

## ***Huellas familiares\****

### ***Algunas apreciaciones para comenzar***

**Por: Carolina Cansino**

Carrera de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RR.II. UNR



Los álbumes de fotos siempre me llamaron la atención. 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.

Me propongo en estas páginas un análisis semiótico a partir de un corpus compuesto por algunas de aquellas fotografías "familiares" que anidan en los álbumes que heredé de mis ancestros. Quiero saber qué podemos encontrar al mirar por esas "ventanas" que nos cuentan mucho más que vestidos de una época, zapatos y peinados. Porque como bien dice Barthes, esa foto tomada por Avedon al esclavo William Casby, no sólo atestigua que ese esclavo "ha sido", sino que la esclavitud existió, convirtiéndose en evidencia política e histórica.

Expondré a continuación una mirada inédita que ayude a develar "algo" a simple vista imperceptible. La cámara revela lo no conocido por nuestra inocente mirada, ocasiona una pausa que

permite desenmarañar el “inconsciente óptico”. Parafraseando a Benjamín, la naturaleza que habla a la cámara, indiscutidamente, no es la misma que habla a los ojos.

En primer lugar intentaré descubrir donde radica ese poder “mágico” que posibilita que una fotografía sea un tesoro prolijamente cuidado y heredado de generación en generación y que la convierte en uno de los patrimonios simbólicos más importantes de nuestra historia; y para finalizar propongo una reflexión sobre la compleja relación entre las fotografías antiguas y el arte pictórico de finales del siglo XIX y principios del XX.

Seleccioné fotos familiares de los primeros años del siglo, porque entre otras cosas puedo encontrar en ellas una clara relación con moldes dominantes utilizados anteriormente por el arte pictórico y con todas las convenciones heredadas del mundo occidental, que como bien señala Guy Gauthier: *“El triunfo de cualquier código es el de hacerse olvidar como tal, y dar la ilusión de que él mismo está determinado por imperativos naturales”*<sup>i</sup>.

Además, el corpus elegido son fotos “antiguas” de familias porque en ellas se vislumbran especialmente los conceptos teóricos elegidos por mí para abordar el análisis. En fotografías “actuales”, en cambio, el avance de la ciencia y de la tecnología ha ocasionado que el noema barthesiano “esto ha sido”, que supone la existencia indiscutible del referente real ante el objetivo fotográfico y sobre el cual se esgrime todo un mundo conceptual, se derrumbe... y sí: “todo lo sólido se desvanece en el aire” y es necesario un bagaje teórico nuevo para poder dar cuenta de las novedades que la digitalización ha causado en el mundo contemporáneo de la imágenes fotográficas. Para evitar el caos epistemológico acontecido por los avances de la ciencia y también por motivos personales vinculados a estas piezas fotográficas justifico su elección dentro del inconmensurable mundo de imágenes que se me ofrecen.

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 su aspecto físico. El vestuario y los peinados estaban prolijamente establecidos expresando concordancia entre todos los miembros de la institución familiar. El fotógrafo usualmente buscaba una simetría en la imagen que fuera capaz de reflejar las jerarquías familiares. Son fotografías cerradas, *“replegadas sobre sí mismas”*<sup>ii</sup>, como argumenta Raul Beceyro.

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”.

Pero el acontecimiento que consistía en fotografiarse por profesionales era sólo una parte del ritual ya que después de reveladas, las imágenes eran veneradas y guardadas en álbumes familiares. También ocupaban portarretratos y cuadros vistiendo las paredes de las casas. Las fotografías familiares eran y son en la actualidad consideradas tesoros. Realmente hay algo de esas personas fotografiadas en esas imágenes, las fotos de personas queridas nunca se tiran; por el contrario, se guardan, se adoran. Es justamente el carácter “indicial” lo que hace de ellas una huella de las personas fotografiadas. Al mirar las fotos familiares no puedo negar que aquellos seres han estado ahí en el momento justo en el cual la fotografía fue tomada. No consigo dejar de creer en su existencia. Logro a través de una pintura negar que existe lo que ven mis ojos, pero no puedo mirar una fotografía y negar que *“la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado”*<sup>iii</sup>. Estas reflexiones tomadas de Roland Barthes

constituyen lo que él ha llamado el nombre del noema de la fotografía: “Esto ha sido”. *“El haber estado allí adquiere todo su sentido en la foto de familia”*<sup>iv</sup>.

*“... ese turbador carácter ectoplasmático...nos impide romper o pisotear las fotos de los seres amados, o una estampa religiosa, porque nos negamos a considerarla como lo que efectivamente son: un mero trozo de papel con manchas”*<sup>v</sup>. *“La fotografía con su uso privado, adquiere el valor significativo de haber estado allí: el álbum de fotografías de la familia es la materialización, cargada de nostalgia, del tiempo que pasa”*<sup>vi</sup>.

Susan Sontag argumenta que tomar una fotografía es tener interés en las cosas como están, no es una acción pasiva, existe el deseo de alentar una determinada realidad para que continúe inmutable. Es por esto que las fotos de familias, sobre todo en los primeros años del siglo, se constituyen en un certificado de garantía ante la posible 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 abreviada ante la imagen fraternal de una hermosa familia unida.

Cuando la familia discute y parece desintegrarse el álbum familiar puede funcionar como el antídoto perfecto para detener riñas y traer al presente recuerdos sanadores. Encontrarse más jóvenes o junto al tío “tal” que vive en Madrid, o descubrir a la abuela ya ausente en su querido jardín, puede disipar cualquier conflicto y convertir a estas piezas en verdaderos instrumentos de integración y cohesión. Entre los usos sociales otorgados a las fotografías, los que corresponden a las imágenes dormidas en álbumes familiares están destinados a mantener los vínculos íntimos unidos debido a esa fuerza centrípeta emanada de estos índices que las transforma en reliquia organizando rituales en derredor; tanto en el momento de sacarse la fotografía como en el de observarla... la escena toma la forma de un acontecimiento sagrado... ¿Dónde radica ese poder en las fotografías de familia?

“Sacarse” una fotografía... repito esta inocente frase y se me vienen enseguida a la mente algunas apreciaciones: el verbo utilizado no es arbitrario, alude a una semántica muy particular y es preciso no ignorarla. Hablamos de “sacar” de “tomar” una fotografía, y esto significa robar algo del referente, despojarlo de rasgos que lo habitan, que se albergan en su cuerpo y entrañas; llevarse rastros de él y atesorarlos para siempre. Detrás de palabras simples de uso coloquial también pueden esconderse vestigios que ayuden a develar la trama que tejen estas piezas amadas. No es casualidad que el verbo elegido para nominar esta acción, signifiqué usurpar, arrancar, quitar... hay algo del referente que sin duda es usurpado, arrancado o quitado.

A continuación intentaré, de la mejor manera posible, expresar con palabras las miradas, que hacen nacer en mí estas fotografías... las miradas que estas piezas me roban para devolvérselas al referente y colmarlo con la magia saqueada hace ya muchos años atrás...

