acuerdo de trabajo que le dejó a éste último todo el conocimiento de las técnicas fotográficas de Niepce tras su muerte en 1833. Daguerre añadió al mecanismo una placa de plata pulida, sobre la cual se producían las impresiones, reduciendo así enormemente el tiempo de exposición.

Así nació el Daguerrotipo⁷, bautizado en su nombre. Esta nueva técnica permitía hacer retratos, y fue la forma más conocida de fotografía durante mucho tiempo. Sin embargo, al mismo tiempo y sin

⁵ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) fue un físico, litógrafo, inventor y científico aficionado francés que inventó, junto a su hermano Claude, un motor para barcos y, junto con Daguerre, el primer proceso fotográfico exitoso que se conoce, siendo usualmente llamado como el inventor de la fotografía y un pionero de ella.

⁶ Luis-Jacques-Mandé Daguerre, más conocido como Luis Daguerre (1787-1851) fue el primer divulgador de la fotografía, tras inventar el daguerrotipo, y trabajó además como pintor y decorador teatral.

⁷ El daguerrotipo es la primera técnica fotográfica usada para captar imágenes mediante una cámara, con una resolución y claridad extraordinarias. Para obtener una fotografía, el daguerrotipo utilizaba una placa de cobre plateado que se exponía al vapor de yodo para lograr que resulte fotosensible. Luego, con vapores de mercurio, se generaban amalgamas de plata y mercurio que daban lugar a la imagen revelada.

conocerse otros inventores entre los que se encontraba Fox Talbot⁸, estaban estudiando sus propios métodos para obtener impresiones semejantes.

Partiendo de la base de los comienzos donde Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 fue con la invención del calotipo de *kalos*: bello. Fox cautivado por los principios de la cámara oscura, se internó en la búsqueda de la fijación de las imágenes a través de la incidencia de la luz sobre soluciones sensibles a la misma.

El calotipo sustituyó al daguerrotipo en la segunda mitad del siglo XIX, ya que era un método fotográfico de imágenes en negativo, que consistía en aplicar al papel para escribir de buena calidad una solución de yoduro de potasio y nitrato de plata. Se lo considera el predecesor de la fotografía moderna, ya que permitía a partir de un negativo, obtener un número ilimitado de copias.

Luego de varios procedimientos más que se fueron sucediendo a lo largo del tiempo, no hubo forma de fijar los colores a la foto, y generalmente las fotografías del siglo XIX y principios del XX eran coloreadas a mano, usando acuarelas, óleos y otros pigmentos.

La primera placa fotográfica a color fue patentada en 1903 por los hermanos Lumiere⁹, y llevada en 1907 a los mercados comerciales bajo el nombre de *Autochrome*¹⁰. Con soporte de vidrio, se basaban en un sistema de rejilla de puntos semejante al que luego tuvo la televisión de color.

La película fotográfica a colores fue inventada recién en 1935, por la empresa Eastman Kodak¹¹, y comercializada como *Kodachrome*¹² y utilizada hasta 2009. En 1936 la versión de Agfa, llamada Agfa color llegó para quedarse.

⁸ William Henry Fox Talbot fue un fotógrafo, inventor, arqueólogo, botánico, filósofo, filólogo, matemático y político británico. Fue miembro del Parlamento inglés. Creador del procedimiento del calotipo, que patentó en 1841, fue uno de los pioneros de la fotografía.

⁹ Louis Lumière y su hermano, Auguste Lumière, inventaron la cámara de cine cinematógrafo, así como el proceso para realizar fotografías en color, Autochrome.

¹⁰ La placa autocroma (en francés Auchrome) fue un procedimiento fotográfico en color, de síntesis aditiva. Patentado en el año 1903 por los hermanos Lumiere, y comercializado en 1907, resultó ser el único procedimiento en color disponible hasta el año 1935.

¹¹ George Eastman patentó el 4 de setiembre de 1888, la primera Kodak. Aquella cámara de fuertes formas geométricas fue la primera que abrió el camino de la fotografía a los aficionados. La fotografía se presentó al mundo el 19 de agosto de 1839.

¹² Kodachrome, la histórica película para diapositivas en color fabricada por Eastman Kodak marcó toda una época en la fotografía.

2.5. Primeros fotógrafos

En el momento de la invención de la fotografía, comenzó una evolución durante la cual el arte del retrato, bajo las formas de la pintura al óleo, de la miniatura y del grabado, tal como se ejercía en fin para responder a la demanda de la burguesía media, quedó totalmente desbancado (Freund. p.35)

De esta manera, aquellos artistas que se dedicaban a dichas obras perdieron los medios para subsistir, y de acá salieron los primeros que se dedicaron a la nueva profesión.

Junto con el descubrimiento técnico de la fotografía, les surgió la inspiración de una nueva veta artística, que traía aparejado otros caminos, con otros deberes inherentes a ella.

Toda la actividad desarrollada por los primeros artistas fotógrafos, surge y se ejerce durante los primeros diez años previos a la industrialización de la fotografía. Estos salían del ambiente reconocido como bohemia, donde se incluían pintores, literatos, grabadores, que no habían logrado sostener su camino, y se volcaron hacia este nuevo oficio que les permitía una calidad de vida superior.

Hacia 1840, los primeros pacientes de la fotografía debían sentarse justo al lado de la ventana, expuestos a un sol ardiente que les empapaba de sudor, debiendo soportar durante un tiempo largo los sufrimientos de la inmovilidad. A tal fin, se inventó un aparato denominado apoya cabezas, el cual se adaptaba al cráneo, y un sillón de operaciones, invisible obviamente al objetivo, que fijaba por detrás el cuerpo de los pacientes. De esta manera se evitaban los movimientos que pudiesen alterar la imagen buscada.

Hacia 1850, podríamos hablar de los artistas fotográficos, quienes no requerían de conocimientos específicos y demasiados técnicos en la materia, siendo los manuales de fotografía la base para desarrollar su oficio.

Uno de los fotógrafos más notorios de la época se llamó Félix Tournachon Nadar¹³, quién abrió en 1853 un taller fotográfico en la rue Saint-Lazare, quien era un distinguido caricaturista, escritor, dibujante y aeronauta, perteneciente a la burguesía tradicional de Francia (Freund. p.36)

La primera clientela se recluta dentro de la misma burguesía, en especial entre los artistas y los intelectuales, que desean immortalizar sus rostros durante toda la eternidad.

Nadar fue uno de los primeros retratistas fotográficos, que descubrió el rostro humano a través del aparato fotográfico, no para resaltar la belleza externa del rostro, sino para fijar la expresión

¹³ Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, fue un fotógrafo, periodista, ilustrador, caricaturista y aeronauta francés (1820-1910)

característica de un hombre. De esta manera la práctica del retoque, tal como se incorporó posteriormente, no se encontraba dentro de su práctica cotidiana.

Las primeras obras de Nadar, como las de otros fotógrafos de la época (Carjat, Robinson, Le Gray), tenían inherente un valor artístico y no económico. “Lo que caracteriza esencialmente esa primera época es la conciencia profesional, la ausencia de falsas pretensiones, la cultura intelectual de quienes ejercían el oficio” (Freund. p.41)

Los inconvenientes de esta primera etapa radican especialmente en que no se obtenían resultados económicos muy apreciables.

Comienza luego una segunda época del estilo fotográfico. En ella, los fotógrafos debieron adaptar su oficio al gusto de un público diferente, nuevo, formado por la rica burguesía.

De esta manera, Nadar tuvo que empezar a incluir el retoque, el nuevo formato y los nuevos precios, elementos que contribuyeron a que se transformara en un hombre rico que podía acceder a comprarse casas y terrenos. Ahora bien, desde el punto de vista estético, sus imágenes perdieron cada vez mayor interés pues había que seguir el gusto del público para lograr sostener la exigente clientela.

Luego de toda esta primera etapa, llegó a su fin luego de quince años luego de que se publicara la invención de Niepce. “Los artistas fotógrafos cedieron su sitio a los fotógrafos de oficio o se convirtieron ellos mismos en profesionales para quienes el tema de las ganancias prevalecía por encima del de la calidad” (Freund. p.47)

Posteriormente los avances técnicos fueron privando al retrato fotográfico de todo valor artístico durante medio siglo. El mismo ser humano se fue tornando cada vez más dependiente y sometido a las máquinas, fenómeno que también se visualizó en la historia de la fotografía en sí.

2.6. Las fotos como máscaras

Cuando los clientes empiezan a tomarle el gusto al retoque fotográfico en sí, éste se transforma en la principal exigencia hacia el fotógrafo en este tipo de pedidos.

En la siguiente imagen visualizamos el rostro de mi abuela, en una toma de primer plano, y en una pose ya anclada de otra manera, donde el cuerpo vira de costado, la cara está de frente, y la mirada traspasa un punto cualquiera que no es el lente mismo.

Lo principal a destacar en esta foto, que data del año 1962, es que se encuentra retocada a mano.

Esta técnica se la conoce como Técnica del retoque¹⁴, que consistía en eliminar de la imagen, todos los detalles molestos que la simple pose no lograba disimular (como las pecas, las arrugas, y demás imperfecciones del rostro), brindando un rostro perfecto e inmaculado.



**Ilustración 5 Mi abuela Celia
Estudio Stoppani (1962)**

Esta imagen posee una especie de aura que rodea el rostro, resaltando todo el contorno facial, y ayudando a focalizar la mirada en sus ojos y sus labios, debidamente delineados con pincel.

¹⁴ El retoque fotográfico es una técnica que permite obtener otra imagen modificada, ya sea para lograr una mejor calidad o más realismo, o para obtener una composición totalmente diferente que distorsione la realidad. El primer retoque oficial data del año 1860, y se realizó a un político, Abraham Lincoln (entonces presidente de Estados Unidos), y fue realizado por la empresa Eastman Company (Kodak), con la intención de mejorar su imagen.

Mi abuela recurría a este tipo de postales, para convertirse en un personaje sensual, el cual queda plasmado en el retrato y cuyo objetivo principal en este caso particular, era la conquista directa hacia el receptor de la fotografía, a través de esta herramienta puntual enviada y luego ubicada en un lugar primordial en la casa.

Se ponen en juego las fantasías, la utopía de ser alguien diferente, el juego de algo irreal, se activan los sentidos, se despiertan los sentimientos.

“Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo (...)” (Barthes. p.37)

Gracias a los retratos fotográficos, los cuerpos se transforman en imágenes, la fotografía crea otro cuerpo. “(...) la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (Barthes. p.40). De esta manera, la fotografía transforma al sujeto en objeto, donde el personaje transita una micro experiencia de la muerte, desaparece su rostro real para fundirse en una imagen retratada.

En este sentido, y con estas imágenes fotográficas, el álbum familiar se encuentra conformado por personajes y roles que, cuando se ponen en juego, intensifican y generan todo un sistema de relaciones, que ponen en evidencia una forma de estructurar y describir la realidad, la historia familiar.

Parafraseando a Freund, los principales colaboradores del fotógrafo son los retocadores y los pintores especializados. Estos últimos se encargaban de darle color a las fotografías, ya que las fotografías coloreadas se habían puesto de moda. Ambos se ocupaban de que se cumplieran los principales objetivos de esta técnica: 1) fisionomía agradable, 2) nitidez general, 3) las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, 4) proporciones naturales, 5) detalles en los oscuros y 6) especialmente la belleza. (Freund. p.64).

Luego se utilizó el retoque del negativo, el cual fue un invento del fotógrafo muniqués Hampfstängl (Freund. p. 63). Esta técnica lograba un mejoramiento acelerado en los rostros y en los personajes en particular, no dejando huellas a la vista de dicho proceso¹⁵.

¹⁵ Los retoques de los negativos consistían en quitar o modificar ciertos elementos de la foto, siempre y cuando sean pequeños detalles. Es decir, esos retoques no alteran excesivamente la esencia de la fotografía original sino que pretenden simplemente mejorarla.

Una vez realizados los retoques, y que el fotógrafo establecía que el producto estaba terminado, el cliente recibía la fotografía perfectamente enmarcada y pegada sobre una cartulina.

El tema principal era que los pintores fotógrafos al eliminar de tal forma todas las cualidades características de una reproducción fiel, terminaba despojando a la fotografía de su valor esencial. (Freund. p.63). De esta manera, el fotógrafo contaba con un grupo de colaboradores en su ardua tarea, entre los que figuraban los retocadores y los pintores especializados.

Todos los accesorios, pinturas y retoques que se realizaban sobre las imágenes, cumplían además la función de distraer al espectador de la persona real, y vincularlo con el personaje creado con el lente fotográfico.

“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” (Triquell. p.33)

De esta manera, la elección que cada personaje hace de su máscara, lo posiciona en un lugar ante el objetivo de la cámara, y también establece la relación que posee cada uno con los otros miembros dentro del núcleo familiar.

La máscara transforma el propio cuerpo en una imagen. Lo que se hace visible es el rostro construido, no el rostro real, en definitiva, una máscara, una imagen fotográfica. El rostro así deviene imagen, que se plasma en la materialidad de una fotografía.

Tomando este punto de vista, podemos visualizar tanto en la foto anterior, como siguiente foto de mi abuela Celia, quien es la segunda en la hilera de las tres mujeres. Corresponde al año 1938, en un baile de Carnaval, donde la familia se disfrazaba para tal ceremonia, la cual era aguardada con ansias durante los meses previos.

En esta imagen, se visualizan perfectamente los rostros retocados, así como los trajes utilizados, dándole forma a los personajes allí retratados.

De esta manera, la imagen fotográfica se transforma en el lugar donde los sujetos se transforman, se convierten en personajes que dan sentido y significancia a su experiencia, construyen sus propias subjetividades. Se logra un stop en el tiempo, en el envejecimiento, y la pérdida de espacio que padecemos en nuestros cuerpos.



Ilustración 6 Archivo personal (1938)

Baile de Carnaval MI abuela Celia en el medio de la imagen, a su izquierda su hermana Nelly y a su derecha Esther

Los retratos funcionan como un antídoto frente al paso del tiempo, donde el flash eternizante de la cámara inmortaliza los personajes, congelando el paso del tiempo, rejuveneciendo los rasgos, frenando las agujas del reloj por arte de magia.

Podríamos decir en palabras de Belting que toda la cuestión del medio y la imagen nos conduce al cuerpo, como un portador de ellas a través de su apariencia exterior (p.44). De esta manera, nuestro propio cuerpo se transforma en una imagen. En este proceso, lo invisible que hace referencia al cuerpo portador y lo visible, vinculado al cuerpo de la manifestación, constituyen juntos una sola unidad (p. 45).

En síntesis, al transformar sus rostros en las imágenes, se vuelven máscaras, y se produce una ruptura entre el cuerpo portador y el cuerpo de la manifestación. El cuerpo no sólo posee las imágenes, sino

que las produce, ya que gracias a su acción, se manifiestan los personajes, sus rostros, sus cuerpos en máscaras y disfraces confeccionados con suntuosos trajes y vestidos, para formar la composición de lo retratado. Tomando los conceptos beltingnianos, el rostro se transforma en una máscara facial. (Belting. p.40). En este sentido, la máscara no resulta sólo del hecho de ocultar el verdadero rostro y de revelar una máscara, sino cuando se toma en cuenta la intencionalidad con la cual el personaje influye sobre la sociedad, sobre el espectador. Esta intencionalidad en el caso de mi abuela remite a la búsqueda de la sensualidad, de atraer la mirada, de seducir, de atrapar. Todo este combo conforma una significación social que va de la mano de la búsqueda del personaje por influir y crear determinado efecto o reacción sobre el otro de la recepción.

La foto del rostro de mi abuela Celia (f. 7) que data de 1945, exhala un aura de frescura, seducción, juventud, belleza única, totalmente arraigado a dicho rostro y no a otro. Éste aura le imprime un sello diferencial e irreplicable a la imagen, el cual queda plasmado a través del retrato fotográfico en blanco y negro, para immortalizarse a través del tiempo y espacio.

Me punzan los ojos de mi abuela, pero también me hiere el tiempo, el paso del tiempo que la aleja de mí. La curvatura de su cuello, su cabello perfectamente inclinado hacia el lado derecho, que es hacia donde se dirige su mirada y toda su expresión. Sus perfectas facciones perfectamente delineadas provocan e incitan al máximo la libido en el otro, lo llama, lo seduce. Es ese carácter antinatural de la pose que posee el retrato que podría delatar cierta incomodidad, porque no se considera digna de ser fotografiada, y ante eso, se expresa en una naturalidad simulada, en una actitud teatral. Pero al mismo tiempo dicha pose genera e inspira respeto, no sólo hacia su actitud, sino también hacia su persona, respeto que deviene en devoción desmesurada e irracional



**Ilustración 7 Mi abuela Celia Primer Plano
Archivo personal (1945)**

Este retrato en primer plano, en particular me genera la sensación de un afiche publicitario de algún film, donde el objetivo primordial consiste en seducir, hipnotizar, lograr la adoración mágica hacia ella. La pose, donde se encuentra en giro hacia el mismo lado derecho que su mirada, que la caída de su cabeza, conforman un todo armónico, sin lugar acerca de su sentido total, de su significación total.

El rostro de mi abuela exhibe lo sagrado, el tinte mágico, místico de sus facciones que lo hacen único. Se constituye en un testimonio, en una marca imborrable, donde el alma se manifiesta a través de los sesgos inconscientes de su personalidad.

2.7. Ritual místico familiar

La idea de ritual trae implícita una gama de actividades que incluyen gestos, palabras, acciones u objetivos, realizados bajo una secuencia establecida, principalmente por su valor simbólico. Estos actos se caracterizan por ser gobernados por determinadas reglas, un fuerte simbolismo sacro y la actuación.

