



Deseando ver(-te). Re-creaciones fotográficas del álbum familiar

Wishing to see(-you). Photographic re-creations of the familiar album

Pamela Martínez Rodríguez

ORCID: 0000-0003-3902-6673

Universitat de Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, Espanha

Resumen

Las fotografías de Sancari, Quieto y Martínez, comparten como origen el trauma de la pérdida y la desaparición pero sobretodo el deseo-de-ver. Creando imágenes-recuerdos intentan resolver la incompatibilidad entre la perduración infinita del afecto y la falta de fotografías. El álbum como "herramienta de gestión de memoria"¹ sostiene nuestra historia e identidad, por ello la potencia de estas propuestas está en la necesidad de materializar un recuerdo inexistente, prueba visual de un vínculo afectivo y sanguíneo, poniendo en juego la relación entre memoria autobiográfica, rol del álbum y creación fotográfica.

Palabras Clave

Álbum familiar. Fotomontaje. Trauma. Memoria autobiográfica. Posmemoria.

Abstract

The photographs of Sancari, Quieto and Martínez, share as a common origin the trauma of loss, the anguish over the disappearance and above all the desire-to-see. Through the creation of images-memories they try to resolve the incompatibility between the infinite permanence of affect and the lack of photographs. The album as a memory management tool supports our history and identity, therefore the power of these proposals is in the need to materialize a non-existent memory, visual proof of an affective and blood bond, putting into play the relationship between autobiographical memory, role of the family album and photographic creation.

Keywords

Family album. Photomontage. Trauma. Autobiographical memory. Post-memory.

1- Término acuñado por el teórico y fotógrafo Joan Fontcuberta (VICENTE, 2013, p.150).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

I. El deseo-de-ver

En la segunda mitad del siglo XIX el fotógrafo americano Gilbert Stuart realizó la que se considera una de las primeras fotografías de fantasmas¹. Según Bañuelos, esta curiosa anécdota de la historia de la fotografía se originó como un accidente técnico cuando Stuart quiso reutilizar unas placas fotográficas ya expuestas -sin antes limpiarlas correctamente- para realizar un nuevo retrato. El resultado, además del retrato en cuestión, fue la aparición velada o fantasmagórica de una mujer que pertenecía a la fotografía realizada anteriormente.

Este hecho casual generó una inesperada abertura en la percepción de la realidad de la época, al combinar en una sola imagen dos mundos; el terrenal y el espiritual. A partir de este hecho, las fotografías de espíritus fueron adquiriendo gran popularidad debido a la sugestión que llevaba al público a reconocer en ellas a sus propios familiares fallecidos. En esta deriva, incluso se llegó a considerar a algunos fotógrafos como médiums. Lo que resulta más interesante de todo, es que aún después de detectado el fraude, estas fotografías siguieron teniendo éxito, como ejemplifica el caso del famoso libro de Georgiana Haoughton de 1882 donde reúne fotografías de espíritus procedentes del estudio de Mr. Hudson (BAÑUELOS, 2008, p.42).

Esta curiosidad histórica nos lleva a reflexionar sobre los límites de lo real y de lo fantástico en la fotografía y sobretodo sobre el deseo-de-ver. Visualizar una fantasía, nacida en el vacío de la pérdida, donde el encuentro con el ser desaparecido es tan necesario, que aún sabiendo que ese espíritu plasmado en la imagen no es real, se acepta como tal y acaba sirviendo como un testimonio necesario, la imagen que faltaba en el álbum. Se trata de una imagen que hace real un encuentro que sólo ocurrirá de ahora en adelante en el pensamiento, en la fantasía y en la memoria. Una imagen que es capaz de hacer visible una realidad imposible, apaciguando así la fractura del no poder ver ni sentir más a aquel que se ha ido. Es así, que en esta motivación y deseo las fotografías de fantasmas encuentran un nuevo sentido al integrarse al álbum familiar y convertirse en un último encuentro que se archiva para la posteridad.

Quedémonos con la potencia de esta anécdota para observar ciertas fotografías contemporáneas, configuradas como un espacio virtual donde pueden convivir tanto el recuerdo como la fantasía, bajo la imperiosa necesidad de resguardar los afectos de aquella co-existencia ya perdida. La fotografía como un lugar para rememorar y despertar nuevos relatos autobiográficos que nacen del deseo-de-ver-al-otro desaparecido y de monumentalizar lo efímero de las experiencias pasadas.

II. Continuar el álbum familiar interrumpido

No son pocos los artistas contemporáneos que han dirigido su mirada al álbum familiar como fuente de inspiración y selección de imágenes significativas de las per-

1- Para otros historiadores es William Mumler el precursor de la fotografía de fantasmas en Estados Unidos. Mumler fue famoso por su fotografía de la viuda de Abraham Lincoln que aparecía abrazada de él como presencia fantasmagórica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

sonas, los lugares o los objetos que están cobijados en sus páginas. Algunos artistas han analizado la estandarizada forma y el positivismo que ha tenido desde sus orígenes, para reflejar los diferentes hitos de la vida y criticado su incapacidad para evocar ciertos (des)afectos o eventos específicos relacionados con el trauma o el dolor. Estos artistas han considerado necesario reconstruir el álbum familiar para así integrar imágenes nuevas que se ubiquen entremedio de las existentes y consigan explicar lo que en el álbum no está, porque no pudo, no quiso, o no entraba en los parámetros permitidos por el mismo formato para fotografiarse.

