Quiromancia: entre la imagen, la memoria y el relato

*Julián David Romero Torres**

El presente texto tiene el propósito de situar la fotografía en las discusiones que se desarrollan en las ciencias sociales, en particular frente a la importancia antropológica, histórica y social que tienen los relatos visuales para los grupos humanos, en aras de fijar sus existencias, rituales y maneras de relacionarse con su entorno ambiental, social y cultural, construyendo constantemente relatos que develan su estancia por el mundo. Asimismo, la familia como institución es uno de esos grupos humanos que utiliza herramientas como la fotografía para construir sus historias y su memoria colectiva oficial, en clave de narrativas discursivas, orales y visuales. La fotografía del desaparecido político y la de los reporteros de guerra permite pensar el lugar que tiene esta en las discusiones de la muerte y la violencia.

* Sociólogo de la Universidad Santo Tomás, sede Bogotá. Candidato a la Maestría en Historia y becario de tiempo completo de la Universidad Nacional de Colombia. Está vinculado al grupo de investigación “Identidades e Imaginarios Políticos”, adscrito a la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Correo electrónico: simeranesi@gmail.com

Desde una perspectiva evolutiva, los grupos humanos siempre se han encargado de construir *huellas* en las que se exprese, grabe o revele el sentido del ser social, cosmogónico, cultural, mítico y organizacional de aquellas existencias efímeras por las que tienen que pasar las civilizaciones.

Las manifestaciones rupestres han sido expresiones de culturas ancestrales, históricas y prehistóricas, que se han encargado de materializar su vital existencia en grabados, pictogramas, petroglifos, esculturas, talladura sobre las rocas –de manera mono o policromática–, evidenciando así las formas en que las diferentes culturas se manifiestan en la imagen. Las esculturas enterradas hace millones de años en los territorios de San Agustín, Colombia, muestran a seres antropomorfizados con rasgos de jaguar, símbolo de la fuerza y sabiduría ancestral de América. De la historia precolombina de San Agustín no se sabe nada, salvo lo que se ha podido interpretar y estudiar a través de sus esculturas enterradas hace 5000 años.

Según los habitantes de este sector, las esculturas pertenecen a un legado artístico y religioso de la humanidad, y en viajes que realicé años atrás nos comentaba nuestro guía, un campesino del lugar: “Las esculturas dejadas por estos pueblos fueron *fotografías* de sí mismos. A través de ellas nos aproximamos a su cosmovisión”.

La necesidad humana de expresarnos en infinidad de maneras evidencia incertidumbre y miedo a la muerte... al olvido. La búsqueda de un recuerdo que se fije para siempre hace necesario que el relato deje imágenes de nosotros mismos: “La fotografía es apenas un eslabón más de la cadena que empezó con los pictogramas faciales en rocas y paredes” (Silva, 1998, p. 129). Un eslabón más en cuanto a los relatos del mundo y los usos del lenguaje que se han utilizado como expresividad y manifestación de los productos tangibles de la actividad humana.

No es tan desfasado pensar que cuando el proyecto moderno se haya extinguido, y con él la familia, se pueda encontrar en aquellas edificaciones bajo tierra un libro empolvado y olvidado, donde se guardaban una serie

de imágenes *curiosas* de una institución que vivió en alguna época. No hay desfachatez alguna en pensar que el álbum de fotos de la familia moderna sea el elemento para que futuras civilizaciones comprendan los modos en que la vida social se desenvolvía, para que entiendan que hubo una civilización que también se manifestaba-construía en imágenes, mediante alguna de las técnicas para realizar tal acontecimiento, en este caso, la fotografía.

La posibilidad de construir relatos existenciales y vitales devela un inminente temor al olvido, al tiempo irreversible, a la muerte, que notablemente ha hecho que el hombre invente como arma el *conocer*. Esta es una de las ideas trascendentales en la obra de Nietzsche, en el sentido de que el hombre, para poder determinar y ejercer dominio en las cuestiones humanas y en las de su entorno, construye discursos que le permiten *engañarse* sobre la base de su mundo, con lo que adquieren estatus de *verdad* todas las disertaciones y expresiones humanas sobre *sí*. Para ello se vale del lenguaje como fijación y estructura, “porque en este momento se fija lo que desde entonces debe ser ‘verdad’, esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y la legislación del lenguaje proporciona también las primeras leyes de la verdad” (Nietzsche, 1988, p. 42). “Silogísticamente hablando, sería factible entender la estructura de ficción del mundo del hombre: si el conocimiento es la vía de acceso a la verdad, y este es una ilusión, el lenguaje –legislador de esa verdad– es también una ilusión” (Reyes, 2008, p. 73).