### ***Fotos de familia, tesoros punzantes***



Sobre un corpus compuesto por fotos de familias de principios de siglo construí mi objeto de estudio al observar y analizar a estas peculiares piezas tras el cristal del concepto peirceano de “índice,” su relación inmediata con el concepto de “punctum” de Roland Barthes y la cualidad de “reliquia” que se desprende de lo anterior y que logra que éstas imágenes sean eternizadas en álbumes familiares.

Se apodera de mí intensamente la necesidad de poder encontrar el aval teórico que justifique y pueda explicar satisfactoriamente el origen de tanta magia... ¿dónde se esconde ese poder fantástico que convierte en “oro en polvo” a simples papeles con manchas?

Antes de analizar a la fotografía familiar bajo la mirada indicial me gustaría hacer un recorrido bajo las dos ópticas peirceanas restantes, a saber, ícono y símbolo, para poder arribar a la cuestión nodal con un contexto nutricional.

### **Fotos de familias, plagios de la realidad**

*“El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un análogo objetivo de lo real. Es por esencia mimética”<sup>vii</sup>.*

Este discurso que fue una moda a comienzos del siglo XIX considera a la fotografía como un ícono... *“cualquier cosa, sea una cualidad, un existente individual o una ley, es un ícono de algo en la medida en que es como esa cosa y es empleado como un signo de ella”<sup>viii</sup>.*

Este grupo de intelectuales afirmaban que la fotografía, al “operar en la ausencia del sujeto”, se convierte en objetiva transmitiendo fielmente los datos extraídos de la realidad, mientras que la pintura, al incluir en su proceso al pintor, quien a través de su mano expresa toda su subjetividad, no puede registrarla neutralmente. *“El (fotógrafo) se contenta con asistir a la escena, no es más que el ayudante de la máquina. Una parte de su creación -su parte esencial, nodal, constitutiva- se le ha escapado”<sup>ix</sup>*. Podemos afirmar entonces que es la génesis automática, más que los resultados, lo que sorprendía a los teóricos.

La “fotografía como espejo de lo real” mantuvo grandes enmiendas con la pintura debido a que las producciones artísticas se veían seriamente amenazadas por esta nueva tecnología que tan precisamente copiaba la realidad.

Al mirar las imágenes de estas antiguas familias en tanto íconos, es decir, tras el aporte de la mirada que surge del discurso de la mimesis, descubrimos que estas fotografías vehiculizan una cierta información analógica. Podemos recuperar a través de ellas la fisonomía de aquellos personajes, la moda, los clichés, los estereotipos. Nos dan una cierta información visual que nos ayuda a construir la identidad de estas familias.

Por su iconicidad conseguimos develar el studium de una fotografía. La semejanza alcanzada entre las huellas de vestidos, peinados y gestos con sus respectivos referentes reales, permite develar el bagaje cultural que encierran estos dibujos de la luz.

Gracias al carácter icónico nos encontramos en los ojos de quien fue nuestro abuelo, en la sonrisa de la tía o en las manos de mamá.

### **Fotos de familias, interpretaciones de la realidad**

*“La fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva”<sup>x</sup>*.

*“Un símbolo es un signo que se refiere al objeto que él denota, por medio de una ley...”<sup>xi</sup>*. En esta definición de Peirce podemos evidenciar que es la convención y no la analogía lo que prima en la relación entre el signo y el objeto.

La fotografía considerada como símbolo o “transformación de lo real” en palabras de Philippe Dubois, invadió la escena teórica ya en el siglo XX, en contraposición al discurso de la mimesis. Este nuevo bagaje teórico afirma enfáticamente que lejos de ser la foto un espejo de lo real ella está *“...eminente codificada (desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.)”<sup>xii</sup>*.

Este discurso que denuncia la inocencia de la cámara oscura se basa en las teorías de la percepción para argumentar las diferencias de la imagen con lo real, porque sin duda *“La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos”<sup>xiii</sup>*.

*“La cámara oscura no es neutra ni inocente sino que la concepción del espacio que implica es convencional y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista”. “La fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre...la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y, por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro...la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual...con exclusión de toda otra sensación, olfativa o táctil”<sup>xiv</sup>*.

En la antípoda de la concepción realista de la fotografía comenzamos ahora a analizar las imágenes de familia en tanto símbolos según la terminología de Peirce.

Podemos observar que la función simbólica en ellas está vinculada a preservar la identidad del grupo familiar en tanto conjunto. No importa en demasía inmortalizar la identidad de sus integrantes (como sucede en los retratos) como sí la idea de institución familiar, de grupo cerrado, incorruptible e inseparable, dentro del cual el padre de familia se ganaría dignamente el pan de cada día con el cual alimentaría a ese saludable grupo de niños que, seguramente, crecerían estudiarían y serían tan responsables como sus padres. La madre se encargaría de los niños y de las tareas domésticas, mientras esperaría a su marido con la cena lista, ya que luego de un día de agitado trabajo, él debería encontrar en aquel hogar dulce y perfecto el mismo calor y la contención que un día abandonó en su familia de origen.

Las fotografías de familias son símbolo de integración, unidad y trascendencia.

Al mirar una y otra vez estas fotografías no sólo no puedo negar que ellos han estado allí, lo cual se relaciona con su estatuto de índice, sino que tampoco puedo negar, en el plano simbólico, la existencia de valores occidentales y cristianos profundamente arraigados en la sociedad argentina de principios de siglo.

En la coyuntura en la cual estas imágenes fueron tomadas la función simbólica estaba relacionada a la publicidad, ellos buscaban la satisfacción inmediata de poder observarse y mostrarse como la “mejor familia del mundo”.

Las fotografías familiares construyen la memoria, destierran el olvido, conllevan la utopía de querer romper con la muerte al conservar algo de aquello que murió, pero atestiguando finalmente que aquello murió. Esta paradoja temporal hace al fundamento mismo de la fotografía. *“Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”<sup>xv</sup>*. Las fotografías tienen que ver con la muerte... pero también con la vida... porque dan vida a algo muerto.

La ritualización de tomar una fotografía y de fotografiarse no culminaba allí, también era un acontecimiento contemplarlas, y como ellas atestiguan el paso del tiempo, cada vez que volvemos a observarlas, el precioso fetiche parece presionarnos a miradas nuevas...cada vez que las leemos nace un nuevo ritual.

También observamos que estas imágenes simbolizan un cierto poder adquisitivo de aquellas familias que decidían fotografiarse, ya que sólo personas con cierta madurez económica podían darse el lujo de posar ante un profesional. Relacionado con esto, está también el hecho de que estas familias asistían al estudio fotográfico con los mejores ropajes. Quienes tenían cuadros en sus casas con tales imágenes, pertenecían a una clase social determinada. Esta práctica que de a poco se iba insertando en la vida cotidiana de los estratos más pudientes de la sociedad, era en sus comienzos una manera de ostentar. *“Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes”<sup>xvi</sup>*.

En la actualidad podemos observar que la simbología de estas fotografías están ligadas a la recuperación de las raíces y de la identidad de una familia. Los parecidos en los rostros, en las poses, las miradas, las sonrisas, son relaciones que se pretenden encontrar cuando miramos fotos de nuestros ancestros. Es así como la foto de familia también se convierte en símbolo de nuestro apellido, de la recuperación de nuestra tradición familiar.