Si unimos la idea de ritual, lo místico, vinculado a la idea de experimentar la unión o el contacto del alma con lo divino o sagrado, y lo familiar, podemos tomar la fotografía de la comunión de mi abuela Celia ejemplificadora por excelencia.



Ilustración 8 Estudio Familia Caffaro (1927)

Primera Comunión de mi abuela Inés (de rodillas) junto a su hermana Nelly

En ella se observan la postura de mi abuela de rodillas, en posición de rezo, con sus manos juntas en señal de adoración. Su mirada hacia el cielo eterno, en señal de ruego y devoción eterna, se complementa con su hermana quien se halla de pie a su lado, rezando la biblia que posa sobre sus

manos. Ambos personajes, reafirman las creencias religiosas familiares, a través del acto sublime de la toma de la comunión familiar.

Toda la foto se enmarca en la estructura del estudio fotográfico, quien deja su sello con su estampa de los datos propios debajo de los pies de las niñas, y culmina con una estructura en cartón perfectamente diseñada bajo el aura de un cáliz en la tapa que identifica el acto sagrado por excelencia (ritual).

Dicha imagen semeja una estampita sagrada, donde el diseño apunta a sacralizar a los personajes, utilizando todos los componentes mencionados como las poses, la vestimenta, el fondo difuso, las miradas, el escenario. Todo conforma un aura sagrada que inmortaliza el momento divino y religioso *in situ*¹⁶

Todo ese corpus de fotos anidadas en el álbum familiar funcionaba como un instrumento de cohesión e integración. Entre los usos sociales otorgados a las fotografías, los que corresponden a las imágenes dormidas en álbumes familiares están destinadas a mantener los vínculos íntimos unidos debido a esa fuerza centrípeta emanada de estos índices que las transforma en reliquia organizados rituales en derredor: tanto en el momento de sacarse la fotografía como en el de observar la escena toma la forma de un acontecimiento sagrado.

Y en este momento único plasmado en el papel, se logra construir un ritual, donde este proceso no culmina en obtener esa imagen, sino que continúa en el momento de contemplarlas, y como cada una atestigua el paso del tiempo, cada vez que las observamos, cada vez que nos deleitamos con estos recuerdos, se crea un nuevo ritual.

Ahondando en esa idea, es que cada imagen familiar construye una crónica del retrato de sí misma, donde: “la fotografía se transforma en un rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar” (Sontag. p.19)

Partiendo de la rectangularidad de la foto, cada imagen encierra innumerables costumbres que imperan en dichas prácticas fotográficas desde sus comienzos. Cada retrato familiar es atravesado,

¹⁶ Palabra que deriva del latín y significa sobre el terreno.

constituido, sesgado, conformado, por un conjunto numeroso de pautas culturales, convencionales, que las cruzan y que constituyen su misma esencia.

Beceyro detalla que resulta imposible que una fotografía, una imagen permanezca en el plano de la denotación, de lo literal, ya que siempre está atravesada por toda la actividad del fotógrafo interviniente. Lo que un fotógrafo hace, al mostrar un objeto o un personaje (desde un punto de vista determinado) es producir un cierto número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí, para que el espectador las perciba (p. 22)

La fotografía de esta manera nunca es una simple analogía de lo real, reflejo vivo de la realidad misma, de la persona retratada, sino que pertenece al campo del personaje, de lo estereotipado, de la imagen que se construye y que se desea mostrar y reflejar.

“La fotografía de las grandes ceremonias es posible porque -y solamente porque- ella fija las conductas socialmente aprobadas y reguladas, es decir, ya solemnizadas. Nada puede ser fotografiado fuera de lo que debe serlo. (...) Lo que se fotografía y lo que el observador de la fotografía captará no son (...) individuos en su particularidad singular, sino papeles sociales (...) o relaciones sociales (...)” (Bourdieu. p. 61-62)

Cuando me sumerjo en la foto de la comunión de mi mamá que data de 1957, no visualizo a mi mamá en su rol de niña tomando la comunión, sino en perpetrar una niña santificada que *aggiornada* en el suntuoso vestido de fiesta, con el largo bordado del tul que delimita sus rasgos, en su rezo puntual (figurado en su mirada dirigida hacia el libro de oraciones), en el rosario que se despliega de sus dedos, en el candelabro que se asoma por detrás de la figura principal, en el esfumado del retrato... todos estos elementos participan en conjunto para la visualización final santificada del personaje retratado. En palabras Bourdianas, la fotografía es utilizada como elemento solemne, de construcción de identidades, con el fin primordial de generar efectos puntuales sobre su lectura y visualización.



**Ilustración 9 Mi mamá Liliana y su Primera Comunión
Archivo Personal (1957)**

De esta manera, los retratos de eventos ceremoniales han democratizado la fotografía en general, y de esta manera, cada familia empieza a tener un recuerdo solemne de los acontecimientos más importantes, cuya función principal de mano del fotógrafo autorizado, era la de registrar en imágenes, la crónica familiar.

El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. Nada se parece más a la búsqueda artística del tiempo perdido que esas presentaciones comentadas de las fotografías de familia, ritos de integración por los que la familia obliga a pasar a sus nuevos miembros (Bourdieu. p. 69)

La sola presencia de la cámara, del lente en particular, modifica, transforma e interviene en la construcción de la realidad que se desea reflejar. Las fotografías son imágenes fijas, carecen del movimiento, de la temporalidad.

La relación existente entre el sujeto y la imagen es mística, supersticiosa. Según Benjamín, “la producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas” (p. 53)

Al identificar el aura con la singularidad, la experiencia de lo irrepetible, la obra de arte se vuelve única. La reproducción técnica destruye dicha originalidad ya que sólo es posible calibrar el valor ritual de un objeto a partir de su valor exhibido.

Intenta explicar el paso fundamental que toda obra de arte transita, “de ser un arte aurático en el que predomina un valor para el culto, a convertirse en un arte plenamente profano en el que predomina en cambio un valor para la exhibición o para la experiencia” (Benjamín. p.13)

La obra de arte contiene esa aura mágica, irrepetible, única, que lo transforma en un elemento sobrenatural, místico que pretender existir por su existencia en sí. Luego con la llegada de los avances técnicos, entre ellos la fotografía, se produce la transformación de la misma obra de arte en una experiencia profana, donde su misión radica en ser exhibida, en que contemplen su belleza, en atraer las miradas adyacentes, en ser objeto profano de los demás.

Con la aparición de las fotografías, el valor de ritual es vencido por el valor de exhibición. Pero el valor de ritual inherente a la imagen se resiste a dejar de existir y esto se visualiza especialmente en el rostro humano, donde el sentimiento de culto se atrincheró en dicho lugar. Los ojos, y las expresiones faciales roban el alma ajena, entablando una relación mística entre ambas partes, donde lo fundamental es hacerse objeto principal de atracción, y desarrollando un vínculo supersticioso.

“En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello coincide su belleza melancólica, la cual no tiene comparación” (Benjamín. p. 58)

2.8. Misión evangelizadora de los retratos

La fotografía tenía la misión moral y estética de revelar los mejores rasgos de aquella persona retratada, y los fotógrafos retratistas eran los encargados de llevar a cabo tal misión (Sontag. p.115)

Todos los conocimientos que poseían los profesionales sobre el personaje a retratar afectaban la imagen misma, ya que la impregnaban de tintes características de cada personalidad, evitando de esta manera el tener la mente en blanco al momento de producir la imagen.

Podemos decir que, en este punto es fundamental resaltar que el encuadre, así como la toma seleccionada por el profesional a cargo, determina el retrato en primera instancia, y luego interviene el factor técnico, el dispositivo mismo, para colaborar en el resultado final. Una vez más se deja de lado el concepto de fotografía como reproducción fiel de la realidad, y se la refuerza como una expresión auténtica (Sontag. p.118).

“Se considera que el pensamiento nubla la transparencia de la conciencia del fotógrafo, y que infringe la autonomía de lo que se está fotografiando” (Sontag. p.116)

Si utilizamos la foto de mi abuela Celia que data de 1940, podemos afirmar que posee la misión evangelizadora de la conquista. A través de los usos de la pose, la mira, el retoque, los rasgos, la misión principal de mi abuela es seducir, inconsciente o conscientemente, a aquel que se encuentre observando la imagen. Su principal objetivo es deleitar, es gozar del disfrute del espectador.

Lo que aflora de dicho retrato es la sensualidad, la juventud, la femineidad. Pero también esconde sus deseos inconscientes de conquistar al mundo a través de dicha imagen, de dicha pose, de dicha pose y no de otros. Su pose, su actitud antinatural por excelencia, es su manera de lograr respetarse y exigir respeto de los demás.

En este doble juego de lo consciente y lo inconsciente es que la foto ayuda a develar lo oculto que se esconde detrás de esa imagen. Y es en este juego donde el dispositivo fotográfico se vuelve invisible y permite un áurea de realismo que hace invisible a la cámara y al fotógrafo mismo.

Se fotografian los roles sociales, los papeles sociales, no los individuos en su íntima individualidad. Se está visualizando la esencia conquistadora del personaje en su afán de la pura seducción.

Desde la rectangularidad de las fotografías, hasta la función social y pasando antes por las poses y la perspectiva, podemos encontrar una cantidad considerable de costumbres y valores sociales que imperan y cuyo objetivo es evangelizar, conquistar, seducir, para lograr imponerlas en el público, sin que se visualice dicho efecto. Pautas culturales y convencionales han invadido este ámbito con tanta frecuencia que hasta han logrado que se las olvide como codificadas y se las crea naturales.



**Ilustración 7 Primer plano abuela Celia
Archivo Personal (1936)**

Encuadrarse en una determinada pose es detener la realidad por un instante, mostrando una postura que no es natural, que es construida por el personaje, y cuya intención es primordialmente exigir respeto de su audiencia.

Toda esa escena se manifiesta en una naturalidad simulada, donde se ponen en escena ciertas poses y actitudes que asemejan la escena teatral por excelencia (Triquell. p.143). De esta manera, se busca influenciar en el público ciertas reacciones a modo de misión evangelizadora que busca incesantemente la influencia y conversión de sus fieles más devotos

2.9. Consolidación del eje familiar

Las fotografías familiares de principios de siglo son imágenes cerradas en sí mismas, los elementos están incluidos íntegramente en la fotografía, es decir, ninguna persona ni objeto se visualiza parcialmente. Según esta lógica se podría pensar que a la foto de mi familia nada le falta, está completa y replegada sobre sí misma, no necesita de nada más. En palabras de Beceyro, la familia tiende a reemplazar a la sociedad entera, casi para sustituirla. De alguna manera, los personajes involucrados en la imagen tienen todo lo que necesitan para ser felices, se tienen a ellos mismos, son autosuficientes. (p. 45)



Ilustración 8 Jardín zoológico 1924
Mis tatarabuelos Juan y Jacinta (de pie)
Sus hijas Celia (centro de la foto) Esther (izquierda) y Nelly (derecha)

Se podría establecer que estas ventanas que encierran a las imágenes convirtiéndolas en prisioneras, están íntimamente relacionadas con el espíritu racionalista y científico que, junto al capitalismo, aspiraban a formar una sociedad en donde una sola manera de ver las cosas debía ser la adecuada y verdadera: de ahí el único punto de vista posible que plantea una imagen que se encuentra plasmada de esta manera.

Todos estos elementos conformaban un orden, específicamente un orden estable y regular, que emerge junto a una idea de familia ejemplar también estable y regular. Esto demuestra que, frente a los cambios y movimientos que se iban dando en el entorno societario de esa época, se va consolidando esta idea de estabilidad, de regularidad que se estandariza y se afirma a través de la toma fotográfica.

Susan Sontag argumenta que tomar una fotografía concentra el interés en las cosas como están, pero que nunca constituye una acción pasiva, sino que puntualiza el deseo de alentar una determinada realidad para que continúe inmutable.

“Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable (...) ser cómplice de todo lo que se vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ese es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona” (Sontag. p. 22)

De esta manera, las fotos de principios de siglo se transforman en certificado de garantía ante la disolución de la institución familiar. La inseguridad inconsciente que anidaba en cada uno de los miembros de esas familias que decidían posar ante un objetivo fotográfico, generada por el miedo a la destrucción de la institución básica de la sociedad, quedaba reafirmada y consolidada ante la imagen fraternal de una hermosa familia unida.

En esa época donde fortalecer los vínculos era el fin primordial, la fotografía empieza a jugar un rol fundamental y casi indispensable, para afianzar las estructuras tradicionales, los roles instituidos, y los personajes ya estereotipados. Todo debía encajar a la perfección en los modelos preexistentes, y en ese contexto, es que este medio viene a cumplir su fin primordial: conservar la hegemonía y unidad familiar por sobre todas las cosas, valores y emociones existentes.

Sobre ese eje, es que la foto elegida ejemplifica a la perfección estos conceptos: la familia básica tradicional, unida, perfectamente articulada sobre lazos fuertes, es la base primordial y única para construir los restantes símbolos sociales: ¿quién dudaría ante esta imagen de la solidez de mis antepasados?

Los personajes adultos se encuentran enmarcando la foto, limitando y protegiendo el clan familiar, reforzado por sus miradas a cámara; mientras los menores posan por delante, obedientemente mirando a otro punto fijo, que no es el principal, dando cuenta de la sumisión a los padres presentes.

Parafraseando a Triquell, la inscripción del relato 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.

Partiendo de esta premisa, podemos inferir que existe un lazo entre presente, pasado y futuro, donde a partir de la interpretación y análisis de retratos antiguos, pertenecientes al ámbito del pasado, se generan conversaciones, y pensamientos en el presente cuyos efectos repercutirán en las expectativas en un futuro cercano.

Las fotografías de retratos familiares poseían de esta manera un valor testimonial, de los hechos que realmente han sucedido y quedan como huellas imborrables.

Teniendo en cuenta estos conceptos, el gran éxito y la rápida popularidad de la imagen fotográfica se fundaron en la posibilidad de perpetuar eternamente, la propia imagen, facilitada a sectores sociales cada vez más amplios.

La práctica del retrato logró ocupar el lugar más destacado y demandado dentro del ámbito familiar, ya que permitía además de la posibilidad de generar registros visuales eternos donde los sujetos se podían contemplar a sí mismos, también lograba intercambiar esta imagen con la imagen de otros. Como resultado, se consolidan nuevas maneras de comunicación, de presencia, de inmortalidad. Un buen ejemplo de esto con las *cartes de visite*¹⁷, que permitieron numerosos intercambios entre las integrantes de las clases burguesas occidentales de dicha etapa. Este procedimiento inventado por Eugene Disderi¹⁸, quien patentó el sistema de positivado de diez fotografías en una sola hoja, de esta manera dividió la placa de vidrio en fragmentos más pequeños, permitiendo obtener más imágenes de una misma emulsión. En las diversas *cartes de visite* el personaje solía aparecer retratado en diversas poses, captadas por cada uno de los diferentes objetivos de la cámara. De esta manera, se lograron abaratar notablemente los costos, lo que facilitó el acceso a ser fotografiados a una mayor cantidad de familias.

¹⁷ La tarjeta de visita o carte de visite fue un formato fotográfico para retratos de estudio. Fue patentada en París por el fotógrafo Disderi en 1854, con el nombre de "carte de visite portrait photographe" (retrato fotográfico en tarjeta de visita)

¹⁸ André Adolphe Eugene Disdéri (1819-1889) fue un fotógrafo francés dedicado al paisaje, retrato, desnudo y reportaje. Fue uno de los grandes representantes del retrato fotográfico popular, de corte academicista.

Así podríamos afirmar que, las imágenes fotográficas habilitan toda una serie de memorias y narrativas, donde se establecen, fundan y consolidan identidades e identificaciones.

“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 identidades” (Triquell, p.31)

3. El Camino entre la Fotografía y la Muerte

3.1. Transformación de los sujetos en objetos

De esta manera se puede deducir que el yo del sujeto nunca coincide con la imagen misma. Cada foto determina el nacimiento de un otro, de una imagen símil al sujeto pero que posee detalles que la diferencian del sujeto mismo. Se puede deducir que la fotografía transforma al sujeto en un objeto, lo libera de las características propias que posee y al fijarlas, modifica el propio ser. |

En especial, los retratos conllevan una sumatoria de fuerzas que intervienen en su producción, y que activan ciertos cambios, dinamismo que se inmortaliza al plasmarse en cada papel estampa.

Siempre se cruzan cuatro imaginarios en cada toma: el sujeto que se somete al lente, aquel que cree ser, aquel que el fotógrafo apunta a definir, y el sujeto que quisiera que los demás creen al visualizarlo (Barthes. p.41).

En esta transformación del sujeto en objeto, en donde existe una intencionalidad implícita en aparentar algo que no soy, en demostrar y resaltar ciertos aspectos que de otra manera pasarían desapercibidos, es que culmina en la conformación de un otro yo. Un otro yo que, si bien posee rasgos, caracteres, vestimenta, presencia, compartidas con el yo que posa, difiere notablemente luego de su paso por el lente fotográfico a conciencia.

En la fotografía de mi abuela con sus hermanas (1923) se ejemplifica este tema, ya que las tres eran de naturaleza tímida, y en especial mi abuela que se destacaba por ser la más coqueta y bella. El lente las toma y las transforma en tres ángeles celestiales que miran a cámara buscando la correspondiente aprobación. Se muestran como jóvenes intrépidas, pícaras que buscan desafiar a la cámara y revelar su naturaleza al mismo tiempo infantil y sobre todo respetuosa. Las tres modelos posan con el mismo corte de pelo donde se visualiza la idea de igualarlas, de neutralizar sus diferencias. Hecho que se consolida con su vestimenta, donde las hermanas más grandes lucen casi el mismo vestido, y mi

abuela uno más oscuro, que resalta su pequeñez, mientras se aferra buscando protección en la mayor (Esther), quien se encuentra sentada afirmando la madurez de su edad. Atrás se encuentra Nelly, quien busca resaltar a través de su sonrisa sus dientes recientemente caídos. Tanto mi abuela Celia como Nelly buscan protección en el cuidado de la mayor, aferrándose a su silla o al brazo con toda su energía.