De esta manera se entiende el lenguaje en su fórmula comunicativa, mediática, expresiva, metódica, evasiva y ritual, en la medida en que su estructura de signos funciona en una totalidad provista de sentido, intención, regularidad y mecanismos propios. Con ello se excluyen otras posibilidades de significar que estén por fuera de su marco nomotético e ideográfico de entendimiento y enunciado, guiado principalmente por el orden social, es decir, por un conjunto de palabras interrelacionadas que garantizan la labor de los discursos de institución.

Es por eso que la fotografía no dista ni de los petroglifos, ni de las esculturas, ni de la pintura retratista del Renacimiento, en el sentido de ser una creación análoga al sujeto que la hace posible. Pero, ¿es una analogía pura? ¡Claro que no! Como se dijo anteriormente, las esculturas de la cultura agustina¹ obedecían a ciertas mutaciones en las que el hombre aparecía con características de animal: serpientes, jaguares y águilas, que representaban seres mitológicos y toda una concepción religiosa del mundo, ya que estas formas que adquiere el cuerpo humano solo se lograban en los rituales y sacrificios propios. Esta cuestión demuestra que cuando el hombre se representa en las esculturas de piedra, no hay allí un retrato fidedigno de sus fisionomías o maneras de vestirse y actuar en su cotidianidad; más bien ello obedece a concepciones metafísicas y rituales, como si al esculpir estas impresionantes rocas tuviesen que acontecer ciertos momentos *excepcionales* para ser relatados en las piedras. Barthes (1993) señala al respecto: “Innumerables son los relatos del mundo. Ante todo, hay una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia fuera buena para el hombre para confiarle sus relatos” (p. 163).

¿Será que la fotografía se ha erigido como la técnica más imparcial, verídica y fidedigna de todas las representaciones en imágenes? Al echar un vistazo hacia la fotografía familiar, se encuentra que esta se realiza en los momentos susceptibles de ser solemnizados (bautismos, cumpleaños, primeras comuniones, matrimonios), que se convierten en los temas reiterados y de mayor importancia en los álbumes de familia. Nuevamente la fotografía representa a seres rituales que cambian su postura y disponen su vestimenta. ¿Acaso la fotografía no es un corte en el tiempo cotidiano para “dar a luz” la imagen de un grupo? La fotografía evidencia su naturaleza ritual como técnica de los “buenos momentos”, como si al disparar el *flash* y fijar la luz

1 Concepto que se atribuye a las culturas que vivieron en estos territorios del Huila, Colombia. A falta de un nombre que pueda diferenciarlas se les dice de esta manera, ya que San Agustín obedece al periodo colonial español.

en la película tuviesen que acontecer ciertos momentos solemnes para ser relatados en fotos.

En este caso, la fotografía devela un rito suntuoso para la familia: acá la fotografía es entendida, en términos de Bourdieu (2003), como una “técnica de reiteración de la fiesta” (p. 65). Así, el momento fotográfico parte de los demás rituales domésticos: coloquialmente, un matrimonio sin momento para fotografías rara vez es matrimonio. Es curioso e insta a pensar que la mayoría del tiempo de la celebración, desde los momentos previos hasta la ceremonia en la iglesia y los inicios de la fiesta, es dedicado a la fotografía y a la prefiguración de poses grupales y de pareja. Siendo radicales, es como si el evento resultara significativo únicamente si hay cámaras para relatar, demostrar y hasta taxidermizar tal momento.

El imperialismo de la cámara fotográfica en las vidas de las gentes indica esa necesidad social de evidenciar y reforzar los momentos en que se juegan sentimientos e intereses. Poseer el elemento fidedigno de una organización que requiere reafirmarse día a día como grupo, siendo capaz de demostrar al público en general que sus lazos familiares son inquebrantables, se logra por una de las funciones que la familia le ha conferido a la fotografía: fijación de la memoria. En la investigación realizada (Romero, 2008) se llevó a cabo una entrevista a la familia Bolívar-Guzmán en Bogotá, en la cual la madre (Martha Guzmán de Bolívar) comentaba respecto a la fotografía:

No se trata tanto de recordar el pasado, sino de tener una historia viviente. Lo que pasa es que pareciera que siempre es un presente, pero con el tiempo se va volviendo es historia, porque usted constantemente está en función de la familia y siempre se le está tomando fotos.