**Fotos de familias, vestigios de la realidad**

*“La foto... oscilando entre la reliquia y el fetiche... toda la práctica del álbum de familias se mueve en el mismo sentido... el álbum de familias es siempre un objeto de veneración, cuidado, trabajado, mantenido como una momia, guardado en un cofre... se lo abre con emoción, en una especie de ceremonial vagamente religioso, como si se tratara de convocar a los espíritus. Seguramente que lo que confiere semejante valor a estos álbumes no son 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, sino su dimensión pragmática, su estatuto de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos. Sólo esto explica el 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”<sup>xvii</sup>.*

Luego de hacer una recorrida por los conceptos de Charles Sanders Pearce de ícono, símbolo e índice y analizar a las piezas fotográficas bajo mencionadas lógicas surge en mí la necesidad de hacer hincapié en el último concepto que compone su trilogía y hacerlo cargo de sacralizar a estos “dibujos de la luz”.

Antes debo aclarar que para Pearce: *“Un índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de que es realmente afectado por ese objeto”<sup>xviii</sup>*, es decir que los índices son huellas o vestigios, como los pasos de un caminante en la arena. El humo es indicio de fuego y las fotos son indicio de un referente real, de aquello que sí o sí se ha antepuesto ante el dispositivo fotográfico en el momento en que la cámara disparó el flash eternizante.

Este carácter indicial de la fotografía, esa huella de la realidad que se impregna en un papel, es la fuerza constatativa que me obliga a creer que la cosa ha estado allí, que el referente fotográfico, es decir, *“la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”<sup>xix</sup>*, ha existido. Roland Barthes llama el noema de la fotografía a “esto ha sido” a ese enunciado irrefutable que certifica la presencia de un referente real en un lapso de tiempo determinado y en un lugar específico. Tiempo y espacio inmortalizados por el poder de la técnica fotográfica.

El concepto de punctum también del mencionado autor Roland Barthes cobra aquí total relevancia. El punctum es esa flecha punzante que en la foto se apodera del receptor hiriéndolo y lastimándolo. El punctum no tiene que ver con el studium, es decir, con todo lo que en la fotografía pertenece a la lógica del “I like it”, de la cultura, de la fotogenia, sino que corresponde al orden del “i love it”. Es justamente por su carácter de índice que la fotografía me pincha, me hiere, me lastima. Son las huellas de aquellos seres las flechas que punzan mis sentimientos.

Descubrir el carácter indicial en estas imágenes de familias y poder mirarlas en tanto huellas de la realidad otorga sentido a la existencia del ritual creado a su alrededor. Es por esta razón que ellas son tesoros. A través de su presencia se genera un simulacro de posesión, quien las guarda, obtiene “algo” de aquella persona fotografiada. *“...ante todo una fotografía no es sólo una imagen, una interpretación de lo real; también es vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria... Entre dos alternativas fantásticas, que Holbein el joven hubiese vivido el tiempo suficiente para haber pintado a Shakespeare o que se hubiera inventado un prototipo de la cámara tan temprano como para haberlo fotografiado, la mayoría de los admiradores del Bardo elegirían la fotografía. Y no es sólo porque la fotografía presuntamente nos mostraría cual era el verdadero aspecto de Shakespeare, pues aunque la*

*hipotética fotografía fuera borrosa, apenas legible, una sombra produzca, quizás seguiríamos prefiriéndola a otro glorioso Holbein. Tener una fotografía de Shakespeare equivaldría a tener un clavo de la cruz”<sup>xx</sup>.*

Es en las fotos familiares donde el carácter indicial adquiere un valor inconmensurable, ya que son ellas las imágenes más ligadas al rito, al fetiche; ellas guardan la magia de una mirada amada. *“Lo que me importa no es la vida de la foto... sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos”<sup>xxi</sup>. “De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí...”<sup>xxii</sup>*

Philippe Dubois afirma que la fotografía sólo es índice o un mensaje sin código en palabras de Barthes, entre dos series de códigos. Sólo es huella en aquel momento en el cual al fotógrafo algo se le escapa y la génesis automática impone su autonomía. Es un instante, pero es un momento fundamental, es el acto mismo que da sentido a la frase de Daguerre cuando declara que por primera vez la naturaleza se pinta a sí misma.

Ese pequeño instante que huye de las manos del profesional, se esconde de los códigos, que antes y después de ese maravilloso momento operan incesantemente y es gracias a este pequeño momento que la foto se diferencia de otras manifestaciones artísticas como la pintura permitiéndole a ésta ser portadora de aquella magia que impide que pisoteemos las fotos de seres queridos.

Para ser un poco más precisa en lo que atañe a las cuestiones teóricas me parece interesante poder rescatar cualidades de los signos indiciales en general que por consiguiente afectan a las “fotografías” en particular.

Estos papeles que encierran rostros queridos son tan venerados, adorados y mágicos gracias a tres principios surgidos de la conexión física que presentan los signos indiciales con su objeto referencial.

El primer principio es la singularidad. Cada marca indicial remite a un solo referente, aunque se reproduzcan millones de copias de una fotografía esa reproductividad operaría entre signos, pero la 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 atestiguamiento, es decir la foto testimonia, es sin duda un certificado de presencia. De más esta decir que este principio se halla intrínsecamente relacionado con el noema barthesiano: la foto atestigua que eso ha sido. Este nivel de análisis no tiene que ver con la significación, el estatuto de índice de la foto no significa, sólo atestigua. *“Tenemos pues esta foto del vietnamita llorando... y es verdad que el gran angular trabaja aquí en beneficio del humanismo plañidero... sin embargo, en esta foto, queda algo, algo que resiste al análisis, indefectiblemente... Y es que al lado, por encima de esas palabras -humanismo plañidero-, está el hecho de que sin embargo el vietnamita llora: a pesar de la puesta en escena, a pesar del encuadre...”<sup>xxiii</sup>.*

El tercer principio es el de designación. La huella indicial no sólo atestigua 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 de punctum. Es por culpa específicamente de este principio que la foto me hiere, que los vestigios de aquellas almas me duelen.

Estos tres principios que operan dentro de los signos indiciales refuerzan su carácter de “vestigio” de “huella” y enfatizan el aro sagrado que envuelve a estos fetiches venerados.

Otra cuestión interesante también para debatir se desenlaza del siguiente interrogante: ¿De qué son huellas las fotografías? Tras los enunciados propuestos por Roland Barthes no quedan dudas de que



la fotografía es huella del referente, *“La foto es literalmente una emanación del referente”<sup>xxiv</sup>*. Esta cuestión referencial está muy ligada al problema de la representación analógica. La fotografía es huella del objeto que está ahí. Barthes en su texto *“La cámara lúcida”* aclara que no publica la foto del invernadero donde se encuentra la imagen de su madre porque sostiene que un acto indicial de la foto ligado al recuerdo y al afecto sólo puede ser recuperado cuando algo te toca de manera personal: *“Esta foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo cualquiera”<sup>xxv</sup>*. El punctum, eso que me toca y que me hiere, es intransferible, no puedo explicárselo a nadie, por eso no tendría sentido que la foto de su madre estuviera publicada.