Ilustración 9

**Mi abuela Celia (izquierda), sus hermanas: Esther (sentada) y Nelly (parada)
Estudio Salemi (1923)**

De esta manera podemos deducir que la fotografía en sí misma siempre es invisible, nunca la vemos a ella en particular, sino que a través de ella visualizamos a los integrantes que la conforman. Se focaliza en el ser querido, en la voz añorada, en el familiar conocido, en los rasgos definidos, en la personalidad imaginada. Es un medio que nos permite a través de su invisibilidad, poder acceder a personajes que de otra manera no hubiéramos podido conocer por la temporalidad en la cual coexistieron. Dichos retratos me permiten acceder a mis antepasados, conocerlos, y formar a modo de rompecabezas, con piezas que la imagen me brinda, la familia cuenta, y todo organiza y conforma a los seres en su totalidad, para poder acceder a ellos, o por lo menos, a la imagen que ellos deseaban brindar.

De esta manera podemos concluir en palabras Barthesianas, que la foto es el producto terminado de tres emociones, el *Operator* (fotógrafo interviniente), el *Spectator* (todos aquellos que visualizamos y disfrutamos las imágenes), y el *Spectrum* (vinculado al espectáculo y al retorno de la muerte) (Barthes. p.35)

Así el retrato fotográfico es el resultado terminado de estas tres intenciones, donde intervienen ejerciendo influencia y determinando y conformando el producto final en su plenitud.

La fotografía es el resultado de la intervención del Operator, quién a través del visor delimita la imagen, la encuadra, la selecciona, y en esta delimitación, compone una nueva imagen, donde subjetivamente incorpora y adiciona los elementos para que el producto adquiriera su formato final. En este proceso no sólo intervienen los dos procedimientos completamente diferentes, uno de orden químico (donde la acción de la luz sobre ciertas sustancias determina la imagen final), y el otro de orden físico (donde la formación de la foto se crea a través del dispositivo óptico interviniente), sino que principalmente actúa el fotógrafo. Su intervención radica principalmente en componer una imagen donde consigue inmortalizar ese pequeño gesto, ese fugaz detalle, que contribuyen a conformar la creación de los personajes retratados, y cuya originalidad principal radica en crear un producto final único.

3.2. Vínculo con la Muerte

La imagen fotográfica adquiere su valor pleno cuando exhibe la imagen de un cuerpo nuevo de alguien que está ausente. De esta manera podemos decir en palabras Barthesianas, que la muerte se oculta en la imagen.

La fotografía detiene el tiempo cronológico, lo inmortaliza, lo petrifica, y de esta manera “sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo...” (Barthes. p.22)

Siempre la imagen denota una ausencia, un cuerpo que no está y que se hace presente a través de ella. De esta manera, no es a la imagen misma a quien vemos, sino que ella nos remite a lo que representa, al tiempo pasado, para lograr llenarnos de nostalgia, de recuerdos.

De esta manera se transforma en invisible, y denota y establece lo ha sido y no volverá a ser, lo ausente, la muerte del referente. Su esencia principal radica en hacer presente algo ausente, convertir de esta forma a los seres humanos en personajes.

Todos los integrantes de la familia posan para el lente, se transforman, se personifican, adquieren diferentes caracteres y vestimentas, poses y miradas, se construyen en la imagen y para alguien.

De esta manera podemos decir que la inmovilidad de la foto resulta de que el objeto representado ha sido real, existió, por ende, siempre la imagen es un presente que remite indefectiblemente al pasado al “esto ha sido” (Barthes. p.33) Aquello que existió tuvo una presencia imborrable, gracias a que la foto lo presentifica una y otra vez, lo hace presente.

No se puede decir que la foto rememora el pasado, sino que constituye un testimonio, una prueba de todo aquello que ha sido alguna vez pero ya no es lo es, salvo en forma de imagen.

Tomo la foto que data de 1914, donde mi bisabuela Jacinta sostiene en brazos a mi abuelo Juan Carlos y a un costado su hermano Ulises sobre el suelo mirándolo. La imagen muestra a mis familiares, y a todos los personajes involucrados, en una época y momento específicos de su vida, de un modo irrefutable, que luego se han dispersado o disipado con el correr de los años.



Ilustración 10

**MI tatarabuela Jacinta con mi abuelo Juan Carlos en brazos. Su otro hijo Ulises sentado
Archivo personal (1914)**

Uno visualiza dicha imagen que describe la situación del hogar de mis antepasados, con la imagen de aquellos que no logré conocer en vida, y que la foto me atestigua de su presencia imborrable.

“Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag. p. 25)

Así dicha imagen exorciza parte de la ansiedad y el remordimiento que provoca la desaparición de los seres queridos, pero que quedan plasmados ante el lente fotográfico.

Se fijan determinados momentos, situaciones, hechos puntuales, de la vida de las personas, para poder contemplarlas luego una y otra vez, se realiza una representación de hechos que ya ocurrieron, de personas que ya no están, de momentos únicos e irrepetibles.

“Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia” (Sontag. p. 25). Pseudopresencia en la corporalidad de la imagen que exhibe esos cuerpos ausentes, esos rostros que brindan información sobre los personajes que representan, que no se encuentran presentes corporalmente, sino a través de las imágenes que proyectan.

Existe de esta manera un vínculo entre mi mirada y los cuerpos representados que funciona como si se tratara de un cordón umbilical, que une ambos puntos, y en una ida y vuelta retroalimenta mi mirada en forma incesante.

Se podría decir que el vínculo entre fotografía y la muerte, exhibe de alguna manera la inocencia de los seres humanos, su vulnerabilidad, ya que constituye un fragmento de sus vidas, donde con el paso del tiempo se sueltan las amarras y se diluyen los sentimientos contemporáneos dando paso a los sentimientos creados al volver a ver las fotos una y otra vez.

3.2.1. Fotos mortuorias. El culto a los muertos

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen o transformarse en una imagen (...) Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (Belting. p.14)

Tomando en cuenta esta perspectiva antropológica, el cuerpo no es el dueño de sus imágenes, sino que es el lugar donde las imágenes se apropian de él, y más allá de que intente dominarlas, nunca alcanza este control de forma completa. De esta manera se podría decir que siempre debemos considerar las imágenes por un lado y el medio por otro, aunque sean ambas las dos caras de una misma moneda (Belting. p.16)

En este sentido podemos decir que por un lado está la memoria, propia del cuerpo pero que se vincula con el archivo de las imágenes, y por el otro el cuerpo, pero como productor de éstas.

Según Belting, “Puesto que la imagen carece de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporeizarse” (p.22). De esta manera, en el universo de los cuerpos, éste constituye sólo un material, mientras que en el de las imágenes, es el medio para expresarse y manifestarse.

En términos de una mirada antropológica, podemos esbozar el esquema de tres pasos que detalla el autor: imagen-medio-espectador o imagen-aparato de imágenes-cuerpo vivo (o cuerpo medial).

Este enfoque contrasta con la mirada actual que considera que las imágenes son carentes de cuerpo y medio. No sólo hemos dejado de tener imágenes de la muerte en las que nos sea forzoso creer, también nos vamos acostumbrando a la muerte de las imágenes, que alguna vez ejercieron la antigua fascinación de lo simbólico (Belting. p.177). El predominio de la significación ligada a la muerte de algún personaje retratado conllevaba una relevante significación, que denotaba la relevancia otorgada a dicho estado: por ende, la foto mortuoria adquiere predominio social entre las clases por su simbología del poder.

Un caluroso día de agosto en 1839, nació en París una práctica asociada al reciente nacimiento de la fotografía: la fotografía post mortem¹⁹. Una manera de honrar y recordar a los fallecidos que se popularizó para mostrar a los muertos como si en realidad no lo estuvieran. De pie o tumbado, el cadáver, acompañado de su familia o solo, parecía estar dormido. Si el fotógrafo se aseguraba de que mantuviera los ojos abiertos, la persona ni siquiera parecía haber pasado a la otra vida.

Algunos retratos póstumos se caracterizaban por los variados artilugios de los que se servían los fotógrafos para embellecer la imagen y despojarla de la crudeza de la muerte, intentando algún tipo de arreglo para mejorar la estética del retrato. En algunos casos se maquillaba al difunto o se coloreaba luego la copia a mano.

Esta práctica se deriva de la elevada tasa de mortalidad infantil que existía en la etapa victoriana, que provocó que los retratos post mortem de niños, fueran particularmente comunes, por lo que la muerte se asumía con más naturalidad y era compartida con el entorno del hogar burgués. A lo largo de los siglos estas imágenes espectrales siguen fascinándonos: la forma que tenemos de enfrentar el fin de la vida dista mucho de esta costumbre, que honra a la muerte y consuela a los seres vivos a través de imágenes escalofriantes.

Post-mortem es un retrato sociológico de los motivos que, entre el siglo XIX y principios del XX, llevaron a mi familia entre otras, a contratar a un fotógrafo, hasta llegar a endeudarse, para dejar constancia del paso por la vida de mi tatarabuelo Juan. En este caso, y al ser hombre, la foto estaba vinculada a la herencia. La foto era una prueba que certificaba la defunción, como acto notarial. En esos tiempos como toda la familia participaba de los gastos, se hacían estos retratos para no sólo mostrar a la familia que no había podido llegar hasta el pueblito de General Las Heras de donde eran

¹⁹ La fotografía post-mortem (también conocido como retrato conmemorativo o retrato de luto) es la práctica de fotografiar al recientemente fallecido.

oriundos algunos de mis antepasados maternos. Así, y teniendo en consideración que habían aportado con los gastos del funeral, dicha foto tenía el carácter testimonial.



Por otra parte, este tipo de retrato servía para el recuerdo, para cubrir una ausencia que tenía que ver con las emociones y para aquellos que no estuvieron presentes ese día, de alguna manera puedan ser testigos a la distancia del funeral. En dicha época el retrato fotográfico antiguo constituía un medio de representación y mitificación de la persona, convirtiéndose en un medio de trascendencia, de eternidad de la última imagen de la persona dentro del grupo familiar.

**Ilustración 14 Mi tatarabuelo Juan
Estudio Mateo Ricchiardi**

Estos retratos me llevan a sumergirme en esa la gran ausencia que es la muerte. La contradicción entre presencia y ausencia, que aún hoy se manifiesta en las imágenes, tiene sus raíces en la experiencia de la muerte de otros. Las imágenes se tienen frente a los ojos, así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ello, no están ahí (Belting. p.177).

Impresas en el Estudio Fotográfico Ricciardi (en la calle Entre Ríos 567), investidas de un tono sepia profundo, enmarcadas en una especie de marco de cartón corrugado, semejan un retrato del recuerdo que nos trajo las huellas de alguien que existió, pero sólo quedan sus vestigios corporales impresos en dicho soporte. El enmarcado le otorga un valor adicional, ya que destaca la foto, la sacraliza, le otorga ese lugar especial que sólo ella pueda ocupar.

El gran poder que posee la foto de mi tatarabuelo es poder representar su presencia, suplir su ausencia con la presencia de esa imagen que lo reemplaza. Y ese personaje ausente sólo puede estar presente para mí a través de su imagen, presencia visual e imborrable para mi memoria.

De esta manera, este retrato familiar post-mortem, conlleva el poder mágico de hacer presente ante mí a un ser muy querido, a inmortalizarlo en dicha imagen. El personaje adquiere status presencial sólo a través y gracias a la imagen que lo congela en el tiempo y en el espacio, y permite el disfrute y la contemplación familiar en cualquier momento que uno lo desee.

Ese cuerpo que está ausente, se vuelve presencia para mí a través del retrato, con el poder de sobrellevar su ausencia, gracias a su imagen fotográfica intacta.

Ese cuerpo mortal se transforma en un cuerpo simbólico e inmortal, y deja de ser un cuerpo de carne y hueso, para convertirse en una imagen de un cuerpo.

“El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen (...). De este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en el contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo.” (Belting. p.178-179)

Así podríamos enunciar que los cuerpos pertenecen al campo de la vida mientras que las imágenes de los cuerpos que los representan pertenecen al campo de los muertos. El culto a los muertos que se realizó con estas herramientas, y que constituyó una sacralización de los muertos, fue el fin primordial en las sociedades de fines del siglo XIX y principios del XX.

En palabras Barthesianas, la fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio (...) representa lo que fue tal como fue (p.23). A través de la foto de su madre en el Invernadero, que fue el disparador para el desarrollo de su libro, el autor remite a la presencia del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse al placer de la nostalgia.

Pero el mayor enigma que ha rodeado siempre al cadáver se convirtió en el enigma de la imagen: éste se basa en una ausencia que se pone de manifiesto tanto en la presencia del difunto como de la imagen. Así se despliega el enigma de la esencia y la apariencia (Belting. p.180). Con estos retratos se les devolvía a los muertos la presencia nuevamente en el seno de la sociedad, del núcleo familiar, la presencialidad, desde otra mirada y bajo otra materialidad, pero el objetivo principal era estar, el formar parte, el pertenecer.

En las llamadas culturas primitivas, la muerte es el destino de la comunidad, la que prefiere protegerse de su propia descomposición en vez de preocuparse por los destinos de los individuos (Belting. p. 182). Son inagotables las maneras en que se veneraron a los muertos en las diferentes culturas:

momias, estelas, urnas, etc. El significado ritual que le daban a la muerte de sus seres queridos era asegurar el bienestar en la nueva existencia de los ancestros y su buena disposición hacia los vivos, hasta llegar a pedirle algún favor en particular o ayuda. Así las imágenes poseen mayor poder que los mismos cuerpos vivientes, y por diferentes razones se llega a establecer que ellas mutan de ser los objetos propios que presentan a los personajes en la representación misma.

De esta manera la imagen brindada por el retrato fotográfico le concede a la misma el poder de representar al difunto, de llenar su ausencia. La imagen adquiere un valor superior al ser vivo mismo, ya que habla en y por representación y delegación del cuerpo. En todos los rituales y en las imágenes del culto a los muertos, siempre acompañaron las mismas por medio de máscaras, disfraces, momias, etc.

“Si al principio las imágenes se plasmaban directamente en el cuerpo del individuo, después aparecieron de manera independiente al lado de éste, exhortando a la comparación de cuerpos, para finalmente tomar el lugar del cuerpo. En esta sustitución había intenciones ya sea de transformar o de duplicar un cuerpo” (Belting. p.184)

Toda la significación referente a los modos en que se representa a la muerte dentro del álbum fotográfico familiar aparece en varios registros. Lo fundamental es enfatizar en el hecho de que la fotografía trata de detener el tiempo, a través de hacer convivir 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” (Triquell. p.44).

3.3. El studium y el punctum en el retrato fotográfico

En sus comienzos, la foto era considerada un ícono, ya que construía un signo que guardaba una relación de semejanza formal o identidad con el objeto de que representaba. Poseía una relación mimética en la medida que el ojo humano consideraba a las imágenes como análogas a lo real. La fotografía era un espejo de lo real, y en dicha medida operaba en ausencia del objeto mismo.

De esta manera se creía en los comienzos que, el fotógrafo a diferencia del pintor que le agregaba su sello de subjetividad, cumplía el rol de asistir a la escena de los estudios fotográficos para utilizar únicamente la tecnología e imprimir una copia de lo real, de los individuos como tales.

Los retratos familiares antiguos eran considerados íconos, ya que poseían la fisionomía de los personajes que retrataban, la moda los chiches, los estereotipos Nos brindaban una cierta información visual que nos ayudaba a construir la identidad de estas familias.

Por su iconocidad conseguimos develar el studium de una fotografía que lo diferencia del punctum:

“El studium es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuentemente: me gusta/no me gusta, *I like/I don't like* (...) reconocerlo implica dar con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes. p. 59-60)

El studium nos habla de la semejanza alcanzada entre las huellas de los vestidos, peinados y gestos con sus respectivos referentes reales, ya que permite develar el bagaje cultural que encierran estos personajes.

El studium es racional, analizable, universal, y cualquier espectador puede percibirlo, y cualquier autor crearlo. Mientras que el punctum es personal, juega más en el terreno del inconsciente, no es intencional, depende del espectador.

El primero se encuentra más vinculado al lenguaje verbal y a lo consciente, mientras que el segundo está ligado al lenguaje corporal o al subconsciente.

Tomando como ejemplo la foto de mi mamá Liliana y su prima Marta, disfrazadas para el baile de carnaval (1954), el studium estaría basado en los disfraces utilizados, las poses de las protagonistas, el atuendo en general. Se denota en sus ojos, peinados, gestos. Gracias a su carácter icónico, me enfrente con los ojos de mi mamá siendo pequeña, su sonrisa, su mirada.



Ilustración 15

**Mi mamá Liliana (a la izquierda) y mi madrina Marta
Baile de Carnaval Archivo personal (1954)**

En cambio, y a partir del studium, se crea un campo ciego, un más allá del campo, en palabras Barthesianas, donde surge el punctum. El punctum se genera a través de sus boquitas pintadas, que me llevan a ese detalle de las charlas con mi mamá donde me relataba la felicidad que le embargaba el que le retoquen sus labios con pinceles, ya que no estaba permitido pintarse los labios siendo pequeña. Ese pequeño gesto, la transformaba en más grande, en adulta, y significaba todo para ella.