En este artículo revisamos tres proyectos fotográficos que trabajan con la herencia documental y cultural del álbum para construir y dar cabida a nuevos recuerdos inexistentes bajo el imperioso deseo-de-ver-al-otro que ya no está. Desde esta perspectiva veremos las obras de Mariela Sancari, Lucila Quieto y la serie presente en la publicación Memorias Anónimas realizada bajo las mismas premisas de estas autoras. Todas estas fotografías tienen en común el querer construir la imagen presente del padre/madre que falta, teniendo como punto de partida tanto las imágenes documentales como las imágenes faltantes que no han sido representadas en el álbum familiar. Todas estas fotografías se diferencian en las técnicas y estrategias utilizadas para conseguir estos re/encuentros testimoniales.

Mariela Sancari, Moisés (2015)

Moisés es un fotolibro de retratos intenso y sensible, motivado por la ausencia de imágenes del padre de Mariela que se suicidó cuando ella tenía 14 años. El hecho de no poder haberlo visto cuando él murió, provocó en la artista la incredulidad en su desaparición, la ensoñación recurrente de encontrárselo y de imaginar cómo sería en la actualidad si viviese. Con el transcurrir del tiempo todo ello se transformó en una obsesión que canalizó en la realización de este libro.

SE BUSCAN

HOMBRES ENTRE 68 y 72 años
de edad y con ojos claros, parecidos
al señor de la foto,
para formar parte
de un proyecto
fotográfico.



Interesados
comunicarse al
15 36097839

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brandsen /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.

Figura 01: SANCARI, M. Aviso elaborado por la autora para el proyecto Moisés, 2015. Extraído de www.marielasancari.com
©Mariela Sancari

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Mariela Sancari inicia su proyecto desde el azar, al convocar a desconocidos a una sesión fotográfica mediante un aviso en el periódico. Aviso que buscaba adultos de entre 68 y 72 años con ojos claros y que se parecieran a la fotografía del padre joven que había sido extraída de su álbum familiar (Figura 01). En este laberinto de espejos, Sancari no sólo proyecta la imagen anhelada del padre en unos desconocidos, sino que también son ellos quienes se reconocen en esa imagen de un desconocido como una potencial imagen-identidad. Así, desde la necesidad personal de la autora se inicia un ejercicio doble de reconocimiento y representación: ella busca la imagen fantaseada de su padre y ellos- los desconocidos- la aceptan y son, en este dulce juego, retratados por esta potencial hija.

El proyecto de Sancari consiste en dar forma real a sus recuerdos de infancia y a las fantasías que la han perseguido toda la vida. Comprender la fuerte persistencia de estos recuerdos de infancia es fundamental para comprender su obra. Para los autores Duch y Mèlich (2009, p.28) se asemejan a "recuerdos-imágenes" y son descritos como, presencias fantasmagóricas que acechan, unas levemente y otras con más insistencia, la cotidianidad de nuestra existencia, paisajes o rostros desaparecidos que encontramos también a veces fugitivamente en nuestros sueños.

Teniendo esto en cuenta, podemos intuir que el trabajo de la artista fue, desde un principio, reconocer los tabúes familiares y hacerse cargo de sus propias obsesiones, para después idear una estrategia que permitiera transmitir la persistencia fantasmagórica de sus fantasías infantiles. Con la creación de esta serie editada de retratos de Moisés, Mariela nos evoca la idea del álbum, por ello nos abrimos y estamos propensos a percibir o reconocer en estas páginas afectos, vínculos y un cierto relato vital de aquel hombre que da nombre al libro, todo ello propiciado por el ejercicio de lectura previo que tenemos de nuestros propios álbumes familiares que tan bien conocemos.

Nos sumergimos en estas páginas y mientras avanzamos el enigma sobre quién es Moisés no desaparece, sino que aumenta. Aspecto debido a la decisiones compositivas de la publicación, donde los retratos de los hombres se configuran como si fueran las partes de uno solo, por ello tenemos la idea que en sí mismos no son retratos, no quieren dar la imagen de un solo hombre sino que crear una imagen caleidoscópica que sea la de todos ellos y a la vez la del Moisés anhelado, revelándonos así la imposibilidad de su representación.