Existe cierta institucionalización de la memoria en el hecho de que la fotografía se constituya en discurso; es decir, el álbum estipula qué es lo recordable en la familia y, por ende, qué es lo susceptible de olvidar. Cuando se le pregunta a la señora Martha acerca de mostrar fotos, ella comenta:

“Estar pendiente de llamar al recuerdo del otro: ¿se acuerda que estuvimos allí y que hicimos muchas cosas? ¡Ay!, mire el paisaje... La foto es lo único que le queda a uno, es el único recuerdo”. De esta manera puede verse que la fotografía tiene una función clara en la familia, en cuanto está destinada a institucionalizar un pasado común. La fotografía también posibilita generar una identidad de grupo en tanto el pasado se presenta como único, indivisible y absoluto, y las imágenes se presentan como la prueba irrefutable de ese pasado.

Lo anterior quiere decir que pesa aquel sentimiento de irreversibilidad en el tiempo de las épocas prósperas, pero también de irreversibilidad en el sentido en que los miembros de la familia no pueden olvidar que son parte de un grupo que ha vivido cosas excepcionales. Ese álbum, esa crónica familiar, evidencia una historia visual fragmentada, ocasional y totalmente direccionada hacia unos fines pragmáticos, en este caso de la memoria: garantizar una biografía capital de la familia, demostrando que los momentos gratos son efímeros y son susceptibles de olvidar, contrario a lo que sucede con los no gratos. Por tanto, tales momentos se constituyen en componentes para la identificación con una moral, unas costumbres, una estética y unas prácticas de clase, que generación tras generación se reproducen (teniendo en cuenta el cambio apremiante de las épocas) en los rituales del grupo y que son fijados en el tiempo y archivados en un prontuario de familia.

Como dice Castel, “la felicidad se hace memoria y vivirá de ahora en adelante en el álbum” (citado en Bourdieu, 2003, p. 365). La familia es vista como una cazadora de imágenes que puedan hablarle de sí misma, olvidarse de sí misma, rememorarse a sí misma, identificarse consigo misma: “Hacer fotos es un poco como tomar notas, intentar a la vez recordar y darse licencia para olvidar. Es una forma de higiene mental” (Bourdieu, 2003, p. 365).

Este planteamiento tiene la fuerza que el psicoanálisis imprime cuando entiende los fenómenos como manifestaciones no solo de su positivo, sino

también de su reverso: “Las historias del álbum son deseos con su lógica perversa de manifestarse al contrario; en ocasiones [...] el álbum constituye una memoria visual, pero también lo contrario: olvido” (Silva, 1998, pp. 165-166). Ahora bien, en la medida en que el álbum evidencia un corte o segmento en el relato fotográfico y que la fotografía solemniza lo solemnizable, ¿entonces qué es lo no solemne, qué oculta la familia, qué constituye lo no familiar, lo no ritual?

Lo que pasa es que generalmente en los momentos tristes no se toman fotografías, porque es tanta la tristeza que no da lugar, así se tenga la cámara en el bolsillo. Es tal el trauma, la cuestión... que no se piensa ni siquiera en una foto.

Estas son las palabras de la señora Martha cuando se le pregunta si pondría en su mesita de fotos una fotografía triste. Ello insta a pensar en que el álbum de fotos está cerca de ser el libro donde se reescribe una historia de institución llena de cuentos felices, cómicos y agradables que apuntan a una visión positiva de la familia; un lugar donde se resguarda uno de los referentes culturales de la familia y donde se reescribe la comedia. Aristóteles en su *Poética* dice: “Lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño; así, por ejemplo, la máscara cómica es fea y deforme, pero sin expresión de dolor” (citado en Silva, 1998, p. 81). Sin embargo, la mueca del lloriqueo se asimila a la de la risa (o viceversa), para así entender que la naturaleza de los relatos fotográficos está lejos de ser *tragedia* –en el sentido literario, claro está–, porque dialécticamente la *comedia*, y el álbum alimentado de esta materia, se usa para reordenar el pasado, como discurso intencional de lo bueno, de lo moralmente aceptado, de lo que nos hace reír, como una simple burla de lo que fueron nuestras experiencias en alguna época pasada.