Esos detalles significan entonces todo para mí, que las visualizo pequeñas jugando a ser grandes, en un mundo donde sólo en las fotos estaba permitido. Esos detalles me punzan y me llevan la mirada indefectiblemente hacia ellos, no me dan respiro.

El tiempo impregna su huella en las imágenes. No hubiera sido lo mismo si las fotos se hubieran tomado en otra época, hay una fracción de segundo paralizada y materializada que nos cuenta del tiempo, y sobre todo del paso del tiempo. Quizás el hecho de que estas fotografías hayan sido tomadas con tanta anterioridad le confiere a ellas mayor prestigio, el tiempo transcurrido desde ese instante mágico acaparado le ha otorgado un plus de valor inconmensurable a esos retratos hasta tal punto de convertirlas en reliquia.

3.4. Fotografía y su presencia como índice. Vinculo con la muerte

Partimos de la división del signo Peirciana, que toma en cuenta su triple relación: consigo mismo, con el objeto al cual alude y con el interpretante, ya sea ícono, índice o símbolo, siempre este signo está en lugar de algo: su objeto.

Los retratos fotográficos antiguos son íconos, en la medida en que poseen relación de similitud con las personas a las cuales representan. Representan sus rasgos, su fisionomía, su cuerpo en general.

Al mismo tiempo las fotos son índices, ya que poseen con las personas a las cuales representan, una conexión de efecto y causa, más allá del vínculo de semejanza o interpretación.

Los retratos son la huella, la marca de los cuerpos ausentes, de un cuerpo que ha sido y ya no está. De alguna manera, las fotos representan a los personajes retratados, es decir, presentan de nuevo a los cuerpos y rostros, de aquellas personas que no están presentes, pero que se presentifica a través de las imágenes.

Las huellas que se impregnan en cada imagen remiten indefectiblemente a los cuerpos ausentes, y arman los personajes retratados.

“La fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (Barthes. p.42)

Los personajes retratados se convierten según el autor, en personajes-imagen, en la “muerte en persona”, donde es despojado de todos los elementos que lo convierten en seres humanos, para transformarlos en imágenes retratadas.

De esta manera, se destacan que algunas fotos, que por defecto obviamente son imágenes inanimadas, animan, e incitan a la aventura a aquel que las contempla, donde incitan a adentrarse en ese mundo congelado pero plagado de sensaciones varias. En el momento en que uno contempla, deleita estas imágenes, se sumerge en la aventura de adentrarse en ese mundo, en esos personajes, y vivir su mundo sumergido en las máscaras, los disfraces, los gestos, las miradas.

Los retratos sólo adquieren su pleno significado en su vínculo con el espectador, con las intenciones del fotógrafo, con la historia que arrastran, con los detalles que afloran, con los pequeños indicios de su existencia. Toda esta sumatoria se plasma en el papel, una y otra vez, para resignificarse en cada situación en particular.

Barthes aclara: “(...) la foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos” (p.65)

De esta manera, los retratos se presentan como índices de los seres humanos a los cuales aluden, y se conforman de la sumatoria de los detalles a modo de huellas que remiten una y otra vez a aquellos.

Las imágenes fotográficas que por defecto son inmóviles, son silenciosas y nos hablan siempre a través del silencio. Esa inmovilidad remite a la movilidad de los integrantes del recuadro que han estado vivos en el pasado, hacen referencia al pasado que, al detenerla y plasmarla en la foto, se vuelve presente, se constituye en y a través de la pose.

La fotografía nunca se reduce sólo a un recuerdo, sino que forma parte o se convierte en un contra recuerdo, ya que ella misma lo bloquea y remite inexorablemente a una presencia en la ausencia. El continuo esto ha sido da fe de esto.

Por eso, cuando se habla de los orígenes de la cámara oscura, de los orígenes técnicos de la fotografía, es conveniente hablar de más apropiadamente de cámara lúcida²⁰(Barthes. p.160)

La significación total de toda imagen no se encuentra internamente sino siempre vinculando a todos los puntos integrantes de la misma, al ámbito exterior del papel propiamente dicho.

²⁰ La cámara lúcida era el nombre de aquel aparato anterior a la Fotografía que permitía dibujar un objeto a través de un prisma, teniendo un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel.

Su principal misión es punzar al espectador mediante el mecanismo de volver a traer el cuerpo y rostro de los personajes en la imagen, conformando netamente el ser en la imagen (el ser que es pero no es, ya que se muestra pero no está presente).

Las fotos oscilan entre la reliquia y el fetiche, toda la práctica de los álbumes familiares, su recorrido, su construcción, su visualización, se construye como un objeto de veneración, cuidado, mantenido siempre impecable, con todos los recaudos, guardado secretamente dentro de un cobre. Se lo disfruta con emoción, con una especie de ceremonial religioso, como si se tratara de convocar a los espíritus que alberga.

Los retratos poseen las huellas verdaderas de personas físicas que han estado posando ante el lente, que han estado ahí, y que poseen vínculos con aquellos que devoran las fotos. Ese vínculo las transforma en un objeto de culto, y convierte los álbumes en una especie de monumentos funerarios, de momias del pasado (Dubois. p.75)

De esta manera, los retratos familiares antiguos no sólo son imágenes de mis antepasados, sino que constituyen un vestigio, un rastro directo de los personajes reales, como una huella o máscara mortuoria.

3.5. Los rostros cómo máscaras. Vínculo con lo sagrado

“Para que el individuo adquiriera sentido, social y culturalmente, hace falta un lugar para distinguirlo con suficiente fuerza, un lugar del ser lo necesariamente variable en sus desinencias para significar sin ambigüedades la diferencia entre un hombre y otro. Hace falta el cuerpo como marca del límite de uno mismo con el mundo exterior y con los otros, el cuerpo como cercado, como frontera de la identidad. Y hace falta el rostro como territorio del cuerpo donde se inscribe la distinción individual” (Le Breton. p.50)

Precisamente, el cuerpo es el testimonio de la marca de un ser para diferenciarlo de un otro, es aquel que se encuentra conformado por ciertos sesgos que definen a uno y lo diferencian de los demás, es el conjunto de características individuales, corporales, emocionales que dan vida al personaje retratado.

Podemos decir que el rostro en particular es el sello de oro que culmina esa tarea. Es la estrella del árbol de navidad que cierra el proceso de individualismo extremo, y en ese contexto, son los retratos fotográficos los que imprimen el testimonio de dichas huellas, y marcan a fuego las marcas imborrables de dicha presencia.

“Los rostros son enigmas que esconden pasiones y emociones, verdades y mentiras que a veces lava una sonrisa. Son el poder de la mirada fija en la mirada del otro que es su doble, su cómplice o enemigo.” (Le Breton. p.11)

“El rostro revela tanto como esconde” (p.15). Cuando uno se enfrenta a un retrato familiar dentro de un álbum, se encuentra con que cada uno de los personajes desempeña un rol a través de una máscara, que le permite interactuar con los otros en los diferentes ámbitos de la vida social.

En palabras de Triquell: “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” (p.33).

Es decir que el cuerpo porta la imagen, y la función de ésta es ocultar el verdadero cuerpo protagonista, volverlo invisible y al mismo tiempo visible a través de la construcción de la máscara del personaje retratado. El rostro deviene en una imagen que a su vez, se plasma en la materialidad de una fotografía, produciendo de esta manera un cuerpo invisible y una imagen visible.

En estas imágenes se construyen las diferentes subjetividades de los personajes que protagonizan el retrato. Los rostros son rostros contruidos, los cuerpos son cuerpos transformados, todo es en virtud de construir la diversidad de personajes que se exhiben y plasman en dichas fotos.

De esta manera, “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. En este sentido, la fotografía ha sido el medio más propicio para plasmar estas imágenes, materializarlas y preservarlas” (Triquell. p.34)

Visualizo la foto de 1936 y veo a través de ella las huellas de mi abuela elegante, siempre vestida a la moda, con su distinguido sombrero, decorado con flores y ladeado hacia abajo adrede para darle movilidad al personaje, que enaltece y resalta su vestuario. Su peinado siempre impecable, delimitando sus rasgos faciales suaves y bien delineados que asoman en el centro de la imagen, y que son demarcados por el movimiento del sombrero que le otorga un sutil toque femenino y estilizado. La pose utilizada, su mirada hacia un punto perdido del detrás de cámara, su ceja levantada, su respingada nariz, el volado de su sweater de plumas conformando un semicírculo, sus rulos perfectamente demarcados, construyen una carta postal perfectamente diseñada para cautivar al otro.



Ilustración 11 Mi abuela Celia
Estudio Caffaro (1936)

Toda la línea ondulante que demarca el límite de su oscura capelina realiza un contraste con el fondo, delimitando la figura del rostro por sobre todo el personaje, y define su personalidad. Tierna pero firme, elegante pero austera, gentil, fuerte, características que afloran una y otra vez al deleitarme en sus rasgos faciales.

“La palabra francesa *visage* (rostro) viene del latín *visus*, participio pasado sustantivado de *videre*: lo que es visto. Etimológicamente, la mayoría de los términos que han designado al rostro en las lenguas del antiguo modo occidental hacían alusión al aspecto visible del rostro,

a su forma, a su posición privilegiada en el cuerpo humano. El rostro (y las manos) se dejan ver desnudos, sin el telón de las vestiduras. A partir de un puñado de referencias como ojos, nariz, frente, se ofrecen al mundo miles de millones de rasgos a través del espacio y del tiempo” (Le Breton. p.16)

De esta manera podemos deducir que los rostros delinean individualidades, especifican y demarcan las personalidades de cada personaje retratado, establecen significaciones, particularidades, que conforman el enigma a resolver cuando se enfrenta a un retrato fotográfico y que, a partir de índices o huellas, logra llegar al resultado de cada personalidad.

Todos los accesorios incluídos en la escena, tales como el peinado, maquillaje, sombreros, trajes, vestimenta en general, alhajas, conforman la puesta en escena de la apariencia que realiza cada personaje, a modo de actor social que exhibe su estilo particular.

“El rostro es pues el lugar del otro, nace en el corazón del lazo social, desde el cara a cara original del niño y de su madre (el primer rostro), y durante los innumerables contactos que la vida cotidiana entabla y desentabla (...) el rostro es Otro” (Le Breton. p.17)

Retomando la foto de mi abuela, los diferentes accesorios mencionados conforman un rostro peculiar, único, diferente. Su retrato apunta a afianzar los valores de juventud, belleza, vitalidad, salud, y seducción que priman en las sociedades occidentales de antaño. A diferencia de otras culturas, en donde los cabellos blancos, y las arrugas son señales de sabiduría y liderazgo, de respeto, y adoración, en nuestra sociedad el objetivo primordial es escapar de dichos rasgos que nos alejan de los valores imperantes y dominantes.

Usar esa máscara y no otra, implica adherirse a ciertos valores sagrados, y no a otros.

El ser humano posee el privilegio de usar un rostro, que delimita su existencia y lo diferencia de un otro, mientras que Dios, que es el ser superior, está más allá de todo rostro y cuerpo.

“El hombre no tiene otro rostro que el que Dios le otorga. Dios tiene todos los rostros y está prohibido ver cualquiera de ellos. El rostro es signo de separación, de limitación, mientras que su naturaleza es irreductible a la del hombre. Su rostro sin contorno, incandescente, infinitamente trascendente a la condición humana, es inconcebible, no puede ser representado, captado en un retrato” (Le Breton. p.23)

El rostro de Dios concebido desde la gloria de la divinidad excede el rostro puramente como tal, y se convierte en un ícono sagrado, en una máscara sagrada de la sacralidad. Su principal función es satisfacer el deseo de idolatría que soslaya las creencias religiosas, y es por eso que trasciende los tiempos, las sociedades, los mundos, y las religiones. En tanto el rostro se plasma en papel, forma un

ícono religioso que constituye para la tradición cristiana, por ejemplo, un objeto de adoración, de divinidad, de rezo, de epifanía.

La relación que posee el ser humano al toparse con el ícono religioso es un camino para realizar una travesía de fe y enmarcarse en las creencias religiosas, no para hacer visible dicho rostro, sino como un camino para lograr el objetivo del camino espiritual deseado.

La foto de mi abuela posee ese aura mística, sagrada que roba el alma a todo aquel que la contempla a través de su retrato, una y otra vez.

Sin embargo, esta foto se encuentra vinculada a los estándares propios de la cultura occidental burguesa, donde el mismo es el producto de una construcción cultural, y está íntimamente vinculado al status social que se le otorga a la persona.

Esta concepción se encuentra en los orígenes del individualismo, de la sociedad moderna, donde el individuo forma y es responsable de su propia historia.

“El individuo es una persona que percibe más su unicidad, su diferencia, que su inclusión en el seno de una comunidad. La afirmación del “yo” se vuelve una forma superior a la del “nosotros” (...) El individuo (...) se siente el responsable de su historia” (Le Breton. p.30)

En este contexto, el cuerpo permite afirmar la individualidad humana, obviamente coronada por el rostro, y de esta manera, afianzar su propia soberanía.

“La definición moderna del cuerpo implica una triple retracción: el hombre se separa de los otros (estructura individualista), de sí mismo (dualismo hombre-cuerpo), y del cosmos (que se convierte simplemente en “medioambiente” del hombre). El cuerpo es un resto. Pero ese resto da rostro al individuo” (Le Breton. p.31)

3.6. Surgimiento del retrato vinculado a lo religioso

En relación con las religiones, en particular la tradición judía y la islámica siempre han prohibido toda representación surgida de la realidad y en particular referida al hombre.

En los imperios antiguos, todo tipo de representación de algún familiar tenía como fin principal la idea de perennizar su existencia, de alimentar la memoria en los sobrevivientes y prefigurarlo en su vida del más allá.

Todos estos retratos cumplían el papel de símbolos vinculados a la idea de venerar a un ser querido, y de esta manera, se creía que se lo alejaba de maldiciones, mala suerte o cualquier tipo de acciones hostiles hacia el alma. Se buscaba que ésta descansase en paz, sin perturbaciones de ningún tipo.

En la Edad Media, solamente los altos dignatarios de la Iglesia o del Reino dejaban retratos, pero siempre eran protegidos de los maleficios por la consonancia religiosa de las escenas donde figuraban, rodeados de personajes celestes.

Ya a mediados del siglo XV, aparecen otros lugares como retablos, frentes de altares y las primeras pinturas de caballete para los retratos (Le Breton. p.34). Empieza a predominar el retrato individual como musa inspiradora de los pintores que comienzan a seguir sus pasos y a estar atentos a sus movimientos.

Uno de los precursores fue Giorgio Vasari²¹, quién en 1568, inaugura la temática del autorretrato, cuando se trata de biografías de pintores, escultores, o arquitectos.

El aporte que hizo Vasari fue contribuir al individualismo, ya que hace entrar tanto el retrato como la biografía, y le da un impulso enorme en la vida social. A partir de esta influencia, el retrato como tal se despoja de la referencia religiosa y pasa a tomar autonomía *per se*.

Comienza una nueva etapa en la historia de los retratos: “(...) realizarse un retrato es un acto de confirmación de sí mismo, un legado a la posteridad de los miembros de las clases privilegiadas, cuidadosas de su persona y de la perpetuación de su recuerdo” (Le Breton. p.39)

Surgen los primeros espejos, que son de materiales diversos, como bronce, estaño, oro, acero, etc. Permiten el reflejo fiel de la persona, y son señales de riqueza, considerada como joya preciosa.

De esta manera se puede establecer que el espejo favoreció el autorretrato, y a su vez se consideraba símbolo de fidelidad al realizar el retrato de un rostro. Recién entrando al siglo XIX los espejos formarán parte de la intimidad de las clases populares en sus hogares.

Pero recién con la invención de la fotografía en 1824 por Niepce, y perfeccionada por Daguerre, llega al dominio público en 1839, y luego de unas décadas va a destronar a la pintura de su monopolio por la facilidad de su uso y su costo moderado.

21 GV fue un arquitecto, pintor y escritor italiano, considerado uno de los primeros historiadores del arte, es célebre por sus biografías de artistas italianos, colección de datos, anécdotas, leyendas y curiosidades recogidas en su libro. Nació en 1511 y murió en Florencia en 1574.

“La invención de la fotografía coincide con una revolución industrial que modifica en profundidad las pertenencias locales, provoca el éxodo rural, acentúa la urbanización y suscita en numerosos actores la sensación de su propia individualidad” (Le Breton. p 42)

3.7. Fisiognomía e individualismo

Partiendo de la base que veníamos desarrollando donde el retrato del rostro certifica la identidad del personaje retratado, nos basamos en la premisa de que los rasgos que se asoman y prevalecen en dicho contorno, revelan de alguna manera la personalidad del individuo.

Para sostener esta teoría, nos retrotraemos al surgimiento de las fisiognomías, que nacen en la antigua Grecia especialmente a partir de Pitágoras. En su etimología, *phusis*: naturaleza y *gnomon*: interpretación, y conocimiento, donde los integrantes pitagóricos realizaban a aquellos integrantes que deseaban formar parte de su sociedad, a un exámen minucioso de las diferentes partes del cuerpo, rostro, porte, movimientos en general y ademanes en particular.

Su teoría se basaba en la premisa básica de que siempre lo exterior revelaba lo interior, y donde “el cuerpo es el atuendo de signos del alma, la superficie de las cosas, una simple traducción material del interior” (Le Breton. p.54)

“La fisiognomía es un método semiológico, se dedica a determinar cierto número de particularidades del rostro humano, a los que transforma en “indicios” y relaciona con una serie de disposiciones psicológicas (...) El rostro parece encarnar la verdad del sujeto, ser el lugar más íntimo y expresivo de su relación con el mundo” (Le Breton. p.65)

Ya en la Edad Media y en el Renacimiento, se trata de una visión unilateral del mundo, donde no sólo se relacionan los rasgos de un rostro y se identifican los caracteres, sino que se establecen las correspondencias del cuerpo y del rostro con los datos del entorno visible e invisible

La ciencia fisiognómica trata de inferir los caracteres psicológicos de los individuos mediante la observación de sus rasgos corporales, especialmente del rostro.