A medida que pasamos página, la lectura del fotolibro se vuelve más intensa y nos encontramos ante el asombro de emocionarnos sin comprender cómo ni por qué. La visión prismática de los perfiles, los cuerpos fragmentados, los primeros planos nos muestran los rasgos característicos de estos hombres, su pelo, su piel, su perfil (Figura 02). Vamos configurando una imagen más amplia, a partir de esos fragmentos que actúan como huellas, y que nos transportan a nuestros propios recuerdos de otros cuerpos que (re) conocemos. Como asegura Pontalis, "todos nuestros recuerdos son pantallas, sirven de pantalla a las huellas que disimulan y contienen a un tiempo" (DUCH y MÈLICH, 2009, p.30). Las huellas, que están separadas de cualquier recuerdo, son las que quedan inscritas y nos marcan, son los "signos de ausencia" (2009, p.31), y se hacen presente en los momentos en que el individuo deja libre su conciencia y ensueña o hace el esfuerzo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 02 - SANCARI, M.
Moisés (2015), páginas
interiores del libro. Extraído
de www.marielasancari.com
©Mariela Sancari

de analizarse (MARTÍNEZ, 2015, p.333). Las huellas en este caso, son las características físicas de los hombres fotografiados donde la nitidez de las imágenes nos lleva a sumergirnos en los detalles del cuerpo accediendo desde allí a una atmósfera del recuerdo. Relacionamos visualmente estas características para reconstruir la figura imposible del hombre inaprensible, ver e imaginar cómo es y con ello indagar qué ha sido de su vida.



Moisés se erige para la autora, y para quienes conocemos la historia, como un potencial desenlace del pasado que se invoca desde el presente y que abre así una posibilidad de existencia, de cómo podría ser su padre hoy en día. Sancari parece afirmar, tal como dicen Duch y Chillón (2012, p.399), que "el pasado es siempre nuevo" porque es en el presente donde ocurre la continua creación del recuerdo rescatado del olvido insondable. Para los autores, es el presente quien dirige el pasado, pudiendo necesitar de algunos recuerdos y no de otros, pudiendo aparecer más largo o más corto, resonando más o menos. Así para los autores, el pasado es considerado siempre como "presente del pasado" (2012, p.399-400).

El drama del duelo y el lugar vacío que deja en la memoria autobiográfica es clave para entender la motivación de Sancari y las demás fotografías que tratamos en este texto. El deseo de llenar ese vacío con imágenes, que ocupen su lugar en la historia visual autobiográfica, permite que las autoras se conviertan en artifices y hagan uso de su voluntad en la modificación de su propia historia de vida. Como asegura Vicente (2013, p.16), la fotografía del álbum es capaz de moldear nuestra memoria pudiendo sustituir los hechos reales, es decir, la imagen de la fotografía toma el lugar de la imagen mental del recuerdo, "creemos que recordamos esos momentos pero en realidad recordamos las fotografías de esos momentos, porque la memoria solo puede guardar fotografías".

En este sentido, el álbum reinventado de Sancari se convierte en un medio para influir en su autobiografía y su identidad al lograr la re-narración y re-estructuración de sus recuerdos. La autora consigue dar salida y relato a sus obsesiones internas en una reinterpretación desde la fotografía del aquí y el ahora que da una posibilidad al pasado, una posibilidad (de las tantas), de cómo pudiera haber sido si Moisés siguiera vivo (Figura 03).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 03. SANCARI, M.
Moisés (2015), páginas
interiores del libro. Extraído
de www.marieLasancari.com
©Mariela Sancari



Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia (2001)

Carlos Quieto desapareció el día 20 de agosto de 1976 en manos de las fuerzas armadas de la dictadura argentina. El nacimiento de Lucila, posterior a este hecho, imposibilitó la convivencia padre e hija y le arrebató desde un principio la creación de cualquier registro fotográfico que pudieran compartir. Como ella misma señala, sus obras tienen que ver directamente con estas carencias de recuerdos familiares que nunca podrá tener y que es una parte de su historia que sólo puede imaginar (LARRALDE, 2013, p.3-4).

De esta manera la artista inició un proyecto basado en las únicas imágenes que tenía de su padre, las del álbum creado y mantenido por su familia anterior a su nacimiento. Decidió proyectarlas en forma de diapositivas en un pared para posteriormente situarse/insertarse físicamente dentro de ellas, creando de este modo una nueva escena para fotografiar: la antigua imagen del padre proyectada, pero ahora junto a su hija, en el presente. Esta idea personal se transformó en un proyecto colectivo cuando decidió invitar a través de un anuncio muy sugerente, a otros hijos de desaparecidos que podían compartir su misma desazón: "Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamáme" (LARRALDE, 2013, p.3).

Considero que es en el reconocimiento de esta falta, tan íntima que desborda al colectivo, dónde está la fuerza de la propuesta realizada por Quieto; la urgente necesidad de obtener esa imagen inexistente, que quiere ser el testimonio visual de un vínculo sanguíneo y afectivo, que hasta ese momento solo existía como un recuerdo-heredado por sus familiares. Este proyecto, como veremos a continuación, evidencia la relación entre la memoria autobiográfica, el rol del álbum familiar y la fotografía.