Pero sin dejar la lado la concepción barthesiana de que la foto es huella de un referente, al basar mi análisis en fotografías de familias “antiguas” me veo obligada a introducir otras apreciaciones ligadas al concepto de tiempo, ya que adquiere en este contexto un valor fundamental. Es por estos motivos que me parece pertinente hacer hincapié en un grupo de teóricos que, a diferencia de Barthes, consideran a la fotografía como huellas del tiempo más que del referente.

Desligándose de la cuestión referencial, este grupo de teóricos, entre los cuales puedo destacar la presencia de Jean Marie Schaeffer, advierte que las fotografías tienen que ver con el recuerdo, con la permanencia de un objeto, pero sobre todo con la recuperación de un “tiempo” que está muerto para siempre. La foto es entonces indicio de tiempo, más que de referente, hay algo de tiempo pasado en la foto, lo cual sería el verdadero *arché* de las fotografías... una imagen que captura el tiempo y que genera una relación peculiar con este. La esencia de la fotografía dentro de esta línea de pensamiento sería “algo paso, algo estuvo en el tiempo”. Las fotografías registran un tiempo que incluso el ojo no podría ver. El concepto griego de *arché*, relacionado con el noema de Barthes, designa el origen físico y temporal, es al mismo tiempo origen y fundamento gnoseológico de algo, y es justamente el indicio de tiempo el *arché* de la fotografía.

Esta postura teórica apunta también a quitar toda la trampa de la representación icónica, hay que reconocer cuando miramos una foto que hubo algo que pasó en un momento dado, un tiempo que quedó registrado en la foto aunque yo no lo haya visto con mis ojos.

Al analizar fotografías de principios de siglo me pareció adecuado recuperar esta postura filosófica ya que el “tiempo” en éstas surge como un factor fundamental. Sin duda hay huellas del referente que punzan. Por ejemplo, en una de las fotos que seleccioné se encuentra la presencia de mi abuela en la imagen y los vestigios de la vida de ella se apoderan de mí de una manera sorprendente generándome una sensación diferente a las otras dos fotografías en donde no hallo a parientes cercanos, pero también es cierto que el tiempo impregna su huella. No hubiera sido lo mismo si las fotos hubieran sido tomadas 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 esas fotografías hasta tal punto de convertirlas en reliquia. *“Un fotografía de 1900, que entonces conmovía a causa del tema, quizás hoy nos conmueva porque es una fotografía tomada en 1900... El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías... al nivel del arte”<sup>xxvi</sup>*. Es por todas estas razones que puedo afirmar que las fotos de familia de principios de siglo son huellas de un referente y de un tiempo, los dos conceptos con igual importancia. Me punzan los ojos de mi abuela, pero también me hiere el tiempo, el paso del tiempo que la aleja de mí.

**De la pintura a las fotos de familia**



Existen ciertas características en las fotografías en general, pero quizás más evidentes en las tomadas a familias antiguas, que me impulsan a reflexionar sobre su parentesco con la pintura. Es notorio como las convenciones profundamente arraigadas en el mundo pictórico rigieron luego a esta nueva tecnología. *“La foto ha tomado muy naturalmente la sucesión de una moda más antigua”<sup>xxvii</sup>.*

Desde la rectangularidad de la mayoría de las fotografías hasta la función social y pasando antes por las poses y la perspectiva, podemos encontrar una cantidad considerable de costumbres que imperan en las prácticas fotográficas desde sus comienzos. 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. Sin ir más lejos, la perspectiva renacentista, que ha predominado en todo occidente, no es más que una forma artificial de representar la tridimensionalidad en un espacio bidimensional. *“La perspectiva lineal, que ordena grosso modo el dispositivo de profundidad realista, se ha impuesto en Europa occidental al mismo tiempo que el espíritu racionalista y científico, y en el momento en que el capitalismo sucedía al feudalismo”<sup>xxviii</sup>.* Si observamos otras culturas podemos ver que esta manera de organizar el mundo está muy lejos de su cotidianeidad. *“El común de los fotógrafos capta el mundo tal como lo ve, es decir, de*

*acuerdo a la lógica de una visión del mundo que toma sus categorías y sus cánones de las artes del pasado.*<sup>xxix</sup>

Para poder seguir avanzando y pregonar parentescos entre las fotografías y las pinturas de caballete es necesario explicar cuatro conceptos que se constituyen como herramientas indispensables a la hora de reflexionar sobre el mundo de las imágenes.

*“...una imagen , para ser lo que es, ha tenido que elegir en lo vivo, es decir eliminar. Elegir... lo que va a ser visible y lo que debe quedarse escondido”<sup>xxx</sup>.*

Un fotógrafo que va a tomar una fotografía en primer lugar debe seleccionar, y como bien señala Guy Gauthier, en esa elección debe decidir qué elementos incorporar y cuáles desechar. Los conceptos de campo, fuera campo, cuadro y fuera cuadro, son indispensables en la tarea 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 campo la imagen suscita el deseo”<sup>xxxi</sup>.* La significación de la imagen es resultado de la dialéctica entre el campo y el fuera campo. *“...el imaginario del espectador, construye una especie de fuera de campo temporal que inscribe a la fotografía en la temporalidad y en la ficción”<sup>xxxii</sup>.*

El fuera campo que recrean todas estas fotografías nos cuenta 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...

La ideología burguesa disponía, entre otras cosas, que debía ser fotografiable, que podía ser mostrado y que debía quedar plegado en los sótanos de la vida privada. *“Puesto que siempre esta orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto, estereotipada, tanto en la elección de los objetos como de sus técnicas de expresión; lástima de institución, no se lleva a cabo sino en circunstancias y en sitios consagrados y, destinada a solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado, ignora la ambición de promover a la categoría de fotografía todo lo que no se define objetivamente (es decir, socialmente) como fotografiable y pasible de ser fotografiado... la práctica es sólo fotografía de los fotografiable...”<sup>xxxiii</sup>.* El campo y el fuera campo de estas imágenes fotográficas se heredan de una práctica más añeja: las pinturas de caballete.