Desde su punto de vista, no clasifican las singularidades ni los vínculos de clase social, pertenencia socioeconómica, etc. Sino que apuntan específicamente a las categorías o rúbricas generales.

El cuerpo en esos tiempos eran signos de la inclusión del hombre en el mundo, y no el motivo de una ruptura, de una diferencia. La vida implicaba siempre la presencia permanente de los otros. El espacio no prevé la intimidad, los hombres sólo pueden vivir juntos.

Pero entrando en el siglo XVII y XVIII, va surgiendo y consolidando el Individualismo, como metodología imperante.

Hasta ese momento, cuerpo y mundo no se encontraban separados, eran parte de una misma unidad, De esta manera, el cuerpo, y en su mayor parte el rostro, resaltan la individualidad del personaje retratado. El cuerpo pasa a ser el límite que impone y determina aquellos rasgos que prevalecen y los que no.

El individualismo que por muchos años quedó confinado a ciertas capas sociales privilegiadas, a ciertas zonas geográficas, a las ciudades, amplía poco a poco sus bases para abarcar, en el transcurso de los siglos siguientes, el conjunto de las sociedades occidentales. El individuo afirma su singularidad, su independencia de pensamiento, se siente el responsable de su historia. El cuerpo de esta manera permite la afirmación de la diferencia individual, coronada por el rostro. De esta manera, el rostro se vuelve cada más el reflejo de los movimientos del alma.

Los rostros se enmarcan en una puesta en escena, donde el maquillaje, los bigotes, la barba, el corte de cabello, la vestimenta, son los responsables de atribuir las significaciones sociales necesarias para la influencia social y cultural, a modo de composición única.

No existe el retrato de mi abuela sin la referencia a mi abuela en sí, no existe la foto sola en sí misma. De esta manera dicha fotografía se vuelve invisible, ya que no es a ella a quien visualizo, sino a mi abuela misma.

3.7.1. Retrato de Dorian Gray²²

Tomamos la foto de mi abuela Celia (Ilustración 7), como ejemplificadora de la novela de Oscar Wilde, donde el personaje principal al darse cuenta de que alguna vez su belleza se desvanecerá intenta por todos los medios encontrar una cura a este proceso.

El personaje queriendo evitar este deterioro, realiza una búsqueda del placer continuo, donde tomando como valor principal la belleza eterna, y para mantener para siempre su apariencia al igual que cuando fue retratado por el artista Basil Hallward, logra que la figura retratada envejezca por él.

De esta manera, el retrato le sirve como un recordatorio de los efectos de su alma, donde el retrato llevará la carga de su envejecimiento y sus pecados.

²² Novela escrita por el autor irlandés Oscar Wilde, publicada originalmente el 20 de junio de 1890.

Según Sontag, “hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (p.25).

Realizar un retrato familiar es inmortalizar a los protagonistas, congelando los instantes únicos, en una fotografía fija, que se puede guardar en un poderoso álbum que permita volver a mirar una y otra vez dichas imágenes.

Es menester destacar la obra del Retrato de Dorian Gray, como ejemplo y símbolo de la eternidad, del reflejo, las variantes del narcisismo, entre otros conceptos. Puede ser utilizada como símbolo, ya que al igual que esta foto de mi abuela, expone el hedonismo, la vanidad, la soberbia, el envanecimiento de Dorian, ya que los valores prioritarios se basan en los cánones de belleza, la satisfacción de los sentidos, la inmortalidad. Sobresale el pecado capital de la soberbia como elemento fundamental de la historia.

Retomando el retrato en primer plano de mi abuela, se puede establecer que el objetivo primordial consiste en resaltar la belleza de su rostro, el brillo de su mirada, la uniformidad de sus rasgos faciales. Predominan los rasgos femeninos sobresalientes, la seducción de la mirada captada por el lente fotográfico. El corolario de su rostro es el peinado que configura un aura bordeando su rostro y lo delinea suavemente, estableciendo un fino contorno que coadyuva a sobresalir toda la figura de la cara, a pleno enfoque, mientras se expande sobre un fondo desenfocado, que juega el papel de telón de fondo únicamente.

Por otra parte, “en la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto” (Sontag. p.45). Es por esto por lo que contrariamente a este efecto, los retratos fotográficos antiguos en primer plano dirigían las miradas hacia otros puntos fuera de la cámara, localizados en puntos distantes, para acompañar y construir la personalidad de los personajes involucrados.

Acá juego un rol principal el fotógrafo profesional, donde a través del manejo de las variables de la cámara interviene resaltando los mínimos detalles, priorizando la belleza femenina natural imperante que aflora del personaje retratado. En el momento preciso en que el fotógrafo se enfrenta al personaje con la lente, se halla en una nube de desconocimiento, con la mente en blanco y comienza a crear.

En sus palabras una foto se debe a la coordinación de los elementos que la componen y en ella es importante la geometría. Pero un fotógrafo siempre debe ser capaz de componer una fotografía casi al mismo tiempo que le toma disparar el obturador.

El retrato fotográfico no comunica lo que ya no es, sino lo que ha sido, conforma un certificado de presencia en el tiempo y el espacio. En palabras Barthesianas, “(...) la foto no es jamás, en esencia, un recuerdo (...), sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contra recuerdo” (p.141).

El fotógrafo piensa durante el antes y el después de la toma, nunca durante el instante mismo. El pensamiento puede nublar la conciencia del profesional y de alguna manera, influir en la autonomía de lo que se está registrando.

Cuanto mayor sea el conocimiento que el fotógrafo posee del personaje retratado, mejor será el reflejo que resulte de la imagen tomada del protagonista, ya que conocerá sus puntos débiles, fuertes, así como su personalidad para poder armar un rompecabezas de sus piezas y lograr un excelente producto final.

3.8. El otro del rostro

Continuando el punto de vista antropológico, podemos acceder a la relación persistente de los rostros, que predominan en las imágenes familiares, donde se encuentra un vínculo muy fuerte y una relación ambigua entre presencia y ausencia. Por un lado, si focalizamos en la siguiente foto (Ilustración 17), podemos visualizar que existe un rostro cuya característica predominante es la persistencia de él a través del retrato en primer plano, versus un cuerpo ausente que se esconde bajo dicha máscara. El verdadero significado de esta imagen es representar algo, en este caso un cuerpo o un personaje que está ausente y que se vuelve presente a través del retrato mismo.

En palabras de Belting “una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen” (p. 179)



**Ilustración 12 Mi tía abuela Nelly
Estudio Fotos André (1935)**

De esta manera, el personaje buscaba a través de la acción de retratarse, el immortalizarse, el seguir estando presente, inclusive luego de su muerte, por intermedio de las imágenes.

Esta foto nos redirige a su propio enigma interno, donde radica una paradójica ausencia: la ausencia del ser pero que se vuelve presente a través de la imagen, del retrato mismo. Hay un cuerpo, un rostro ausente, que se materializa y se hace presente a través de la imagen misma.

La imagen se convierte en signo de la ausencia en la presencia, y de esta manera se crea una unión a modo de cordón umbilical entre el rostro retratado en la imagen y mi mirada que lo contempla y lo materializa como tal.

Pero al mismo tiempo el rostro de mi tía abuela nos habla de una determinada simbología, sus rasgos, sus detalles, su mirada, están dirigidas hacia un otro, y se construyen en base a éste. El rostro se muestra para ser descifrado, siempre bajo una determinada codificación compartida, sin la cual, la significación final varía una y otra vez. Todos los gestos, las mímicas, la dirección de la mirada, la

posición de la cabeza, son entre otros elementos compartidos de la propia historia, aquellos que determinan el temperamento de cada actor.

“El cara a cara es un rostro a rostro. En los intercambios entre actores, el rostro es la capital, el lugar y el tiempo donde se cristaliza el cuerpo de la comunicación, de donde se libran sus signos más manifiestos. Incluso, si la palabra enmudece, el rostro permanece y da testimonio de las significaciones inherentes a la presencia compartida de los actores. Los rostros actúan como reguladores de los intercambios” (Le Breton. p.93)

En ese sentido los rostros no son transparentes, sino que están codificados, y esa codificación se comparte no sólo con los valores del otro al cual me dirijo, sino también con los valores sociales, culturales, de clase, etc., que predominen en el núcleo social donde el retrato circule. Al momento de enfrentarse a un rostro, uno comienza el trabajo de desciframiento de un jeroglífico, donde a partir de las marcas externas, se debe acceder a las significaciones internas, ocultas, no reveladas de primera mano.

En este primer contacto, entre un rostro y un otro, siempre existe una ambivalencia que domina el cara a cara, en palabras Le Bretonianas. De hecho, posar para otro, para una mirada de otro, tiene que ver con el respeto que se desea lograr en el otro. “Posar es respetarse y exigir respeto” (Bourdieu. p.143). Esta condición doble se consigue a través del uso de determinada vestimenta para las fotos: trajes suntuosos, vestidos elegantes, maquillajes varios, peinados perfectos, accesorios, todos los elementos necesarios para conformar una puesta en escena que difiere de la cotidianeidad del personaje involucrado.

La imagen de mi tía abuela es una emanación del referente real, mi tía abuela, de su rostro real, que ya no está, pero que a través de radiaciones me vienen a impactar a mí y a aquellos que visualizamos las fotografías. Me alcanzan, me impregnan de un valor altamente real, y me hablan de su presencia. Si tomamos el latín, el término fotografía, expresa “*imago lucis opera expressa*”, como una imagen revelada, salida, exprimida por acción de la luz.

En este sentido, la imagen adquiere su valor pleno cuando desaparece irreversiblemente el referente al que ella hace referencia, ya que con la muerte del sujeto fotografiado, con paso del tiempo, adquiere valor total. (Barthes. p.22). La fotografía se obsesiona con que el referente siempre está ahí, y de esta manera no se lo puede separar de lo que es en sí la foto.

3.9. La foto como fetiche

La foto siempre oscila de esta manera entre el fetiche y la reliquia. Toda la práctica del álbum de familia se mueve en el mismo sentido. El álbum es siempre un objeto de veneración, devoción, cuidado, trabajado, conservado como un tesoro, protegido por un cofre. Se lo abre con emoción, con delicadeza, como si se tratara de un material terriblemente frágil, en una especie de ceremonial netamente religioso, apelando de alguna manera a convocar a los espíritus.

Seguramente que lo que confiere semejante valor a estos álbumes no es ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas o estéticas de la composición, ni el grado de semejanza o de realismo de los clichés. Se trata de su dimensión pragmática, su *status* de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho de conforman verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí, y que construyen nexos particulares con aquellos que miran las fotos.

Sólo de esta manera, se explica la base del culto del que suelen ser objeto las fotos de familia, y que convierte a estos álbumes en una especie de monumentos funerarios, de momias del pasado.

Si retomamos nuevamente la foto en sepia de la comunión de mi abuela, (Ilustración 8), ejemplifica la imagen por excelencia del culto a lo sagrado, de rodillas rezando e invocando a un ser supremo todopoderoso, en señal de súplica ininterrumpida. Confeccionada a modo de estampita, resguardada por las solapas que la protegen de la intemperie, revela a dos niñas inmaculadas, santificadas (mi abuela con su hermana), y cuyo detalle final se refuerza con sus vestimentas: ambas investidas de largas túnicas bordadas, que se complementan con capas de tules que bordean sus rostros, y se despliegan fugazmente hasta culminar al ras de sus calzados.

Seres sobrenaturales, ángeles, que me inspiran y me obligan a tratar dichas imágenes con sumo cuidado, con delicadeza, protegiendo su fragilidad, y enfatizando su adoración constante. Personajes que me guían al ritual de lectura y apropiación de los sentidos de la imagen, de sus contenidos, de sus figuras sagradas.

Este retrato dispara toda una serie de relatos: relatos sobre la técnica fotográfica utilizada, anécdotas familiares que se vinculan con dicho instante, relaciones de parentesco, relaciones vinculadas al progreso social y económico, a las presencias y las ausencias.

Toda la experiencia de recorrer los álbumes, de visualizar las fotos, de gozar de la divinidad de las imágenes, de participar de la foto como fetiche y contribuir a dicho valor, todo colabora para conformar la propia bibliografía del que la visualiza, en este caso la mía, y al mirar hacia atrás, se entrecruzan las historias del pasado con las del presente. Todos se reconocen como actores que conforman este orden sagrado que une los tiempos pasado y presente para conformar una nueva temporalidad que se extiende más allá de los actores individuales.

“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 con el tiempo y la percepción del pasado como tiempo continuo de construcción del colectivo familiar” (Triquell. p.58)

4. El poder de las imágenes

4.1. Relación dialéctica presente pasado

Los álbumes antiguos familiares conjugan diversas temporalidades, donde conviven en forma latente, atravesando cada una de las imágenes participantes.

Como consecuencia, se producen resignificaciones, donde los personajes retratados van cambiando sus significaciones, no sólo en relación con el significante, en cuanto a la manera en que se presentan y aparecen, sino también a su significado, vinculado con los valores positivos o negativos que van generando y transformando en forma constante. En cada ocasión en que se abre el álbum para ser devorado, cambian las significaciones y los valores imperantes, cambian los atributos inculcados.

Al sumergirnos en un álbum, tantos los personajes retratados como los acontecimientos se recuperan desde el presente, adquiriendo nuevos significados, nuevos poderes que contribuyen al mismo tiempo a construir un nuevo presente, que formará parte de un futuro. Pasado y presente se conjugan para conformar en cada ocasión, en cada momento, un futuro diferente.

Dicha temporalidad nunca es lineal, siempre es un entrecruce que va y viene, que avanza y retrocede, combinando en su recorrido diversos relatos, sucesos históricos y personajes varios (Triquell. p.124).

Consecuentemente, tendrán mayor emotividad y peso simbólico aquellas fotos antiguas que retraten a los personajes que ya no se encuentran vivos al momento de la recepción y lectura de las imágenes. Conjugación del tiempo pasado de las imágenes con el tiempo presente del receptor de éstas.

Al contemplar el pasado a distancia, rescatando la historia por intermedio de sus personajes, es que se van creando reflexiones y pensamientos “sobre lo que es y ya no es” (Triquell. p.125). Se visualizan los cambios en los personajes, en las acciones desarrolladas, en los espacios donde transcurren los retratos.

Existen cambios físicos en referencia a cambios corporales, cambios etarios cuando los niños ya se muestran envejecidos, cambios de estilo en cuanto a vestimentas, cortes de pelo, moda. Surge un sentimiento de nostalgia que invade ampliamente el momento de recepción de dichas fotos.

También pueden encontrarse cambios en las viviendas, mejoras, o desgastes, construcciones nuevas o deterioro edilicio, etc.

Los álbumes poseen como fin primordial la lucha contra el olvido: ojear las fotos es regresar al recuerdo. En palabras de Triquell, “la palabra recordar de origen latino, deriva de recordari, donde *RE*: de nuevo, y *CORDIS*: corazón, es decir, volver a pasar por el corazón”.

Los álbumes familiares de esta manera colaboran no sólo en almacenar los retratos antiguos, sino en sistematizar, ordenar, todos los acontecimientos y personajes que de otra manera quedarían olvidados en el tiempo y espacio.

Abrir un álbum implica reconstruir a través del presente, aquellos elementos del pasado que son de otra manera, imposibles de asimilar.

4.2. El deseo de fotografiar y el ritual en la recepción

A través del deseo de fotografiar, y en la práctica, visualizamos que las fotos muchas veces hacen referencia a personajes o imágenes, que no se encuentran de manera literal en dichas estampas, pero que apelan a la oralidad para poder estructurar relatos de hechos que se van deduciendo.

Analizando las dos fotos que le hicieron a mi mamá cuando tenía apenas un año (Ilustración 18), donde en una serie de tomas que le hicieron en el Parque Rivadavia, junto a su muñeca preferida, surgen otro tipo de relatos y anécdotas a partir de ahí. Revisando actualmente estas imágenes junto a ella, me brindaba detalles de esos momentos, donde el relato remitía en varios puntos a la incomodidad que le producía la superficie del pasto, las directivas del fotógrafo que no paraba de ordenar y brindar órdenes a todo el grupo familiar, incluyendo a mi abuelo, hasta que una fuerte tormenta arremetió con toda la preparación y los obligó a interrumpir tremendo recuerdo. A partir del acto de visualización de las fotos en familia, se pasa a la oralidad, donde los relatos orales pasan a *aggiornar* las imágenes mismas, contribuyen a la creación de historias, momentos y estructuración de los personajes, con el fin último de reconstruir los relatos y crear otros en dicho proceso.



Ilustración 13 Mi mamá Liliana junto a su muñeca
Archivo Personal (1951)

“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 biografía familiar es particular, pero también a que los repertorios narrativos disponibles son variados: 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” (Triquell. p.122)

Por otra parte, en referencia al momento de visualizar las fotos, podemos enfatizar la idea de Triquell en referencia a que la apertura del álbum es la apertura a la propia historia. Todos los relatos que surgen de los retratos son relatos parciales, donde se muestran los momentos felices y se omiten aquellos que no lo son, así como los secretos familiares. Todo el ritual de recepción de las fotos antiguas transcurre dentro del ámbito privado, a diferencia de los tiempos actuales, donde el fin primordial está puesto sobre el ámbito público de las redes sociales y la visualización para el afuera.