El relato histórico familiar, materializado en el álbum, es un elemento fundamental que conforma la memoria autobiográfica y con ello la propia identidad. Como señalan Conway y Jobson, es a través de los recuerdos autobiográficos que se define la identidad del individuo, su naturaleza única es sustentada mediante recuerdos únicos (BERNTSEN y RUBIN, 2012, p.54). El álbum nos otorga valiosos elementos para sumergir-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

nos y reencontrarnos con nuestra historia personal familiar, que además en el caso de Quieto, se configuraba como una versión única de la cual ella era mera espectadora. El álbum confirma y es monumento de nuestra existencia con los que allí están representados, para siempre, por ello incluirse y crear la fantasía de convivencia lo podemos considerar como el deseo de formar parte de una narración afectiva que se inserte de lleno en el recuerdo familiar.

La importancia de construir, mantener y transmitir este relato visual y oral que genera el álbum, se basa en que nuestra memoria autobiográfica se conforma como una historia personal que nos identifica, que debe tener un sentido y ser narrable, teniendo para ello una estructura que también es influenciada por nuestra manera de entender el mundo cultural, social y moralmente. Esto se debe a que nuestra identidad como personas únicas se define a partir de nuestra historia de vida, que es una estructura cognitiva-lingüística capaz de recordarla y definirla seleccionando, desde un rico acervo de memoria autobiográfica, los eventos más destacados y organizándolos de un modo específico (BERNTSEN y RUBIN, 2012, p.54-69). Para Joan Fontcuberta, la necesidad de configurar un álbum de familia nace de su capacidad como “herramienta de gestión de memoria”, (VICENTE, 2013,p.150). Por ello nuestra identidad, de donde venimos, quienes somos y también la proyección de quienes seremos, encuentran en el álbum el marco para un relato transmisible tanto visual como oralmente.



Figura 04. QUIETO, L.
Arqueología de la Ausencia,
2001. ©Lucila Quieto.

Es, de este modo, que Lucila fue creando nuevas imágenes y con ello transformado su propio álbum. Imágenes como testimonio documental de una existencia en común. Se trata de la materialización del deseo-de-estar-junto-a-él, que no se ha visto interrumpido ni por el tiempo, ni por la imposibilidad. Con todo esto, la artista consigue

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

darle continuidad al álbum² en relación a la existencia del padre, dando sentido a la permanencia de un afecto que ya no respondía a la imagen/presencia de un cuerpo, abstracción que no había podido ser representada en el álbum al modo tradicional. Podemos decir que los recuerdos que Lucila Quieto tenía de su padre eran parte de una memoria heredada, o mejor, de una "posmemoria"³, construida por las imágenes fotográficas del álbum como testimonio fiel de su imagen, el relato oral recibido en forma de descripciones, anécdotas e historias y también a través de las fantasías personales que fue creando a partir de todos estos elementos. Pero si bien el álbum aporta su cualidad de registro y memoria, tal como plantea Joan Fontcuberta, al revisarlo también ocurre una abertura del relato, que da lugar para "la desmemoria" (VICENTE, 2013, p.150). El álbum es interpretable y despierta recuerdos e imágenes que no están en sus páginas. Cada vez que lo revisamos entra en juego el recuerdo, la imaginación y el olvido. La imagen, como dirá Paul Ricoeur, es aquello común que relaciona los recuerdos con la imaginación, por lo que el álbum es en sí la abertura al terreno del subconsciente, la infancia, lo borroso, lo que es familiar y lo que es lejano, recuerdos falsos o ampliados o contruados por medio de las historias que de ellos nos han explicado. De este modo, en el álbum todo relato familiar encuentra, si no una imagen, una huella, incluso cuando no hay imagen de cierto relato, el álbum señala la falta de esa imagen, porque conocemos la versión de la historia por la propia familia (MARTÍNEZ, 2015, p.338).

En esta posibilidad de abertura o desmemoria del álbum encuentran su lugar las imágenes de Lucila Quieto. Al introducirse en el propio álbum familiar, consigue un encuentro tan anhelado como imposible, para resolver una angustia y una fantasía que habían persistido a través de los años.

Podemos pensar, que las nuevas imágenes creadas por la artista, son la posibilidad de resolver imagéticamente, una de las mayores problemáticas del duelo, la violencia del raptó que significan la muerte y la "irremediable separación" de aquel que amábamos de nuestras vidas, como señala Levinas. Para el filósofo, la muerte del Otro me rompe porque hay una fisión del Otro en mí, Sloterdijk también considera al Otro, no como alguien externo, sino capaz de complementarnos íntimamente, al co-habitar en una esfera que la muerte hace estallar (SLOTERDIJK, 2003, p.415-425). De este modo, en la obra de Lucila, este anhelo de visibilizar la fusión delata y pone en juego distintos antagonicos: los abismos entre pasado/ presente, vida /muerte, cuerpo/ imagen, vivencia/recuerdo (Figura 04). Sus imágenes nos hacen comprobar la distancia entre estos conceptos y con ello nos revelan el dolor de la ausencia. Imágenes donde el cuerpo se inserta en la imagen proyectada del álbum, un cuerpo que se funde en el recuerdo y que ahora es parte de él, en un tiempo nuevo (MARTÍNEZ ROD y GACHARNÁ 2018, p.105).

2- Con la muerte de un familiar se acaban también sus registros dentro del mismo álbum, por ello hablamos de álbum interrumpido al arrancarse de él a quienes ya no existen.

3- Posmemoria es un concepto acuñado por Marianne Hirsch, a partir de las experiencias de los hijos de sobrevivientes del Holocausto. Esta forma de memoria es particular, dice, porque la conexión con su fuente está mediada por la recolección, pero a través de una inversión y creación imaginativa. De este modo, la posmemoria caracteriza la experiencia de quienes han crecido dominados por las narraciones que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son reemplazadas por las historias de la generación anterior en forma de sucesos traumáticos que ni entendieron ni recrearon. La autora considera que este concepto puede extrapolarse a otros recuerdos de segunda generación de otros importantes eventos traumáticos colectivos o culturales (HIRSCH, 2001, p. 22).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

En la acción ideada por Lucila, ocurre además la expansión de la fotografía proyectada: desde el plano al espacio tridimensional. Ya hemos comentado como conceptualmente estas fotografías representan un entrar en el tiempo donde vivieron los padres, convivencia que es deseo de pérdida de los límites entre el cuerpo y la imagen proyectada, la luz. Los cuerpos, de Quieto y de los HIJOS, buscan perder su consistencia y dejarse poseer por la imagen, logrando así la incorporación de la materia-cuerpo en la materia-luz-imagen (Figura 05). Esto sólo se puede lograr transformando la fotografía; al proyectarla cambia su escala, su corporeidad, su textura y con ello el modo de percibirla, haciendo visible el anhelo de dar una amplitud y cabida en el espacio que habitamos a la imagen que existe sólo en el papel. (MARTÍNEZ ROD y GACHARNÁ 2018, p.105).



Figura 05. QUIETO, L.
Arqueología de la Ausencia,
2001. ©Lucila Quieto.

Si bien esta serie de fotografías no se concibe como publicación ni como un álbum familiar, comparte con estos últimos una de sus características esenciales, como el hecho de construirse colectivamente para fomentar y poner en ejercicio el recuerdo. En el comienzo del proceso creativo cada interesado traía una imagen del álbum que "deseaban salvar", desde ese punto se proponía la situación, la localización y los participantes. La percepción de tener todos la misma necesidad de crear esta imagen faltante y de recrear este encuentro hace que la serie se configure como un espacio colectivo donde la añoranza del Otro y el duelo, los une (ALONSO RIVEIRO, 2016, p.9).

De este modo, en ambos casos se trata de experiencias colectivas que configuran un espacio de encuentro para el recuerdo y que, como hemos ido reflexionando, estarían relacionados; la serie puede interpretarse como un nuevo álbum, o quizás, como una producción de imágenes faltantes que quieren insertarse dentro de las ya existentes. Compartirían también la forma de ritual del álbum, propia de todo su proceso; desde el registro, su aceptación, colección, cuidado, observación y también su relato (VICENTE, 2013, p.29). Según Armando Silva, en el rito de relatar el álbum se consigue actualizar la fotografía cada vez que es explicada a otro (2013, p.29). Lo específico de este tipo de imágenes es que su existencia se ha determinado por su capacidad de ser narrada. Nar-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

ración que en la obra de Lucila constituye, de manera inversa, el origen del proceso creativo de la imagen creada junto a los HIJOS. (MARTÍNEZ ROD y GACHARNÁ, 2018, p.105).

Pamela Martínez Rod, Memorias Anónimas (2015)

Este fotolibro reúne una serie de imágenes, creadas tanto de una selección de fotografías de los propios álbumes familiares como de otros anónimos recolectados en mercadillos de antigüedades. Se trataba de imágenes híbridas donde se combinaban personajes con lugares diferentes bajo la técnica del fotomontaje.

Inmersa en un proceso de duelo y sobrepasada por el recuerdo y la ausencia, el proyecto tenía del mismo modo que describe Roland Barthes en *Cámara lúcida*, dificultades para encontrar la imagen justa, aquella que lograra generar la intensa emoción que despertaba aquel rostro de quien ya no estaba. Esta incapacidad de las imágenes de las cuales disponía, condicionó desde un principio la creación de los relatos visuales a través de no una, sino de varias imágenes, lo que motivó una enrarecida temporalidad en la superposición de personajes antiguos y lugares actuales. Esto se comprendía porque la complejidad del recuerdo no se conformaba con la representación de un único rostro ni tampoco de únicos lugares. Los recuerdos eran imágenes dolorosas del pasado que pedían -ahora en el presente que los invocaba- ser remodelados para ser re-insertados en la memoria sin su aguijón. Así como en los casos de *Quieto* y *Sancari* el álbum familiar no contenía las imágenes que se deseaban ver y por ello necesitaba con urgencia ser ampliado, intervenido y transformado.

Si consideramos que en el duelo es necesario asegurar que la historia autobiográfica⁴ no sea destruida aunque falte alguien que fue y será esencial en ella, comprendemos que jugar con la temporalidad de las imágenes era un acto pleno de sentido, ya que hacía visible la naturaleza propia de la memoria, que como ya hemos visto anteriormente, es continuamente afectada por el acto de recordar en el presente.

Uno de los primeros pasos en del trabajo creativo fue acercarse a los recuerdos, desde ciertas imágenes que los evocaban. Se quería crear una historia que no existía aún en imágenes, pero que se pensaba podían contenerla o de algún modo antecederla, transformando así el álbum y la historia autobiográfica. Si son los recuerdos los que hacen posible la constitución de las tramas histórico-biográficas que nos permiten identificarnos como individuos, así como los múltiples modos de relación que nos permiten articular nuestros relatos vitales (DUCH y CHILLÓN 2012, p. 402); accediendo a ellos y en este caso reformulándonos a través del fotomontaje se convertía en un modo de re-estructurar el relato biográfico amenazado por la pérdida. Según los autores,

La memoria se sustancia en recuerdos, es decir, "re-acuerdos" que constelan ciertas unidades significativas a partir de la dispersión de datos, alusiones, imaginaciones e indicios y que así auspician la acuñación de designaciones tan aparentemente incontestables como "yo", "identidad", "historia" o "mundo".

4- Parte de las terapias psicológicas del duelo tienen como aspecto fundamental cuidar la continuidad del relato autobiográfico amenazado por el sinsentido de la muerte que puede romperlo y con ello interrumpir el futuro proyectado por el doliente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Desde un principio, una cierta distorsión visual caracterizó las imágenes que se iban creando, al combinarse distintas fotografías que traían consigo lecturas de diferentes épocas, se combinaban de maneras poco probables en la realidad o se fusionaban en escenarios más propios del mundo onírico (Figura 06).



Figura 06. MARTÍNEZ ROD,
P. Altar, 2013 © Pamela
Martínez Rod

En este sentido, es interesante trazar un cierto paralelismo entre el proceso creativo y el psicológico en cuanto a la distorsión del recuerdo. Este fenómeno es reconocido por la psicología como mecanismo de defensa del yo, donde la memoria autobiográfica puede distorsionarse ya sea en el nivel de los recuerdos individuales o en el de la historia de vida, cuando ocurre la amenaza del sentido de la autoconsistencia de los individuos por ejemplo con su yo ideal deseado (la vergüenza), o con su sentido de la seguridad (la ansiedad), o con su sentido moral (el sentimiento de culpa). No sólo eso, también las memorias además de ser distorsionadas o reprimidas, pueden ser condensadas en una sola escena nuclear cuando comparten un tema conflictivo común. Las memorias de infancia son especialmente susceptibles a los cambios pudiendo condensar una variedad de referencias biográficas conflictivas en una sola inocente escena⁵ (DUCH y CHILLÓN 2012, p. 34-35).

De este modo, vemos que la memoria autobiográfica es de por sí transformable, con nuestro consentimiento o no, y por ello la solución de re-narrar y manipularla para lograr algunos beneficios en nuestro yo es un mecanismo existente que ahora hemos

5- Este fenómeno fue denominado screen memory por Freud. Estas memorias condensadas no sólo distorsionan los hechos históricos sino que pueden también al mismo tiempo revelar preocupaciones centrales y conflictos del individuo. (DUCH y CHILLÓN 2012, p. 34-35).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

relacionado con la fotografía por medio de la técnica digital del fotomontaje. Según Bañuelos, el fotomontaje permite la “selección, combinación y articulación entre elementos visuales que propician una fusión semántica” (2008, p.19), así vemos que de manera quizás análoga al fenómeno de distorsión de la memoria, la técnica del fotomontaje permite y facilita las manipulaciones que consiguen abrirse desde la fotografía única a otra que tenga una narración que incluya más temporalidades en el caso de la serie de fotografías en cuestión.

Algunas de las primeras imágenes de este proyecto como Altar, Niñas, Viaje, Comunión I y Comunión II (2013-2014), entre otras, eran configuraciones a partir de fotografías del álbum familiar personal donde aparecen familiares directos que buscaban desde el pasado dar un sentido o quizás una naturalidad a lo que acontecería en el futuro: un accidente. De esta manera el hecho traumático va a pasar a formar parte del álbum con la misma familia acogiendo el acontecimiento desde antes que sucediese y con la inocencia y tranquilidad de los niños (Figura 07). Aquí probablemente operaba intuitivamente la re-narración biográfica propuesta por psicoterapeutas como Schafer (HABERMAS, T.,2012, p.35), como manera de tomar el control dando sentido y dirección a la propia historia de vida que peligraba con descarrilarse.



Figura 07. MARTÍNEZ ROD, P.
Niñas, 2013-2014 © Pamela
Martínez Rod

Como antes se ha comentado, desde el principio se consideró necesario extraer a los personajes por un lado y seleccionar los escenarios por otro. Decisiones que bajo la luz de reflexiones posteriores⁶, parecían responder a la idea de que si bien los per-

6- Para más información ver tesis doctoral en red en Universidad de Barcelona.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

sonajes son atemporales (existen y existirán siempre en nuestra memoria e historia personal) y de cierto modo en su continuidad son integradores del pasado, del presente y del futuro, contrariamente los escenarios me indicaban momentos más específicos del pasado, por lo que desde las primeras imágenes se mezclaron con escenarios de lugares actuales y cotidianos.

En el desarrollo del proyecto los personajes fueron cambiando y ya no pertenecían al álbum familiar personal sino al de otras personas desconocidas, los cuales respondían a una identificación con ciertas emociones y detalles que se querían evidenciar sobretodo del mundo infantil, en su modo de actuar y de estar en el mundo. La inclusión de animales se fue dando de un modo natural al aparecer estos también en el álbum familiar como mascotas y parte de las salidas familiares (Figura 08).



Figura 08. MARTÍNEZ ROD, P.
Niña y pájaro. 2014 © Pamela
Martínez Rod

La integración de los animales a partir de su capacidad para evocar emociones y a la vez mundos diferentes, fueron complejizando el relato. Las fotografías fueron entrando cada vez más al terreno de lo subconsciente que más allá de la narración del hecho concreto que iniciaba la serie de imágenes, permitían el encuentro de las vivencias personal con las del imaginario colectivo (Figura 09).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Observamos que esta serie de imágenes trazó un recorrido simultáneo al proceso de duelo psicológico padecido en ese momento, es más, ambos caminos no sólo interfirieron y se retroalimentaron sino que acabaron por fundirse en un solo proceso de narración visual.



Figura 09. MARTÍNEZ ROD, P.
Invernadero 2, 2014 © Pamela
Martínez Rod

III. Del álbum familiar personal a la memoria colectiva

Cuando miramos el álbum de nuestra familia somos usuarios, ya que comprendemos los códigos e historias que contienen. Según Patricia Holland, este uso es pleno y exclusivo ya que otros lectores no son capaces de adentrarse en los secretos o historias ocultas que acompañan cada fotografía. La autora señala, que cuando el álbum no es nuestro, somos lectores comunes, que imaginamos y relacionamos lo común de aquel álbum trasladándolo al ámbito público. Esta lectura ajena, libera las imágenes y abre un campo de sueños, deseos, cuyas interpretaciones son discutibles. En este caso, según Holland, sólo leemos una ficción "frente a una fotografía ajena sólo nos está permitido observar, imaginar" (VICENTE, 2013,p.15).

La búsqueda del lector en ambas situaciones es distinta y en esto radica la importancia del álbum, si el lector ajeno busca lo acontecido, la evidencia y es capaz de encontrar hechos, el usuario busca en su propio álbum (re)conocerse e identificarse. (2013, p.15)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Consideramos que las fotografías de las autoras que hemos visto, que tienen antecedentes en las formas y códigos del álbum familiar, nos hacen entrar en una lectura de un modo similar al de los álbumes. Somos lectores ajenos y distantes de esas realidades familiares pero reconocemos situaciones, hitos y sobretodo afectos entre los personajes. Sus historias y vivencias las podemos imaginar, tenemos la información necesaria para poder hacernos cargo de ello y podemos encontrar relaciones con nuestras propias experiencias e imágenes comunes. Todas estas fotografías nacen con el deseo de ver aquello que no ha sido registrado en el álbum familiar y que ha perdido por ello también un espacio en el recuerdo. Construir una imagen para ver aquello que faltó, y ver para recordar aquello que no pasó, pero que hemos fantaseado o deseado que hubiera pasado.

Estas imágenes dejan testimonio documental de un afecto existente a pesar de la desaparición de su receptor, algo que no ha podido ser representado en el álbum tradicional. Se trata de un testimonio que no se construye desde un discurso totalizante sobre la muerte, ni de grandes narraciones sobre el dolor, sino que a través del detalle que evidencia el afecto: elementos liminares como la huella, la sombra, la distorsión, la transparencia, miradas oblicuas e indirectas o la representación fragmentada de los cuerpos.

Si como dice Wilhem Schapp nos hallamos "atrapados en historias" (DUCH y CHILLÓN, 2012, p.402) desde el nacimiento hasta la muerte y son los recuerdos los que determinan nuestra historia autobiográfica, hacerse cargo de ellos –y de la falta de ellos- es una manera de construir un nuevo relato sobre nuestras vidas. Quizás la pregunta que queda pendiente en estos casos, es si ¿es posible que una imagen nueva -pero basada y con elementos de las imágenes del álbum familiar- pueda llegar a incluirse como un recuerdo o quizás como el detalle de un recuerdo ya difuso? Considero que esta pregunta es la motivación y la creencia personal subyacente en los proyectos fotográficos que hemos revisado, las imágenes fueron hechas para ser parte del álbum faltante⁷, han nacido de las carencias que habían en ellos y añoran ser la parte que no se había documentado.

Podemos decir que, si nuestra memoria como su interpretación y actualización permanente son flexibles y transformables -según la necesidad de nuestro presente, los puntos de vista con que recordemos, el modo en que lo expliquemos- estas creaciones artísticas actúan también a un nivel transformador en la propia historia personal de sus autoras. Además, para los lectores comunes, se perciben subconscientemente como álbumes familiares enrarecidos, donde lo principal no es ya constatar hechos, ni identificar una historia lineal, sino que son una invitación a reconocer afectos profundos que superan el marco documental espacio-tiempo del álbum y también los límites entre lo individual y lo común.

7- Cuando me refiero al álbum y el deseo de continuarlo o transformarlo por parte de las artistas, me refiero al uso directo de sus imágenes y manipulación pero también al álbum mental que tenemos incorporado y que se basa en el existente en las familias o en la visión estandarizada de éste.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Referências

- ALONSO RIVEIRO, M. *Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte (nueva época), n.º 4, 2016. Madrid: UNED.
- BAÑUELOS, J. *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008.
- BARTHES, R. *Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BERNSTEN, D., RUBIN, D. (eds.). *Understanding Autobiographical Memory. Theories and Approaches*. Nueva York: Cambridge, 2012.
- DUCH, L., CHILLÓN, A. *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Vol. 1. Barcelona: Herder, 2012.
- DUCH, L., MÈLICH, J.C. *Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Trotta, 2009.
- ESPINA, A., GAGO, J., PÉREZ, M. *Sobre la elaboración del duelo en terapia familiar*, Revista de Psicoterapia, Vol. IV, n.º 13. Recuperado en abril de 2014 de: <http://www.centrodepsicoterapia.es/articulos.html>.
- HABERMAS, T., Identity, emotion and the social matrix of autobiographical memory: a psychoanalytic narrative view. En BERSTEIN, D.; RUBIN, D. (Eds) *Understanding autobiographical memory. Theories and approaches*. Ed. Cambridge, NY, 2012. p.35
- HIRSCH, M. *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 2001.
- LARRALDE, F. *Lucila Quieto, hijos atravesando el paisaje: Imágenes para construir el recuerdo añorado*, 2013. Aletheia, vol. 4, n.º 7. Recuperado en agosto de 2017 de: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/articulos/lucila-quieto-hijos-atravesando-el-paisaje-imagenes-para-construir-el-recuerdo-anorado>.
- MARTÍNEZ ROD, P. *Memorias Anónimas*. Publicado por Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile, 2015. ISBN: 978-956-353-433-7
- MARTÍNEZ ROD, P. y GACHARNÁ, J. *La imagen faltante. Muerte y duelo en la fotografía latinoamericana*. Ediciones Universitat de Barcelona, 2018.
- MARTÍNEZ, P. *Duelo y creación artística. Propuestas de recuperación y continuidad de la memoria autobiográfica a través de la experimentación plástica*. 2015, 416 p. Tesis Doctoral Universitat de Barcelona. Recuperado el 14 de septiembre de 2017, de <http://hdl.handle.net/2445/97670>
- NIEMEYER, R. *Aprender de la pérdida*. Barcelona: Paidós, 2007.
- SANCARI, M. *Moisés*. La Fábrica, 2015. Recuperado el 20 de marzo de 2020, de <https://www.marielasancari.com/6854937-moisés>
- SLOTERDIJK, P. *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003.
- VICENTE, P. (ed.). *Álbum de familia [re] creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: La Oficina. 2013.



Pamela Martínez Rodríguez

Artista visual, madre de dos hijos, docente universitaria, diseñadora gráfica por la Universidad Católica de Valparaíso, Licenciada y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Desde el año 2002 participa de exposiciones en países como España, Alemania, EEUU, China, México, Chile, entre otros y de residencias artísticas entre las que destacan la realizada en el CED del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA. Ha recibido becas y ayudas para diversos proyectos relacionados con la la investigación artística. En 2014 publicó su primer libro de fotografías *Memorias Anónimas* resultado de un trabajo personal de duelo a través del fotomontaje. En 2018 es editado por Ediciones de la Universitat de Barcelona el libro de investigación *La imagen Faltante*. Es autora e ilustradora de libros infantiles, parte del grupo iberoamericano Plataforma Vértices y columnista de la Revista COTA de Valparaíso.

Como citar: MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Pamela. Dese-
ando ver(-te). Re-creaciones fotográficas del álbum
familiar. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Por-
to Alegre*, RS, v. 26, mar. 2021. ISSN 2179-8001.

DOI:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.109713>.