Cuando se le pregunta a la señora Martha acerca de si la fotografía sirve para “ver pasar el tiempo”, ella dice: “Ahora nosotros nos burlamos de nosotros mismos: cuando éramos jóvenes nos vestíamos de Rock and Roll,

y eso sin haber entendido que era una época en particular, y ahora se toma como burla”.

Este carácter histórico puede verse al observar las fotografías de una familia que tiene contenida varias generaciones antecesoras (el caso de los Bolívar-Guzmán es el caso típico de muchas familias latinoamericanas). Los álbumes de fotografía permiten apreciar, sin proponérselo, modas y formas de vestir de una época acorde con los tipos de música escuchados. Evidentemente se reflejan aquellos objetos, modos y formas de identificarse con una u otra cosa en el tiempo, como también se demuestra el pasado cultural de unos personajes insertos en una lógica social identitaria, mostrándolos como parte de una época que los acogió.

Es claro que en el álbum se guardan imágenes, objetos o partes del cuerpo que evocan recuerdos, por aquella incertidumbre de la irreversibilidad del tiempo, la vejez y la inminencia de la muerte. Estos recuerdos le son funcionales al grupo para mantener la cohesión de un discurso de institución, es decir, las imágenes connotan las formas culturales de un grupo ubicado en un contexto. Pero también existen situaciones cotidianas que le son inconcebibles al obturador familiar y al posterior archivo; hay actos que se quieren olvidar: aquello que se revela es reflejo de lo que no se muestra: el negativo de la película.

Por esto, la familia revelada en la fotografía debe estar dispuesta a reflejar lo moralmente aceptado, debe construir imágenes de los modos correctos socialmente y de las normas de la estética popular. La pose y las temáticas funcionales deben ser las fotografías *normales* del álbum y del cuadro, es decir, deben ser consecuentes con su condición de institución y valorar el estado que la hace posible.

Un adagio popular reza: “lo único seguro que tenemos en esta vida es la muerte”; y la fotografía, en palabras de Castel, “es la representación de un objeto ausente como *ausente*”. Lo ausente no son necesariamente aquellas personas que han muerto y aún siguen en las fotos, sino también es ese

presente que va muriendo segundo a segundo, que se escapa a una velocidad tal que hay que fijarlo en el pasado, porque la fotografía ante todo está en tiempo pasado, revela lo que se ha fundido en los días, en la muerte de los días.

La fotografía se ha consolidado como el instrumento privilegiado de la memoria social, pues conserva la fuerza de reavivar indisociablemente la memoria de lo(s) desaparecido(s), de su inminente desvanecimiento en el tiempo: se trata de recordar que en algún momento han estado vivos y de reafirmar que están muertos y enterrados. De lo cual la señora Martha anota:

Uno toma la foto sin pensar, y cuando uno se da cuenta, ve que ha pasado muchísimo tiempo: ¡esta foto tiene treinta años! Sin proponérselo, el tiempo y la vida van pasando, y la foto aparece precisamente para recordarnos que ha pasado el tiempo. Digamos, mi chinita tenía un año, y ahora tiene veintidós. El tiempo pasa obligatoriamente.

Cuando se le pregunta a Martha acerca de si la fotografía únicamente sirve para los momentos solemnes, ella comenta:

No tanto solemnes, también pueden ser cotidianos, porque en cualquier momento alguien está bonito y se le toma la foto, así no sea una fiesta. Pero tristezas sí no, ni siquiera en ese momento uno piensa en la fotografía. La condición humana no da para fotografías así, por ejemplo una persona muerta.

Al respecto Bourdieu anota que la fotografía popular proporciona un medio para hacer perceptibles realidades sólidas y presentarlas en su valoración temporal, es decir, lo que se cuenta en la fotografía familiar no necesariamente es el hecho fáctico práctico, sino que es la acción hecha pasado, hecha tiempo. Por ello, la foto adquiere su importancia en tanto es evocadora y posee una significación social que identifica y está ubicada en el tiempo. Cuando se muestra el álbum, el que lo observa es transportado

a un tiempo pasado familiar, en la medida que las fotos que ve —y escucha— tienen contexto tanto para el que las muestra como para el que las observa. De ahí que cada foto sea parte de una totalidad: la totalidad del álbum que posee un viso literario que se manifiesta como expresión temporal.