Y es en este momento de la recepción de las fotos, de su visualización, en donde a modo de ritual se producen otros relatos, todo un discurso oral que atañe a las imágenes pero que también atañe a aquellos que se encuentran en la lectura de éstas. Se conforma un relato nuevo que a su vez colabora en la construcción del relato propio que surge de las propias fotos. Surgen narraciones nuevas, que se reconstruyen a partir de la memoria colectiva e individual de los personajes que son parte integrante. “(...) siendo la dimensión oral un modo de memoria en constante construcción y reconstrucción” (Triquell. p.49).

“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. p.70)

4.3. El álbum familiar como transmisor de valores

Las imágenes que integran el álbum conservan, contienen y transmiten los valores no sólo correspondientes al universo ético de cada grupo familiar, sino también pertenecientes al contexto social imperante en cada momento histórico.

La práctica fotográfica se funda, sobre ciertos valores, sentimientos y emociones del pasado, que se van a transmitir de generación en generación, de un tiempo anterior a otro presente, y que, al ser recuperados, se pueden visualizar, discutir, analizar, contrastar las diferencias existentes, y resignificar.

Muchos de los valores imperantes y que regían la sociedad de antaño, sufren modificaciones al ser visualizados desde la era presente.

Tomamos la foto del Jardín Zoológico (Ilustración 11) donde se visualizan a mis tatarabuelos, con mi abuela que es la más pequeña de la foto situada abajo en el medio con sus hermanas alrededor. Era costumbre sacarse una foto familiar en la entrada de este lugar, donde cada personaje se situaba en determinada posición, y no en otra. Los valores imperantes de la tradición familiar, patriarcado, unión familiar, se refuerzan y consolidan a través de este tipo de retrato. Por un lado, el recuadro que posee dibujado el retrato delimita y resignifica la misma foto con este límite (el tema de la importancia del marco lo trataré más adelante en este trabajo). Por el otro, no existen lazos de abrazos ni de cercanía entre los miembros del grupo familiar. Cada uno está en posición, en la que le corresponde, de acuerdo con los mandatos sociales de antaño. Actualmente, se puede leer dicha foto desde otra perspectiva, bajo la matriz de otra sociedad, donde se resignifican dichos pensamientos a modo de exhibición y

no de familia, con un tinte pintoresco y no autoritario, bajo un pincel lindando con el disfraz y los personajes, y no con la vestimenta elegante que la salida seguramente amerita.

Los retratos familiares antiguos conservan valores de antaño, pero en la transmisión los mismos se resignifican, se modifican, cambian, y esto produce que se recepcionen y discutan de diferente manera, a que hubiera sido en los comienzos de siglo XX.

4.4. El Patriarcado familiar

Al sumergirme en el álbum familiar, captó toda mi atención la foto de mi bisabuelos, Jacinta y Juan, tomada en el año 1898, en el estudio llamado Fotografía de Mayo, sito en Defensa 127, y que aún posee en su dorso la marca de una Post Card de la época con la estampa con los datos impresos.

A simple vista simula a la perfección una foto mortuoria, cuyos personajes parecen inmortalizados, petrificados, con la idea principal de trascendencia en el espacio y en el tiempo.



Ilustración 14 Mis bisabuelos, Juan y Jacinta

Estudio fotográfico de Mayo (1898)

Esta foto en particular resalta y reafirma esta postura, donde el eje principal del poder está puesto sobre mi bisabuelo, sentado en la posición central de la imagen, mientras que mi bisabuela lo acompaña y apoya. Los detalles que apoyan esta lectura se desprenden de la mano de la mujer apoyada sobre su hombro y estando de pie a su lado. La mujer acompañaba desde un lado sumiso e inferior al personaje masculino, estando siempre a un costado, pero en señal de apoyo permanente e inmutable.

La falta de voz y voto que caracterizaba a dicho género, se reafirma perfectamente en esta imagen, en cada gesto utilizado y en cada personaje involucrado.

En dicho retrato, se destacan las posiciones rígidas de los personajes, su anti-naturalidad, cuyo fin principal era alejarse de la naturalidad intrínseca del retratado, y llevarlo a un amalgamiento de su imagen construida con el nivel y modo de vida expuesto a través de la lente. El retrato lejos de reproducir a la persona fielmente la mitificaba, ya que se trataba de una realidad modificada que plasmaba y reinventaba la imagen del individuo fotografiado.

La fotografía en sí ya no se limita a un valor único de documento, sino que se ha vuelto símbolo de la democracia. Será un buen fotógrafo quien, con su aparato, al igual que el pintor con su pincel, sepa reflejar la grandeza del burgués vestido de oscuro.

Acá es fundamental destacar el predominio del patriarcado masculino, modelo que se inició hace más de 2500 años. Esta forma de organización era la familia patriarcal, donde el jefe masculino de cada familia no sólo dominaba y tomaba todas las decisiones dentro del seno privado de cada núcleo íntimo, sino que también ocupaban los puestos claves de poder (político, económico, religioso y militar), en todas las principales actividades de la sociedad de antaño. De esta manera, los hombres se beneficiaban con el respeto global hacia ellos, manejando todos los aspectos cotidianos y globales de la vida en sociedad. Esta supremacía plena del hombre sobre los demás, generaba un sistema de dominio institucionalizado que mantenía la subordinación e invisibilización de las mujeres y todo aquello relacionado con lo femenino. Se creaban de esta manera lazos de igualdad entre los varones, por el sólo hecho de pertenencia a determinado sexo biológico.

El término Patriarcado, originalmente derivado de la palabra Patriarca, es utilizado en los años 70 por los estudios feministas y de género, para hacer referencia a una estructura de organización y dominación sexo-género en el que prevalece la autoridad y el poder de los hombres y lo masculino: mientras que las mujeres son despojadas del ejercicio de libertades, derechos, poder económico, social o político. En estos contextos, se conforman estereotipos: donde el modelo de hombre va unido al de dominio patriarcal, jefe de familia, poder, dinero, trabajo, etc., mientras que la mujer se asimila al de sumisión, debilidad, madre, hogar.

“Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (Sontag. p.14) de esta manera, la imagen captura la idea de conocimiento imperante en la sociedad y por lo tanto de poder. De esta manera, los retratos fotográficos procuran pruebas, ya que una vez fotografiado se torna prueba irrefutable de aquello que capta y que lo inmortaliza a través del lente. El registro de la cámara incrimina. Es por eso, que los retratos antiguos son transmisores de valores, no sólo sociales, sino también muestra del poder imperante en cada momento histórico, en cada sociedad, en cada familia.

Las imágenes familiares constituyen herramientas para transmitir de generación en generación, y de esta manera, consolidar los valores predominantes, constituyendo uno de los principales vehículos de la sociedad para tranquilizar y edificar la moral imperante socialmente.

“Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor), es también, descifrar el excedente de significación que revela, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico” (Bourdieu. p.44)

La fotografía se diferencia de otras prácticas artísticas como la pintura o la música, en que es una práctica que es accesible para todos, sumamente integradora, más allá de que en sus comienzos haya estado restringida a las clases pudientes que podían acceder a los retratos como un privilegio. De esta manera, como ya mencionamos, los primeros retratos familiares estuvieron vinculados al ethos, en cuanto aquellos personajes que eran parte integrante compartían un sistema de valores implícitos vinculados a su pertenencia social y cultural. No sólo se visibilizan las relaciones existentes dentro de una misma clase social, sino también, los vínculos existentes entre clases de diferente rango.

4.5. El Panóptico de Foucault

Parafraseando a Michael Foucault, el dispositivo posee una naturaleza estratégica, se encuentra siempre en una relación de poder, donde se realiza cierta manipulación de fuerza, ya sea con el objetivo de estabilizarlas, bloquearlas, usarlas, etc.²³ El dispositivo se halla inscripto siempre en un juego de poder, pero también condicionado por él. Se encuentra conformado por numerosos elementos heterogéneos, entre ellos instituciones, instalaciones, discursos, leyes, etc., que confluyen conformando una extensa red cuyo objetivo primordial es hacer ver y hacer hablar, poner de manifiesto lo invisible, las líneas de fuerza que se entrecruzan y que pasan desapercibidas al ojo humano. El fin primordial de todo dispositivo es orientar, determinar, modelar controlar, y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes, y cuya conexión con el poder es harto evidente. Ejemplos de un dispositivo son las escuelas, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las fábricas, las medidas jurídicas, etc. (Deleuze. 1986).

²³ Michael Foucault desarrolla en su obra “Saber y verdad”, donde establece básicamente que no existe un saber independientemente del poder, pues el saber produce y mantiene poder, pero también el poder produce saber. Poder y saber se relacionan mutuamente, pues no hay relaciones de poder que no utilicen el saber, ni saber al margen de la lucha por el poder. No es posible desligar ambos aspectos.

En relación con el desarrollo teórico de Michel Foucault, podemos retomar las palabras de John Tagg (2002) donde establece relaciones entre la práctica fotográfica y los aparatos de poder. Es destacable el uso que, desde el aparato estatal, hasta la sociedad misma, utilizan y manipulan las imágenes fotográficas para armonizar y naturalizar la ideología de clase imperante en cada momento histórico.

En ese sentido, la fotografía se presenta como el vehículo de poderes que provienen de otras prácticas sociales, ya que la imagen por sí misma no posee un poder en sí. Produce una legitimación que le confiere el Estado en todas sus formas, y transmite y valida la misma en todos los momentos y efectos posibles.

De esta manera, y para fijar un statu quo inmutable, la fotografía es ideal ya que mantiene y preserva las cosas tal como están. De esta manera, el formar parte de una imagen, asemeja el ser cómplice de todo lo que se vuelva interesante y digno de fotografiarse, y de esta manera, inmortalizarse en el tiempo y espacio.

Así se puede establecer que en la segunda mitad del siglo XIX la fotografía estaba ligada a la aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo: es decir, esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del Estado local y nacional en las sociedades industrializadas de aquella época y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias (policía, prisiones, manicomios, hospitales, escuelas e incluso las numerosas fábricas de esa época).

Se conformó una fotografía instrumental, al servicio del estado, donde a través de numerosos aparatos de poder, se ejercía el control sobre la sociedad.

En este contexto, aparece la metáfora del panoptismo de Foucault²⁴, donde el poder se vincula con el conocimiento. Este autor busca exponer la idea de que, el panoptismo se caracteriza por reproducir la estructura y funcionamiento del poder económico, político, social y cultural, y debe ser comprendido como un modelo generalizable de comportamiento: una manera de definir las relaciones de poder en la vida cotidiana de los hombres.

El panóptico era un tipo de arquitectura carcelaria ideada originalmente por el filósofo Jeremy Bentham hacia finales del siglo XVIII. La peculiaridad de este sistema radica en que la torre de

²⁴ El panóptico era un tipo de arquitectura carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. El objetivo de la estructura panóptica era permitir a su guardián, guarecido en una torre central, observar a todos los prisioneros reclusos en celdas individuales, alrededor de la torre, sin que estos puedan saber si son observados (Wikipedia)

guardia en las cárceles estaba tapada con celosías de forma que aquel que esté en su interior vería hacia afuera, mientras que los presos no sabrían si hay alguien vigilándolos.

El panoptismo es la combinación de tres elementos: la vigilancia, el control y la corrección. Esta forma que se ejerce sobre los individuos se organiza a través de una red de instituciones, que funcionan garantizando y consolidando el control y el poder imperante dentro de cada institución.

De esta manera, el lugar que fue ocupando la fotografía, como uno de los principales elementos que consolidaba y encastraba a la perfección con la ideología imperante socialmente detallado.

Posteriormente, la práctica fotográfica adquirirá predominantemente un tinte documental, como documentación fotográfica, aquello que en términos Barthesianos se denomina la fuerza constativa de la fotografía, ligada a nuevas formas discursivas e institucionales, sometida también al poder, pero a su vez ejerciendo efectos reales de poder, evidenciándose como una prueba fotográfica dotada de tinte neutral y determinado.

El término documental²⁵ proviene del uso acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson²⁶, y viene a reforzar la idea de que la fotografía expone los hechos directa o indirectamente a partir de la experiencia de primera mano.

En base a esta definición, y retomando la foto de mi tatarabuelo sentado con su mujer apoyando la mano en su hombro, podemos deducir que esta imagen naturaliza el dominio institucionalizado que mantenían en ese momento los varones adultos, en particular los padres o jefes de familia, donde la situación de desigualdad estructural basada en la pertenencia a determinado sexo biológico era determinante.

La fotografía documental transforma las relaciones de poder imperantes a nivel social y familiar, y las imbuye de un halo de naturalidad determinante.

De esta manera la fotografía documental en palabras de Tagg:

“Convertía la separación estática de cuerpos y espacio, característica de los anteriores registros fotográficos, en un teatro etnográfico en el que la presunta autenticidad y las

²⁵ La palabra “documental” está formada por raíces latinas y significa “relativo a lo probado usando escritos importantes”. Sus componentes léxicos son: *docere* (enseñar), *mentum* (sufijo que indica resultado) más el sufijo *al* (relativo a)

²⁶ John Grierson (1898-1972) fue uno de los primeros y más influyentes documentalistas de la historia del cine. Fue considerado como el “padrino del documental”.

supuestas interrelaciones de gesto, comportamiento y ubicación, eran esenciales para el valor documental de la representación” (p.21)

Por lo tanto, podemos argumentar que el poder de las imágenes se basa en una especie de identificación entre dos partes: entre quiénes las miran y lo que ellas representan (Freedberg, p.23). El nivel de poder que cada foto familiar produzca en el espectador está íntimamente relacionado, con aquellos valores, ideales, sentimientos que ellas reflejen y que se vinculen a los que posea aquel que las observa detenidamente en cada detalle constitutivo.

De esta manera y continuando la línea del autor, uno podría convertirse en etnógrafo en primera instancia, al tratar de indagar en las propias culturas donde dichas imágenes hacen raíz.

Pero en un segundo lugar, apuntamos a convertirnos en antropólogos de la cultura, estudiando los matices, las características de los grupos y clases sociales que componen una sociedad, para verificar su punto de vista al momento de examinar los retratos fotográficos, y su vínculo con las estructuras sociales.

4.6. Representación de roles sociales

En la anterior foto de mis bisabuelos (foto 19), se visualizan dos cuerpos virtuales que poseen un fuerte peso de representación de la autoridad patriarcal y marital, donde a través de las imágenes de sus cuerpos fotografiados, y su inscripción en el papel fotográfico del Estudio Fotografía de Mayo, refuerzan mis sentimientos y sensaciones como espectador, hasta rozar el límite de lo antinatural. Se diferencia totalmente del objetivo primordial al cual apuntaba el fotógrafo profesional en el instante de la toma fotográfica. Esta postcard, como se las conocía socialmente como tarjetas postales ilustradas, constituían siempre piezas rectangulares de cartón, preparadas para escribir y enviar, en caso de requerirlo, por el correo tradicional, sin necesidad de usar sobre, para enviar mensajes y/o dedicatorias varias.

Estos retratos antiguos en particular denotan un fuerte vínculo de impronta social, donde predomina la inmortalización de aquellos signos de poder patriarcal, económico, familiar y social imperante en cada antiguo núcleo familiar. Mi yo espectador actual se contrapone con dicho sentimiento, al enfrentarse con figuras y estereotipos claramente definidos, al absorberlos desde mi perspectiva personal, lindando con personalidades estafalarias, disfrazadas, papeles actorales estereotipados, roles sociales distinguidos.

Al analizar las fotografías desde un punto de vista antropológico, podemos deducir que el ser humano no domina a dichas imágenes que lo rodean e inundan, sino que su cuerpo aparece como el lugar donde las imágenes toman posesión de él, quedando en palabras de Belting, "un cuerpo a merced de las imágenes auto engendradas" (p.14).

Descrito desde este punto de vista, la imagen es entendida como un concepto antropológico para Belting:

"Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa delante de la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen (...) Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes" (p.14)

Los significados resultantes de las imágenes de esta manera están netamente vinculadas a las percepciones interiores, imágenes mentales que cada ser construye a lo largo de su existencia, y que se entremezclan con aquellas percibidas para conformar un significado social y final diferente. De esta manera, dicha creación está en vínculo directo con la percepción sensorial, vinculada a la producción interior de imágenes de índole personal.

En base a esto, las representaciones que se conciben en el espacio social se encuentran vinculadas a los medios a través de los cuales se hacen presentes o efectivas. En este caso en particular, las estampas fotográficas se muestran a través de las fotografías impresas, de soporte papel o cartón debidamente sometido al procedimiento correspondiente, como para hacer aparecer una imagen netamente familiar en ellos. Pero no se reducen al soporte propiamente dicho.

Al mismo tiempo, el término soporte sólo cobra significado en su vínculo con la imagen, el cuerpo y la materialización a través de la palabra.

Utilizando el término Beltingniano, se constituye el *missing link*²⁷, debido a que el medio nos coloca ante la posibilidad de percibir las imágenes diferentes a los cuerpos y a las meras cosas por sí solas (Belting, p.17). De esta manera, la imagen y el medio son las dos caras de una misma moneda.

Esta noción lleva a diferenciar la memoria, como archivo de imágenes propias del cuerpo, del recuerdo como producción de imágenes propias del cuerpo.

En este sentido y retomando las fotos antiguas, podemos deducir que por un lado las imágenes exhiben ciertas significaciones a través del soporte en el cual están inscriptas, ya sea en este caso blanco y negro, y se ven confrontadas con aquellas imágenes internas del espectador, en este caso mi

²⁷ Enlace perdido

yo que, subjetivamente, a través de mis recuerdos, produzco y genero nuevas imágenes que distan de lo manifestado en particular por los personajes internamente. Difiere mucho la mirada actual recorriendo imágenes de antaño, con la perpetuada por los mismos integrantes del núcleo familiar en épocas anteriores.