El destino fundamental de estas fotografías al igual que de los retratos pintados de familias estaba orientado a cumplir una función social. Estas imágenes ayudaban a la cohesión familiar instituyéndose como elemento integrador. Es por estos motivos que una familia desmembrada no era merecedora de flashes, como sí lo eran los hogares donde se encontraban niños y donde se festejaban fiestas. *“... la vida de una familia desparramada, hace desaparecer las razones de fotografiar...”<sup>xxxiv</sup>.*

En cambio, las fiestas, las vacaciones, los nacimientos, son momentos *solemnes*, de integración familiar, donde la fotografía materializa un instante feliz como paradigma de la vida en conjunto, que luego, ejerce la presión necesaria, en momentos de flaqueza o desmembramientos, para mantener unido al grupo.<sup>xxxv</sup> *“En una familia grande, todos saben que las buenas relaciones no impiden que a veces los primos, primas, tíos y tías tengan conversaciones tumultuosas o fatigantes. Cuando siento que el tono va a subir, saco el álbum de las fotos de familia. Todos se precipitan, se sorprenden, se reencuentran, primero bebés, luego adolescentes; nada puede enternecerlos más y, muy pronto, el orden vuelve a reinar.”<sup>xxxvi</sup>*

Las fotografías funcionan como ritos de institución. *“Los ritos de institución están encaminados a constituir la familia como entidad unida, integrada, unitaria, por lo tanto estable, constante, indiferente a las*

*fluctuaciones de los sentimientos individuales. Y estos actos inaugurales de creación (imposición del apellido, matrimonio, etc.) encuentran su prolongación lógica en los innumerables actos de reafirmación y de reforzamiento tendentes a producir... <los afectos obligados y las obligaciones afectivas del sentimiento familiar> (amor conyugal, amor paterno y materno, amor filial, amor fraternal, etc.).”<sup>xxxvii</sup>*

Es importante matizar que dentro de la categoría de imágenes que decidí para mi análisis es sorprendente subrayar lo que comenta Bourdieu con gran ecuanimidad: “Lo que es fotografiado y lo que el lector aprehende de la fotografía, no son individuos en su particularidad singular, sino papeles sociales (el novio, el que hace la primera comunión, el militar), o relaciones sociales (el tío de Norteamérica o la tía de Sauvagnon).”<sup>xxxviii</sup> Es interesante vislumbrar como estas piezas fotográficas de antiguas familias nos inducen a captar, como bien afirma el autor, las relaciones sociales impresas en la imagen dejando en el plano de la contingencia la identidad de cada uno de sus miembros por separado. Lo primero que un lector realiza con las nombradas fotografías es entablar lazos de parentesco, descubriendo o descifrando las relaciones como si la foto estuviera contenida por la estructura de un *sociograma*.

La ideología dominante no sólo imponía que se debía fotografiar, sino también “como” se debía hacerlo. Es decir, determinaba no sólo su contenido sino además su forma. Sin duda, nada estaba (o esta) librado al azar en este tipo de práctica al parecer tan anárquica, y menos aún, en mundos tan claramente delimitado por una única visión, como lo eran las clases acomodadas argentinas de principios de siglo.

Eran motivos para la cámara, en aquellos primeros años de mil novecientos, todos aquellos elementos que construyeran imaginarios que aportaran a la unión e integración de la vida familiar. En cuanto a la forma, se respetaba una tradición antigua ligada a la estética del arte clásico y a la perspectiva renacentista.

De quien sino de las pinturas de lindas familias unidas pueden las fotografías tomar prestadas las mencionadas intenciones. El deseo de llamar al pintor para que sobre un lienzo certifique la presencia de seres unidos en fraternidad, sin duda repercutió en la cámara oculta que persiguió los mismos mandatos sin titubear. La fotografía fortaleció el recado gracias al gran poder testimonial que el mecanismo tecnológico permite, y modernizó un modo de fijación de imaginarios sociales a través de un instrumento de integración más acorde al “progreso”.

La fotografía llegó para fortalecer aquella función social de integración y cohesión que, tímidamente debido a sus limitaciones tecnológicas, la pintura instauró años atrás.

Volviendo a los conceptos claves que permiten mi reflexión, el cuadro es un espacio necesariamente plano que aísla a la imagen de manera artificial. “El campo está del lado del referente, el cuadro del lado del significante”<sup>xxxix</sup>. El fuera cuadro es simplemente todo aquello que se extiende más allá de los límites de la imagen.

El cuadro, es decir, “la puesta en horizontal del campo según las leyes de la percepción”<sup>xl</sup>, es en estas piezas, como la mayoría de las fotos occidentales, rectangular. “Esta noción de cuadro cerrado y estructuralmente delimitado por un trozo lineal, parece surgido de la cultura occidental”. “...el cuadro rectangular, no corresponde en nada al campo natural de la visión”<sup>xli</sup>.

Las fotografías familiares de principios de siglo son imágenes cerrada sobre sí misma, los elementos están incluidos totalmente en la fotografía, es decir, ninguna persona ni objeto se visualiza parcialmente. Según esta lógica podemos pensar que a esta familia nada le falta, “está completa, replegada sobre sí misma”, no necesita más nada y como afirma Raul Beceyro en un análisis que efectúa sobre una fotografía tomada por Paul Strand “la familia tiende a reemplazar a la sociedad entera, casi para

*sustituirla*<sup>xlii</sup>. Ellos poseen todo lo que necesitan para ser felices, se tienen a ellos mismos, son autosuficientes. Al menos son estas las conjeturas que el campo permite sospechar. *“(La familia) existe como un universo social separado... orientado hacia la idealización de lo interior como sagrado, sanctum... universo sagrado, cerrado sobre su intimidad, separado de lo exterior por la barrera simbólica del umbral...”*<sup>xliii</sup>.

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 cuando está realizada bajo la perspectiva renacentista.

La perspectiva renacentista impone una y sólo una visión del mundo, hay fijeza del punto de vista. El capitalismo también impone un solo “credo”, hay fijeza en el punto de vista.

*“Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es en razón de que se le ha atribuido (desde el origen), usos sociales considerados realistas y objetivos. Y si, inmediatamente, se ha propuesto con las apariencias de un lenguaje sin código ni sintaxis, en definitiva de un lenguaje natural, es porque fundamentalmente la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo, en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del Quattrocento.”*<sup>xliv</sup>

La forma rectangular que encierra a una foto también es una cuestión puramente tradicional. Existen algunas fotos ovaladas y con otras formas un tanto rebeldes al modelo establecido, pero son minoría. Sí puedo, en cambio, manifestar enfáticamente que las imágenes en el mundo occidental presentan una línea divisoria bien delimitada entre la imagen y el fuera cuadro. Esta división tan tajante también tiene un anclaje cultural ya que no todas las civilizaciones del mundo distinguían tan claramente entre cuadro y fuera cuadro. Esta manera de delimitar, de encerrar, de configurar ventanas para que un observador inmóvil pueda encontrar imágenes fijas, son todas connotaciones ideológicas que muchas veces nos olvidamos de ver y que ayudan a la reproducción de un sistema.

En estas fotos de familia vemos que la forma rectangular y la perspectiva renacentista ocupan, igual que en la actualidad, un papel fundamental. La forma oval quizás en aquellos tiempos era más utilizada que ahora, pero la distinción entre cuadro y fuera cuadro y la perspectiva eran y son una constante. Lo que sí creo conveniente destacar, por lo que puedo mirar en estas piezas fotográficas es, que el marco, por lo general, al menos en estos retratos de familias, ocupaba un lugar muy importante; es decir, esa línea que separa la foto de lo que no es foto, está en estos antiguos fetiches, decorada, adornada. Sin exagerar creo que podría pensarse a veces que los marcos eran más importantes que las fotografías. Existían una variedad infinita, desde portarretratos, cuadros, hasta detalles de recuadros pintados en el revelado de la foto. Esta acción de jerarquizar en demasía la frontera entre el mundo de las imágenes y la “realidad”, responde a un modelo de sociedad en donde los límites eran reconocidos como una excelente manera de mantener un orden, una manera de dividir las imágenes de lo “real”. *“Pero las nociones de imagen y de realidad son complementarias. Cuando cambia la noción de realidad, también cambia la de imagen y viceversa”*<sup>xlv</sup>.