Hablar de olvido y recuerdo como una relación dialéctica e inquebrantable motiva a que en la discusión se introduzca la variable tiempo: el tiempo de la fotografía. Una de las condiciones cumbre de la fotografía es que aparte de su expresividad literaria y narrativa, nos diga algo en concreto: lo que ha sido, el “registro de lo que ya no es” (Silva, 1998, p. 110). Esta particularidad hace que se reciba en el seno de las familias como la técnica verdadera y más fidedigna para narrar los cuentos del grupo: “Al ser pasado, constituye una prueba auténtica de la realidad” (Silva, 1998, p. 109). Las imágenes del pasado adquieren la fuerza suficiente para decir lo que se considera como “verdad”. En conclusión, Castel nos deleita con la siguiente afirmación:

La fotografía [...] organiza activamente la temporalidad, toma precauciones racionales contra la huida del tiempo, conservando sus huellas. Cuando regresa al pasado transcurrido lo hace en forma de contemplación nostálgica, es un registro equivalente al de la elegía poética (Bourdieu, 2003, p. 361).

En la entrevista con la señora Martha se llegó a un tema un poco delicado: la muerte, hace algunos años, de uno de sus hijos. Haciendo la relación con las fotos en las que él estaba, se pudo apreciar que cuando aparecieron estas ante sus ojos, humedeciéndose su mirada y quebrándose su voz, pronunció las siguientes palabras:

La familia siempre lo recuerda. ¡Ay, Julián decía esto! Entonces, lo queramos o no lo queramos, es muy triste. Además, él siempre está presente, así sea a través de la fotos o de los dichos. Además, cuando uno ve al nietecito, el hijo de él, también uno lo recuerda.

“La esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí” (Barthes, 1990, p. 24). Esa es su naturaleza y su condena: el que la imagen del referente perdure mucho tiempo en la foto, intacta, inmóvil, como una suerte de reflejo y gemelidad, como un doble del esto-ha-sido. Es además condena para el que mira la foto: “En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto” (Barthes, 1990, p. 24). La fuerza de la fotografía, cuando es *revelación* de un ser al que se ama y que ha desaparecido, se mantiene gracias a su materia *connotativa*, es decir, a lo que refiere. Por eso, Barthes dice que la foto no contiene signo alguno: es análoga a la realidad, vive para ser referida y connotar el mundo. De ahí que sea capaz de conmover, de abrir la dimensión del recuerdo y del tiempo irreversible, de provocar una mezcla entre placer y dolor, como si al mirar una foto de un ser o situación significativa se activara el interruptor de la nostalgia.

Para ilustrar lo anterior, en otra visita de campo a la familia Andrade-Páez de la ciudad de Bogotá se encontraron unas fotos en el cajón personal de la pareja. Todas las fotografías del matrimonio habían sido sacadas del álbum familiar. La pareja estaba pasando por una situación difícil, de separación, por lo cual aquellas fotos tenían algo particular: todas las imágenes en que aparecía la esposa –su cuerpo, pose, vestimenta y alegría– habían sido tachonadas con bolígrafo; únicamente ella desaparecía en las fotos. La interpretación de este hecho no dista de lo anteriormente planteado, en tanto que la fotografía en la familia habría que entenderla en su relación con la muerte, el amor y la distancia. Como dice Barthes (1990) en su *Cámara lúcida*:

Toda foto es de algún modo connatural a su referente [...] arrebatado por la verdad de la imagen [...] Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía (pp. 135-136).

Acá es importante hacer la pregunta: si en algún momento existió el ritual feliz del matrimonio, de la comunión y fundación de una familia avalada por la religión y el Estado, siendo relatado por la fotografía, pero ahora existe el sufrimiento por la ausencia de su amor y la desfragmentación del hogar, ¿habría que recurrir igualmente a desfragmentar una parte del relato familiar (aislar estas fotografías del álbum), como también borrar-se, tachar-se a uno de los personajes que dibujaron esta escena de unión familiar?

En este punto habría que plantear que el relato, por ser relato, está alimentado de cierta materia ficcional y está más cercano a la expresión literaria que histórica; sin embargo, también contiene lo histórico, respecto de lo cual Barthes (1990) se preguntaría y diría: “¿No es acaso la historia ese tiempo en que no habíamos nacido? [...] La historia es histórica: solo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella” (pp. 117-118). La historia, entendida como un relato de un hecho fáctico del pasado, un hecho pasado por el filtro de un relato, de la pluma, del lente o del esculpido humano, necesariamente está atravesada por la subjetividad investida de objetividad. Por eso puede decirse que la historia familiar se construye en el álbum, si se entiende que la historia es un relato que no dista de ser literario, es decir, que se vale de figuras narrativas para resaltar ciertas cosas, ampliar otras, encuadrar lo mejor y obviar lo obtuso.

Sin embargo, habría que hacer una diferenciación entre *narración*, *relato* e *historia*. En cuanto a lo *narrativo* habría que decir que es la materia con que está hecho el *relato*; en términos de actor, el *narrador* es aquel que construye un discurso –sea ficcional, tienda al realismo o a la poesía–; *dentro* de la foto, *dentro* del álbum, sería una instancia *virtual* (Silva, 1998). Por su parte, el *relato* es lo que se desprende de lo narrativo: el *relator* es aquel que cuenta *sobre* las fotos o el álbum, cuenta la historia con los recursos narrativos con que están hechos los álbumes, constituyéndose así como instancia *pragmática*. En este sentido, *la familia* sería el *narrador colectivo* de su propia historia, y el *relator* sería la *persona* de la familia –que encuentra significativa para sí y para el grupo esta técnica–. Solo la familia es capaz de contar la historia del álbum,

hacerla discurso verbal para los otros, hacer reflexiva la importancia de esta práctica para la vida familiar.

Cada institución que ha adoptado la fotografía en su *modus operandi* ha tenido su historia singular, sus maneras de representarse y los discursos que la sustentan y la reproducen. La fotografía policial está ligada directamente con las instituciones jurídicas y criminológicas de la vigilancia, el control, el castigo y la comprobación; la fotografía periodística relata una historia de documentalismo, segmento y amarillismo del campo de los medios de comunicación, que favorece determinados discursos; la fotografía publicitaria tiene conexión con el consumo masivo y la industria; la fotografía artística se articula con la élite cultural, intelectualmente estéril y políticamente conservadora. ¿La fotografía familiar con qué está articulada?

Cercando la muerte: fotografías de la violencia

Barthes y Benjamin confluyen en la idea de concebir —o, más bien, sentir— la imagen como una expresión de la muerte, de la apremiante ruina del paso del tiempo; comprenden la imagen como algo capaz de mostrar, imaginar, contar, representar o evocar a personas, lugares, historias, vidas y, por qué no, muertes.

La imagen —y, siendo más enfáticos, la fotografía— nos recuerda, nos obliga a recordar que tenemos que vivir con la experiencia de la pérdida: ese respirar constante y jadeante de la muerte que día y noche no sentimos ni recordamos, pero sabemos que está tan cerca de nosotros, que cuando lo rozamos con el pensamiento se percibe ese halo frío que nos recorre la nuca. Como condición de los mortales se le da un respiro de olvido a la muerte; condición que obnubila la experiencia vital, volcándonos hacia ella como si fuese la panacea, la única vida que hay que vivir; en otros casos, la muerte ronda constante y amenazante. Y es que la fotografía que merezca el carácter de “imagen” nos induce a esta evocación, por el hecho de preservar lo

insalvable, por seguir adelante frente a la muerte, por arrogarse la facultad de hablar y sobreponerse al cadáver que se muestra como vivo en ella.

Se trata, de acuerdo con Benjamin, de la imagen “de la muerte”, compuesta por muerte, perteneciente a la muerte, la que toma como punto de partida la muerte y busca hablar de la muerte y no solo de la propia muerte, sino también de “la muerte de la muerte”, de la emergencia y la supervivencia de una imagen que, al decirnos que ya no puede mostrar nada, muestra sin embargo y testimonia lo que la historia ha callado, lo que ya no está aquí y emerge de la oscura noche de la memoria, nos asecha y nos alimenta a recordar las muertes y las pérdidas por las que todavía hoy somos responsables (Cadava, citado en Sheikh, 2009, p. 281).

Con Barthes aplica la idea de que la fotografía es “un doble de la realidad”: es un análogo a través del cual podemos aprehender cómo los fenómenos del mundo externo se manifiestan en la imagen, despertando en las sensaciones visuales una expresión de “la realidad misma”. Es una paradoja que lleva implícito un excesivo realismo y que puede despertar un sinnúmero de sensaciones y contradicciones para el espectador: nos puede hacer llorar y rememorar a un ser que ya no está con nosotros, como también sentir que en las fotos de un amor pasajero está la encarnación de este; en consecuencia, besamos la foto, la quemamos, suspiramos. Esto hace parte de nuestro universo simbólico que juega al engaño, a la realidad y al mito de lo que vemos y queremos ver. “La fotografía solo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo” (Barthes, 1990, p. 23). Si la fotografía es un relato de *lo que ha sido*, esta solo es fotografía en la medida en que lo que ha quedado registrado haya muerto como instante irrepetible e inamovible. Es así como el pasado adquiere el peso de la veracidad que solo le da la imagen, y la imagen logra su veracidad en tanto encarna el pasado disecado.

¿Qué es, a todas estas, leer una imagen o una fotografía? ¿Cómo empezar a leerlas? ¿Hay un camino para ello? Hacer una lectura de fotografías es especialmente significativo cuando las fronteras, los bordes y las distinciones que garantizan nuestra comprensión han sido despedazados por una historia de violencia y muerte que destroza toda determinación. Al exhibir y conservar la imagen de quien ya no está aquí, y cuando se piensa la mano de quien sostiene y ofrece la imagen del desaparecido, tal imagen permanece ligada a la supervivencia de trazos del pasado y a nuestra habilidad de leer esos trazos como tales. Cada detalle de las imágenes tiene su fuerza, su lógica, su existencia específica. En tanto condensación de varias historias, cada fotografía permanece vinculada a un hecho particular y, por tanto, a una fecha, a una inscripción histórica. Sin embargo, al mirar hacia atrás y hacia adelante, estas fotografías nos piden que pensemos de otro modo sobre el “contexto”. Su contexto incluirá la fecha y las circunstancias.

Cuando nos encontramos con imágenes tomadas por fotógrafos que han ido a la guerra, a campos de refugiados –fotógrafos sin escrúpulos y políticamente incorrectos, que se resisten a ser “empaquetados” en los ejércitos oficiales que incursionan en algún territorio, sea en los campos de refugiados afganos en el norte de Pakistán, en varias ciudades de Afganistán, Irak, Somalia, Kenia, Libia o Colombia–, se evidencia el esfuerzo por documentar y registrar los resultados del fenómeno masivo de la violencia, no solamente el de bombardeos indiscriminados desde aviones, el napalm o alguna ojiva nuclear, sino también el de la violencia sutil del hambre, la exclusión, el miedo sistemático.

De este modo, estas fotografías buscan evocar, en palabras de Benjamin, la “tradición de los oprimidos”; una tradición compuesta, entre otras cosas, por el silencio de los desplazados y de los marginados y por lo innumerable del trauma de los desposeídos. Al igual que Benjamin, estos fotógrafos buscan legitimar a aquellos a los que la violencia, el discurso del terrorismo, los medios masivos, la economía mundial y la *vox populi urbanita* ha privado de expresión y dignidad, para articular un requerimiento de

justicia, en silencio tal vez, pero en nombre del juicio de la historia misma. Ellos son, dentro de la tradición de los oprimidos, aquellos que, por un lado, han sido reducidos al silencio y, por otro, han sido históricamente privados de un rostro humano; aquellos privados no solo del lenguaje y de la voz, sino incluso de la expresión muda que siempre está presente en un rostro humano; aquellos a los que la violencia ha paralizado, borrado o reducido; aquellas vidas que sufren la violencia como si ya estuvieran muertas; aquellos que han vivido sin expresión, sin una voz, sin un rostro, y que histórica y filosóficamente se han convertido, del mismo modo que los muertos, en lo inexpresivo.

La vida de los muertos reside en el recuerdo de sus historias por parte de los vivos; la justicia para los muertos reside en el recuerdo por parte de los vivos de las injusticias y los atropellos cometidos contra ellos. Por tanto, la historia es, por encima y más allá de toda narrativa oficial, un tenaz reclamo de los muertos sobre los vivos, cuya responsabilidad no es solo recordar, sino proteger a los muertos de la posibilidad de ser usurpados. Por ello, en términos de Cadava “solo tiene el don de encender el pasado la chispa de la esperanza de aquel historiador que esté traspasado por la idea de que tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence” (citado en Sheikh, 2009, p. 282).

De ahí el aferro visual de la memoria de los familiares de los desaparecidos, encarnado en aquella última, única, mejor, más diciente foto del que ya no está, del que no hay rastro alguno, del que no se sabe si vive o muere. Si muere en vida o si la vida se le muere a cada instante, no hay certeza alguna; aunque pasen los años, el desaparecido no envejece, no rejuvenece, no muere, no vive: es la insistencia de *la nada*, del no estar, del sin tiempo. Es por eso que uno de los caballitos de batalla del familiar es visibilizar la foto del desaparecido, mirarla, exponerla, remirla, publicarla: es la urgencia de hacerlo vivo, recordarlo, fijarlo en alguna parte.

Entonces, ¿en la fotografía del desaparecido se revela su condición de no vida –con los suyos–, de la inminencia de la muerte, pensada esta en los términos del *no ser*, de lo que fue y de lo que pudo seguir siendo? Tampoco es muerte, no es vida ni es muerte, puede ser lo uno o lo otro. La foto del desaparecido, a diferencia radical de las demás personas del álbum de familia, mantiene el sentimiento ya no del pasado, sino del presente, del insondable presente, de la esperanza de un futuro en el que la foto deje de ser pasado y sea él mismo el que vuelva a la condición de los mortales. Es así como se rompe el paradigma de que la fotografía es únicamente evocación y fijación del pasado: es una búsqueda de su presente y una añoranza en el futuro.

En este punto podemos volver a las manos del que sostiene la imagen de su familiar muerto por la guerra; podemos pensar en la incertidumbre de su presente, en lo que sus manos nos dicen, en la mudez, en todo el silencio, en las múltiples relaciones con la muerte, la memoria, el duelo. Las manos que vemos en estas imágenes apenas parecen sostener las pequeñas fotografías que descansan en sus palmas. Estas fotografías están tocadas por una suerte de fragilidad y vulnerabilidad, por un sentido de entrega y evanescencia. La idea de la mano ofrecida es aquella de una mano que da, que ofrece, que sostiene sin sostener nada. Las manos que sostienen el retrato del desaparecido –una foto de carné, un paseo, su mejor pose– son las manos que gritan en silencio; un silencio que retumba por las calles y despabila a transeúntes embelesados en un confort imaginario.

Figura 1. Haji Abdul sosteniendo una fotografía de su padre Haji Gholam Sadiq, en el campo de refugiados afganos Khairabad (Pakistán)

Fuente: Sheikh (2009)

Si estas fotos sugieren la fragilidad, lo incierto y la indeterminación de las que surge cualquier acto de entendimiento, también inscriben, en los límites y en los contornos de sus marcos permeables, una alegoría de la fotografía, una alegoría que busca decirnos algo no solo sobre la naturaleza de la misma fotografía, sino también sobre la posibilidad de lectura.

Son manos que se extienden, que buscan guardar y sostener, llevar y entregar, denunciar y recordar, hacer circular algo como si fuera una suerte de legado o de herencia; estas manos son un fragmento del pasado que nos dicen que el deseo de la fotografía es ofrecer, conservar, transmitir y entregar un fragmento de nuestra memoria.

Referencias

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2000). *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nietzsche, F. (1988). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Barcelona: Península.
- Reyes, P. (2006). *Hacia la implementación de un lugar destinado a la memoria de la investigación educativa y pedagógica en la Universidad Pedagógica Nacional*. Bogotá.
- Romero Torres, J. D. (2008). *La fotografía de familia: caracterización del relato fotográfico en Colombia. Un estudio de caso*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Sheikh, F. (2009). *Fazal Sheikh: 02/04/2009 - 31/05/2009*. Madrid: Fundación Mapfre - Instituto de Cultura.
- Silva, A. (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.