En esta mirada del álbum familiar, se manifiesta un doble juego corporal. Por un lado, el medio como portador que asemeja un cuerpo virtual de las imágenes, y por otro, al mismo tiempo, este vínculo modifica mi propia percepción corporal que construyo sobre las fotos.

A través de percibir las imágenes como tales, en el proceso de observación, redirigen nuestra propia experiencia del cuerpo, y la modifican, la construyen, la cambian.

En esta descorporeización donde las propias imágenes carecen de cuerpo propio, es la razón por la cual deben apropiarse de un medio para poder corporeizarse, tomar forma y configurarse de determinada manera.

Este conjunto de fotos que analizo en esta ponencia utiliza el álbum familiar, y el soporte entre otros como el papel, para poder manifestarse, lograr visualizarse y expresarse a través de roles sociales perfectamente definidos y socialmente aceptados.

Este poder de la imagen, ante la ausencia de los personajes, se vuelve más fuerte y presente, y es precisamente una de las características dominantes de los retratos antiguos en particular. La fotografía aumenta su poder directamente proporcional con la ausencia del personaje retratado.

Poner en escena una imagen familiar donde los personajes desarrollan roles a través de la exposición frente a un lente fotográfico, constituye un medio por excelencia de representación, basado en un eje de tres elementos principales: imagen-medio-espectador (Belting. p.26)

Los sujetos al posar frente al lente intentan desarrollar posturas precisamente que no son naturales, donde se posicionan en el centro, de frente, en actitudes rígidas, con distancias respetuosas, preparadas, inmóviles, mirando o no hacia el lente, intentando configurar un perfil altamente digno, donde al armar personajes de alto honor, se presentan como seres adecuados para la ocasión fotográfica. A través de la anti-naturalidad de las poses, buscan conformar estereotipos clásicos que representen las características sobresalientes de cada época y sociedad. En palabras Bourdeanas, sólo se puede esperar una naturalidad simulada, es decir, una actitud teatral (p.143)

Se trata de aparentar ser natural sin serlo ni un poco, aunque intenta lograrlo en reiteradas oportunidades. “El retrato lleva a cabo la objetivación de la imagen de uno mismo. Por eso, es solamente el límite de la relación con los demás” (Bourdieu. p.145). La supuesta naturalidad apunta a representar roles sociales, a construir los diversos personajes que saldrán a escena ante el lente

fotográfico. En un mundo donde los valores primordiales se basan en el sentimiento de honor, del respeto, de la dignidad y de la respetabilidad, y ante la mirada de los demás, los personajes miran a cámara generalmente, erguidos y de frente. “El personaje realiza para el espectador un acto de reverencia, de cortesía, convencionalmente regulado, y le pide que obedezca las mismas convenciones y las mismas normas” (p.145)

Las singularidades individuales de los protagonistas sucumben ante las reglas sociales de conducta, ante un código moral imperante, o las relaciones de pertenencia, los intercambios establecidos sociales por convenciones institucionalizadas, las cuales siempre se construyen bajo la mirada de los otros. El juicio de los otros, de aquellos que conforman el público, condenan, juzgan y opinan sobre la base de los juicios de valor que imperan en las sociedades en cada momento histórico.

De esta manera se representan los roles sociales, se manifiestan los personajes en actitudes desarrolladas bajo leyes culturales y sociales, bajo valores sociales en común, donde ambas partes, actores y público, comparten las significaciones del medio.

4.7. El poder del Traje

Tomando en cuenta la foto de mi abuelo Juan Carlos con su hermano Ulises, en el Jardín Botánico, podemos ver a ambos personajes trajeados completamente de pies a cabeza.



Ilustración 15 Jardín Botánico (1935)

Mi abuelo Juan Carlos (derecha) y su hermano Roque (izquierda)

Partiendo de una observación minuciosa de su atuendo, distinguimos los sombreros de fieltro de lana perfectamente reclinados hacia adelante, remarcando los rasgos faciales de ambos integrantes, acompañando las miradas pícaras y seductoras masculinas. Junto a las camisas que se asoman bajo los clásicos chalecos diseñados bajo un corte clásico, continúan el eje en los impecables pantalones, en donde se visualizan las líneas del planchado correspondiente. El largo de éstos termina cubriendo apenas el brillante calzado que apoya suavemente sobre el césped. Todo el conjunto se completa con el característico saco, coronada con el pañuelo que se asoma en su bolsillo de la parte superior.

El traje de tres piezas (chaqueta, pantalón y chaleco) tiene sus orígenes en Gran Bretaña, introducido allí por el rey Carlos II en 1666. Aunque los hombres ya habían lucido anteriormente diferentes combinaciones de chaqueta y pantalón, el conocido como el alegre monarca añadió un tercer

elemento: el chaleco, para impulsar el comercio de la lana inglesa y forzar a los nobles a dejar de lado la moda francesa²⁸

Ya hacia el 1700 la silueta del chaleco se acortó y simplificó: los faldones subieron por arriba de la rodilla y la prenda perdió el cuello y las mangas que poseía originalmente. A lo largo del siglo siguiente, el chaleco se hizo cada vez más decorativo, pasando a ser el complemento más variado y vistoso de tres piezas.

El traje de esta manera fue evolucionando, hasta llegar a finales del siglo XIX, donde el de tres piezas masculino ya era mucho más sobrio, representando una imagen de seriedad y racionalidad en oposición a la exuberancia de las versiones femeninas, consideradas frívolas e irracionales. Con el cambio de siglo, los chalecos comenzaron a confeccionarse en tejido y color diferentes al del abrigo, y posteriormente, con el tiempo se puso de moda cortar todo el traje en la misma tela.

De mediados del siglo XX en adelante, el traje de tres piezas fue quedando en desuso y siendo sustituido por trajes más informales y relajados (de sólo chaqueta y pantalón). El chaleco que solía llevar bolsillo para el reloj de cadena perdió su función cuando los hombres comenzaron a llevar relojes de muñeca. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la clase trabajadora ya entendía el de tres piezas como una excentricidad osada y no como la norma. Aún así, siguió marcando el código de las ocasiones formales.

En esta imagen, se refuerza la masculinidad de los personajes a través del énfasis de las poses y las gestualidades: las manos sujetando firmemente las solapas, las miradas a cámaras desafiantes, las sonrisas seductoras.

En palabras de Freund, “la fotografía ya no se limita a un valor de documento se ha vuelto símbolo de la democracia. Será buen fotógrafo quien, con su aparato, al igual que el pintor con su pincel, sepa reflejar la grandeza del burgués vestido de oscuro” (p.65).

Los trajes utilizados ayudan a la estética fotográfica, ya que confirman, exaltan, determinan y acentúan la clase social de aquellos que los llevan. De esta manera, las imágenes expulsan, exhiben no solamente los lazos familiares imperantes y eternos, sino también lejos de disfrazar a los integrantes de cada imagen, los acomodan en una clase social. En base a esta apreciación, y parafraseando a John Berger, podemos detallar que una imagen donde los trajes y las ropas en general son hechas a medida, preservan, en lugar de deformar, la identidad física, y, por consiguiente, la autoridad natural de quienes las llevan.

²⁸ Historia del traje tres piezas: Yves Saint Laurent, Revista Vogue

Los trajes confirman y realzan la presencia física de quiénes los llevan; transmiten el mismo mensaje que sus caras y que la historia de los cuerpos que ocultan. Trajes, experiencia, formación social y función coinciden (p. 49).

Si tomamos los orígenes del traje, cómo se lo conoce hoy en día, surge en Europa durante el último tercio del siglo XIX, como un vestido profesional de la clase exclusivamente dirigente. Casi tan anónimo como un uniforme, fue el primer vestido de la clase alta que idealizaría puramente el poder sedentario.

En particular, fue el gentleman inglés quién, con todas las trabas que al parecer implicaba este nuevo estereotipo, lanzó el traje tal como hoy lo conocemos, y tal como se fija en las fotos utilizadas.

Se trataba de una vestimenta que impedía la agilidad de los movimientos, los cuales, además eran la causa de que se arrugara, desplanchara y estropeará.

Recién a principios de siglo y en particular luego de la Primera Guerra Mundial, el traje empezó a producirse industrialmente para los masificados mercados urbanos y los rurales.

Pero el traje como simbolismo de pertenencia a determinada clase, permitía que dicha ropa constituyera una forma de capital transmitido de generación en generación, y en el mundo de hoy, en el que todo está dominado por el mercado, tal principio sigue siendo anacrónico.

De esta manera, podemos afirmar que el traje en sí mismo, se convirtió en un ejemplo clásico y fácil de poder explicar la hegemonía de clase, ya que poder posar con un traje ante un lente, implicaba por lo menos aparentar el formar parte de dicha clase social. Y el pertenecer, o por lo menos aparentar pertenecer, tenía, tiene y tendrá siempre sus beneficios. Durante mucho tiempo, la elegancia en el vestir, estaba unido al uso del traje, y vinculado al significado de trabajo o vida sedentaria.

El autor hace hincapié en que contrariamente a esta ideología, aquellos trabajadores que se dedicaban a actividades rurales, trabajadores más dedicados a actividades manuales, con mayor movimiento, obviamente no usaban trajes, y esto implicaba muchas veces, el no formar parte de esta línea social.

Por esto, y de esta manera el uso de determinada vestimenta, en particular el traje, traía aparejado todo un sinfín de significados sociales y económicos en general. Por un lado, aquellos cuerpos de los hombres que estaban ligados al esfuerzo, unidos a actividades intensas y forzosas simbolizaban la fuerza de la clase trabajadora, campesina o urbana, perteneciente a la clase media. En estos casos, el capital que se transmitía de generación en generación consistía en el esfuerzo, la dedicación, el trabajo mismo, exteriorizado a través de sus vestimentas.

Contrariamente, el simbolismo principal de la clase media alta estaba simbolizado en el uso del traje, la elegancia en el vestir determinaba, reflejaba, partiendo de las imágenes analizadas, una certificación de la hegemonía de clase.

Por otra parte, al observar la foto de mi abuelo siendo pequeño montado en la bicicleta en el medio del patio trasero de mi bisabuela (Ilustración 21), podemos dar cuenta de cómo se implementaba también en la infancia. Viste pantalones cortos, medias tres cuartos y saquito al tono que protege su almidonada camisa. Su peinado engominado, así como sus zapatos perfectamente abrojados, son el producto del atuendo que correspondía a dicha edad, ya que se veían imposibilitados de usar pantalón largo hasta alcanzar la mayoría de edad. El pantalón corto viene de la palabra inglesa *shorts* que significa cortos, y esto se debe a que son versiones reducidas de un pantalón corto.



Ilustración 16 Mi abuelo Juan Carlos
Archivo Personal (1927)

Esta prenda era característica aún a principios de siglo XX en Europa y América, pero era de uso restringido, ya que la usaban los más pequeños hasta que se graduaban en madurez y cubrían totalmente sus piernas. Sólo podían acceder a usar los largos cuando entraban en la adolescencia, alcanzaban la mayoría de edad o cuando se casaban.

Recién en los años 30 del siglo XX, los adultos comienzan a apropiarse de los pantalones cortos para su uso en ocasiones puntuales, como el deporte u otras actividades relajadas al aire libre. Sin embargo, seguía estando mal visto utilizarlo de forma regular porque continuaban siendo considerados impropios de la edad madura. Tras la II Guerra Mundial la cosa se empieza a desmadrar. La gente se siente esplendorosa, liberada, ya está bien de sufrir, y empiezan a calzarse los shorts como signo de liberación. Tanto hombres como mujeres comenzaron a vestirlos más habitualmente, sobre todo en verano.

4.8. Las imágenes son todo: poder del dispositivo

Partimos de la base de que “*image* implica la imagen descorporeizada, aquella que puede aparecer en diversos medios u objetos; sin embargo, *picture* es esa imagen corporeizada, encarnada en un medio o soporte” (Mitchell. p.12)

Podemos decir que al trabajar sobre retrato fotográfico nos encontramos con varios elementos principalmente: una imagen que hace referencia a la figura que aparece en los medios, un objeto que se encarna en el soporte a través del cual dicha figura se hace presente, y todo el conjunto de prácticas materiales que permiten unir ambos conceptos conforma el medio propiamente dicho. Todo el complejo conjunto de prácticas que fluyen y conforman el retrato fotográfico como tal en este caso, construyen una *picture* en su versión final (p.13)

Partiendo de estos conceptos, es que podemos trabajar las *pictures* fotográficas, a través de desglosar las imágenes del soporte propiamente dicho. En este sentido, las imágenes de personas que se visualizan aisladamente en los retratos adquieren significaciones diversas que son resignificadas cuando se encuentran vinculadas a determinado soporte.

En la ilustración 22 visualizamos dos nenes vestidos de determinada manera, y podemos deducir que se trata de un uniforme colegial, quizás un disfraz de fiesta o tal vez, sólo dos personajes jugando a posar ante el lente.



Ilustración 17

MI abuelo Juan Carlos (izquierda) y su hermano Roque (derecha)

Archivo personal (1926)

Cuando ponemos en vinculación dicha imagen con el álbum familiar antiguo con la encuadernación de la foto donde está inserta, perfectamente enmarcada y protegida por una lámina de papel manteca más el cartón grabado con imágenes, se deducen otras significaciones. La imagen de esta manera deviene en una *picture*, donde se conforma una significación nueva producto además de los recuerdos, las valoraciones familiares, los recuerdos de antaño, que conforman un nuevo producto final.

Estos dos nenes son mi abuelo y su hermano vestidos de boy scout, ya que se preparaban todas las mañanas de los sábados para ir al encuentro del grupo de referencia, donde realizaban diversas actividades vinculadas a este grupo juvenil basado en la solidaridad, la ayuda mutua y el respeto.

En palabras Mitchellianas, las *pictures* no son sólo elementos estáticos y mudos, sino que los podemos visualizar como entes animados que poseen deseos, necesidades, anhelos, exigencias e instintos propios.

Siempre las fotografías fueron consideradas como productos concluídos, cerrados, y vamos descubriendo que son como organismos dotados de vida propia, que generan reacciones, inducen sentimientos y poseen cualidades inherentes a cada una.

De esta manera, y retomando esta fotografía, podemos decir que este retrato está definido por su propio marco como límite, el cual clausura el vaivén entre lo declamado y lo externo, produciendo una impresión de realidad. Este marco define la imagen de lo que no lo es, provocando un fuera de marco. Siempre que pensemos en una fotografía pensamos en un recorte, pero no entendiendo este proceso como un proceso automático y lineal, sino como un proceso dinámico, donde el límite influye y resignifica en un ida y vuelta, a la imagen misma.

La fotografía “es esencialmente pero no exclusivamente un signo de recepción” (Schaeffer. p.7), que fluctúa entre la presencia y la ausencia; la representación y la realidad; lo público y lo privado; lo dicho y lo no dicho; el límite y el no límite. De esa manera el cuerpo de la imagen y el cuerpo del receptor interactúan, se interrelacionan, y se liberan en un diálogo de intercambio insospechado.

“La imagen fotográfica es, en su especificidad, el resultado de una puesta en práctica del dispositivo fotográfico en su totalidad” (p.11). Teniendo en cuenta que una imagen fotográfica resulta del proceso de proyectar imágenes, capturarlas y plasmarlas bien por medio del fijado en un medio sensible a la luz o por la conversión en señales electrónicas, podemos deducir que es una entidad que posee vida más allá del dispositivo donde se inserta.

Al mencionar este dispositivo podemos detallar que los retratos no son copias fieles de la realidad, no reproducen fielmente la sociedad de antaño, sino que en esos procesos interviene el dispositivo para confluir e intervenir en la configuración del producto final propiamente dicho.

El dispositivo fotográfico actúa para articular de alguna manera, las dos instancias a través de los cuales un retrato fotográfico toma contacto en este caso con un receptor. De esta manera, los mismos se vuelven articuladores de un conjunto de prácticas sociales asociadas a ellos, donde generan además relaciones discursivas, entre otras cosas. Posibilitan la interacción comunicacional, regulan las variaciones de tiempo, espacio, presencias de cuerpos, de prácticas sociales tanto de emisión y de recepción.

Tomando como ejemplo la foto de mi abuelo pequeño junto a su papá y su tío sentados en la fuente del Jardín Zoológico de Buenos Aires (imagen 23), podemos establecer quizás que la lectura que hoy en día realizo sobre mi bisabuelo el cual se encuentra fumando y posando así para la foto al lado de un menor, difiere del sentido otorgado en 1927, año en que se tomó dicha foto. Puedo argumentar que es contraproducente hacer uso del cigarrillo en una foto familiar, donde los personajes denotan actitudes totalmente naturales para la época, pero que provocan en mí como receptor, una señal de alerta ante este hecho puntual.



Ilustración 18
Mi abuelo Juan Carlos (centro), su padre Juan (derecha) y un amigo Alfredo (izquierda) Jardín Zoológico Buenos Aires (1928)

Por otra parte, actualmente dicha foto me retrotrae a mis paseos con mi familia por dicho lugar, donde teniendo los siete años como mi abuelo, también recorría sus caminos y disfrutaba de sus instalaciones y de los seres vivos que habitaban en dicho lugar.

“La lectura del álbum impone que los acontecimientos del pasado sean recuperados desde un presente, en el que se establecen nuevas relaciones y tramas de sentido” (Triquell. p.125). Así todas las imágenes van formando un documento del pasado pero que toma otro sentido en el presente de la lectura, totalmente diferente al momento de tomar contacto con dichos álbumes familiares. Se generan diferentes relatos, que van variando de acuerdo con el punto donde se posiciona la mirada, combinando el relato familiar con los sucesos históricos, de donde se originan diferentes modos de contar la misma historia.