Los barrotes de las celdas que separan el cuadro del fuera cuadro son, por lo general, en estas fotos antiguas, marcos negros que bordean las fotos. El marco de las fotos existe para resaltar al máximo la separación entre las imágenes y el mundo real. Cuando una foto es enmarcada es porque es una

imagen importante, expresa prestigio. No es una foto más, es una imagen para recuadrar, debe diferenciarse del resto.

Porque recuadrar un foto, aunque después ocupe sólo un página en un álbum familiar, es darle un significado especial a esa imagen.

Casi todas las familias de esta época 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.

Estas características que vemos en las imágenes de estas familias son originadas en el arte pictórico, eran los pintores quienes originalmente remarcaban sus cuadros y utilizaban marcos rectangulares. Quiénes si no ellos obsesionados por la semejanza, utilizaron las leyes de la perspectiva, creyendo que ésta imitaría perfectamente la visión del único ser capaz de mirar “correctamente”, el ser humano. Esta visión antropocéntrica, que quiso guiar a lo inventores de la perspectiva, no logró imitar por completo la mirada humana, lo cual nos obliga a señalarla como un hecho cultural.

Si bien la fotografía debe a la pintura, por suerte o por desgracia, un cúmulo de hábitos, es necesario no olvidar que los verdaderos creadores de este instrumento tecnológico no fueron los pintores sino los químicos. *“Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema -Esto ha sido- sólo fue posible el día en que una circunstancia científica... permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso”<sup>xlvi</sup>.*

Antes de introducirme en la conocida disputa entre pintores y fotógrafos, quiero reconocer otra característica retomada por la fotografía de la pintura: la pose. Este hábito de posar frente a un pintor fue luego trasladado al campo de la nueva tecnología y perduró un largo tiempo.

En el mundo contemporáneo ya la pose no es indispensable a la hora de tomarse una fotografía. Existen fotos espontáneas y con un sin fin de variedades que se alejan de aquel artificio. Pero en las fotografías en las cuales baso mi estudio la pose sí es una constante. Esta práctica retomada del arte pictórico se encuentra muy fuertemente arraigada en las fotografías familiares antiguas. El hecho de posar es intentar detener la realidad por un instante. El artificio aportado por ésta, creo que es también una manera de separar realidad y ficción, al igual que los marcos de las fotografías. Tal vez existía alguna relación entre los marcos y las poses: la pose es al campo, lo que el marco es al cuadro, es decir, una manera de separar imágenes de realidad, o de limitar la sensación de realidad que estas nuevas imágenes producían.

*“De hecho, ponerse en pose, es mostrarse en una postura que se supone no es natural. A través de la preocupación por rectificar la actitud, de ponerse el mejor traje, a través de la negativa a dejarse sorprender con la ropa de todos los días y en una tarea cotidiana, es la misma intención la que se manifiesta. Ponerse en pose es respetarse y exigir respeto.”<sup>xlvii</sup>* Las familias posaban ante el fotógrafo, quien ayudaba en la organización del ritual. *“A diferencia de la instantánea testimonial (arrancada al suceso), la pose es un regalo que le hace el personaje fotografiado al fotógrafo”<sup>xlviii</sup>.*

Existe un imaginario previo, generalmente inconsciente, en el momento de decidir la inmortalización de una imagen con respecto a “quien” o a “quienes” va a ser mostrada la fotografía. Si bien, este tipo de tesoro es pensado para los mismos integrantes de la imagen, seguramente estas antiguas fotografías de familia serían exhibidas ante parientes lejanos, amigos, y delante cualquier huésped digno de ingresar a la casa, ya que en la mayoría de los casos dichas imágenes se encuentran expuestas en las

paredes de los domicilios a la vista de los visitantes. Este imaginario condiciona a la fotografía en muchos aspectos, según quien reine en la mente del fotografiado como principal espectador, serán los gestos, la postura, la vestimenta, el peinado...

Fotografiarse no era una acción emprendida todos los días, es por esto que debían verse espléndidos cuando la oportunidad de fotografiarse se aproximaba... verse espléndidos no equivalía en aquel momento a espontaneidad.

Sí, las fotografías producían realidad. La época en la cual fueron tomadas estas reliquias que utilicé para construir mi análisis todavía presentaba suficientes características para reconocer que en ella consideraban a la foto como espejo de lo real. Quizás por esto también tanto miedo por ver qué muestran, y tanto esmero, a través de la pose y de los marcos, para asegurarse de que son imágenes y diferenciarlas de la realidad.

En el siglo XIX las cosas no fueron tan fáciles para esta nueva práctica. Si bien *“Desde los comienzos... se impone un empleo de -la fotografía- que retoma los códigos pictóricos del retrato”<sup>xlix</sup>*, grandes críticas tuvo que soportar esta nueva tecnología justamente desde ese mundo pictórico que, aunque no le dio origen, como bien manifiesta Barthes, igualmente se constituyó en una madre sustituta que le sirvió como fuente de inspiración.

Basados en un concepto elitista y restringido del arte, no tardaron en aparecer un conjunto de pintores que se levantaron en contra de este nuevo invento que tan perfectamente copiaba la realidad.

Algunos artistas, desde una óptica más optimista, manifestaban que este dispositivo tecnológico había llegado en el momento justo para liberar a las obras de arte de su obsesión por la semejanza, de manera que los pintores ahora si finalmente podrían dedicarse a *“...la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica”<sup>l</sup>*.

Cualquiera fuera la postura tomada las cosas estaban bien divididas: para la pintura el estatuto de arte, para la fotografía, la industria. Ella debía auxiliar a las ciencias ya que podía registrar con certeza el mundo de lo visible, *“La fotografía supuso una decisiva ampliación del campo de lo representable incluso en términos estrictamente pictóricos”<sup>ii</sup>*. Para ellos, no podía constituirse en un arte porque el momento mágico de su génesis automática no corresponde a un proceso subjetivo, algo al hombre se le ha escapado.

Benjamín en *“Pequeña historia de la fotografía”*, cita un fragmento de Camilla Rect., donde expresa lo siguiente: *“El violinista debe por de pronto producir el sonido, tiene que buscarlo... el pianista pulsa una tecla: el sonido resulta... El dibujo y la coloración del pintor corresponde a la producción del sonido del violinista; como el pianista, el fotógrafo tiene delante una maquinaria sometida a leyes limitadoras que ni con mucho se imponen con las misma coacción al violinista”<sup>iii</sup>*. Esta distinción que detalla Benjamín, desde mi punto de vista, no significa que al pianistas le esté vedado el estatuto de arte por carecer de complejidad en su forma de expresarse, simplemente, posee otra manera de encontrar su música.

La mano es al pintor, lo que la mirada es al fotógrafo. La pintura y la fotografía, las dos crean, pero con distintas herramientas y mediante estratagemas diferentes.

Pero en aquellos tiempos, sólo un grupo de artistas, quienes se denominaron pictorialistas, quisieron hacer de la fotografía un arte, tratándola a ésta como si fuera una pintura, pero *“El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, negativamente, la omnipotencia de la verosimilitud en las composiciones de la fotografía en el siglo XIX”<sup>iiii</sup>*.

Más allá de este pequeño grupo de artistas la realidad de la época atestigua, que los pintores temían a este nuevo invento. El miedo a ser desplazados y reemplazados por este nuevo descubrimiento, que no sólo imitaba la realidad de una manera excepcional sino que además podía reproducir la imagen capturada una infinidad de veces, les generó los suficientes argumentos para desprestigiarlo y alejarlo del mundo del arte. *“...tomar fotografías suponía un alejamiento considerable de las metas de los pintores... democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes”<sup>iv</sup>.*

Pero gracias a esta acusación de “génesis automática” y de “ausencia del sujeto” en el instante preciso, surge la idea de huella, de mensaje sin código... *“La foto es ante todo index. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo)”<sup>v</sup>.*

Es el carácter indicial lo que distingue a la fotografía de la pintura, un cuadro pintado podrá ser en última instancia huella del pintor, pero nunca podrá ser vestigio de lo real, del referente, del tiempo. Es por esta razón que las fotos de familias poseen un valor diferente al de una pintura de aquellas mismas familias, porque como afirma Benjamín: *“En tanto -las pinturas- seguirían siendo propiedad de una familia, surgía a veces la pregunta por la identidad de los retratados. Pero tras dos o tres generaciones enmudecía ese interés: las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial... queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y esta aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo”<sup>vi</sup>.*

No es de extrañar que semejante tecnología ocasione duras controversias, ya que, si además de las trifulcas esgrimidas, nos atrevemos a pensar de una manera diferente y hacemos un corte transversal, la riña por el poder podría desplazarse y generar nuevas diputas. Ya no estaría centrada entre fotógrafos y pintores, sino entre artistas y modelos, expositores y expuestos. Con la fotografía existe un transferencia de poder que recae en el referente. La foto atesora el recuerdo del objeto fotografiado, la pintura del artista. El poder cambia de manos, ahora se ubica en la vereda de enfrente. La protagonista ya no es la mano adocinada sino el referente real. Las pinturas aumentan su valor cuando muere el pintor, en cambio las piezas fotográficas se ensalzan cuando se ausenta el referente. A partir de la muerte de los fotografiados el número de imágenes que pudo desprenderse de aquellas personas es limitado, se reduce a la cantidad ya existente... quizás aquí se oculte la magia que convierte a las fotografías en reliquias atesoradas.<sup>lvii</sup>

Finalmente, me animo a argumentar que gracias a aquellas acusaciones por parte de los pintores que señalan que la fotografía por operar en la ausencia del sujeto es inferior a la pintura, ella rescata su esencia, su lei-motive. Por eso punza, hiere y lastima, por eso se guarda como un tesoro y forma parte de un ritual. *“La fotografía tiene algo que ver con la resurrección”<sup>lviii</sup>.*

### ***Algunas apreciaciones para finalizar***

Estas fotografías de familias de principios de siglo que lograron solidificar un instante y hacerlo trascender en el tiempo mucho pudieron enseñarme sobre las prácticas cotidianas de esos seres.

La familia, la ficción que sirvió como pieza fundamental para edificar la sociedad, fue una institución que necesitó de herramientas como la fotografía para reforzar su existencia. Sin duda, estas imágenes, víctimas de rituales y de fetichistas, guardaron en su interior rasgos de una antigua realidad donde la ideología dominante era tan dominante como la de ahora, decidiendo entre otras cosas que debía



ser digno de fotografiarse y que debía abandonarse en los suburbios de la memoria tras las imágenes “correctas” de la fachada familiar.

Poses, marcos y demás convenciones heredadas del arte pictórico, se niegan a darle a estas maravillosas piezas “estatuto de arte” porque era una máquina y no un hombre lo que generaba la fotografía.

Índice, símbolo, ícono: la fotografía es las tres cosas. Presenta una conexión física con su objeto, está unido a él por medio de una ley y posee características semejantes a éste.

Vistas bajo estos tres cristales revelan interesantes apreciaciones, pero es el carácter de índice lo que predomina en ellas, o al menos, lo que les otorga categoría de reliquia. Puedo negar que se asemejan a lo que representan, puedo no estar de acuerdo con lo que signifiquen, pero no puedo dejar de creer en la existencia de esas personas y de ese tiempo que dejaron su huella para siempre en aquel papel bidimensional. Y es ese vestigio el origen de todos los impulsos que, en el alma de los seres queridos de aquellos que posaron para inmortalizarse, impidieron que aquellas imágenes quedaran en el olvido.

Como las huellas de un caminante en la arena, los vestigios de los cuerpos y rostros que se detuvieron ante el flash del dispositivo fotográfico, se convierten en rastros que nos permiten no perder el camino hacia la construcción de nuestras raíces.

Tras un rostro familiar la foto lastima, hiere y produce ese culpable sentimentalismo capaz de convertir en oro un simple trozo de papel con manchas.

El carácter indicial, con sus principios de singularidad, atestiguamiento y designación, otorga a la foto familiar todo lo que hace de ella una pieza merecedora de culto. Sin este rasgo esencial sólo serían papeles reciclables.

De la huella nace el punctum, y de ese punctum el encuentro entre la fotografía y la mirada.

El tiempo capturado por una cámara se congela, la vida continúa. El momento atrapado por el flash es el comienzo de una oración que finaliza con el punto y aparte de la mirada. La fotografías cuentan historias. Son huellas de un referente, de un tiempo, todo lo demás pertenece a lo simbólico. En la fotografía la semejanza es un resultado, la interpretación una necesidad humana y la huella su parte nodal.

**...son huellas luminosas de aquellas personas que vivieron y no quisieron morir (aunque las fotos finalmente atestigüen sus muertes).**

**...son huellas luminosas de seres especialmente relacionados con las almas de las miradas de las personas que contemplan las imágenes.**

**...son vestigios que se adornan, se decoran, se enmarcan y se veneran.**

**Las fotografías de familia... son tesoros punzantes.**

*Carolina Cansino*

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, R.: *La cámara lúcida* (fragmentos), Barcelona, Piados, 1990.
- BECEYRO, R.: "Lewis Hine" en *La historia de la fotografía en diez imágenes*, Buenos Aires, C.E.D.A.L., 1983.
- BENJAMIN, W.: "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos Interrumpidos*, Barcelona, Planeta, 1994.
- BOURDIEU, P.: "Anexo. El espíritu de la familia" en *Razones Prácticas (sobre la teoría de la acción)*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- BOURDIEU, P.: "Primera Parte" en *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
- DUBOIS, PH.: "De la verosimilitud al índice" y "Pragmáticas del índice y efectos de ausencia" en *El acto fotográfico*, Barcelona, Piados, 1986.
- GAUTHIER, G.: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (fragmentos), tercera edición, Madrid, Cátedra, 1996.
- LUNA, F.: "La modelación de la Argentina moderna" en *Breve historia de los Argentinos*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- MARTINEZ de AGUIRRE, E., BISELLI, R. y MARENGO, M.: *Introducción a los lenguajes - la fotografía*, Rosario, Laborde Editor, 2000.
- PEIRCE, CH.: *Collected Papers* (fragmentos), Madrid, Ed. Taurus, 1984.

- ROMERO, J. L.: “1916” en *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, sexta edición, Buenos Aires, Fondo de cultura económica de la Argentina, 1998.
- SCHAEFFER, J.: “El ícono indicial” en *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1993.
- SONTAG, S.: “En la caverna platónica” y “El mundo de las imágenes” en *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
- VEIRAT-MASSON, I. y DAYAN, D.: “De la imagen semiológica a las discursividades”, en *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- ZUNZUNEGUI, S.: “La imagen fotográfica” en *Pensar la imagen*, cuarta edición, Madrid, Cátedra.

## Notas

\* Fragmento reformulado de mi tesina de grado “Antiguas Fotos de Familia, Tesoros Punzantes”

<sup>i</sup> GAUTHIER, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (fragmentos). Cátedra, Madrid, 1996. Pág. 36

<sup>ii</sup> BECEYRO, Raul: “Lewis Hine” en *La historia de la fotografía en diez imágenes*. Bs As, C.E.D.A.L., 1983. Pág. 45

<sup>iii</sup> BARTHES, Roland: *La cámara lúcida* (fragmentos). Paidós. Barcelona, 1980. Pág. 136

<sup>iv</sup> VEIRAT-MASSON, Isabelle y DAVAN, Daniel: “De la imagen semiológica a las discursividades” en *Espacios públicos en imágenes*. Gedisa, Barcelona, 1997. Pág. 59

<sup>v</sup> Argumento de Roman Gubern en MARTINEZ DE AGUIRRE, E., BISELLI, R., MARENGO, M.: *La fotografía*. Laborde Editor, Rosario, 2000. Pág. 40

<sup>vi</sup> VEIRAT-MASSON, Isabelle y DAVAN, Daniel: *op. cit.*, pág. 60

<sup>vii</sup> DUBOIS, Philippe: “De la verosimilitud al index” y “Pragmáticas del index y efectos de ausencia” en *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986. Pág. 20

<sup>viii</sup> PEIRCE, Charles Sanders: *Collected Papers* (fragmentos). Taurus, Madrid, 1984.

<sup>ix</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 23

<sup>x</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 37

<sup>xi</sup> PEIRCE, Charles Sanders: *op. cit.*

<sup>xii</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 33

<sup>xiii</sup> BENJAMÍN, Walter: “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos Interrumpidos*, Planeta, Barcelona, 1994

<sup>xiv</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 35 y 36

<sup>xv</sup> SONTAG, Susan: “En la caverna platónica” y “El mundo de las imágenes” en *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980. Pág. 26

<sup>xvi</sup> SONTAG, Susan: *op. cit.*, pág. 188

<sup>xvii</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 75

<sup>xviii</sup> PEIRCE, Charles Sanders: *op. cit.*

<sup>xix</sup> BARTHES, Roland: *op. cit.*, pág. 135

<sup>xx</sup> SONTAG, Susan: *op. cit.*, pág. 161

<sup>xxi</sup> BARTHES, Roland: *op. cit.*, pág. 144

<sup>xxii</sup> BARTHES, Roland: *op. cit.*, pág. 142

<sup>xxiii</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 45

<sup>xxiv</sup> BARTHES, Roland: *op. cit.*, pág. 142

<sup>xxv</sup> BARTHES, Roland: *op. cit.*, pág. 131

<sup>xxvi</sup> SONTAG, Susan: *op. cit.*, pág. 31

<sup>xxvii</sup> GAUTHIER, Guy: *op. cit.*, pág. 29

<sup>xxviii</sup> GAUTHIER, Guy: *op. cit.*, pág. 35

<sup>xxix</sup> BOURDIEU, Pierre: “Primera Parte” en *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979. Pág. 112

<sup>xxx</sup> GAUTHIER, Guy: *op. cit.*, pág. 19

<sup>xxxi</sup> GAUTHIER, Guy: *op. cit.*, pág. 20

<sup>xxxii</sup> ZUNZUNEGUI, Santos: “La imagen fotográfica” en *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid. Pág. 136

<sup>xxxiii</sup> BOURDIEU, Pierre: *op. cit.*, pág. 63

<sup>xxxiv</sup> BOURDIEU, Pierre: *op. cit.*, pág. 46

<sup>xxxv</sup> Pero siempre es bueno recordar que entre cada una de las fotos felices de nuestros álbumes se esconden momentos de tristezas que son tan pertenecientes a nuestra historia familiar como los días de sol y de sonrisas.

<sup>xxxvi</sup> Argumento de Srta. B. C. en Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pág. 51

<sup>xxxvii</sup> BOURDIEU, Pierre: *op. cit.*, pág. 131

<sup>xxxviii</sup> BOURDIEU, Pierre: *op. cit.*, pág. 44

<sup>xxxix</sup> GAUTHIER, Guy: *op. cit.*, pág. 22

<sup>xl</sup> GAUTHIER, Guy: *op. cit.*, pág. 25

<sup>xli</sup> GAUTHIER, Guy: *op. cit.*, pág. 23

<sup>xlii</sup> BECEYRO, Raul: *op. cit.*, pág. 45

<sup>xliiii</sup> BOURDIEU, Pierre: *op. cit.*, pág. 127

<sup>xliiv</sup> BOURDIEU, Pierre: *op. cit.*, pág. 110

<sup>xliiv</sup> SONTAG, Susan: *op. cit.*, pág. 170

<sup>xlivi</sup> BARTHES, Roland: *op. cit.*, pág. 142

<sup>xliivii</sup> BOURDIEU, Pierre: *op. cit.*, pág. 126

<sup>xliiviii</sup> VEIRAT-MASSON, Isabelle y DAVAN, Daniel: *op. cit.*, pág. 61

<sup>xliiv</sup> VEIRAT-MASSON, Isabelle y DAVAN, Daniel: *op. cit.*, pág. 58

<sup>i</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 26

<sup>ii</sup> ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, pág. 134

<sup>iii</sup> BENJAMÍN, Walter: *op. cit.*, pág. 75

<sup>iiii</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, pág. 29

<sup>liv</sup> SONTAG, Susan: *op. cit.*, pág. 17

<sup>lv</sup> DUBOIS, Philippe: *op. cit.*, Pág. 51

<sup>lvi</sup> BENJAMÍN, Walter: *op. cit.*, pág. 66

<sup>lvii</sup> Mientras más fotos te hallas tomado menos importante será cada una de ellas, pero quizás más importante seas vos.

<sup>lviii</sup> BARTHES, Roland: *op. cit.*, pág. 145