En toda aventura de los álbumes fotográficos, uno se sumerge en la propia historia, pero el relato nunca es completo, ya que las imágenes visuales aluden sólo a los momentos felices de la narrativa, excluyendo los secretos familiares y aquellos relatos que ameritan ser silenciados (p.123).

Partiendo de la diferenciación al momento de observar las imágenes, en un contexto u otro, con una mirada y en determinada época, podemos asumir que el dispositivo apela a prácticas sociales, que varían, influyen y determinan, la percepción de cada emisor al momento de acercarse al retrato en cuestión. La foto de recuerdo apunta a brindarnos información sobre los personajes representados y al mismo tiempo, activar nuestro pasado personal y familiar. De esta manera, la imagen de recuerdo se encuentra en la memoria del receptor e interacciona con sus conocimientos e imágenes previas. Presupone una convivencia parcial de esas dos memorias: la del fotógrafo y la del receptor. Una foto nos es más próxima cuando más cerca esté del universo receptivo (Schaeffer, p.66). Como decíamos en el caso de la imagen de los tres personajes, intervienen mis saberes laterales (contexto comunicacional) para acceder a identificarlos como mi abuelo y mi bisabuelo, saberes que yo poseo internamente, con la consecuente carga emotiva que trae aparejada dicha lectura, que conlleva a una redundancia de saberes indispensable para este proceso “ (...) lo que la imagen me dice, es, en primer lugar lo que yo consigo ver de ella, y esto no deja de tener relación con lo que yo ya he visto del mundo y cómo lo he visto” (Schaeffer. p.69).

Mi base conceptual es que las imágenes fotográficas generan a través de las imágenes bidimensionales como son los retratos familiares, la realidad misma cuya estructura es tridimensional. Si tomáramos en cuenta que los retratos reproducen tal cual la realidad, es decir, partiendo de un uso reproductivo de la fotografía, sería negar de alguna manera todas las distinciones y elementos que intervienen en este proceso de captura, y que impide la reproducción analógica. Pero es importante destacar que interviene siempre un proceso de codificación en este proceso fotográfico, y donde es

definitoria en la imagen fotográfica como tal en tanto funciona como un código icónico (Schaeffer. p.23).

Si continuamos parafraseando a la autora, podemos detallar que por otro lado la imagen fotográfica es un artefacto (p. 81). Este pensamiento radica en percibirla como un objeto formado por un conjunto de piezas, donde para lograr determinado fin, se ponen en juego numerosas reglas de uso. Algunas de ellas son llamadas constitutivas, ya que apuntan a la especificidad del retrato, y otras son normativas cuya área de acción es el contexto comunicacional en sí. En mi caso personal, y ejemplificando mediante la ilustración 23, las reglas constitutivas se aplican especificando que, en este caso puntual, dicha fotografía se realizaba frente a un fotógrafo profesional, donde los individuos posaban para ser immortalizados por el lente, bajo determinadas condiciones y en ciertas poses armadas para conseguir el fin buscado. Si bien los personajes se muestran distendidos, fumando, en poses descontracturadas, dicha imagen se encuentra perfectamente preparada y diseñada cuyo fin es conseguir atrapar al espectador de manera casi hipnótica. El guiño principal es la complicidad con el lector.

En cuanto a las reglas normativas, se refieren a la constitución de la foto impresa como objeto, donde viene constituida como tal, enmarcada en un borde artesanal, y debajo su leyenda donde indica la procedencia del lugar físico de la toma. Pero, además la foto se identifica como tal en la medida en que reconozco a los personajes integrantes del grupo familiar.

4.9. Mensaje codificado: Vínculo con la Ausencia

Diariamente nos topamos con situaciones cotidianas plagadas de momentos alternativos, cotidianos de diferente índole. El lente ayuda a captar e immortalizar una situación determinada cuya elección es netamente humana. A partir de un proceso inicialmente químico y mecánico, surge una elección y un intento comunicacional de transmitir un mensaje a través del lente fotográfico. “Denominamos así fotografía al proceso de hacer consciente la observación” (Berger. p.34).

A diferencia de las obras pintadas, la fotografía no tiene como objetivo la perfección en la composición de la obra fotografiada, sino que apunta a transmitir un determinado mensaje, el cual varía en su intensidad. Ésta dependerá de la relación que mantenga con los polos de ausencia y presencia respectivamente. Un retrato fotográfico asume mayor poder cuando se encuentra más próximo al primer polo, ya que presentifica a aquel personaje que se encuentra ausente (p.35).



Ilustración 19 Abuelos paternos Anteo y Luisa
Archivo Personal (1941)

La foto de mis bisabuelos paternos, Luisa y Anteo, adquiere un alto valor emocional ya que ambos personajes fallecieron hace muchos años, y sólo tuve la suerte de conocerla a ella y disfrutarla en los primeros años de mi infancia. Además de la emotividad que surge de los retratos antiguos al abordar las festividades especiales como este casamiento puntualmente, los mismos contienen una carga afectiva alta por encontrarse totalmente volcados al polo de ausencia que hablábamos con

anterioridad. Esta acción de hacer presente lo ausente, de representar a los personajes fallecidos, hacerlos presentes a través de las imágenes, presentificarlos, eleva la carga emotiva de las imágenes representadas, provocando que los personajes involucrados redoblen el efecto pulsional sobre los lectores. Ante la ausencia de los seres queridos, la energía que se transmite de un polo a otro es proporcional al polo ausencia-presencia de los integrantes retratados.

En palabras Bergesianas, “cada fotografía es en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad” (p.36). Un retrato fotográfico se constituye tanto en lo que muestra como en lo que no muestra y que se halla contenido en lo que presenta.

Un personaje emana radiaciones que me impresionan y me afectan, me involucran, me alcanzan y me impactan. “Una especie de cordón umbilical une los cuerpos de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados” (Barthes. p.127). Por esta razón es que no me afecta que los retratos antiguos sean en blanco y negro, ya que el tema del color es un agregado, un adicional que no influye ni afecta mi mirada sobre la imagen. Lo fundamental es los cuerpos fotografiados nos llegan y rozan con sus propios rayos, independientemente de la coloración de los protagonistas.

Barthes describe así la Fotografía del Invernadero, donde el tesoro de los rayos que emanan de su madre, de todo su cuerpo, toma contacto a través de dicha imagen con su mirada, en el momento cúlmine de la recepción. “(...) una esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular. Decidí sacar toda la fotografía (su naturaleza) de la única foto que existía seguramente para mí y tomarla en cierto modo como guía de mi última búsqueda” (p.116)

De la misma manera, la foto matrimonial de mis bisabuelos, amén de que se encuentre en blanco y negro, llegan con sus radiaciones hacia mi mirada, como receptora de su iluminación, de su historia, de su contexto, de cada letra de ese histórico momento en sus vidas: como si estuviera presente junto a ellos. Cada relato, cada detalle de la imagen, configura la historia de sus vidas, donde esa imagen desempeña un rol fundamental.

4.9.1. El marco como disparador: dentro y fuera de campo

El retrato naturaliza esas pautas, y les saca la convencionalidad artificial, la codificación imperante en cada una de ellas, para mostrarlas sencillamente tal como son en la realidad, sin artificios, sencillamente, la imagen misma. Esa es la idea principal que los retratos, y los antiguos en particular,

tienen como objetivo determinante: mostrar la connotación de la imagen como denotación misma, simulando que las representaciones involucradas conforman la realidad como tal.

Un fotógrafo que va a tomar una fotografía en primer lugar debe seleccionar, y como bien señala Gauthier, en esa selección debe decidir qué elementos incorporar y cuáles desechar. Los conceptos de campo, fuera de campo, cuadro y fuera de cuadro, son indispensables a la hora de analizar imágenes.

“Se llama campo a aquella porción de espacio que va a ser representada y fuera de campo a todo el espacio de alrededor (...) mediante el fuera de campo la imagen suscita el deseo” (Gauthier. p.20). La significación de la imagen es resultado de la dialéctica entre el campo y el fuera de campo.

Partiendo de la base del marco de una fotografía, entendiendo como el elemento que delimita la frontera entre la imagen y la realidad, aquel se constituye en un protector de la foto de la intemperie. El marco constituye aquel límite que permite separar a los personajes que posan en busca de la perfección y la intemperie misma del mundo real, donde fluyen no sólo los conocimientos familiares sino las emociones mismas del árbol familiar.

En aquellos tiempos, el recuadrar una foto, aunque después ocupe sólo una página en un álbum familiar, es darle un significado especial a esa imagen. Casi todas las familias enmarcaban este estilo de piezas fotográficas. Había algo en esas imágenes que no se tenía que escapar, como si al encuadrarlas las estuvieran conteniendo, o protegiendo de la intemperie que significaría vivir en un mundo sin familia.

El marco sólo existe especialmente para resaltar al máximo la separación entre las imágenes y el mundo real. Cuando una foto es enmarcada es porque es una imagen importante, simboliza una cierta inmortalización de sus protagonistas. No es una foto más, es una imagen para recuadrar, debe diferenciarse del resto, para perdurar en el tiempo y en el espacio.

Porque recuadrar una foto, aunque después ocupe sólo una página en un álbum familiar, es darle un valor muy especial y distintivo a esa imagen.

Estas características que vemos en las imágenes de estas familias son originadas en el arte pictórico, ya que eran los pintores quienes originalmente remarcaban sus cuadros y utilizaban marcos rectangulares. Sin embargo, los retratos antiguos eran al comienzo de forma oval, y ocupaban siempre un lugar destacado en el hogar.

El enmarcado fue desarrollado básicamente en sus comienzos para realzar las pinturas, definir su espacio y establecer sus límites. Los primeros marcos dimensionales para pinturas se desarrollaron alrededor del siglo XIII, cuando las pinturas independientes (es decir las no pintadas directamente

sobre la pared) se volvieron populares. Estos paneles pintados no tenían marcos en el sentido moderno del término. La pintura era pintada sobre una tabla de madera ahuecada, cuyo borde hacía de marco y era decorado siguiendo el estilo arquitectural de las iglesias donde iban a ser colocados.

Luego de varios procesos y con la llegada del Renacimiento se desarrollaron diferentes tipos de marcos para la extensa variedad de pinturas encargadas, no sólo por la Iglesia, sino también por ricos mercaderes y nobles (quienes pedían retratos, temas religiosos y mitológicos).

“El imaginario del espectador, construye una especie de fuera de campo temporal que inscribe a la fotografía en la temporalidad y en la ficción” (Zungunegui. p.136)

El fuera de campo que recrean todas estas fotografías antiguas nos cuentan sobre las costumbres, prácticas y valores de una época. Captar lo efímero de un instante y poder materializarlo en una hoja, deja plasmado algo más que rostros, ropajes y tocados. Nos describen historias, prácticas sociales, valores determinados que confluyen en la conformación de lazos familiares, esquemas de comportamiento determinados, formas de vida, costumbres...en resumen, una representación del mundo en cada época.

Todos los retratos familiares configuran ventanas que permiten a los espectadores que las contemplan poder comprender los valores imperantes del sistema, los cuales se reproducen en cada personaje retratado, y se filtran a través de cada objeto u elemento protagonista.

5- Conclusiones

Luego de recorrer varios álbumes, de adentrarme en las historias familiares, de zambullirme en los retratos de mis antepasados, es que consigo conformar una nueva entidad propia. Todos los tesoros guardados por años no sólo ayudaron a la configuración de mi tesis final, sino que contribuyeron a armar ciertos tintes de mi personalidad, donde los vacíos de mi memoria fueron llenándose de vivos recuerdos y anécdotas que provocaron una transformación personal.

Los adorados álbumes familiares que se guardan en mi casa materna componen con sus infinitas imágenes, un sinfín de historias que fui recabando y coleccionando, mechando con risas y lágrimas que se fueron entremezclando en cada charla, en cada momento, en cada personaje...

Un camino zigzagueante me fue llevando a descubrir que los retratos no sólo describían a mi familia, sino que se trataba de toda una puesta en escena donde los personajes se preparaban con antelación para salir y configurar su representación personal ante un público privilegiado.

No se trataba de una salida más, sino que constituía un ritual sagrado, el acercarse a algún estudio fotográfico, considerando todos los detalles ya sea del atuendo, del maquillaje, de las poses, de las posiciones en el recuadro, de los gestos... Nada era librado al azar, nada era por casualidad, todo estaba plenamente orquestado para lograr el fin deseado: el ser inmortalizado en el tiempo y espacio. Todo este ritual buscaba consolidar el eje, los valores, las tradiciones, las divisiones sociales que existían en el siglo pasado y que conformaban una sólida plataforma para que el resto de la vida fluyera libremente, mientras se mantuviera dentro de los parámetros acordados y socialmente permitidos.

Los personajes retratados y la escenografía desarrollada armaban el dentro del marco, que funcionaba no sólo como un separador entre la escena y el afuera, delimitando la imagen retratada, sino que su principal función era brindarle una nueva significación a la imagen en sí, dotándola de valores vinculados con la eternidad, la solemnidad, la inmortalidad, la estabilidad familiar, el orden social, el prestigio de pertenencia a determinada clase social, entre otros.

Los retratos antiguos familiares no sirven exclusivamente para el recuerdo, sino que son parte integrante de la conformación de nuevos valores que nos inundan y que generan nuevas significaciones para aquellos que los visualizamos desde el presente. Tomar contacto con dichos tesoros, nos transporta infinidad de veces hacia un terreno desconocido, donde fluyen emociones varias, y se consolidan sentimientos, historias, y personalidades destacadas.

Resalto, entre todas las imágenes y retratos que inundan la investigación, la foto 7 de mi abuela Celia en primer plano . En ella se denota sus ganas de seducir, de atrapar, de filtrar, a través del retrato y a pesar de las limitaciones que existían hacia para las mujeres en esa época, y donde su espíritu de salirse de lo previsible la acompañó siempre en todos y cada uno de los actos en su vida. Mi abuela era una mujer dotada de sensualidad, con una tremenda belleza exterior e interior, con una personalidad que atravesaba los límites impuestos: era vivaz, dulce, amable, cariñosa, siempre dispuesta a ayudar a todos. Uno podía adentrarse en sus ojos de color celeste marino y descubrir una paz y al mismo tiempo una chispa que incitaba todo el tiempo a estar activa. Me identifico plenamente con su personalidad dulce, amorosa, colmada de energía y al mismo tiempo, dedicada a la búsqueda constante de nuevos proyectos personales para confluir en un positivismo puro y energético.

El blanco y negro del retrato refuerza sus rasgos, su mirada, su pose, su personalidad. No hace falta el color en la imagen, todo se encuentra perfectamente encuadrado dentro del marco pero queriendo al mismo tiempo salirse, hacia un otro que se encuentra por fuera, y que cae subsumido en el poder de su mirada.

“Cuando fotografías las personas en color, fotografías su ropa. Cuando las fotografías en blanco y negro, fotografías su alma” (Ted Grant)²⁹ .

Mi objetivo en el presente trabajo fue precisamente reflejar las almas escondidas en los personajes retratados; el fin estuvo sujeto a las emociones subyacentes de cada mirada; los gestos fueron puestos en evidencia en virtud de los valores existentes; en síntesis, un misión cumplida plenamente y atesorada eternamente en mi corazón.

6- Bibliografía

- Barthes, R. (1990) La cámara lúcida. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Beceyro, R. (1983) La historia de la fotografía en diez imágenes. Buenos Aires: C.E.D.A.L.
- Belting, H. (2007) Antropología de la imagen. España: Katz.
- Benjamin, W. (1994) Breve historia de la Fotografía. Barcelona: Planeta.
- Berger, J. (1980) Mirar. España: Editorial GG.
- Bourdieu, P. (1979) La fotografía: un arte intermedio. México: Nueva imagen.
- García Amaya, D. (1 enero 2018). Historia de la fotografía: El esplendor del estudio del fotógrafo. Blog. Fotógrafo profesional. Madrid: Editorial y corporativo.
- Deleuze, G. (1990) Qué es un dispositivo. En Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa Editores.
- Dubois, P. (1986) El acto fotográfico. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1991) Saber y Verdad. Segunda edición. España: Editorial Endymion.
- Foucault, M. (1975) Vigilar y castigar. París: Gallimard Ediciones.
- Freedberg, D. (1989) El poder de las imágenes. Chicago: The University of Chicago Press.
- Freund, G. (1993) La fotografía como documento social. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gauthier, G. (1996) Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, tercera edición. Madrid: Cátedra.
- Lavedrine, B. (2009) Conocer y conservar las fotografías antiguas. Francia: Editorial Comité Des Travaux Historique.
- Le Breton, D. (2010) Rostros. Argentina: Editorial Letra Viva.

²⁹ Isaac Blank, conocido como Edward Grant (1913-2006), fue un político marxista británico, fundador y máximo dirigente de la Tendencia Militant del Partido Laborista, desde su fundación hasta su desaparición.

- Ministerio de Cultura y Deporte.(2009) El marco en España: historia, conservación y restauración. España.
- Mitchell, W. J. T.. (2005) Qué quieren las imágenes. Chicago. The University of Chicago.
- Schaeffer, J. (1993) La imagen precaria.Del dispositivo fotográfico. Madrid. Cátedra.
- Sontag, S. (1980) Sobre la fotografía. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tagg, J. (2005) El peso de la representación. España: Editorial Gustavo Gili.
- Triquell, A. (2012) Fotografías e Historias. Montevideo: CDF
- Zunzunegui, S. (1989) Pensar la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra.