

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MICHELE SAVARIS

LA FOTOGRAFÍA COMO ELEMENTO (RE)CONSTRUCTOR DE LA MEMORIA EN
ESCENAS DE CINE MUDO DE JULIO LLAMAZARES Y *RETRATO EN SEPIA* DE
ISABEL ALLENDE

PORTO ALEGRE
2011

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)
BIBLIOTECÁRIO RESPONSÁVEL: Tatiane Soares Jesus CRB-10/1871

S265F Savaris, Michele

La fotografía como elemento (re)constructor de la memoria en *Escenas de Cine Mudo* de Júlio Llamazares y *Retrato en Sepia* de Isabel Allende. / Michele Savaris. _ Porto Alegre: 2011. 104f. : il.

Dissertação (Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas com ênfase em Literatura de Língua Espanhola) _ Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR - RS, 2011. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Hoppe Navarro.

1. Literatura. 2. Pintura. 3. Fotografia. 4. Memória: Aristóteles. 5. Memória: Platão. 6. Memória: Ricoeur. 7. Llamazares, Julio. *Escenas de Cine Mudo*. 8. Allende, Isabel. *Retrato en Sepia*. II. Título.

CDD 809.9

MICHELE SAVARIS

LA FOTOGRAFÍA COMO ELEMENTO (RE)CONSTRUCTOR DE LA MEMORIA EN
ESCENAS DE CINE MUDO DE JULIO LLAMAZARES Y *RETRATO EN SEPIA* DE
ISABEL ALLENDE

Disertación presentada al *Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, como requisito parcial para la obtención del título de Maestro en Letras. Especialidad: Literatura de Lengua Extranjera Moderna – Lengua Española.

Orientadora: Prof^{ra}. Dr^a. Márcia Hoppe Navarro

Porto Alegre
2011

A mi madre Rita,
fuerza esencial que me hace vivir.

AGRADECIMIENTOS

A mi orientadora Prof^a Dr^a Márcia Hoppe Navarro, por la inmensa atención que ha dedicado a esta disertación, y por sus palabras de incentivo que me hicieron admirar aun más la literatura.

A todos los amigos, en especial, Anelise Ferreira Riva, Daisy César y Luciane Alves que dedicaron parte de su tiempo para leer este trabajo, sugiriendo y ayudándome a perfeccionarlo.

A todos los profesores que ministraron las disciplinas que he cursado a lo largo de la maestría: Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni, Prof^a. Dr^a. Rita Teresinha Schmidt, Prof^a. Dr^a. Márcia Hoppe Navarro, Prof^a. Dr^a. Regina Zilberman, Prof. Dr. Christoph Schamm, Prof. Dr. Luis Augusto Fischer, Prof. Dr. Robert Ponge, Prof. Dr. Michael Korfmann.

A mi madre Rita, por la comprensión de mis ausencias y por las constantes palabras de fuerza y amor que siempre me hicieron seguir y me enseñaron a vencer los obstáculos.

Al *Programa de Pós-Graduação em Letras – UFRGS*, por la posibilidad de realizar el curso.

A la CAPES por concederme la beca.

*Si pudiese contar la historia con palabras,
no tendría que cargar una cámara.*

Lewis Hine

así como el clero no podía tolerar la separación de la Iglesia del Estado, el matrimonio civil, que reemplazó al religioso, y la ley que permitió enterrar en los cementerios a muertos de cualquier credo. Antes era un privilegio disponer de los cuerpos de quienes en vida no habían sido católicos, así como de ateos y suicidas, que a menudo iban a parar a los barrancos o al mar. A causa de estas medidas, las mujeres abandonaron al Presidente en masa. Aunque no tenían poder político, reinaban en los hogares.



... desde los relativos al eclogio (¿cómo copiar, cómo eludir los castigos, cómo avisar sin ser vistos), incluso cómo saber, por la forma de andar de don Vicente, el humor con que llegaba cada día; si pisaba con fuerza, bueno; si andaba despacio, malo; si lo hacía sin hacer ruido, malísimo) hasta el trato con las chicas, se desarrollaba a lo largo de meses de Sabidros, una pendiente muy pronunciada con la que la carretera se despedía del pueblo y entraba en un campo abierto trazando una oscura curvatura de los juncos, los árboles y a salvo de las miradas de las autoridades, era donde los mayores que no querían salir el turno por la marz, que era lo que nos interesaba y en las que, por supuesto, yo presumía de ser un gran erudito. Pero el hecho, el que nos enseñó a masunarnos, fue que nos explicaba también lo que tenía que ver con las chicas, cuando se nos preguntaba por el hecho, jamás, pese a que yo me esforzaba en comprenderlo, mucho. Pero el se lo presento que fue, al parecer, se enteró de todo el mundo que la Rubia debía de estar en cuanto él se le enseñara a él a ponerse roja.

Escenas de cine mudo



... los presidentes de Chile, quienes a diferencia de los caudillos de otros países de América Latina, salían del gobierno más pobres de lo que entraban. Tenía visión de futuro, con crear una gran nación, pero le tocó vivir el final de una época y el desgaste de un partido que había estado demasiado tiempo en el poder. El país y el mundo estaban cambiando y el régimen liberal se había corrompido. Los presidentes designaban a su sucesor y las autoridades civiles y militares hacían tramitaciones en las elecciones; siempre ganaba el partido de gobierno gracias a la fuerza del bien llamada bruta; estaban haciendo ciertos asuntos en favor del candidato cuando los otros se ausentaban en favor de los metían miedo a los otros y los ladinos se posicionaban en el momento de algunos grandes cambios de liberación en la totalidad de la nación por parte de los primeros y se abalanzaban sobre los exámenes de carácter que se hacían en el gobierno. A don se presentaban en la plaza de los que se dispersaban los golpes, y en las provincias los soldados de los golpes con el tirón de la bandera roja y verde, y el lo dejaban impensable que pasara de que la nación se desmoronara y la señorita se fuera con los otros. Pero, cuando llegaba a la gente detestada, un momento de tensión se había visto y en un momento reventaría como un volcán. Así se mañana de enero de 1891, cuando la mariz evó y el Congreso se desencadenó.



... aún más por algún tiempo. El yerno de la familia era un hombre de los más poderosos y por el caso de la Sabidros, lo que nos esperaba allí y de presentarse a la vida. Queridas las primeras copias de los libros que nos entregaban (como si fueran sus pesados bromas o entregas de los cadillos del viaje transcurrido y, en ocasiones, hasta las ruinas de la casa hasta encender la nieve en la nieve se caía en la nieve. Pero, cuando llegaba a la primaver...

... y en un momento reventaría como un volcán. Así se mañana de enero de 1891, cuando la mariz evó y el Congreso se desencadenó.

ALLENDE

RESUMO

Esta dissertação busca uma aproximação entre fotografia e literatura à luz do processo mnemônico que se forma por meio desse tipo de imagem. Assim, o objetivo principal consiste em analisar e mostrar como a fotografia atua e de que maneira contribui para que alguém (re)construa seu passado relacionando-o à memória. Para isso, parte-se da análise das obras literárias *Escenas de cine mudo* do autor espanhol Julio Llamazares e *Retrato en sepia* da escritora chilena Isabel Allende, que nos servem como ponto de partida para a discussão analítica, destacando-se a importância da fotografia para a literatura. Dessa maneira, faz-se necessário um estudo cuidadoso dos elementos que compõem cada uma das referidas obras, com a finalidade de perceber e compreender as relações que se estabelecem para a formação da memória, já que em *Escenas de cine mudo* e *Retrato en sepia*, o modo de (re)construção do passado através de fotografia é diferente. O termo “memória” está associado a diversos conceitos, de acordo com a área em que é aplicado. Levando em conta essa ideia, a proposta é partir dos conceitos de “memória” estabelecidos por Aristóteles, Platão e Ricoeur, aplicando-os às obras literárias mencionadas.

Palavras-chave: Fotografia, literatura, memória, Isabel Allende, Julio Llamazares

RESUMEN

Esta disertación busca un acercamiento entre fotografía y literatura a la luz del proceso mnemónico que se forma por medio de ese tipo de imagen. Así, el objetivo principal consiste en investigar y mostrar cómo la fotografía actúa en la literatura y de qué manera contribuye para que uno (re)construya su pasado relacionándolo a la memoria. Para esto, se parte del análisis de las obras literarias *Escenas de cine mudo* del autor español Julio Llamazares, y *Retrato en sepia* de la escritora chilena Isabel Allende, que nos sirven como puntos de partida para la discusión analítica, destacándose la importancia de la fotografía para la literatura. De esa manera, se hace necesario un estudio cuidadoso de los elementos componentes de cada una de las referidas obras, con el fin de percibir y comprender las relaciones que se establecen para la formación de la memoria, ya que en *Escenas de cine mudo* y *Retrato en sepia*, el modo de (re)construcción del pasado a través de la fotografía es distinto. El término “memoria” está relacionado a diversos conceptos, de acuerdo con el área en que se aplica. Llevando en cuenta esa idea, la propuesta es partir de los conceptos de “memoria” establecidos por Aristóteles, Platón y Ricouer, aplicándolos a las obras literarias mencionadas.

Palabras clave: Fotografía, literatura, memoria, Isabel Allende, Julio Llamazares

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1 INTRODUCCIÓN..... | 10 |
| 2 LA FOTOGRAFÍA: IDEAS GENERALES..... | 15 |
| 2.1 Gestación y nacimiento..... | 15 |
| 2.2 La fotografía: hija de la modernidad..... | 19 |
| 2.3 Fotografía y pintura: discusión y confronto..... | 21 |
| 3 LA FOTOGRAFÍA Y SUS APLICACIONES..... | 25 |
| 3.1 Algunas funciones que carga la fotografía..... | 26 |
| 3.2 El carácter documental de la fotografía a partir de <i>André Rouillé</i> | 27 |
| 3.2.1 El valor de verdad en la fotografía-documento..... | 28 |
| 3.2.2 Las funciones del documento fotográfico..... | 31 |
| 3.3 El carácter artístico de la fotografía a partir de las ideas de <i>André Rouillé</i> | 33 |
| 3.4 La fotografía en la literatura..... | 35 |
| 4 MEMORIA: UN HILO CONSERVADO EN EL TIEMPO..... | 38 |
| 4.1 Recuerdo y olvido..... | 42 |
| 4.2 La fotografía como medio de recuperación de la memoria..... | 45 |
| 4.3 La fotografía y su relación con el tiempo y el espacio..... | 46 |
| 5 <i>ESCENAS DE CINE MUDO</i> : FOTOGRAFÍAS QUE RESUMEN EL VIVIR..... | 49 |
| 5.1 Un repaso general por la obra <i>Escenas de cine mudo</i> | 49 |
| 5.2 Análisis de la obra: un regreso hacia el pasado a través de las fotografías..... | 51 |
| 5.2.1 Diacronía <i>versus</i> sincronía: el cruce a partir de la imagen fotográfica..... | 51 |
| 5.2.2 Sensibilidad que se despierta: los sonidos y los olores de la fotografía..... | 53 |
| 5.2.3 La fotografía: puente que nos conecta al pasado..... | 55 |
| 5.2.4 Los recuerdos encadenados: una tela que nos calienta..... | 59 |
| 5.2.5 El álbum: una narrativa arreglada en imágenes fotográficas..... | 62 |
| 5.2.6 El pasado que se asemeja a una película..... | 64 |
| 6 <i>RETRATO EN SEPIA</i> : LA FOTOGRAFÍA COMO PANTALLA DE FONDO..... | 67 |
| 6.1 Un repaso general por la obra <i>Retrato en sepia</i> | 67 |
| 6.2 Análisis de la obra: la reconstrucción de la memoria..... | 70 |
| 6.2.1 Las primeras revelaciones de un pasado en silencio..... | 70 |
| 6.2.2 Aurora y su relación con la fotografía..... | 75 |
| 6.2.3 Fragmentos encadenados: una construcción lineal en el tiempo..... | 77 |
| 6.2.4 La imagen del olvido..... | 81 |
| 7 IMAGEN Y PALABRA ESCRITA: MEMORIAS QUE SE COMPLETAN..... | 87 |
| 7.1 La imagen del encadenamiento sugerido a través de la palabra escrita..... | 89 |
| 7.2 Consideraciones finales..... | 91 |
| REFERENCIAS..... | 95 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA..... | 100 |
| APÉNDICE A – Julio Llamazares..... | 101 |
| APÉNDICE B – Isabel Allende..... | 103 |

1 INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de disertación tiene como objetivo central el acercamiento entre la fotografía y la literatura a la luz del proceso mnemónico¹ que se construye por medio de ese tipo de imagen². Será analizado y verificado cómo la fotografía actúa en algunas obras literarias y de qué manera, según algunas particularidades, contribuye para la formación de una memoria³ a partir de las obras literarias *Escenas de Cine Mudo* (1994) del autor español Julio Llamazares y *Retrato en sepia* (2006) de la autora chilena Isabel Allende. Esas dos novelas servirán como puntos de partida para la discusión analítica, destacando, así, la importancia de la fotografía para la literatura. Para esto, partimos del presupuesto de que, si a la fotografía le es dado el espacio para actuar dentro de la literatura, es porque seguramente tiene una función que le permite ocupar este espacio, pues todos los elementos que componen una narrativa son importantes, justamente porque desempeñan funciones. De esta manera, se hará un análisis cuidadoso de las referidas obras literarias para que se pueda percibir y comprender las relaciones que se establecen hacia la construcción de una memoria por invocación de las experiencias guardadas.

El interés por esta cuestión surgió porque el elemento fotográfico, desde su emergencia oficial, en 1839, ha causado innumerables discusiones, incluso algunas ultrapasaron los límites intelectuales y se transformaron en polémicas. Además, la fotografía es funcionalmente empleada hasta hoy en distintas áreas como la historia, la sociología, el arte, la antropología, la medicina, entre otras, pero poco se encuentra, en términos de material teórico, sobre el empleo de la fotografía en la literatura.

Desde que surgió, la fotografía ocupó, en algunos momentos, la cumbre de la gloria y en otros, la crítica y el desprecio. Su fuerza hizo cambiar el rumbo de la pintura, causó odio en

¹ Cuando nos referimos a “proceso mnemónico”, queremos decir todos los mecanismos que están involucrados desde el registro y recuperación de las experiencias, hasta las amenazas que éstas sufren bajo la posibilidad de olvido.

² Siempre que, a lo largo de esa disertación, utilizarnos el término “imagen” sin definir su tipo, estaremos refiriéndonos a la fotografía o por lo menos manteniendo alguna relación con ella, aunque a veces pueda parecer que el término esté siendo usado bajo el concepto general de “imagen”. Llevando en cuenta los diversos tipos de imágenes existentes en nuestro medio (dibujo, sombra, pintura, cine, video, etc.) y las diferentes formas de manifestación, muchos conceptos y definiciones se establecen de acuerdo con las particularidades de cada una. Los conceptos acerca de la “imagen” que podrán aparecer a lo largo de este trabajo estarán siempre de acuerdo con el concepto y las ideas que tenemos de la fotografía específicamente.

³ El término “memoria” será definido en capítulos posteriores, ya que lo utilizaremos en esta disertación bajo tres conceptos por lo menos: facultad de conservación e invocación del pasado; lugar donde son guardadas las experiencias para que sean evocadas después; y las experiencias en sí vividas por cada persona.

el medio artístico a punto de ser rechazada por algunos artistas como, por ejemplo, Baudelaire. Aun así, nunca se intimidó ante la posibilidad de desaparición que muchas personas preveían. Innúmeros teóricos y críticos plantean hasta hoy el papel y las funciones de la imagen fotográfica en diferentes áreas en que fue utilizada o donde todavía permanece destacada, sea en la ciencia o en las artes. Las hipótesis de defensa y de ataque son demasiado largas, por esto el recorte de la discusión e investigación se hace necesario.

En la fotografía el tiempo y el espacio son reunidos a través de la captación del instante que quedará para siempre inmovilizado como si estos dos elementos hubieran sido desplazados en un recorte. De ese modo, la imagen fotográfica y su instante inherente cuando se desplazan en el tiempo, lo hacen juntamente con la mirada del individuo que la observa pudiendo ser clasificada como diacrónica porque camina hacia atrás, (re)construye y hace recordar un pasado a partir de la recuperación de las experiencias vividas. El carácter sincrónico se da cuando consideramos esta misma imagen en un primer momento, aisladamente, como simple recorte de una escena que carga el tiempo, el espacio y la información contextual de aquel momento como conjunto único y compactado. El individuo que reconoce un contexto a través de la fotografía, activa la búsqueda de las experiencias almacenadas en la memoria y al desplazarse en el tiempo forma una línea que conecta el momento actual en que el individuo está mirando y el momento exacto en que la fotografía fue sacada. Esta línea entre los dos puntos constituye la memoria, es decir, la secuencia de experiencias vividas y conservadas que serán invocadas posteriormente.

Al analizar la imagen fotográfica se privilegia casi siempre la discusión acerca del ámbito artístico donde se intenta definir si la fotografía es arte o no, y la discusión en el ámbito documental, donde se atribuye a la fotografía un carácter de registro informativo, según expone André Rouillé (2009), obra con la cual también se intentará un diálogo. Pero, al considerarla un registro, otras cuestiones más profundas se agazapan en los rincones de la discusión, como por ejemplo, los efectos de estos registros y qué otras funciones puede cargar una fotografía además de la artística y documental, ya que no se habla hasta aquí, del proceso mnemónico que se puede producir o construir a través de la fotografía. Las áreas en que la fotografía se aplica y desde ahí es tomada para las investigaciones y discusiones, no privilegia el área de la literatura, aunque también ésta se utiliza del elemento fotográfico. Así, juzgamos interesante plantear y discutir la idea de que un elemento, actualmente tan común como es el caso de la fotografía, ocupe las páginas de la ficción. Los personajes de las obras ya citadas y que serán analizadas en este trabajo, (re)construyen el pasado de su vida a partir de las imágenes fotográficas que encuentran. Lo que estaba olvidado se hace recordar con la

intención de actualizar la línea diacrónica de la memoria bajo el concepto de las experiencias vividas. La imagen fotográfica se constituye, por lo tanto, en un elemento extremadamente importante en la vida de estos personajes ante la función de recuperar momentos y contextos que de hecho existieron, pero jamás se repetirán.

La opción por trabajar en esta tesina con *Escenas de Cine Mudo* y *Retrato en Sepia* se da primeramente porque son obras de lengua española y porque sus autores, además de compartir la misma lengua madre, nacieron y viven hasta hoy en espacios continentales totalmente diferentes. El espacio y el tiempo en que crece un individuo influyen mucho sus hechos. Julio Llamazares e Isabel Allende, autores de las respectivas obras mencionadas, son contemporáneos, y por lo tanto, nos parece interesante analizar y aproximar dos obras escritas casi al final del mismo siglo.⁴

Escenas de Cine Mudo y *Retrato en Sepia* son obras que se adecuan a la temática de este trabajo. Sus enredos traen la fotografía como elemento que conserva en sí un contenido imagético y, por esto, hace resucitar recuerdos antiguos implicando una actualización de esas reminiscencias del personaje que fue fotografiado y que ahora mira su imagen capturada. En ese punto de la temática reside el principal motivo que nos hizo elegir las referidas obras. Aunque el elemento en el cual Julio y Aurora, personajes centrales de *Escenas de cine mudo* y *Retrato en sepia*, se apoyan para activar los recuerdos, sea la fotografía, el proceso de recuperación del pasado de cada uno se construye de manera distinta, es decir, un mismo elemento puede generar procesos distintos aunque el resultado final sea semejante.

En la primera obra referida, tenemos el narrador que solo delante de un álbum de fotografías recupera sin ayuda de nadie, doce años vividos en el pueblo de Olleros, España. Se puede decir que ese proceso de reconocimiento de las fotografías es un proceso natural, donde las propias imágenes son suficientes para activar las recordaciones. La invocación del pasado ocurre sin mucho esfuerzo. Ya en la segunda obra referida, *Retrato en sepia*, ese proceso de recuperación de los recuerdos necesita de alguien que le muestre a Aurora las fotos y se las explique, o sea, el reconocimiento de esas imágenes y la reconstrucción de las reminiscencias por invocación de su pasado es posible porque cuenta con la ayuda de la palabra que justifica la existencia de cada fotografía y las contextualiza en el tiempo y espacio. En ese caso, son algunas personas de la familia, principalmente las dos abuelas, que cumplen el papel de aclarar los contextos registrados en las imágenes fotográficas. La voz de la abuela Paulina, en especial, se asemeja a subtítulos ante las fotografías rescatadas, ya que Aurora al mirarlas no

⁴ *Escenas de cine mudo* fue publicada en 1994. Esa es la edición con la cual trabajamos en esa disertación. Ya, *Retrato en sepia* tuvo su publicación en 2000. La edición utilizada para el análisis en este trabajo es de 2006.

reconocía a nadie y por eso necesitaba de alguien que le explicara cada fotografía y su contexto. Así, esa diferencia es la que nos estimula y nos lleva al análisis de esas dos novelas.

Tanto en *Escenas de cine mudo* como en *Retrato en sepia*, no cabe al lector o al investigador el análisis de las imágenes fotográficas en sí, ya que las dos narrativas presentan sus fotografías sólo a través de descripciones, o sea, es a partir de la voz del narrador que se llega al conocimiento de cada una de las fotos, pero sin visualizarlas concretamente. El papel que cabe al lector o al investigador sobre las dos narrativas ficcionales ya mencionadas, y que también es la propuesta de este trabajo, es analizar y reflexionar acerca del efecto causado por esas imágenes a partir del momento que son tomadas por los narradores como elemento de su pasado. No es nuestro objetivo hacer asociaciones internas a las fotografías, analizando la mirada del personaje, los ademanes, y otros detalles técnicos, sino, observar cómo cada una de esas imágenes altera el eje mnemónico de aquel que la tiene como parte de su vida/historia.

Así, metodológicamente, en el primer capítulo de esta disertación, intitulado *La fotografía: ideas generales*, hacemos un recorrido por la historia de la fotografía, desde su surgimiento hasta algunas críticas hechas por teóricos, incluyendo el gran conflicto que se extendió por dos siglos, por lo menos: el aspecto artístico.

En el segundo capítulo, *La fotografía y sus aplicaciones*, a partir de las ideas generales acerca de la fotografía, son discutidas algunas de sus aplicaciones en diferentes áreas que expresen dos funciones principales: la documental y la artística. Esta clasificación la hace André Rouillé (2009) y a partir de esas ideas, la discusión es contrapuesta con la literatura, o sea, se encuentra y se establece otra función a la fotografía cuando ésta aparece empleada en la literatura: la función mnemónica. Ese aspecto hasta hoy ha sido, teóricamente, poco discutido como rasgo que puede pertenecer a la ficción, desempeñando capacidades que van más allá de la documental y de la artística.

El capítulo *Memoria: un hilo conservado en el tiempo*, trata de las implicaciones de la fotografía con relación a la recordación y el olvido, o sea, esos dos ejes están directamente relacionados con el elemento fotográfico en el sentido de que, ésta es un medio a través del cual se intenta alejar la amenaza del olvido a partir de las recordaciones. Para llegar a eso, se intenta discutir y comprender cómo se forman algunos de los procesos mnemónicos para así, contraponer la paradoja recordación y olvido. También se establece la relación entre fotografía, tiempo y espacio. Algunos autores críticos afirman que en la imagen fotográfica el tiempo está “congelado” puesto que fue capturado en un instante. La particularidad que se produce acerca del aspecto temporal en la fotografía, es una cuestión que merece destaque, pues aquí se percibe la función mnemónica. Los aspectos sincrónico y diacrónico,

contribuyen para agrandar la discusión ya que el cruce entre la verticalidad y horizontalidad de esos dos puntos sirven como pantalla de fondo para la formación del proceso mnemónico.

A continuación, todas las discusiones hechas hasta ahora son puestas en práctica, en el cuarto capítulo intitulado *Escenas de cine mudo: fotografías que resumen el vivir*, y en el quinto capítulo intitulado *Retrato en sepia: la fotografía como pantalla de fondo*. Las obras *Escenas de cine mudo* (1994) y *Retrato en sepia* (2006), son analizadas a la luz de la fotografía como elemento que (re)construye la memoria a partir de la recuperación de experiencias guardadas. A partir de la relación que los personajes principales de las dos obras -Julio, de la primera y Aurora, de la segunda- establecen con la fotografía, se discute cómo el proceso mnemónico se forma. El soporte para tal análisis son las discusiones teóricas hechas en los capítulos anteriores.

El capítulo seis, *Imagen y palabra escrita: memorias que se completan*, lleva en cuenta que las narrativas *Escenas de cine mudo* y *Retrato en sepia*, analizadas aquí, resultan del cruce de la imagen fotográfica y la palabra, es decir, los narradores registran a través de la palabra toda la memoria que recuperan a partir de las fotografías. De ese modo, se cree que hay una relación de complementariedad entre las dos categorías.

Sabemos que muchos recursos existentes hoy sirven para interferir en la fotografía después de sacada, lo que por supuesto, cambiaría las discusiones hechas hasta aquí. Por esto, juzgamos importante reiterar que no hay espacio, en este trabajo, para que nos detengamos largamente en la manera cómo se produce técnicamente una fotografía, ni en las diversas formas que hay de manipular una imagen de este tipo, sino la función que tiene en el proceso mnemónico dentro de la literatura.

2 LA FOTOGRAFIA: IDEAS GENERALES

2.1 Gestación y nacimiento

La existencia de la fotografía hoy es tan común que pocas veces nos ponemos a pensar sobre su importancia en nuestro cotidiano, y aún menos qué funciones son pertinentes a ese elemento que, desde su aparición, hace más de 150 años, jamás perdió espacio aunque las inúmeras críticas hayan intentado destruirla. El uso desenfrenado, sea particular o colectivo de la fotografía en diversas áreas, nos ha transformado en personas tan acostumbradas a ese invento que no conseguimos imaginar hoy un mundo sin registros como el que la imagen fotográfica nos permite.

Si hoy, por un lado, ese tipo de imagen es tan banal, el periodo de su surgimiento fue un marco en la historia. El ser humano, que durante siglos se utilizó de la cámara oscura⁵ para registrar las imágenes en forma de dibujo, con el invento de la fotografía, pudo grabarlas con más facilidad y rapidez:

Com a invenção da fotografia, a imagem dos objetos na *camera obscura* já podia ser gravada diretamente pela ação da luz sobre determinada superfície sensibilizada quimicamente. A pesar de o próprio tema “desenhar-se a si mesmo” (nesta superfície) mantendo elevado grau de semelhança na sua “própria” representação, o artista não se viu dispensado de reger o ato; de comandar o processo de criação com o objetivo que tinha em mira: obter uma representação visual de um trecho, um fragmento do real (KOSSOY, 1989, p. 21).

⁵ A câmara escura é uma caixa fechada, sendo uma de suas paredes feita de vidro fosco. No centro da parede oposta, há um pequeno orifício. Quando colocamos diante dele, a certa distância, um objeto luminoso ou fortemente iluminado, vê-se formar sobre o vidro fosco uma imagem invertida desse objeto. Um ponto do objeto envia luz em todas as direções. A parede de vidro fosco, no entanto, é atingida apenas pelo raio, que, passando pelo orifício, alcança o fundo da câmara. Aplicando o mesmo raciocínio aos demais pontos do objeto, constataremos que a imagem que se forma sobre o vidro fosco se apresenta invertida. A câmara escura foi usada por artistas no século XVI para auxiliar na elaboração de esboços das pinturas. De certo modo, a máquina fotográfica é uma câmara escura de orifício, incrementada com lentes e filme fotográfico. A lente convergente, a objetiva, é responsável pela formação da imagem no fundo da máquina, onde está o filme fotográfico que registra a imagem. Foi uma invenção no campo da óptica importante para a evolução dos aparatos fotográficos. Ainda hoje os dispositivos de fotografia são conhecidos como “câmeras” (RAMOS, 2009, p. 135).



Fig. 1- Cámara oscura construida en Roma en 1646 por Athanasius Kircher
<http://www.cotianet.com.br/photo/hist/comesc.htm>

Aunque el ser humano haya continuado en su posición de coordinador de la cámara, estaba dispensado del trabajo de registro en sí de la escena, ya que la acción de la luz sobre los productos químicos pasó a asumir esa tarea.

Los primeros intentos acerca de la invención fotográfica ocurrieron al principio del siglo XIX, y el registro efectivo más conocido de la primera fotografía hecha por Joseph Nicéphore Niépce, consta del año 1826:



Fig. 2 - Primera fotografía - Nicéphore Niépce (1826) sacada desde la ventana del sobrado de su casa de campo, en Francia.
<http://www.cotianet.com.br/photo/hist/niepce.htm>

Otra fotografía de Nicéphore Niépce que también es apuntada por algunos teóricos como siendo la primera, puede ser encontrada en la obra *A câmara clara* de Barthes (1984, p. 131), y registra una mesa arreglada con un mantel y sobre él algunos cubiertos, vasijas y una copa:



Fig. 3 - La primera foto – Niépce: *A mesa posta* – cerca de 1822
(BARTHES, 1984)

De ese modo, cronológicamente, *A mesa posta* habría surgido antes que la fotografía sacada por Niépce desde la ventana del sobrado de su casa, lo que nos lleva a la inseguridad acerca de cuál fue, realmente, la primera imagen fotográfica fijada a partir de intentos con medios químicos fotosensibles.

Pero el registro oficial del surgimiento de la fotografía sólo ocurre en 1839 anunciado por la Academia de Ciencias de Francia. Se cuenta que desde 1816 Niépce estaba realizando sus primeras imágenes, pero hasta entonces no había conseguido fijarlas con la ayuda de cloreto de plata. Joseph Nicéphore Niépce se murió en 1833, pero su compañero Luis Jacques Mandé Daguerre, que se dedicaba a la pintura de escenarios de teatro, inventó el diorama y siguió el desarrollo acerca de la fijación de imágenes. En 1837, Daguerre encontró, a través de la mezcla entre productos químicos, el fijador ideal para la conservación de imágenes. Ese fijador consistía en una solución de sal común, que sería sustituida después, por un producto químico llamado tiosulfato de sodio. Daguerre se convirtió en una eminencia reconocida y premiada. Así, cerca de un año después, consiguió que el gobierno francés comprara su invento dándole el nombre de daguerrotipia (KORFMANN, 2006). De este modo, en 1839 fue presentada esta invención en París quedando éste el año oficial de su invención.

Uma exibição do processo fotográfico, executada por Daguerre, percorreu cidades da França e atravessou o canal, encantando a platéia londrina. Músicas e *vaudevilles* tendo a daguerreotipia como tema, eram executados nos teatros de Paris e Londres, e a imprensa europeia destacava a ‘daguerreotipomania’, a nova febre dos franceses (KORFMANN, 2006, p. 184-185).

Así, la difusión de ese nuevo invento cambió la vida de muchas personas, incluso algunas se dedicaron a ir más allá con ese invento en el sentido de la multiplicación de las fotografías pues, hasta entonces, solamente había un único ejemplar de aquel momento que se había conseguido fijar en placa metálica. Willian Henri Fox Talbot fue el inventor del proceso negativo y positivo, también conocido como calótipo, que permitía hacer copias en vez de producir imágenes únicas del daguerrotipo⁶.



Fig. 4 - Daguerrotipo
<http://www.cotianet.com.br/photo/hist/daguerre.htm>

De esta manera, Monteiro (2001) afirma que la fotografía puede ser considerada un ejemplo de descubierta múltiple, ya que en un determinado momento, la solución de diferentes problemas pasan a preocupar más que una persona y en diferentes lugares, de manera independiente y simultánea. Lo que se quiere decir es que, la simple descubierta de un invento no consiste en un límite por sí mismo, es necesario ir cada vez más allá de este invento, explotar su entorno hasta, quizá, agotar las posibilidades de avance que determinado objeto o proceso nos permite. El gran empeño de diversos estudiosos en perfeccionar y avanzar los métodos con relación a la fotografía después de su surgimiento demuestra que la sociedad de esa época tenía la necesidad de una tecnología capaz de registrar momentos con el máximo de fidelidad posible.

⁶ El daguerrotipo fue inventado por Louis Jaques Mandé Daguerre (1787 – 1851). Es considerado el primer proceso fotográfico a ser puesto en uso comercial. Gracias a las gestiones del político y científico François Arago, el proceso de daguerrotipia fue adquirido por el gobierno de Francia y tornado público en 19 de agosto de 1839 (KOSSOY, 1989, p. 104-105).

2.2 La fotografía: hija de la modernidad

Todos los inventos o descubiertas son motivados por un determinado contexto que puede ser social, cultural, económico o histórico. El siglo XIX es considerado un siglo de muchos avances tecnológicos. El desarrollo de la industrialización y de la economía se hizo sentir en todo el mundo, aunque la Europa haya sido el eje de esta fuerza propulsora a causa de la Revolución Industrial.

Com a Revolução Industrial verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências em seus vários campos; surge naquele processo de transformação econômica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna. A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como expressão artística (KOSSOY, 1989, p. 14).

Así, ese nuevo instrumento se ve inserto en medio a esta dinámica de la sociedad industrial. El nuevo contexto es movido por un gran proceso de industrialización, por la movida económica de mercado y el consecuente proceso de urbanización. Todo eso marca una nueva forma de actuación por parte de la sociedad ante el surgimiento de novedades tecnológicas, al mismo tiempo en que se puede percibir la recepción que sufren estas novedades por su aplicabilidad y utilidad en el nuevo contexto de modernidad.

De este modo, el surgimiento de la fotografía fue un hecho que llevó la vida de las personas y de la sociedad en general a cambios extremados, pues hasta entonces, no había ningún proceso que se pudiera comparar al fotográfico por su rapidez en términos de registro y exactitud. Esta nueva herramienta vino para atender a las necesidades de la sociedad que se insertaba en un periodo industrial y tecnológico jamás alcanzado hasta entonces. André Rouillé afirma que todo el proceso generado pone la fotografía como la propia imagen de un espacio o una sociedad dicha industrial:

[...] o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas também da democracia. Essas ligações associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo,

para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma (ROUILLÉ, 2009, p. 29-30).

De esta manera, se puede percibir un cambio recíproco entre el elemento fotográfico y el contexto a través del cual surge dicho elemento. Lo que se quiere decir es que el desarrollo y la aceleración industrial han contribuido para el surgimiento de la fotografía, pero también fue a causa de este contexto que la fotografía, al surgir, tuvo la oportunidad de aplicabilidad, utilidad y permanencia en diversas áreas.

La clasificación de la fotografía como elemento moderno ocurre principalmente porque su resultado, el congelamiento de la imagen a partir de medios químicos, está directamente relacionado a la máquina. Si antes, con la cámara oscura la mano del hombre era lo que de hecho lo llevaba al registro de la imagen, ahora, con la cámara fotográfica, el resultado ocurre casi que totalmente por la acción individual de una máquina. Aunque el hombre necesite posicionarla y ajustarla, su mano es dispensable para que ocurra el registro en sí. De acuerdo con André Rouillé, el surgimiento de la fotografía anuncia, ya, un nuevo período.

[...] um limiar foi transposto com a fotografia que, enquanto imagem tecnológica, se distingue de todas as outras imagens anteriores, e anuncia uma nova série em que vão incluir-se principalmente o cinema, o vídeo e a televisão. Mas é sobretudo no domínio das imagens que tal limiar é transposto, no exato instante em que a indústria nascente introduz a máquina no conjunto das atividades produtivas. É essa simultaneidade e essa analogia das soluções que, ao situar a fotografia no processo de industrialização, fazem dela a imagem da nova sociedade industrial: seu modelo, seu vetor no domínio das imagens e, bem depressa, um dos principais instrumentos (ROUILLÉ, 2009, p. 31-32).

De ese modo, se puede pensar que la visión adelantada que trajo la fotografía y su influencia con relación a otros fenómenos tecnológicos, también contribuye para que sea clasificada en aquel momento como uno de los espejos de la sociedad industrial y consecuentemente, de la modernidad.

Sin embargo, ni todos consideraron exitosa la nueva invención. La alegría de algunos fue el disgusto de otros con el surgimiento de esta herramienta, haciendo nacer divergencias entre los modernos y antimodernos. Los primeros creían que la mecanicidad era un medio para perfeccionar la representación, ya los antimodernos lastimaban la ausencia de la mano humana en esta imagen (ROUILLÉ, 2009). Además, a lo largo del tiempo, otros argumentos

fueron fijándose y contribuyeron aún más para separar y alejar algunas ideas y opiniones acerca de la fotografía. Ésa se convirtió, en algunos momentos, en el eje de largas discusiones y peleas críticas que llegaron a cuestionar desde su utilidad en aquel momento, hasta su valor artístico. Mientras algunos teóricos y críticos intentaban salvar la fotografía con argumentos de defensa, otros la ponían en un campo de batalla, despreciando y ofendiéndola como si su existencia fuera un mal para la sociedad. Una de las grandes discusiones pone la fotografía en comparación con la pintura sin, inicialmente, llevar en cuenta sus diferencias y particularidades, generando largos conflictos que se establecieron bajo la idea equivocada de que la fotografía estaría compitiendo para poner fin a la pintura.

2.3 Fotografía y pintura: discusión y confronto

Desde su surgimiento la fotografía sufrió bajo el carácter de la comparación y su consecuente evaluación ante otros tipos de arte. Quizá por una mentalidad social que predicaba que las nuevas tendencias vendrían para sustituir procesos antiguos, la fotografía era vista por muchos, como un invento amenazador, principalmente cuando se empezó a cuestionar su posible pertenencia al campo artístico.

Ante estas perspectivas, la pintura fue la que más se vio involucrada en este sistema de paralelismos que la ponía lado a lado con la fotografía. Esa comparación se hace porque, además de sus diferencias, tanto en la pintura como en la fotografía, el resultado obtenido se apoya en la imagen. Nadie jamás ha cuestionado el valor artístico de la pintura antes del surgimiento de la fotografía. La unanimidad la ha puesto, desde siempre, como hija legítima del campo artístico. Pero la fotografía, como fuerza que surge amenazante en aquel momento, es tomada con rechazo principalmente por críticos que defendían la pintura como un proceso artístico indiscutible.

Las críticas leídas sobre esta discusión muestran que no se pensaba todavía que tanto la pintura como la fotografía pudieran ser aceptadas como procesos de creación independientes y que, por lo tanto, ambas podrían conquistar su espacio sin que una ofuscará el brillo de la otra. La pelea estaba anclada en el hecho de que una debería alcanzar la cumbre del arte, mientras la otra debería ponerse en el pasillo de la desaparición.

Críticos como Baudelaire dedicaron palabras duras a la fotografía poniéndola en situación de desprecio cuando anunció la nueva técnica a sus lectores en 1859. Según

Benjamin (1993), Baudelaire utiliza palabras pesimistas para referirse al nuevo invento diciendo que había surgido una nueva industria y que ésta estaba contribuyendo para confirmar la tontería de que el arte es la reproducción exacta de la naturaleza. El Mesías de la nueva invención se llamaba Daguerre y éste había realizado los deseos de una multitud que creía en ese concepto equivocado de arte, pero en breve la fotografía se corrompería completamente.

Otros como el propio Benjamin, reconocen la particularidad de la fotografía y su capacidad de registro del instantáneo, hecho que, hasta entonces, solamente el invento de Daguerre podría hacerlo:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1993, p. 94).

La opinión de Baudelaire basada en un carácter negativo acerca de la fotografía, y la opinión de Benjamin que denota un carácter más positivo acerca del referido invento, forman parte de la gran discusión que resulta del confronto de la pintura como arte clásica y de la fotografía como invento moderno. Lo que impulsa Baudelaire a despreciar la fotografía es exactamente el hecho de que la intentan poner en un rellano artístico, idea que de pronto será rechazada por aquellos que ven en la pintura, por ejemplo, el verdadero concepto de obra de arte. La fotografía trajo, además del alboroto, la capacidad de producir copias idénticas a través de la técnica de la reproductibilidad según el proceso del negativo y positivo desarrollado por Fox Talbot, acción que siempre ha sido condenada dentro del concepto de arte. Según Benjamin (1993), la autenticidad es lo que le falta a una reproducción, y por más perfecta que sea, un elemento siempre estará ausente: el *hic et nunc*, su existencia única en el lugar donde se encuentra tal obra de arte. El *hic et nunc* del original constituye el contenido de su autenticidad y ahí se arraiga una tradición que identifica a este objeto como siendo *aquel* objeto, siempre igual e idéntico a sí mismo (BENJAMIN, 1993).

La reproducción puede llevar a la banalización del concepto de arte, ya que la autenticidad, una de las principales características de la obra de arte, se pierde. El verdadero artista puede verse mezclado en medio a tantos que, quizá, sean tachados como falsos artistas.

Discusiones e hipótesis como esas llevaron a delimitar cada vez más las diferencias entre fotografía, en especial, y otros tipos de imagen que simplemente por oponerse a la primera, formaban parte de un único grupo. Como la pintura fue la que más sufrió los efectos del surgimiento fotográfico, vamos a mantener las diferencias dentro de ese paralelismo.

Para Barthes las semejanzas que existen entre pintura y fotografía nos llevan a pensar que una salió de la otra:

O primeiro homem que viu a primeira foto (se excetuarmos Niepce, que a fizera) deve ter pensado que se tratava de uma pintura: mesmo enquadramento, mesma perspectiva. A Fotografia foi, é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura [...]; a Fotografia fez dela, através de suas cópias e de suas contestações, a Referência absoluta, paterna, como se tivesse nascido do Quadro (isso é verdade, tecnicamente, mas apenas em parte; pois a *camera obscura* dos pintores não é mais que uma das causas da Fotografia; o essencial, talvez, tenha sido a descoberta química) (BARTHES, 1984, p. 52)

La idea de que la existencia de la fotografía tenga como uno de los puntos de referencia, la pintura, está correcta, pues fue a partir de procedimientos utilizados en la pintura y posteriormente perfeccionados y por la prueba de productos químicos en diferente materiales, que se llegó a la fotografía. Aun así, no se reconoció en la época, el aporte de una con relación a la otra, de modo que estableció una práctica de rivalidad y enemistad.

Además de alguna semejanza que se puede encontrar entre pintura y fotografía, la postura de un pintor ante sus herramientas de trabajo es muy diferente de la que ocupa un fotógrafo, aunque el resultado que se busca sea el mismo. Mientras el primero puede quedarse días retratando una escena que le encanta los ojos, un fotógrafo no llevará más que uno o dos segundos para accionar el *clic* que a seguir, por reacción de productos químicos, hará aparecer lo que se quiso registrar.

Com a fotografia, a produção de imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações, no decorrer das quais as propriedades de luz interferem com as dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 35).

La gran diferencia que está por detrás de todo ese trabajo es que el pintor puede, a la medida que compone su obra, añadir elementos a la escena que está retratando, mientras que, el fotógrafo no puede hacerlo, pues la cámara actúa por sí misma durante el *clic* registrando

en sus placas fotosensibles nada más que aquellos elementos que estaban presentes cuando se accionó el *clic*. Según Rouillé (2009), mientras el pintor trabaja por adición de materia sobre su tela, construyendo conjuntos a través de su pincel, el fotógrafo hace un trabajo de substracción, ya que deshace la continuidad y sólo puede incluir lo que la escena le ofrece, nada más que eso.

Aunque se conozcan las principales diferencias y particularidades inherentes a la pintura y a la fotografía, el gran conflicto se estableció, más exactamente, por la cuestión artística en la cual se intentó involucrar la fotografía. Sin que todavía, se hubiera elementos suficientes para analizar y criticar el nuevo invento, el campo artístico tuvo como primera reacción, rechazar el cuerpo extraño que parecía querer ocupar un lugar en medio a artes ya consagradas. A lo largo de los años, esta idea no cambió radicalmente, hubo sí, una maduración del discurso que pone la fotografía dentro del campo artístico y una aceptación de eso por parte de algunos teórico-críticos, pero todavía, no se consiguió atingir la paz total cuando se trata de fotografía en el campo artístico.

3 LA FOTOGRAFÍA Y SUS APLICACIONES

Desde su surgimiento, la fotografía fue tomada por diferentes áreas para suplir algunas de las necesidades que ahí existían o, simplemente, para facilitar parte del trabajo desarrollado. Sea en la medicina, en el derecho, en la sociología, en la antropología o en la arquitectura, en la historia, entre otros, el hecho fotográfico desde su principio adquirió un carácter de comprobación, justamente por la capacidad que carga de registrar detalles que el ojo humano no es capaz de percibir y guardar. Sylvain Maresca afirma que “a fotografia é [...] uma categoria muito particular de imagens, pois a visão que ela nos oferece tem virtudes de comprovação” (MARESCA, 1998, p. 118). Así, se puede decir que la primera funcionalidad que se dio a la fotografía fue la documental, idea que se mantuvo restricta, por lo menos, hasta 1970 (ROUILLÉ, 2009). La intención con que se sacaba una fotografía, ya la remitía como cargadora de esta función

Toda a fotografia foi produzida com uma certa finalidade. Se um fotógrafo desejou ou foi incumbido de retratar determinado personagem, documentar o andamento das obras de implantação de uma estrada de ferro, ou os diferentes aspectos de uma cidade, ou qualquer um dos infinitos assuntos que por uma razão ou por outra demandaram sua atuação, esses registros – *que foram produzidos com uma finalidade documental* – representarão sempre um meio de informação, um meio de conhecimento, e conterão sempre seu valor documental, iconográfico (KOSSOY, 1989, p. 31).

Así, solamente a lo largo del tiempo, los investigadores empezaron a observar reflexionar más acerca del papel de la fotografía percibiendo su extenso empleo en distintos campos y cambiaron, a partir de eso, la concepción de que el invento fotográfico, oficializado en 1839, sirviera solamente para la finalidad documental, como era hasta entonces. Para identificar las funciones desarrolladas por las fotografías, se puede pensar que es necesario observar, apuntar y analizar un conjunto mínimo de cuestiones: el contexto en que están insertas, qué motivo llevó el fotógrafo a sacar las fotografías y la utilidad que tendrán, sea para la sociedad en términos colectivos, sea para una persona o un pequeño grupo en términos particulares.

3.1 Algunas funciones que carga la fotografía

Ya afirmamos al principio que el surgimiento de la fotografía se dio en un momento de gran desarrollo tecnológico e industrial. El contexto que propició el nacimiento de la cámara también será el primero a utilizarse de los servicios ofrecidos por ella. No es necesario investigar mucho para que encontremos imágenes, por ejemplo, de la segunda mitad del siglo XIX que registran grandes construcciones, industrias, o aún, monumentos ya hechos. Con esto se pensaba registrar y guardar tales imágenes como partes de un proceso de evolución, o sea, una especie de legajo evolutivo de este periodo tecnológico. Era necesaria la divulgación de todo lo que surgía en términos tecnológicos, como máquinas, ferrocarriles, productos industrializados y otros. Así, el contexto económico e industrial propiciaba el registro fotográfico como medio documental para atestar la evolución que ocurría en aquel momento. También en el campo del derecho la fotografía se utilizó como documento de comprobación en resoluciones judiciales, sea a favor o en contra el reo. En el área médica, la fotografía gana espacio como herramienta que posibilita y facilita el conocimiento. A través de registros fotográficos hechos, fue posible mapear en imágenes procesos y sucesos inherentes al organismo humano, como por ejemplo, enfermedades, procedimientos médicos, así como, tejidos y células del cuerpo humano que la visión no consigue alcanzar sólo. Todo esto, facilitó para que se tuviera mayor conocimiento acerca de lo que involucra el cuerpo humano y su salud. La fotografía también fue importante para registrar y mapear estudios evolutivos en áreas como la antropología, la sociología, la arquitectura entre otros.

Además del contexto industrial, jurídico y médico, citados arriba, la burguesía también pasó a utilizarse de la fotografía como elemento de registro más restricto y particular. Retratos familiares empezaron a ser solicitados por aquellos que disponían de una situación financiera más estable. Así, las fotografías sacadas en contextos familiares cargaban más un carácter de mantener la memoria que un carácter documental, pues estaba involucrada la cuestión sentimental entre aquellos que deseaban recuperar, más tarde, la imagen de sus familiares.

Así, el contexto es lo que determina el impulso a partir del cual el fotógrafo se siente motivado a registrar fotográficamente un objeto, una situación o un momento específico. Esta motivación, por su vez, está directamente relacionada con la utilidad que tendrán tales registros, pues se cree que difícilmente alguien se pone a fotografiar sin una intención inmediata.

De esta manera, por los diversos contextos, a partir de los cuales la fotografía era usada, se empezó a percibir los diferentes papeles que se les podría atribuir, cambiando, así, la concepción más fuerte que se tenía, hasta entonces, acerca de la imagen fotográfica, que era la documental.

3.2 El carácter documental de la fotografía a partir de *André Rouillé*⁷

Además de la fotografía haber sido reconocida y utilizada en diversas áreas desde su invención, el carácter documental y artístico es el que más está latente cuando se piensa en la funcionalidad fotográfica. André Rouillé, profesor de la Universidad de París VIII, en su libro *A fotografía entre documento e arte contemporânea*, de 2009, establece un diálogo entre el campo documental y artístico, teniendo como objeto motivador de estos dos campos, la fotografía. Primeramente, trataremos de las ideas expuestas por André Rouillé acerca del carácter documental de la imagen fotográfica para después seguir con las ideas en el campo artístico y, a continuación, formar un paralelo con el campo literario que es el punto donde se piensa llegar dándole a la literatura un espacio dentro del asunto “imagen fotográfica”.

Al desarrollar sus ideas sobre el carácter documental de la fotografía, André Rouillé hace una investigación profunda y minuciosa, de modo que su obra puede ser considerada una gran referencia para los estudios relacionados a la fotografía. Su recorrido investigativo va desde la cumbre hasta la crisis de la fotografía como documento. Para esto, discute la idea de verdad y las funciones designadas a este documento llamado fotografía. Con relación al carácter artístico, separa el arte como trabajo fotográfico, en distintas facetas para después, unir la idea del arte con la de imagen fotográfica.

La idea de fotografía como documento surge en el siglo XIX con el desarrollo industrial. Esto “la proyectó en el corazón de la modernidad” (ROUILLÉ, 2009, p. 31), haciéndola alcanzar el papel de documento. Su forma de representación en aquel momento se mostró superior a las existentes hasta entonces, ya que posibilitaba el registro para una posible comprobación posterior de imágenes, firmando así, una fuerte alianza principalmente con la

⁷ La elección de este autor se da por el hecho de que su obra *A fotografía entre documento e arte contemporânea* es una de las más recientes traducidas en Brasil acerca del tema de la fotografía. La primera edición en francés fue publicada en 2005 con el título original *La photographie: entre document et art contemporain*. Su traducción para el portugués fue publicada en Brasil en 2009. Por ser una obra considerablemente reciente y que se destina a hacer un largo recorrido por el campo fotográfico, se considera de gran importancia y sirve como punto de partida para el dialogismo con otras obras o autores que teorizan acerca de la fotografía.

prensa de la época. De esta manera, la exactitud de la imagen contribuyó decisivamente para que fuera tomada con función documental por cerca de un siglo. La explicación que sigue, nos ayuda a comprender mejor la identificación del carácter documental de la fotografía y su estrecha relación con el valor de verdad:

[...] a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência. Essa metafísica da representação, que se baseia tanto nas capacidades analógicas do sistema ótico quanto na lógica de impressão do dispositivo químico, leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência (ROUILLE, 2009, p. 62).

El hecho de que una imagen sea palpable, y por lo tanto, irradie materialidad, nos lleva a poner, como pantalla de fondo, la cuestión de la verdad, aunque este término pueda parecer un poco abstracto y amplio cuando nos referimos a aquello que la vista humana alcanza.

3.2.1 El valor de verdad en la fotografía-documento

La subjetividad involucrada en el término “verdad” es lo que dificulta su definición. Para algunos la verdad es aquello que se piensa y se siente, relacionado directamente con lo que se dice. Para otros, una expresión sin disimulación, y para otros, además, una proposición que no puede ser negada racionalmente. Para comprender mejor, tomemos la definición puesta por algunos diccionarios y a partir de éstos vamos a analizar el término⁸. El diccionario de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 2.060), trae por lo menos cinco acepciones para decir lo que entiende por *verdad*: “VERDADE: 1. Conformidade com o real, exatidão, realidade; 2. Franqueza, sinceridade; 3. Coisa verdadeira ou certa; 4. Princípio certo; 5. Representação fiel de alguma coisa da natureza”. En la sociología del derecho encontramos la siguiente definición

VERDADE – 1. A propriedade que constitui a essência daquilo que é verdadeiro. 2. Em ontologia, caráter daquilo que é autêntico (ouro verdadeiro, legalidade verdadeira, etc.). 3. Em lógica, uma proposição (enunciado proposicional) possuindo

⁸ Elegimos partir de la definición del diccionario por considerar que éste intenta definir los términos desde su significado más puro y primitivo.

a propriedade (também chamada de “valor lógico”) de verdade que diversos filósofos concebem e definem diferentemente (ARNAUD, 1999, p. 820).

Ya, la filosofía, separa el término *verdad* en por lo menos cuatro tipos. Pero, la significación general de la palabra dice:

VERDADE (lat. *veritas* de *verus*, verdadeiro). 1. Vulg. No sentido mais usual, a verdade qualifica um pensamento ou uma enunciação conforme aos factos, ao real percebido ou conhecido. Por ex. a verdade de um testemunho, a verdade de uma teoria. O termo pode também, no plural, designar os próprios enunciados: “Há verdades difíceis de aceitar”. Finalmente, a verdade pode ser sinônimo de realidade, utilização que é por vezes considerada como imprópria mas que é clássica, por ex. em Descartes: “Porque devemos duvidar das verdade das coisas sensíveis” (Pr. I, 4). Se bem que elas sejam por vezes confundidas, convém distinguir a verdade (objetiva) e a *certeza** (subjectiva). Verdadeiro*, vero*, Autêntico* são por vezes tomados uns pelos outros. A autenticidade constitui a conformidade a uma denominação, a uma essência (autenticidade de um quadro de Rembrandt, de um fio de ouro, etc). O problema filosófico da verdade corresponde ao da essência, do fundamento e, por isso, dos critérios, dos procedimentos que asseguram a verdade de um enunciado. Seria vão procurar classificar historicamente as concepções de verdade: elas são tão numerosas quanto as teorias do conhecimento (MORFAUX & LEFRANC, 2005, p. 653).

Así, cada área puede aceptarla de una manera un poco diferente de acuerdo con su funcionalidad, ya que no hay unanimidad con relación a su concepto.

El término “verdad” está presente en diversos campos, y aunque el concepto no sea el mismo, la idea central siempre va a apuntar para una relación con la exactitud y con la credibilidad que provoca en los individuos. En el campo fotográfico no habría de ser diferente. Según Ronaldo Entler (2007), la fotografía siempre ha buscado la “veracidad” vista como una obsesión peculiar, mientras que en la pintura el valor de verdad estaría anclado en el término “verosimilitud”. Esta obsesión está directamente relacionada con la idea de exactitud, tarea que la pintura no lograba alcanzar. De acuerdo con el mismo autor, las imágenes fotográficas garantizan una riqueza de detalles difícilmente alcanzada por la mano de un pintor y por causa de esta automatización, prometían al público una refinada fidelidad a lo real (ENTLER, 2007). Esta fidelidad es lo que le hace creer a los individuos y lo que nos lleva a pensar que hay un nivel de verdad en la fotografía. Según Dubois (2007), la necesidad de ver para creer en la fotografía se satisface, o sea, es una especie de prueba de aquello que se muestra individualmente.

Esas características asociadas a la fotografía son las que la elevan al grado de documento. De acuerdo con Rouillé (2009), hay por lo menos tres factores que sostienen la creencia en la exactitud de la fotografía-documento, que son: a) la fotografía perfecciona, racionaliza y mecaniza la forma simbólica de la perspectiva; b) la fotografía asocia esa mecanización de la mimesis con la ayuda de un activador de la exactitud y de la verdad que es el registro químico de las apariencias; y c) la máquina, gracias a la modernidad, posee la capacidad de renovar los procedimientos de lo verdadero.

Pero, la verdad en la fotografía, por ser tan subjetiva, se hace difícil materializarla, aunque se pueda asociarla con “aquello que fue registrado”. Rouillé afirma

[...] a verdade, aliás, como realidade, jamais se desvenda diretamente, através de um simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas, ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

Así, la palabra “verosimilitud” utilizada en el trecho arriba, permite que se asocie la imagen fotográfica a la ficción, o sea, lo que importa para la creencia de una imagen es la plausibilidad de aquello que se presenta en ella, y no necesariamente la coincidencia entre la verdad del hecho con la del discurso acerca de la imagen.

Para comprender mejor la manera como se establece la relación entre un objeto del mundo real y su registro, Kossoy reconoce en el acto fotográfico dos realidades que las denomina “primera” y “segunda”

A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito, à história particular do assunto independentemente da representação posto que anterior e posterior a ela, como, também, ao contexto deste assunto no momento do ato do registro. É também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema [...] e que culminam com a gravação da aparência do assunto sobre um suporte fotossensível [...]. São estes, fatos fotográficos diretamente conectados ao real [...]. Findo o ato a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade. A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica [...]. o assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo [...]. A segunda realidade é, partir do conceito acima, a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível (KOSSOY, 2002, p. 36-37).

Por las definiciones aclaradas arriba se puede percibir que en un determinado momento hay una relación directa de la imagen con la realidad pura (primera realidad). Ese hecho es lo que posibilita confundir que la imagen fotográfica sea, aún después del acto fotográfico, un recorte de la realidad.

Para Barthes esa verdad está asociada al referente fotográfico:

[...] o Referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia (BARTHES, 1984, p. 114-115).

De hecho, si no hubiera ese referente ante la objetiva, no tendríamos la fotografía, o sea, a través de la imagen que se formó a partir del “referente fotográfico” no podemos negar que este referente estuvo presente en el lugar donde aparece en la fotografía. Sobre esto, el propio Barthes (1984) aclara y llama de “*interfuit*”, quiere decir, lo que yo veo en la fotografía, de hecho se encontró en ese lugar y súbitamente fue separado de aquel momento.

Toda esa impresión acerca de la veracidad que transmite una fotografía, la hizo ocupar por un largo espacio de tiempo la función de documento. Ese “real” que es reformulado a partir del hecho fotográfico nos hace pensar que la imagen fotográfica representa ese mundo registrado, idea considerada errónea, pues, de acuerdo con Rouillé (2009), la fotografía, como el discurso y las otras imágenes, fabrica el mundo y lo hace acaecer. Así, se puede decir que todo lo que la imagen fotográfica evoca es un efecto del mundo real, primero, por haber tenido una relación directa con él, y segundo, por ser una fabricación de este mundo real.

3.2.2 Las funciones del documento fotográfico

Todo lo que se logra guardar y se le da la denominación de “documento”, se quiere decir que está implícito en este acto el carácter informativo. Para esa afirmación, podemos basarnos en el hecho de que la fotografía ganó espacio para su desarrollo en medio a la

expansión de una sociedad industrial. Debido a la idea de comprobación propiciada por la grandeza de detalles, coligada con la necesidad de registrar el trabajo y su evolución dentro de este mundo industrial, cupo a la fotografía la función documental de registrar en las construcciones arquitectónicas, en las fábricas o en las industrias, los cambios y las innovaciones como prueba futura de esta evolución. Para discutir las funciones del documento, André Rouillé (2009) expone cinco puntos pertenecientes al hecho de documentar: archivar, ordenar, modernizar los saberes, ilustrar e informar.

El archivo es un mecanismo inherente a la tarea documental. Sea en el ámbito público o particular, siempre se archiva una serie de papeles, datos, imágenes y otros, porque reconocemos en estos un carácter informacional y por lo tanto, queremos preservarlos de la destrucción porque hay una posibilidad de uso futuro. El acto de archivar fue un papel cumplido también por la fotografía. Este mecanismo de reunir y arreglar las imágenes fotográficas, dio origen al álbum.

A união da fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século. Em todos os casos, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento, levando a cabo, primeiramente, por ampliação ou redução, uma mudança na escala das coisas (ROUILLÉ, 2009, p. 98).

Así, los álbumes pasaron a representar la compactación del mundo en imágenes. A partir de ellos, se percibe que las fotografías que lo componen están siempre ordenadas de alguna manera, y esta actitud de ordenar es otro mecanismo que se asocia directamente al hecho de documentar. Las fotografías son los fragmentos que componen un todo arreglado. Esta organización da el efecto de unicidad como expone André Rouillé (2009): *Ao acumular, ao fragmentar, a fotografia-documento participa do caos; ao agrupar, o álbum gera coerência, lógica, unicidade.*

Además del archivo y de la ordenación, la tarea de documentar también forma parte de la modernidad. La fotografía como documento ha contribuido para que la subjetividad fuera rechazada ya que posee gran capacidad de exactitud. Como herramienta de la modernidad, ayudó a separar radicalmente ciencia y arte. Esta nueva manera de registrar las imágenes, sea de la naturaleza, sea de la ciencia, permitió que los saberes fueran actualizados y siempre que posible, guardados para el futuro.

Las ilustraciones también pasaron a ganar espacio principalmente en el medio científico a través de la fotografía.

Essa função de ferramenta científica é consagrada, em 1878, pela famosa fórmula do astrônomo Jules Janssen, membro do Instituto e diretor do Observatório de Meudon, para quem a fotografia é a verdadeira “retina do perito”. Durante um século a fotografia vai, assim, contribuir para produzir, arquivar ou difundir o saber. Registrar, representar, atestar facilitar as demonstrações, participar das experimentações, acompanhar o ensino e acelerar o trabalho do perito – em resumo, contribuir para criar novas visibilidades, para modernizar a ciência. Muitas vezes será uma ferramenta preciosa para naturalistas, geógrafos, arqueólogos, astrônomos, dermatologistas, cirurgiões e, evidentemente, radiologistas (Rouillé, 2009, p. 122).

Así, en la medicina, por ejemplo, gracias a las ilustraciones fotográficas fue posible visualizar en un papel los latidos del corazón durante un análisis médico cardiológico.

El hecho de informar es el último mecanismo apuntado por Rouillé (2009) dentro de la tarea documental y según el autor, esta habrá sido la función más importante atribuida a la fotografía en la época que tuvo gran vínculo con la prensa. Cuando surge el periódico con fotografías, la información en formato de texto escrito pasa a tener una complementación a través de la imagen y clasifica el periodismo como moderno.

De este modo, la fotografía como documento, alcanza un largo periodo desarrollándose y actuando en diferentes áreas por poseer una capacidad que a ninguna otra herramienta le era atribuida. Pero, la crisis surgió y atingió a la fotografía-documento que tuvo sus funciones alteradas en los medios donde actuaba.

3.3 El carácter artístico de la fotografía a partir de las ideas de *André Rouillé*

Ya se ha contextualizado anteriormente en este trabajo la disparidad de opiniones que hay acerca de la fotografía con valor artístico. Aunque muchos hayan demostrado simpatía desde su surgimiento, otros la han criticado duramente por creer que la fotografía no cargaba un valor estético. Uno de los críticos fue el francés Charles Baudelaire que presentó posiciones radicales acerca de la fotografía, además de poseer como gran amigo al fotógrafo Nadar y de dejarse fotografiar por él. Tal postura nos parece demasiado ambigua.

En 1859, por primera vez el *Salon Carré do Louvre* que siempre ofrecía espacio para exposiciones artísticas, abrió cancha para que se hiciera la 3ª Exposición de la Sociedad

Francesa de Fotografia. El presidente del *Salon do Louvre*, el fotógrafo Le Gray, fue el que permitió la conquista a la sociedad francesa. En una de las cartas que Baudelaire encamina al director de la *Revue Française* acerca del *Salon*, deja clara su aversión por la fotografía, como se puede percibir en un trecho de la referida carta

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isso está claro. Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: “Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas aberrações se produzem. Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras no carnaval, pedindo a seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo necessário à tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga (BAUDELAIRE, 1859, *apud* ENTLER, 2007, p. 11-12).

Baudelaire creía que criticando a la fotografía, estaría defendiendo y protegiendo el arte de la posible decadencia.

Así, aunque hoy esta discusión esté más aclarada y menos polémica, los críticos continúan intentando explicar y convencer a través de posibles teorías, la relación entre arte y fotografía. André Rouillé distingue dos puntos: el arte de los fotógrafos y la fotografía de los artistas. Para ilustrar esta diferencia, explica que

A arte dos fotógrafos [...] distingue-se das práticas úteis da fotografia por privilegiar a forma acima da função, o modo de representação acima do objeto da representação. Mesmo que os fotógrafos documentais trabalhem sem prestar atenção às formas – enquadramento, composição, ponto de vista, luz, tonalidades, instante, etc. -, suas imagens sempre são mais ou menos tributárias de um objeto ou de uma clientela, isto é, de um modelo e de um mercado. (ROUILLÉ, 2009, p. 240).

Ya, para explicar la fotografía de los artistas dice que:

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 286).

De este modo, la gran cuestión que siempre estuvo atravesada en la fotografía cuando se intentaba considerarla como arte, era formulada por una simple pregunta: “¿El arte puede ser tecnológico?” (ROUILLÉ, 2009, p. 199). Así, para armonizar las relaciones entre fotografía y arte se intenta no generalizar esta relación, pero sí, respetar las particularidades, ya que la fotografía está anclada en una base tecnológica y el campo artístico por mucho tiempo no aceptó el carácter tecnológico, idea que en los días actuales ha cambiado.

3.4 La fotografía en la literatura

Llevando en cuenta que la fotografía, desde su surgimiento ha ocupado diversas áreas de la sociedad con funciones distintas, y admitiendo que por no ser real, sino una representación de este, puede mostrarnos diversos mundos como lo hace la ficción, es posible que se asocie fotografía y literatura y que se haga de esta unión un gran campo a ser discutido y mejor explotado.

Para arreglar estos dos puntos, empecemos con la definición de literatura: “Literatura. s.f. [...] 8. Fantasia, irrealidade, ficção [...] (HOUAISS, 2009, p. 1.188). Por su vez, fotografía, según la definición de origen oriental - sha-shin -, quiere decir reflejo de la realidad” (RODRIGUES, 2007, p. 69), y Barthes (1984, p. 132), afirma que “la fotografía no es una copia de lo real”, sino la emanación de él.

A partir de las definiciones arriba, se puede percibir una relación de semejanza entre el elemento fotográfico y la literatura, pues tanto uno como el otro, pueden inspirarse en el mundo real, o entonces, reflejar aspectos de este real. Pero el resultado que producen, no es más que una ficción, una irrealidad o una simple representación.

De este modo, podemos pensar, qué pasa cuando un campo tan amplio como la literatura hospeda en sus enredos este elemento fotográfico. Por supuesto, la fotografía, como en otras áreas, desempeña funciones también en el espacio literario, aunque pocos teóricos se han preocupado en investigar y evidenciar tales implicaciones.

Si analizamos diferentes obras que traen la fotografía como un elemento de la narrativa, percibimos que no siempre los efectos producidos por este elemento son los mismos. En algunas obras, la fotografía puede simplemente complementar el texto escrito, en otras, puede ser utilizado como estrategia narrativa en el sentido de atestar o comprobar lo que se está contando, o aún, recuperar hechos del pasado de los personajes a través de un proceso mnemónico⁹. Esta función parece ser la más amplia dentro de la literatura porque involucra juntamente, el tiempo, según sus aspectos diacrónico y sincrónico, y el espacio. Así, la imagen fotográfica se constituye un elemento extremadamente importante ante la función de recuperar momentos y contextos que jamás se repetirán iguales, pero que de hecho existieron, según el mundo presentado por la obra ficcional.

Se puede decir que lo que está por detrás de la fotografía como documento, es el aspecto informativo, ya, de la fotografía como arte, lo que está por detrás es el aspecto estético, y de la fotografía como memoria, está el aspecto de la recuperación del pasado. Esta recuperación, está directamente relacionada con los recuerdos y el rechazo del olvido.

Sobre la relación entre fotografía y memoria, Kossoy dice:

Fotografia é memória enquanto registro de aparências dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência. É o assunto ilusoriamente retirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizada por tempos muito bem demarcados: o de sua gênese e o de sua duração (KOSSOY, 2007, p. 131).

La fotografía como registro siempre estará de alguna manera relacionada a la memoria, pero este registro puede servir simplemente para guardar informaciones que, quizá, jamás serán visitadas, o servir como recuperación de momentos pasados por el hecho de que los momentos registrados fotográficamente puedan ser revisitados. De este modo, la fotografía en sí es considerada una herramienta de preservación de la memoria, pero el sujeto que se pone ante ella, con el intento de recuperar este pasado, es un eje importante que contribuye para activar este proceso mnemónico, pues la memoria sólo es memoria en cuanto mecanismo activo e implicador, del contrario se convierte en olvido. Así, las obras literarias que abarcan el elemento fotográfico en sus enredos y que lo usan como función de recuperación de la memoria, ponen siempre los personajes como sujetos que a través de la fotografía, reconstruyen sus pasados. Según Kossoy (1989), la fotografía da la noción precisa

⁹ Esta idea será defendida en los capítulos siguientes a partir del análisis de las obras *Retrato en Sepia* y *Escenas de Cine Mudo*.

del micro espacio y del tiempo representado, estimulando la mente a los recuerdos, a la reconstitución y a la imaginación.

Así, la fotografía puede presentar diferentes funciones cuando aplicada en la literatura, pero en este trabajo, nos limitaremos a discutir solamente lo que está relacionado con el proceso mnemónico.

4 MEMORIA: UN HILO CONSERVADO EN EL TIEMPO

Cada momento de nuestra vida está hecho de acontecimientos que producen diferentes significados y que sólo ganan sentido cuando transformados en experiencia física o psíquica. Sólo así, tenemos la oportunidad de vivirlos otra vez por medio del mecanismo de la memoria. De este modo, lo que se busca son, cada vez más, medios eficaces para registrar tales experiencias, sea a través de la oralidad, de la escrita o de las imágenes. Quizá el deseo de las personas fuera el de poseer una capacidad de guardar todas las informaciones y experiencias sin que tuviéramos que registrarlas físicamente¹⁰ para evitar que nos olvidáramos. Pero, nuestra capacidad mental de registro de informaciones es limitada y por esto, buscamos siempre una forma segura de poder volver a los acontecimientos y recuperar lo máximo de detalles posibles a cerca de lo que pasa en nuestro alrededor. Podemos decir que la memoria es la base de nuestro día a día. A partir de ella, los sujetos viven experiencias y van construyendo sus historias, sea en el mundo real o en la ficción.

Diversos son los tipos de memoria y desde siglos hacia atrás filósofos, historiadores, psicoanalistas, científicos y otros se dedicaron al estudio e investigación de ese mecanismo inherente al ser humano, pero su funcionamiento era, hasta entonces, poco conocido. A lo largo de los estudios los investigadores fueron descubriendo que de acuerdo con el área donde se daban esos trabajos investigativos, la memoria poseía una función y un enfoque un poco diferentes. Podemos referirnos a la memoria como facultad, como cúmulo, como aprendizaje, como documento, etc.

El conocimiento más antiguo que se tiene acerca de la memoria se origina en la mitología. *Mnemosyne*, diosa de la memoria, era hija de *Gea* y *Urano* y madre de nueve musas (diosas del canto y también de la memoria) que se encargaban separadamente por diferentes áreas como la literatura, la ciencia y las artes. *Calíope* era la musa de la poesía épica; *Clío* era la musa de la historia; *Euterpe*, de la poesía lírica; *Terpsícore*, de la danza y del canto; *Polímnia* era la musa de la poesía sacra; *Erato*, de la poesía erótica; *Melpómene*, de la tragedia; *Urania* era la musa de la astronomía y *Talía*, de la comedia (BULFINCH, 2002). Se cuenta que los muertos que bebían el agua del pozo de *Mnemosyne* recordaban sus vidas.

Smolka (2000), relata que el poeta Simónides de Ceos habría sido el primero a establecer los principios del arte de la memoria. A partir de las reglas y enseñanzas de

¹⁰ Al decir “memoria física”, nos referimos a todo el mecanismo que necesita de algún tipo de objeto concreto para registrar las informaciones.

Simónides, los griegos y romanos habrían estudiado y establecido la mnemotécnica¹¹. En 1966, Frances Yates publica la famosa obra *The art of memory*, donde comenta y nos hace conocer los principios propuestos por ese método. Además de Simónides, Platón y Aristóteles también se dedicaron a comprender y establecer conceptos relacionados a la memoria.

Ricouer (2007), nos explica la metáfora del bloque de cera, idea heredada de los estudios platónicos de que la memoria es una teoría del conocimiento y contempla tanto la memoria como el olvido. Esa metáfora surge de un diálogo escrito por Platón intitulado *Teeteto* donde propone que cada uno lleva dentro del alma un bloque maleable de cera. En algunos, éste puede ser más grande o más pequeño, la cera puede ser pura, o no tanto. Para algunos el bloque de cera puede ser bastante duro, pero un poco húmedo, y para otros aún, la cera se encuentra en el medio término. Ese bloque sería un don de la madre de las Musas: la Memoria. Bajo esa cera imprimimos todas las sensaciones y los pensamientos, es decir, imprimimos todo aquello que queremos recordar, sean cosas vistas, escuchadas o recibidas del espíritu. Todo lo que fue impreso vamos a recordar y saber, a la vez que lo que no fue impreso, nos olvidaremos, o sea, no lo sabremos. Así, ese bloque de cera correspondería al lugar donde las experiencias serían impresas, a lo que también llamamos memoria.

Ya, Aristóteles contribuyó con los estudios de la memoria distinguiéndola en dos partes: *mneme* que sería la facultad de conservar el pasado; y *mamnesi*, la facultad de invocar voluntariamente el pasado (ARISTÓTELES, 1986). Ese último concepto está relacionado al recuerdo y se diferencia (aunque sea parte), de la memoria como capacidad o facultad de conservación de los acontecimientos.

Teóricos como Simónides, Platón y Aristóteles, entre tantos otros de su época, fueron los que primero se dedicaron a esa cuestión de la memoria estableciendo principios, reglas, confrontando conceptos, delimitando y adecuándolos según el avance de sus estudios. Por eso, todo el conocimiento que tenemos hoy acerca del término “memoria” y todo lo que aún buscan los investigadores contemporáneos sobre el tema, lo debemos, primeramente, a esos grandes filósofos.

Para ampliar un poco más esa idea, saltemos en el tiempo y analicemos lo que Jacques Le Goff (2003), el historiador francés contemporáneo, piensa sobre la memoria: para él, es un elemento esencial de la identidad, sea individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades actuales.

¹¹ Assmann (2008), basado en el concepto de Nietzsche acerca de la mnemotécnica, la define como el proceso de “hacer memoria”, es decir, en la época que la transferencia de informaciones era hecha oralmente, los pueblos desarrollaban técnicas para memorizar el conocimiento y las informaciones que les permitían asegurar su identidad.

Las diversas áreas que se ocupan del término “memoria”, como por ejemplo, la psicología, la biología, la psiquiatría, la sociología, la historia, entre otras, la definen de acuerdo con su contexto, pero conservan un hilo de semejanza significativa. Para esto, empezamos con la definición del diccionario Houaiss:

Memória: 1 Faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos [...]. 3 Aquilo que ocorre no espírito como resultado de experiências já vividas; lembrança, reminiscência [...]. 14 PSIC Termo geral e global que designa as possibilidades, as condições e os limites da fixação de experiência, retenção, reconhecimento e evocação. 15 [...] m. fotográfica p. metf. capacidade de lembrar com detalhes algo que se viu ou leu [...] (HOUAISS, 2009, p. 1.271).

Jacques Le Goff aplica un concepto un poco más amplio al término “memoria” definiéndolo como:

Fenômeno individual e psicológico (cf. *soma/psiche*), a memória liga-se também à vida social (cf. sociedade). Esta varia em função da presença da ausência da escrita (cf. *oral/escrito*) e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (*passado/presente*), produz diversos tipos de *documento/monumento*, faz escrever a história (cf. *filologia*), acumular objetos (cf. *coleção/objeto*). A apreensão da memória depende deste modo, do ambiente social (cf. *espaço social*) e político (cf. *política*): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. *imaginação social, imagem, texto*) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. *ciclo, gerações, tempo/temporalidade*) (LE GOFF, 2003, p. 419).

A partir de esos dos conceptos iniciales, se puede percibir que la idea central de ese término está en el hecho de conservar datos, preservando así, las experiencias vividas. Esa capacidad de conservar el pasado es la que da sustentación posterior a los acontecimientos y permite que las historias individuales o colectivas, puedan ser recordadas, recuperadas y actualizadas de acuerdo con el presente del sujeto que las busca.

Esta idea, a la vez, general y central de memoria, no cambia, aunque se pueda dividirla en dos grandes bloques: colectiva e individual. Este hecho de registro y preservación de la historia por medio de la memoria, forma parte tanto de los grupos sociales como de cada individuo de este grupo. Jan Assmann, además de los diversos tipos de memoria que se puso a investigar y definir, explica la diferencia entre memoria colectiva e individual. Sobre la primera enuncia que:

Su tarea, ante todo, consiste en transmitir una identidad colectiva. La sociedad se inscribe en sí misma en esta memoria, con sus normas e valores creando en el individuo esa autoridad que Freud llama “súper yo”, y que convencionalmente se designa “consciencia moral”. Los típicos medios de este tipo de memoria son los monumentos, los días conmemorativos y sus respectivos festejos y ritos (por ejemplo, la colocación de coronas), las banderas, las canciones y los eslógans. [...]. Es una cuestión de colectivo social, que quiere recordar, y también del individuo, que recuerda para pertenecer a él. Y es para eso que ambos – colectivo e individuo – apelan al archivo de las tradiciones culturales, al arsenal de las formas simbólicas, al ‘imaginario’ de los mitos y las imágenes, a los ‘grandes relatos’, las sagas y leyendas, las escenas y constelaciones, que en el tesoro de las tradiciones de un pueblo siempre están vivos o pueden reactivarse (ASSMANN, 2008, p. 23-24).

Sobre la segunda, dice que:

La memoria individual en sí es sumamente social, tanto como lo son el lenguaje y la consciencia en general. Una memoria individual en sentido estricto sería algo así como un lenguaje privado que sólo uno mismo entiende, o sea, un caso especial, una excepción (ASSMANN, 2008, p. 19).

Se puede percibir, a partir de la definición de memoria colectiva que el grupo es la sustentación contra la extinción de todo aquello que le pertenece, o sea, se forma esta unión que contribuirá para que los rastros de la historia de aquel grupo permanezcan siempre vivos. La memoria individual, también funciona de esta manera, la diferencia es que las huellas que son rescatadas pertenecen a los individuos de una forma específica y no es necesariamente compartida.

Además de la idea de registro y preservación de eventos que están asociados al concepto de memoria, otro elemento que se relaciona directamente, de modo que no podemos disociarlo del proceso mnemónico, es el tiempo. Ricoeur (2007) explica que la memoria está vuelta para la realidad anterior, o sea, esta anterioridad constituye una marca temporal por excelencia de la “cosa recordada”, es decir, lo que forma parte de la memoria posee una característica específica que es la ligación con el pasado. Esa memoria correspondería a las experiencias en sí vividas, y que siempre tendrán una relación con el pasado.

Desde las sociedades antiguas basadas en una sistemática puramente oral, hubo la preocupación y el intento de mantener esa ligación con el pasado, de modo que no se borrarán hechos, elementos culturales y personas que de alguna manera ayudarían en la formación identitaria de los grupos sociales. Por lo tanto, se puede pensar que el lenguaje, por medio de las narrativas orales, fue una de las primeras formas de unir el pasado y el presente, obteniendo como resultado la preservación de la memoria, poseyendo como soporte de ese lenguaje, las propias personas, como era el caso de las musas hijas de *Mnemosyne*, ya

mencionado anteriormente¹². Después, las imágenes dibujadas manualmente ayudaron a marcar hechos y a contar de otra manera las narrativas que hasta entonces se sostenían oralmente. Más tarde aun, con el advenimiento de la escrita, la sistemática de las imágenes cedió espacio a otro tipo de registro: la escrita, que podía ser grabada en piedras, maderas, pergaminos, etc., medio que posibilitaba una permanencia más larga de las informaciones memoriales ante el tiempo.¹³

Así, los grupos sociales fueron elaborando estrategias para almacenar experiencias, tanto individuales como colectivas, y poder volver a ellas a través del recuerdo. Así, fueron coleccionando historias y rellenando la línea cronológica del tiempo. De esta línea temporal, resultó lo que se podría llamar “hilo de la memoria”, un proceso que está siempre activo y en constante lucha contra la amenaza del olvido, como propone Ricoeur (2007).

4.1 Recuerdo y olvido

La cuestión del olvido, según Ricoeur (2007), permanece inquietante cuando se la pone como pantalla de fondo de la fenomenología de la memoria y epistemología de la historia. Se considera una problemática dentro del proceso mnemónico. Para que se pueda comprender mejor, el autor propone un estudio detallado sobre lo que denomina “grado de profundidad del olvido”. El filósofo-crítico parte de la idea de que la fenomenología de la memoria identifica en el olvido una distancia o un alejamiento que se daría en una fórmula de profundidad horizontal, pero el olvido en sí, ocurriría bajo una metáfora de la profundidad vertical. Así, lleva en cuenta que el *olvido profundo*, una de las subdivisiones del olvido en

¹² Según Le Goff, en la Grecia antigua por ejemplo, el caso de existencia del *mnemon* ilustra bien la cuestión de las memorias preservadas por las propias personas. Sobre esto, él dice lo siguiente: “O *mnemon* é uma pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça. Pode ser uma pessoa cujo papel de ‘memória’ se limite a uma operação ocasional. Por exemplo, Teofrasto assinala que, na Lei de Thurium, os três vizinhos mais próximos da propriedade vizinha recebem uma peça de moeda ‘em vista de *lembranças* e de *testemunho*’. [...]. Na mitologia e na lenda, o *mnemon* é o servidor de um herói que o acompanha sem cessar, para lembrar-lhe uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte. Os *mnemones* são utilizados pelas cidades como magistrados encarregados de conservar na memória o que é útil em matéria religiosa [...] e jurídica” (LE GOFF, 2003, p. 432-433).

¹³ Podemos mencionar en este momento el palimpsesto como medio de registro en la antigüedad. Según Arrojo (2002), el palimpsesto es el texto que puede ser borrado, aunque no en su totalidad, en cada comunidad cultural y en cada época, así da lugar a otra escritura [...] del mismo texto [...] que no puede ser un conjunto de significados inmóviles y rígidos depositados eternamente en las palabras, o sea, es un texto que mantiene los rastros de sus palabras anteriores, permitiendo una sucesión de textos superpuestos en el tiempo. Aún, Malpartida (1993, p. 29), establece la significación del término palimpsesto según la raíz griega, en que *palin* significa “otra vez” y *sesto* viene de *psao*, y significa “borrar”.

general, está atravesado por dos grandes hilos: el apagamiento de las huellas y el olvido de reserva. El primero estaría relacionado con el olvido definitivo y el segundo con el olvido reversible (RICOEUR, 2007).¹⁴

De este modo, es importante comprender un poco, la forma como se procesa el olvido, aunque su estudio sea bastante complejo. Las causas que lo influyen son distintas, haciendo con que los individuos agreguen herramientas capaces de actuar contrariamente dentro de esta problemática, o sea, actuar con el intento de neutralizar estas huellas amnésicas.

La base principal del esquema relacionado con la memoria como facultad inherente al ser humano, es, antes de todo, biológico. Se quiere decir que el cerebro es el responsable por abrigar dicha facultad relacionada al pensamiento en general. Es un órgano considerado el centro organizador del sistema que actúa, y no, la razón de conservación de las recordaciones, como se podría pensar (RICOEUR, 2007). Es por lo tanto, actualmente, propiedad investigativa de las neurociencias, distintamente de la postura que se tenía cuando los primeros estudios empezaron a desarrollarse en esa área. A partir del resultado de lo que se procesa, o de cómo se procesan las informaciones y las sensaciones, se comprende la morada de los recuerdos, de la amnesia y del olvido. De esta manera, es posible relacionar las cuestiones del olvido con la fenomenología de la memoria a través del recuerdo-imagen, juntamente con las huellas de ese olvido. Una tomada bien más filosófica.

Al tratar de la noción de “huella”, Ricoeur intenta aclarar la problemática que incurre desde la persistencia de las impresiones primeras y para ilustrar este presupuesto, parte del punto que “um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito” (RICOEUR, 2007, p. 436). De ese modo, llega a la cuestión del reconocimiento, a lo cual llama de “memoria feliz”, y así, consigue explicar cómo sobreviven las impresiones relacionadas a los acontecimientos, que a través del reconocimiento llevan a la recordación de tales hechos. Según Bergson (2006), el reconocimiento es el acto concreto a través del cual recobramos el pasado en el presente. Para entender de qué manera se da ese proceso, citemos:

Uma imagem me acode o espírito; e digo em meu coração: é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou. Aparecer, desaparecer, reaparecer. Nesse caso o

¹⁴ Ricoeur en el libro *Memória, História e Esquecimento* (2007), investiga y define innúmeros tipos de memoria, y que nombrarlos todos, haría con que huyéramos de los objetivos generales de este trabajo. Por esto, serán citados y explicados los términos necesarios relacionados a la temática del proceso mnemónico.

reconhecimento ajusta – ajunta – o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer (RICOEUR, 2007, p. 437).

De esa manera, a medida que nos ponemos ante situaciones o hechos ya vividos, por la presencia de la impresión primera de esas experiencias y hechos, es posible que nos recordemos de ellos, ya que el reconocimiento los hace aparecer otra vez en nuestra memoria. En el hecho de reconocer es que se da la invocación al pasado, es decir, el recuerdo, como proponía Aristóteles al principio de sus estudios sobre la memoria. Según Ricouer (2007), el reconocimiento también puede apoyarse sobre un soporte material, bajo una forma figurada, un retrato, una foto, pues la representación induce a la identificación con la cosa retratada en su ausencia. Este reconocimiento ocurre bajo el proceso imagen-recuerdo (BERGSON, 2006).

Todo el mecanismo de la tesis propuesta arriba, es posible por causa de lo que Bergson (2006), en su obra *Matéria e Memória*, llama “sobrevivencia de imágenes”, es decir, fue necesario que algo permaneciera en la primera impresión para que se pudiera volver a él después. Si un recuerdo, por ejemplo, vuelve, o sea, si lo re-encuentro y lo reconozco, es porque la imagen de esa primera impresión, sobrevivió. Esa sobrevivencia solamente es posible porque se tiene como pantalla de fondo el mecanismo del recuerdo que se establece siempre que las imágenes o las palabras se imprimen, de alguna manera, en mi memoria (BERGSON, 2006)¹⁵.

Llevando en cuenta que se puede volver al pasado por medio del mecanismo de reconocimiento ante retratos y fotos, como se afirmó anteriormente, analizaremos a seguir, el espacio que la fotografía ocupa específicamente, con relación a la memoria, o sea, cómo la imagen fotográfica se porta frente dos factores: el recuerdo y el olvido. Para seguir las reflexiones acerca del proceso mnemónico, cabe decir que las definiciones en las cuales nos apoyaremos para reflexionar sobre el proceso mnemónico, a lo largo de ese trabajo, serán: aquella establecida por Aristóteles sobre memoria (facultad de conservación del pasado) y recuerdo (facultad de invocar ese pasado); la propuesta por Platón donde la memoria sería el lugar en que quedan impresas las experiencias (bloque de cera); y la que propone Ricouer, donde memoria son las experiencias en sí, y que guardan eterna relación con el pasado. De

¹⁵ Bergson expone un ejemplo para ilustrar el hecho de la impresión en la memoria. Para esto, propone que estudiemos una determinada lección. Para que podamos aprenderla tenemos que repetirla varias veces hasta que la sepamos toda. A cada nueva lectura se da un nuevo proceso, o sea, las palabras se interrelacionan y terminan por unirse y organizarse. En este momento, decimos que la lección se transformó en un recuerdo porque se imprimió en nuestra memoria, o sea, paso a repetirla sin tener que leerla obligatoriamente. Para esto, asocia este tipo de memoria a un hábito, es decir, el recuerdo se adquiere por repetición de un mismo esfuerzo. Pero el recuerdo de cada lectura particular de dicha lección no posee ninguna característica de hábito, ya que cada una de ellas se imprimió de inmediato en nuestra memoria como si fuera un hecho en nuestra vida que conlleva como esencia una fecha y no puede repetirse (BERGSON, 2006, p. 85-86).

acuerdo con esas ideas y observando estudios más recientes sobre el olvido, ése podría ser considerado una falla en la facultad de conservación de las experiencias, es decir, tenemos dificultad o no conseguimos invocar el pasado porque la conservación del mismo no se hizo de manera adecuada. Y cuando eso ocurre, es como si el esfuerzo de recuerdo hubiera que ser mucho más grande para compensar la mala conservación.

4.2 La fotografía como medio de recuperación de la memoria

Ante el deseo de los individuos de mantener viva la memoria, son muchas las herramientas que hoy son utilizadas con la finalidad de narrar hechos intentando rechazar el olvido con relación a éstos. Se puede decir que la imagen fotográfica es uno de los elementos que cumplen esta función, aproximándose de la escritura y de otros tipos de imágenes como las películas, los monumentos¹⁶, estatuas y objetos, por ejemplo.

La fotografía, por su carácter detallista, contribuye mucho en el sentido de registrar con gran precisión los momentos que se logran recordar futuramente. Por haber una relación directa con el pasado y el futuro, las fotografías pueden ser consideradas una herramienta externa que conlleva la capacidad de actuar en la línea del tiempo trayendo recuerdos y rechazando el olvido que se reduce en un “daño a la confiabilidad de la memoria” (RICOEUR, 2007, p. 424).

Sabemos que las imágenes, aunque sean registradas dentro del mecanismo cerebral, son pasibles de olvido por la incapacidad o, simplemente, dificultad de acceder a la memoria donde estaría conservado el pasado. Por esto, es posible que, de alguna manera, volvamos a recuperarlas a través del reconocimiento. Así, cuando miramos una escena por primera vez, ésta ya es tomada por nuestra memoria como algo que existe en ella, conservándola. Si

¹⁶ François Choay define el término monumento y lo relaciona con la actuación de la memoria como se puede ver a seguir: “[...] chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar [...]. O monumento assegura, acalma, tranqüiliza, conjurando o ser no tempo [...]. Sua relação com o tempo vivido e com a memória, ou dito de outra forma, sua *função antropológica*, constitui a essência do monumento”. (CHOAY, 2001, p. 18).

sacamos una fotografía de esa imagen para futuramente mirarla, al hacerlo nos acordaremos de tal imagen porque nuestro recuerdo la buscará y al reconocerla, recuperará aquel momento.

No importa el momento ni la escena que, después del registro fotográfico vengamos a mirar nuevamente. El proceso de búsqueda, reconocimiento y recuperación de las experiencias ocurrirá siempre que el sujeto quiera invocar ese pasado conservado en la memoria, permitiendo que todo eso genere un proceso. Cada vez que miramos una imagen fotográfica, podemos percibir un detalle que hasta entonces había pasado oculto a nuestros ojos, pero al notarlo, será introducido automáticamente en la escena que se encuentra registrada, y el recuerdo de la escena se dará de manera actualizada.

Es por esta razón que consideramos la fotografía, un medio de recuperación y recuerdo de momentos anteriores vividos. Se puede considerarla un soporte dentro del proceso mnemónico. La fotografía permite la ligación entre la experiencia que hemos vivido y su posibilidad de olvido, pero esta relación se deshace cuando, a través de la fotografía, invocamos y rescatamos el pasado a través de la imagen y así, impedimos que el olvido se procese.

4.3 La fotografía y su relación con el tiempo y el espacio

Las fotografías, que de alguna manera pueden ser consideradas elementos constituidores del proceso mnemónico, resultan ser de gran importancia para los investigadores por el hecho de que concentran en un único “recorte”, la partícula temporal y espacial, además del contenido que rellena este tiempo y espacio:

A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem. Uma única fotografia e dois tempos; o tempo da criação, o da primeira realidade, o instante único da tomada do registro no passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração. O efêmero e o perpétuo, portanto (KOSSOY, 2007, p. 133).

La teoría de las dos realidades permea toda la investigación de Boris Kossoy, desde el principio. Es a partir de ella que se hace posible identificar en la imagen fotográfica, no un tiempo solamente, sino dos. Siguiendo la misma idea, se puede añadir como hipótesis que el tiempo perteneciente a la primera realidad, entonces, sería un tiempo estático aunque efímero, es decir, estático porque no puede ser cambiado como elemento que existió en el momento de tomada de la fotografía, y efímero, porque se hizo presente solamente en el instante de la génesis de esta imagen fotográfica, es único para aquel momento. En contrapartida, tendríamos, también, un tiempo que podría ser considerado no estático, perteneciente a lo que Kossoy llama, segunda realidad, o sea, un tiempo que se mueve diacrónicamente impulsado por la imagen fotográfica ya constituida y que a lo largo de esta línea temporal será elemento inherente al proceso mnemónico, y podrá ser actualizado ante cada mirada del sujeto que lo hace.

Es en esta paradoja de tiempos que surge la fotografía como elemento que interrelaciona presente, pasado y futuro. El presente de inmediato se transforma en pasado, mientras el futuro se convierte en expectativa. La imagen es captada de forma totalitaria, completa y única. La luz paraliza instantáneamente lo que ve ante sí, sin cualquier posibilidad de racionalizar (BRAUNE, 2000). La rapidez con que el tiempo y el espacio se unen, no deja posibilidad para que se consiga observar este proceso de manera paulatina. Cuando nos damos cuenta, todo ya está puesto y transformado en una imagen congelada:

O inter-relacionamento, a interdependência entre tempo e espaço é inerente a qualquer imagem [...]. Embora o espaço compreenda convergência e o tempo pertença ao universo da divergência, da dispersão, da distribuição (por implicar desenvolvimento entre passado, presente e futuro, por compreender memória), o binômio espaço-tempo não pode ser visto como uma dicotomia, e sim como uma unidade constituída de entidades recíprocas, uma atuando com a outra, pensamento este em total oposição com aos princípios newtonianos sobre espaço e tempo que vigoraram por séculos e que encontram respaldo nas criações artísticas (BRAUNE, 2000, p. 91-92)

Así, las llamadas coordinadas de situación (tiempo/espacio) y el contenido de representación (detalles icónicos que componen el registro visual situando la escena en el tiempo y espacio) (KOSSOY, 2007), forman esta unidad compactada que resulta ser la fotografía. Como afirma Sontag (2004), la fotografía se constituye en una pequeña fracción tanto en el espacio como en el tiempo.

Llevando en cuenta este cruce de tiempos y espacios que atraviesan la fotografía, se puede identificar dos ejes sustentados por los aspectos sincrónico y diacrónico.¹⁷ Tomemos la definición de los dos términos como las que aparecen en Coseriu (1979), en que el primer término correspondería a “pedazo” o “parte”, y el segundo término, también retomado por otros teóricos además de Coseriu, como una línea de sucesiones formada por la organización de estos “pedazos”. De este modo, cada fotografía en sí, podría ser considerada una pequeña parte dentro de la línea del espacio/tiempo, un pedazo fragmentado, pero materializado. A partir del momento que esta fotografía permite recobrar instantes de un pasado a través de una serie de recuerdos, contribuye para formar una línea horizontal, diacrónica, que se constituirá en una especie de archivo dentro de la memoria, o sea, una línea arreglada donde estará conservado el pasado y al cual podemos invocar. Así, una fotografía solamente, ya implica la formación del eje diacrónico por causa de los recuerdos que puede traer y, consecuentemente, recupera instantes dentro del proceso mnemónico, sean instantes individuales o colectivos.

¹⁷ Los términos “sincronía” y “diacronía” son más utilizados comúnmente en el campo de la Lingüística para explicar las transformaciones puntuales relativas a las lenguas a lo largo del tiempo. Cada cambio puntual correspondería al aspecto sincrónico. El aspecto diacrónico resultaría de la sucesión arreglada de cada uno de estos cambios.

5 ESCENAS DE CINE MUDO: FOTOGRAFÍAS QUE RESUMEN EL VIVIR

5.1 Un repaso general por la obra *Escenas de cine mudo*

Escenas de cine mudo es la tercera novela del español Julio Llamazares. Al principio de la obra declara que dicha novela “a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se sitúa en una época y en unos escenarios que existieron realmente” (LLAMAZARES, 1994, p.7). Esta obra está dividida en veintinueve capítulos y cada uno lleva un título. En el primer capítulo Julio Llamazares, que es el propio narrador, se encuentra delante de un álbum compuesto de treinta fotografías que su madre le dejó antes de que se muriera, y que resumen los primeros doce años de su vida. Así, a través de las fotografías que el narrador tiene en mano, nos cuenta un fragmento de su vida registrado en cada una de esas imágenes, dando la idea de una película que resulta del movimiento de su voz, a partir de diversos momentos congelados en un álbum.

Empieza contándonos acerca del pueblo donde vivía: Olleros. Un pueblo duro y violento, aunque fuera rodeado por un paisaje encantador, donde vivían cerca de ochocientas familias. Le contaron que la historia de ese lugar había empezado en el siglo pasado con la llegada de *El inglés* un extraño personaje montado en un caballo y proveído de algunas herramientas tan extrañas como él. Se quedó meses en ese valle explorando los montes y decidió regresar a su tierra para volver poco después trayendo más gente, maquinaria y herramientas para buscar, según informaciones, el hierro que los romanos habían olvidado ahí cuando pasaron por Olleros, pero, no encontraron nada y se fueron de la misma manera que llegaron.

Los agujeros hechos por *El inglés* en el valle fueron agrandados y sirvieron más tarde al trabajo del ingeniero Miguel Botías, que apareció un día en Olleros, igual que los ingleses, siguiendo las antiguas huellas de los romanos. El interés de Miguel Botías no era solamente el hierro de los romanos, sino el carbón que se escondía bajo la montaña que había en Olleros, así que, en este pueblo pasaron a funcionar grandes minas que atraían cada día más empresarios interesados en excavar más y más.

De este modo, el narrador va agarrando las fotografías y contándonos diversos episodios de su vida que involucran su familia, amigos, vecinos y otros. El primer recuerdo que tiene de sí mismo es a los seis o siete años. La foto que caracteriza ese momento de su

vida fue sacada delante de un cine en una noche fría, en la cual el narrador nos describe las carteleras de las películas como algo muy lejano en el tiempo, pero presente en su memoria conservada a través de esa fotografía.

Además, nos cuenta que en Olleros apareció, por sorpresa, una mañana en la escuela donde su padre era maestro, un hombre mayor que cargaba una maleta al hombro, una cámara y un trípode en la mano. Era un fotógrafo que se ganaba la vida recorriendo el mundo, visitando escuelas y sacando fotografías que enseguida las pintaba a mano. Se quedaba uno o dos días en cada lugar y después se esfumaba, dejando por donde pasaba, algunas fotos sacadas de los alumnos de la escuela y el recuerdo de su figura: vestía un viejo traje de rayas y usaba un sombrero de fieltro.

Siguiendo la experiencia del fotógrafo ambulante, el narrador de *Escenas de cine mudo*, años después tuvo la oportunidad de volver otra vez a Berlín para hacer un reportaje, ahora en la condición de periodista. Ahí, poco antes de que el Muro fuera puesto abajo, recorrió las calles fotografiando iglesias y palacios bombardeados. Pero, lo que lo impresionó de hecho fue la mítica Colina del Diablo en el parque de Grönewald, sobre la cual un vagabundo le contó que aquello era sí, un montón de escombros, de los muchos que las mujeres con sus propias manos habían levantado por verse obligadas a hacerlo, ya que sus maridos al final de la guerra estaban muertos o aprisionados en la cárcel. Eso lo hizo recordar las escombreras que había cerca de su casa en Olleros, la cual aparece al fondo de una de las fotografías que sacó junto a su hermano.

Las fotografías que mira también le traen recuerdos de algunos sonidos como, por ejemplo, el de la Radio Nacional de España, en que todas las noches su padre interrumpía la lectura del periódico para escuchar las noticias. En una de estas noches, la radio informa la muerte por asesinato del presidente de los Estados Unidos: Kennedy. Su padre siguió algunas horas buscando más informaciones, pero al día siguiente en la escuela, nadie sabía lo que había pasado, tampoco sabían quién era Kennedy.

Así, el narrador nos va contando diversos episodios de su vida. Es con las treinta fotografías en las manos que se va acordando de las cosas y nos va enterando de ellas. Hechos como su primer viaje a los Estados Unidos, a Bagdad, la primera vez que salió de Olleros para ver el mar, y cuando a los diez años su padre lo llevó a León y del cual se perdió mientras visitaban la Catedral. Son historias que se encuentran registradas en las fotografías y en algún rincón casi olvidado de su memoria, y nos van llenando la imaginación con las descripciones encantadoras de cada momento narrado. Otros hechos como la muerte de Luis, un joven que vivía en Olleros y trabajaba en las minas de carbón; la muerte de Judas, un borrachín que

vivía cerca, del cual nadie quería aproximarse porque olía a vino; la muerte de Tango, un muchacho muy guapo que causaba alboroto en la jóvenes, son las historias tristes que forman parte de la vida de las personas y que al narrador Julio también le ha tocado vivir. Otros hechos como el de la llegada de la televisión en Olleros, la llegada de la *Orquesta Compostelana* integrada por veintitrés músicos, las hazañas con los amigos Ibarra, Balboa y Lolo, y la diversión que tenían en tirarle piedras a los perros sobre todo cuando estaban copulando por el pueblo, son historias que podrían ser clasificadas como “las inolvidables”, pues causan risa y seguramente el que las recuerda y las cuenta, deja trasbordar un sentimiento de añoranza con relación a aquellos momentos.

5.2 Análisis de la obra: un regreso hacia el pasado a través de las fotografías

5.2.1 Diacronía versus sincronía: el cruce a partir de la imagen fotográfica

Cada uno de los capítulos de la obra *Escenas de cine mudo* se desarrolla a partir de una fotografía que el narrador agarra del álbum que su madre le dejó antes de morir. Ahí están condensados doce años de su vida traducida en imágenes que recobran movimiento conforme el contexto va aclarándose bajo la voz del narrador. Esos doce años forman una línea histórica y sucesiva que se puede asociar a la diacronía, o sea, una línea arreglada en el tiempo por pequeños fragmentos contextualizados y captados que ahora, a través de esa voz narrativa, se transforman en una obra dividida en pequeños capítulos intitolados individualmente. Cada una de esas fotografías corresponde a un momento exacto, es decir, a un fragmento de la vida que podría ser olvidado como tantos otros si no fuera el registro fotográfico, en este caso, para ayudar a recuperar esos capítulos. Ya, cada una de las fotografías que toma en las manos, podría ser asociada al aspecto sincrónico en el sentido de que, representaría un pedazo o un fragmento de su vida.

El narrador se encuentra con esa serie de imágenes en sus manos y a partir de ellas empieza a desarrollar oralmente sus recuerdos:

La pregunta no es si hay vida después de la muerte; la pregunta es si hay vida antes de la muerte. La frase la leí alguna vez en algún sitio (o la soñé, que es lo mismo) y

ahora vuelve a mi memoria al contemplar de nuevo estas fotografías que mi madre guardó y conservó hasta su muerte y que resumen en treinta imágenes los primeros doce años de mi vida (LLAMAZARES, 1994, p. 11).

La primera frase de la novela, arriba, ya nos muestra el encadenamiento que se establece entre las imágenes y experiencias pasadas. Mirándolas, él se acuerda de una frase que no sabe muy bien si la leyó o la soñó, pero, que en algún momento atravesó su existencia y ahora vuelve motivada por un elemento que remite al pasado.

Es extraña la forma en que la memoria se ilumina y manifiesta. Cuando empecé a escribir estas notas (pies de foto personales para este álbum perdido de mis años en Olleros), no creía recordar más que algún nombre y alguna imagen lejana milagrosamente salvada del paso voraz del tiempo (LLAMAZARES, 1994, p. 39).

Por muchas veces, a lo largo del texto, el narrador se impresiona con la manera como los recuerdos ocupan el presente. Es esta secuencia arreglada de fotografías que permite traerle a la memoria escenas que el tiempo estaba encargándose de borrar. Cada imagen que agarra en sus manos corresponde a lámparas que se encienden e iluminan los rincones oscuros donde aún estaban guardadas esas escenas.

Todos los fragmentos que se presentan sob el aspecto sincrónico, expresan la particularidad de lo irrepetible, es decir, jamás los momentos, las escenas y sus contextos serán iguales. Cada experiencia es única y auténtica. Cuando el narrador Julio nos cuenta acerca del puente de La Salera, expresa justamente esa idea. Ese puente fue alzado en Olleros para permitir la travesía del tren. Una de las fotos del álbum que mira ahora, muestra Julio y algunos amigos sobre el puente, uno de sus lugares favoritos. Desde ahí, veían pasar el tren, o iban a fumar los cigarros que robaba de su padre. También iban al puente, ya un poco mayores, para admirar a escondidas las *pin-ups* y las postales de mujeres y actrices. A Julio le encantaba una joven llamada Marilyn Monroe que lucía un pelo rubio. Toda esa escena le causaba una gran turbación:

Esa misma turbación, aunque de origen distinto es la misma que ahora siento ante esta otra *postal* que el destino me devuelve para hacerme recordar aquellos días. En ella no hay actrices de miradas acuosas y cuerpos semidesnudos, sino cinco muchachos que me miran desde lo alto de un puente que a lo peor ya ni existe aunque en la fotografía siga anclado en el abismo. En el abismo siguen ya para siempre inmóviles, los muchachos y el cielo y el tren que se alejaba echando humo hacia la mina (LLAMAZARES, 1994, p. 56).

Ese puente, como afirma el narrador, no existe más, aunque la imagen lo conserve. Tampoco ese momento volverá a existir tal cual fue. Ese pedazo de la vida sólo permanece en la fotografía, y junto con tantos otros fragmentos dentro de ese álbum, forman una línea de doce años.

5.2.2 Sensibilidad que se despierta: los sonidos y los olores de la fotografía

Miriam Moreira Leite asegura que:

[...] na foto, além do enquadramento de três em duas dimensões, estão ausentes outros elementos sensoriais como o cheiro, a cor, a temperatura e as texturas. E circunstâncias conjunturais se acumulam em volta de instantâneos de um único momento presente. São elas que permitem associações e evocações produtivas de outras imagens armazenadas na memória (MOREIRA LEITE, 1998, p. 39).

Así, a lo largo de la narrativa, Julio va contextualizando las fotografías y revelando los sentidos manifestados por las asociaciones que hace con esos momentos pasados y registrados en forma de imagen. Ésas van evocando el olfato, la audición y el gusto, de modo que consigue revivir diversos momentos que creía haberlos perdido en el tiempo. Para ilustrar eso, ponemos abajo un fragmento de la obra en que se puede percibir cómo el recuerdo de los sonidos se manifiesta para Julio cuando nos cuenta de la señal que se repetía todas las noches en la *Radio Intercontinental, Madrid*, y que anunciaba el inicio del programa de noticiario:

- *Son las doce de la noche. Noticias en Radio Nacional de España.*

El murmullo de la radio acompaña, pues, como una banda sonora, el recuerdo de las noches de mi infancia. Una banda sonora cuajada de interferencias y de sonidos lejanos (*Aquí Radio Intercontinental, Madrid... Ici Radio France, Paris... Aquí Radio León, emisora decana de la... Aquí Radio Andorra, emisora del Principado de Andorra...*) que todavía retumban en mi memoria como si aún siguieran sonando (LLAMAZARES, 1994, p. 67).

Cuando mira la foto que le hace recordar el viaje a Bagdad, que según el narrador es la *ciudad de Tigris* y *Scherezade*, siente la música que suena en la imagen:

La música de esa foto (y la de todas las fotos de aquellos años) tardé aún algún tiempo en recobrarla. Como la fotografía, dormía el sueño del tiempo en lo más hondo de mi memoria, pero no empezó a sonar hasta tres años más tarde, también de noche y en un hotel, aunque a muchos kilómetros de distancia (LLAMAZARES, 1994, p. 83).

En el mismo capítulo, reafirma el sonido que se manifiesta a través de la fotografía:

Una música triste, monótona e interminable, como la del muecín de Bagdad aquella noche de invierno, que cubría poco a poco mis sueños de sol y arena y que todavía sigue sonando -al cabo de tantos años- en esta fotografía y en mis recuerdos de aquella época (LLAMAZARES, 1994, p. 86).

Además del sonido que sale de la imagen y que hace el narrador volver en el tiempo, algunas fotografías también evocan el recuerdo de los olores, llevándolo repentinamente a un pasado lejano, como es el caso de la estufa que su padre encendía en la escuela para calentar el ambiente antes de la llegada de los alumnos. Sobre ese objeto ausente en la fotografía que está mirando, pero presente en el recuerdo, afirma:

También servía a veces para calentar la tinta, que se quedaba helada algunas noches por el frío, y para preparar la leche en polvo americana que mi padre removía con un palo y repartía luego en el recreo en grandes tazas de aluminio. Todo ese olor, el de la leche en polvo y el del carbón, el de la chimenea y el de la tinta, es el que flota en esta vieja foto de cartón, coloreada a mano por algún fotógrafo desconocido, aunque la estufa no se vea ni el humo borre el rostro de ese niño que tiene mis mismos ojos y mis mismos apellidos (LLAMAZARES, 1994, p. 25-26).

El olfato y la audición también son sentidos que se mantienen dormidos y guardados en los rincones de la memoria hasta que algún elemento venga a despertarlos. En este caso, la imagen es la que le permite al narrador de *Escenas de cine mudo* ultrapasar el olvido y conectar la percepción del pasado vivido con el presente. Según Miriam Moreira Leite (2001), el olvido imposibilita la conexión al momento presente, y es el recuerdo de sentimientos y percepciones que vienen a oxigenarlo y darle nuevas dimensiones. Es como si tuviéramos un canal comunicativo entre la experiencia vivida y el presente, y dentro de este canal guardaríamos las huellas de los momentos experimentados. Así, cada vez que nos encontráramos con algún elemento relacionado a esas experiencias, las huellas registradas en ese canal serían activadas y las asociaciones evocadas vendrían en forma de sensaciones, de

modo que se podría vivir otra vez esos instantes a través del olor, de la audición y del gusto. Esa relación con el presente no sería posible sólo si ese canal a que nos referimos estuviera bloqueado de manera que las huellas se borrarán y la asociación entre pasado y presente estuviera desconectada. Los ejemplos que ilustran esa situación están presentes a lo largo de la obra que aquí estamos analizando. Como el propio narrador revela, “no creía recordar más que algún nombre y alguna imagen lejana milagrosamente salvada del paso voraz del tiempo” (LLAMAZARES, 1994, p. 39), es decir, no imaginaba que las huellas de todos esos momentos pudieran permanecer guardadas, y le bastaran las fotografías para activarlas a cada una. La asociación con el pasado evocado a partir de los sentidos, nos hace recordar el narrador de *No camino de Swann*, primer tomo de *O tempo perdido*, que al probar un pedazo de magdalena, dulce que siempre comía en la infancia, cuenta: “E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Cambrai [...] minha tia Leônia me oferecia [...]” (PROUST, 1982, p. 32).

Así, un recuerdo es considerado complejo en el sentido de que puede ser guardado junto con diversas sensaciones en forma de encadenamiento, y cuando ese recuerdo es despertado, esas sensaciones lo acompañan, facilitando aún más el viaje al pasado almacenado. Una mirada sobre una fotografía puede venir acompañada de sensaciones y emociones capaces de llevar el individuo que la ve, desde la risa hasta el llanto.

Frente a algunas de esas sensaciones, las fotografías en *Escenas de cine mudo*, van sirviendo como guión de la historia de vida del narrador, a partir de las cuales, los episodios van desarrollándose en detalles, olores y sonidos a través del recurso de la memoria, aunque las imágenes los hayan congelado en el tiempo. Muchos de esos episodios podrían quedarse olvidados si no fuera el registro fotográfico para motivar y desabrochar los recuerdos.

5.2.3 La fotografía: puente que nos conecta al pasado

Kossoy dice:

A fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo (KOSSOY, 1998, p. 44).

De ese modo se establece una conexión entre pasado y presente. Sobre esa idea, el narrador propone una relación que nos parece perfecta para ilustrarla:

Tal vez por eso, los viajeros y los hombres errabundos (quiero decir: los que andamos por la vida sin destino) compartimos la misma afición a asomarnos a los puentes y a las fotografías. Tanto unos como otras nos alzan sobre el vacío -el del paisaje o el del tiempo, pero el vacío-; pero, a la vez, nos permiten soportar el fuerte vértigo que nos envuelve al mirarlo y atravesar los abismos que separan las orillas que ellos unen. Es lo que me ocurre ahora con esta fotografía que, rota por la mitad y unida con pegamento (aquel pobre pegamento que se solidificaba en invierno y había que deshacerlo calentándolo a la lumbre), me devuelve la memoria de una época y de un puente y funde, por eso mismo, en su propia condición los dos abismos: el de los muchos años que me separan de ella y el del puente al que me asomo, mirando hacia la cámara, junto con varios amigos. Hay puentes, como fotografías, que parecen haber sido construidos, más que para salvar un río, para incitar a su contemplación al hombre que se asoma a sus estribos (LLAMAZARES, 1994, p. 54).

Esa metáfora del puente que lo conecta al pasado parece ilustrar bien la relación entre las experiencias vividas y su invocación posterior. Las memorias recuperadas son el resultado de la mirada hacia atrás desde un lugar que une, a la vez, el pasado donde están guardadas las experiencias, y el presente que hará con que éstas vuelvan a través de los recuerdos. Este es el papel que se establece en relación con la fotografía en *Escenas de cine mudo*: unir los dos puntos alejados en el tiempo a través de los recuerdos. Koury afirma:

Debruçado sobre a fotografia, o observador se encanta. Através dela, rememora. Por ela, o presente é corporificado como elos fixos de uma presença vivida. O passado torna-se uma rede de elementos fixos, presentes e ao alcance das mãos, que comprova o vivido e a vida do sujeito que as vê e as possui (KOURY, 1998, p. 73).

A continuación, el mismo autor asegura: “A fotografia, assim, caracterizada como lembrança, provoca no olhar que vê uma síntese da memória pessoal” (KOURY, 1998, p. 77). De este modo, mirar hacia el pasado es sintetizar la memoria de una vivencia personal, individual o colectiva.

Este archivo mnemónico que se mantiene como soporte de los hechos pasados y que a veces nos causan la impresión del olvido, puede ser rápidamente recuperado cuando una imagen nos trae algún recuerdo: “Basta una fotografía, un fotograma perdido, para que la memoria se ponga en marcha y me llene el corazón - esa pantalla vacía - de imágenes congeladas y de recuerdos que son como perros perdidos” (LLAMAZARES, 1994, p. 63). La

imagen actúa de manera que despierta en el individuo mecanismos que lo hacen reconstituir sus propias historias:

Todos sabemos que imagens fotográficas de outras épocas, na medida em que, identificadas e analisadas objetiva e sistematicamente, com base em metodologias adequadas, se constituirão em fontes insubstituíveis para a reconstituição da história dos cenários, das memórias de vida (individuais e coletivas), de fatos do passado centenário, assim como do mais recente (KOSSOY, 1998, p. 42).

El narrador de la obra *Escenas de cine mudo*, relata sus historias personales, algunas que involucran su familia, otras que cuentan de sus amigos, y la fuente de todos esos recuerdos es exactamente el álbum de fotografías que está en sus manos. Sólo esas imágenes son capaces de reconstituir con más detalles el escenario en que Julio, el narrador, ocupó durante los doce años que vivió en Olleros. Así, Julio, igual que su madre, se pone un poco en el papel de historiador, o sea, organiza las imágenes y las arregla de modo que su narración se constituya un plan lineal y coherente. El oficio del historiador está en lidiar contantemente con hechos pasados en el sentido de investigarlos, arreglarlos y recontarlos, casi siempre reinventándolos. El narrador Julio delante del álbum, también desarrolla un oficio semejante al de los historiadores, pues actúa sobre datos guardados del pasado, y mientras los relata, los arregla en el tiempo presente. Además de traer a la mente hechos individuales o personales, también recobra acontecimientos de la historia general como por ejemplo, el asesinato del presidente de los Estados Unidos:

Una noche, sin embargo, una noticia vino a romper la rutina de la radio y de mi casa. Recuerdo aún que estábamos cenando. De repente, la música se interrumpió y una voz grave anunció escuetamente, tras la correspondiente señal de alarma, que el presidente de los Estados Unidos había sido asesinado (LLAMAZARES, 1994, p. 68).

La muerte del presidente Kennedy es un hecho mundialmente notorio que forma parte de la memoria de muchas personas. Cuando el narrador refiere ese acontecimiento como algo que forma parte de su pasado, pone el lector en contacto con su historia porque comparte con él la memoria del mismo hecho. Otro ejemplo semejante a ése, se da cuando menciona a Franco, el militar español responsable por establecer un régimen político dictatorial conocido también como franquismo, desde 1939 hasta 1975, año en que se murió:

De Franco, en realidad, yo apenas había oído hablar hasta ese año. Lo veía todos los días -en la fotografía de la escuela y en los libros- y oía cada poco su nombre por la radio, pero, como no sabía quién era, quiero decir lo que significaba, nunca le presté atención. Luego, como lo veía en el *No-Do*, antes de cada película, gesticulando y andando rápido, creía que era un actor, como *Charlot* o el Gordo y el Flaco, sólo que con menos gracia.

Empecé de verdad a oír hablar de él aquel verano. Al menos, fue por entonces cuando empecé a prestarle atención y a interesarme por él más allá de lo que decían los libros y los partes de noticias de la radio. Antes, cuando lo mencionaban [...] pensaba que era alguien como el Cid, sólo que mucho más bajo. A esa suposición contribuyó seguramente el dibujo con que se abría la enciclopedia, que era el único libro que estudiábamos y en el que Franco aparecía mirando al cielo, con una capa blanca sobre los hombros, una armadura de hierro y una espada gigantesca entre las manos.

[...] Cuando pasó por el cruce, fue cuando empecé a enterarme. Desde que se supo aquello, en Olleros no se hablaba de otra cosa y en la escuela los maestros repetían cada día la lección con la que comenzaba la enciclopedia, y que era en la que venía la ilustración, hasta que consiguieron que la aprendiéramos de memoria. En síntesis, lo que decía es que Franco era muy bueno, que había ganado una guerra y que había salvado a España y que, gracias a él, los españoles podíamos vivir tranquilos y sentirnos orgullosos de haber nacido en España. [...] Lo que ya no le perdoné [...] a Franco - fue que pasara por el cruce de Sabero sin pararse a saludarnos y, sobre todo, que, a los dos o tres meses de aquello, enviara a los guardias civiles a Olleros para castigarnos (LLAMAZARES, 1994, p. 155-156).

Además de hacer revivir sus memorias con relación a la figura de Franco poniéndolas de acuerdo con su punto de vista y contándonos detalles que solamente el narrador vivió, aún así, compartimos con él de alguna manera esos recuerdos porque traen hasta el presente informaciones acerca de una figura conocida públicamente por su actuación social y política.

Otro punto a ser discutido, y que permite esa conexión aclarada entre pasado y presente es la cuestión del referente:

As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem (KOSSOY, 1998, p. 45).

El referente es el que apoya esa relación y ayuda a establecer el vínculo entre los dos tiempos lejanos. Aún Kossoy (1998), afirma que las fotografías siempre cargan las huellas de su referente. Para Rodrigues, el referente es siempre algo real y concreto:

O referente de uma imagem significa um objeto real preexistente a essa imagem, algo concreto ou conceitual que serviu de modelo ou inspirou sua elaboração. Na

imagem fotográfica – por mais abstrata que seja – o referente é, necessariamente, real e concreto. O referente da imagem fotográfica é o testemunho de algo acontecido, fixado e “congelado” no tempo após um clique da câmara fotográfica. A imagem mostrará eternamente aquele referente focalizado, que poderá ser apreciado por milhões de pessoas em diferentes épocas, com distintas interpretações. (RODRIGUES, 2007, p. 71).

De ese modo, el referente puede ser considerado las pilastras que se extienden desde el pasado hasta el presente, sobre las cuales el narrador de *Escenas de cine mudo* construye el puente que le da acceso directo, a través de los recuerdos, hasta cada uno de los momentos registrados en las fotografías que están delante de él.

5.2.4 Los recuerdos encadenados: una tela que nos calienta

La fotografía que el narrador está mirando ahora, la misma que le hace recordar a Franco, sirve para hacerlo recuperar los recuerdos acerca de la primera huelga a que van los mineros desde que Franco había empezado a comandar España. Nos cuenta que fue en otoño, apenas un mes después de que la *Orquesta Compostelana* se había ido. En una de las noches escuchó ruidos nada comunes en la plaza y se despertó. Desde la ventana de su habitación avistó a diversos guardias civiles que llevaban metralletas y se quedó un rato observándolos, hasta que su madre adentró la habitación y lo mandó volver a la cama. Así, se dedicó a espiar a la gente intentando sorprender alguna conversación para poder enterarse de lo que estaba pasando. Fue de esa manera que supo de la huelga de los mineros y por primera vez oyó hablar mal de Franco. Esa escena fue recuperada a partir de los recuerdos porque la fotografía que lleva en manos ahora, muestra Julio y Miguel junto a la iglesia, sentados sobre un madero observando el día en que los mineros quemaron una escombrera para homenajear a Santa Bárbara. Así, como efecto de cadena, se recordó de la huelga de los mineros, de la primera vez que escuchó hablar mal de Franco y de cómo lo veía hasta entonces, teniéndolo apenas como el rostro que estampaba fotográficamente los libros de la escuela. En ese ejemplo tenemos un caso de la imagen dentro de la imagen, es decir, la fotografía que Julio ahora está mirando, lo hace recordar de la fotografía de Franco que había en los libros de la escuela. Todo esto es posible porque los mecanismos mnemónicos son activados haciendo con que se recuperen momentos que, de alguna manera, están conectados unos con los otros, formando una gran tela de recuerdos.

Esa cadena de pequeños hechos es llamada por Casey (2000), de *Reminding* y explica que está asociada a la palabra “recordar”, es decir, esto me hace recordar de aquello, que me hace pensar en aquello. Eso explica la secuencia encadenada de momentos, a los cuales llama “índices de recordación”, cuya función es proteger la memoria contra el olvido.

Se puede mencionar otro fragmento de la obra que también ilustra el funcionamiento del “índice de recuerdo”. La foto que lleva en manos ahora, hace el narrador recordar otro episodio de su vida. Julio narra que, después de pasar un tiempo en Laponia, volvió a realizar un viaje a España para hacer un reportaje en una de las minas de El Berzo, en León, sobre la cantidad de accidentes mortales que estaban ocurriendo en la cuenca leonesa y asturiana. Para esto, necesitó entrar en la mina con el fin de ver donde había muerto el último minero. Mientras avanzaba dentro de la mina, su memoria se iba alumbrando con la luz de recuerdos asociados a este momento:

Así, a medida que yo avanzaba en aquella, en mi memoria se iba encendiendo una luz (una luz roja, difusa, como las de las linternas y los focos de mis dos acompañantes) que alumbraba cada vez con más intensidad la propia mina de mis recuerdos. De algunos de ellos ni siquiera tenía ya conocimiento. Aparecían de pronto -y desaparecían de igual manera: fundiéndose otra vez en negro- como las sombras que las linternas proyectaban cada poco en torno nuestro. Entre esas sombras fugaces, y entre una fila de vagonetas, encontré la mía propia junto con las de Balboa y Miguel avanzando por la mina de la Cruz aquella tarde lejana en la que, por primera vez, nos adentramos varios metros hacia el fondo prohibido de la tierra. Fue Miguel el que entró primero. Al menos, creo recordar que fue él quien abrió la puerta: un tablero de madera sujeto con un candado que debía de llevar allí puesto tantos años como la mina llevaría muerta. Y aquella mina, abandonada al pie de la cruz que la empresa había erigido en lo más alto de la montaña en recuerdo de unas Misiones que habían tenido lugar años antes en Olleros, era la más antigua del pueblo (LLAMAZARES, 1994, p. 107).

Adentrar la mina le trajo un recuerdo antiguo que se transformó en palabra narrada al lector. Después, volvió a contarnos de ese camino inclinado y angosto que bajaba hasta el local del accidente:

Al final de ella, dijeron, era donde se había producido el accidente. Yo los seguí por ella, agachándome para no darme en el techo y tratando de vencer la claustrofobia que me producía aquel sitio, hasta que la galería se estrechó tanto que tuvimos que tumbarnos. Fue en ese instante cuando me asaltó el recuerdo. De repente, yo me volví a mirar y ya no pude ver nada, ni siquiera el resplandor de las linternas, y sentí que el corazón se me desbocaba y que la boca se me secaba como aquel día en la de la Cruz cuando me volví a mirar y ya no vi tras de mí el redondel gris del cielo. Al principio, recuerdo aún, pensé que alguien habría cerrado la puerta. Me acordé del día en que Pedro, el tonto de la Canal, cruzando una tubería, juego en el que nos

acompañaba, se quedó atrapado dentro (tuvieron que romperla con un pico para poder sacarlo de allí y tardaron varias horas en hacerlo) y sentí que un sudor frío me bañaba todo el cuerpo (LLAMAZARES, 1994, p. 108-109).

El túnel bajo la mina y la sensación que eso causa, es el propio “índice de recuerdo” que lo hace encadenar ese momento presente con el pasado, impidiendo que ese pasado caiga en el olvido total. Es como si un hilo cosiera todos esos momentos y que, si tiráramos ese hilo podríamos ver todos los fragmentos de nuestra vida pegados a él.

De este modo, el contenido de cada fotografía descrita por el narrador va más allá del mundo visible que se presenta en la pequeña pantalla de papel. La historia recuperada acerca de cada uno de los momentos nos trae informaciones extras que se muestran posibles por causa de los “índices” que llevan a otros recuerdos, y estos hacen resucitar a otros. Cada fotografía podría constituirse en una narrativa infinita y circular, donde un determinado punto de la historia llevaría el narrador a encadenar en el principio de su narrativa, empezando todo otra vez.

Otro fenómeno mnemónico que actúa y permite ese encadenamiento de recuerdos, también teorizado por Casey (2000) y retomado posteriormente por muchos teóricos, es el *Recognizing* y que en muchas obras aparece traducido por “reconocimiento”. Es decir, cuando invocamos el pasado y nos acordamos de algo somos remetidos al enigma del recuerdo que es la presencia de lo ausente. Eso involucra un proceso de alteridad, donde la “cosa recordada” vuelve al presente como si fuera otra, emanando desde un pasado, pero es reconocida como siendo la misma. En este fenómeno, los acontecimientos son transportados para el presente. Así, todas las veces que Julio recuerda las personas, los lugares, los hechos, los detalles, los olores, los gustos, los colores y las sensaciones, está reconociéndolos y trayéndolos para el presente de su narración.

El narrador mira una foto en que Martiniano, el dueño de un bar en Olleros, está subido en una silla intentando arreglar la televisión y a partir de ahí, nos cuenta el gran acontecimiento que fue la llegada de ese aparato tan extraño a todos. La narración de aquel momento es posible porque hay el proceso mnemónico de reconocimiento del hecho a partir de la imagen que está en sus manos:

En 1963, llegó la televisión a Olleros. La primera llegó al bar de Martiniano y supuso todo un acontecimiento. Al menos, el día en que la estrenó estaba allí todo el pueblo. Ni siquiera el día del pago había visto a tanta gente (LLAMAZARES, 1994, p. 113).

La expectativa de ver la televisión reunió casi todo el pueblo en el bar de modo que nadie más cabía dentro de ese ambiente:

Lo que la foto no recogió, pero sí mi memoria y la de todos los que esperaban, como yo, ver la televisión, es que, tras una larga y paciente espera, y pese a los desesperados intentos de Martiniano por hacerla funcionar, lo único que conseguimos ver en ella fue una especie de aguanieve igual que la que caía tras la ventana ante la que se agolpaba impertérrita toda la gente que no había conseguido entrar al bar. Al parecer, Martiniano había olvidado poner la antena, pero eso no lo supo hasta otro día cuando vino a comprobar lo que pasaba un técnico de León (LLAMAZARES, 1994, p. 116).

La memoria detallada acerca del acontecimiento de que Martiniano se había olvidado poner la antena, no está en la fotografía, pero tiene relación con ella y por esto aparece en la memoria del narrador que fue testigo de tal hecho. Así, el reconocimiento como proceso mnemónico se manifiesta de forma completa con relación a determinado episodio, porque junto a ese está el proceso de encadenamiento de los recuerdos. Aunque un fragmento no esté explicitado en la imagen, puede venir articulado a otro fragmento de recuerdo que esté evidenciado y de este modo, genera sobre aquel momento una narración coherente y lo más completa posible en el sentido de registrar todos los detalles. Según Ricoeur, “o momento da recordação é então o do reconhecimento. Esse momento, por sua vez, pode percorrer todos os graus da rememoração tácita à memória declarativa, mais uma vez pronta para a narração” (RICOEUR, 2007, p. 57). Las fotografías para Julio son el propio “índice” que despierta una serie de recuerdos, donde uno articulado y encadenado al otro resulta en esa tela mnemónica capaz de recobrar el pasado.

5.2.5 El álbum: una narrativa arreglada en imágenes fotográficas

Todas las imágenes que Julio, el narrador, tiene en manos forman parte de un conjunto de fotografías arreglado: el álbum. Según Rouillé (2009), el álbum, al agrupar, genera coherencia, lógica y unicidad, es decir, consigue ordenar aquello que está fragmentado y de esto resulta una secuencia que evita el caos. Se establece un cruce de relaciones tanto internas como externas a este álbum, o sea, una fotografía puede mantener conexión con otras que

forman parte de ese conjunto, o entonces, remeternos a otros hechos que no llegan a estar presentes en la fotografía que miramos:

Desde cada fotografía, nos mira siempre el ojo oscuro y mudo del abismo. A veces, como en ésta ese ojo oscuro es apenas perceptible, se diluye en el clima escolar y apacible de una mañana de invierno que la estufa que mi padre ponía en marcha antes de que llegáramos los alumnos, llenaba de calor y de un suave olor a humo. La estufa no aparece en la fotografía. La recuerdo en una esquina de la escuela, entre la carbonera y el armario de los libros, grande y negra como un tren y con la barriga siempre al rojo vivo. Mi padre la encendía muy temprano, para que cuando llegáramos sus alumnos no hiciera frío, y, luego, nosotros nos encargábamos de atizarla cada poco añadiéndole el carbón que la empresa nos mandaba cada poco de la mina (LLAMAZARES, 1994, p. 25).

Un álbum puede ser comparado con una habitación llena de pequeñas ventanas abiertas. Desde esa habitación, manteniendo una cierta distancia de las ventanas, lo que se presenta cuando miramos a través de cada una de ellas, es un recorte reducido del paisaje externo. Pero, si nos acercamos a una de las ventanas, lo que tenemos es una visión ampliada de ese paisaje, una profundización de la imagen inicial ofrecida por el recorte. Así, el álbum que Julio tiene delante de él, no pasa de una habitación con ventanitas abiertas, a través de las cuales, el narrador puede avistar una parte recortada de su vida. Cuando se acerca a cada fotografía, a través de los mecanismos de su memoria consigue ver más allá de lo que se presenta en la imagen, contándonos hechos que no están presentes en el recorte, pero que tienen relación con él. A partir de la narración sobre cada fotografía, no sólo el propio narrador se ve acercado a esa ventana, sino también el lector, pudiendo mirar con más amplitud ese contenido ofrecido.

El valor de “verdad” atribuido a la fotografía, hizo con que cargara, además de otras funciones, la de documentar, a la cual están asociados los hechos de archivar, ordenar e informar, entre otros, conforme propone Rouillé (2009)¹⁸. Con esto, se puede afirmar que doce años de la vida de Julio están documentados a través de las fotografías componentes del álbum que su madre le dejó. Cada fragmento que se junta a otro, forman una unidad arreglada y coherente, en que el narrador, al volver hacia atrás, revive su historia.

En ese archivo ordenado llamado álbum, están presentes una serie de tiempos y espacios que también ayudan a recomponer ese universo inicialmente fragmentado. Cada fotografía, además del contenido iconográfico, se constituye de un tiempo y un espacio únicos

¹⁸ Sobre los hechos asociados a la función documental de la fotografías, se puede leer el subtítulo 2.2.2 *Las funciones del documento fotográfico*, en el capítulo 2 de este trabajo.

que estarán para siempre presentes en ese recorte. Lo que cambia es la mirada que resulta en una actualización de todo eso:

[...] ese niño que tiene mis mismos ojos y mis mismos apellidos. Es el mismo que el del cine. Quizá ha pasado algún tiempo (éste parece mayor y tiene el pelo más rubio), pero en los dos se advierte el mismo gesto serio y contrariado, la misma incomodidad ante la fotografía. Posiblemente sea ésta ya la única cosa que a los tres nos une. El de la escuela ya no lleva tampoco el grueso jersey de lana que mi madre le hizo a mano en largas noches de invierno tejiendo junto a la estufa, ni los pantalones largos que gustaba de ponerse los domingos, más que para combatir el frío, para parecer mayor ante los ojos de las mujeres que lo esperaban para besarlo en la pantalla del cine. En su lugar, una camisa blanca y un jersey marrón de punto tratan de hacer de él ese hombre anticipado y prematuro que siempre quiso ser y que, ahora, ante el ojo indiferente de la cámara, le viene grande sin duda. Ni siquiera la pluma que sostiene entre los dedos, apuntando a un cuaderno de hule negro sin mirarlo, ni la bola del mundo en que apoya la otra mano - premeditadamente señalando a España-, pueden darle el aplomo que le falta. Aunque le cueste reconocerlo, su mirada es la de un niño de seis años. Y, sin embargo, ésta es ya mi mirada. La misma que me contempla desde el espejo al levantarme cada mañana. La misma que ahora me busca a la luz de este cartón y al trasluz de la distancia tratando de hallar en mí algún otro detalle que me pueda identificar con ese mudo fantasma (LLAMAZARES, 1994, p. 26).

Al mismo tiempo que se mira en cada fotografía como siendo la misma persona, la actualización del momento le permite verse distintamente en cada una de esas imágenes. Lo que se mantiene conservada es la esencia, la que permite que se reconozca. Pero su ser va distribuyéndose en el tiempo de la existencia, generando cambios y alterando su mirada.

Se puede percibir en el fragmento de la obra puesto arriba, que el narrador toma una distancia de su propia imagen hablando sobre sí mismo en tercera persona. Esa distancia le ofrece una visión aún más unificada del álbum porque consigue ver a todas las fotografías de una única vez. En esa amplia visión desde un tiempo alejado y un espacio completamente diferente se da la actualización. Así, el álbum es la habitación a la cual uno siempre debe volver para acercarse de sus ventanas, abrirlas y mirar largamente ese paisaje de recuerdos del pasado.

5.2.6 El pasado que se asemeja a una película

A lo largo de la obra *Escenas de cine mudo* el narrador compara la experiencia de volver hacia atrás a partir de las fotografías, con las películas:

Ahora es mi propia película la que estoy viendo, iluminada por mi memoria y animada por las voces que se quedaron grabadas en estas fotografías, y los cortes en negro que descubro entre ellas me desazonan tanto como la dificultad que siento para darle movimiento a algunas de las que existen (LLAMAZARES, 1994, p. 60).

Para él, recordar es poner las fotografías en movimiento. Cuando no consigue hacer esto, es porque la memoria está borrosa. Para Eckert y Rocha (2001), la memoria es la expresión de las estructuras dinámicas de la inteligencia, es decir, hay una movilidad y una flexibilidad con relación a todo aquello que vemos y reconocemos que nos permite ir más allá de lo que está visible.

Julio mira la fotografía en que aparece con Luis, un señor que vivía en Olleros, y sus hijos, con quien pasaba largos ratos jugando. Luis estaba enfermo y Julio cuenta que su respiración “era como una gotera: estaba siempre presente y era imposible olvidarla” (LLAMAZARES, 1994, p. 97). Muy pronto Luis se murió, cuando Julio tenía siete años. Su familia se fue de Olleros y nunca más supo algo de ellos. Sin embargo lo que permanece es la fotografía que los registró uno al lado del otro. Sobre esa imagen, el narrador dice:

Están vivos y respiran (si los miro fijamente, aún puedo oír sus pulmones), pero miran a la cámara como si estuvieran ya en un tiempo diferente al de la imagen. Seguramente lo estaban. Seguramente hacía años que para ellos el tiempo ya no era una película en la que los días se sucedían uno tras otro como en el cine los fotogramas, sino una pantalla en blanco, una pantalla infinita en la que ya no había nada. Seguramente, también, era ésa la pantalla que Luis veía tras su ventana y la que lo mantenía absorto durante horas del mismo modo en que, en el cine, al acabar la película, hay personas que se quedan mirando a la pantalla sin darse cuenta siquiera de que aquélla ha terminado. Obviamente, no están viendo la pantalla, sino el recuerdo de la película, que todavía siguen rumiando. Del mismo modo, los de la foto están mirando a la cámara, pero lo que sus ojos reflejan son sus recuerdos, no lo que tienen delante (LLAMAZARES, 1994, p. 100).

El narrador deja explícita la idea de que la fotografía que está mirando, recobra vida y pasa delante de sus ojos como una película continua y sin interrupción. Samain (1998) propone una diferencia entre la fotografía y la película, definiendo que esta última pone el espectador ante un flujo temporal continuo y dinámico. Esta es la sensación que tiene Julio, al mirar las fotografías y volver hacia el pasado. El movimiento generado por los recuerdos resultan de la emoción de volver en el tiempo y revivir otra vez esa secuencia de instantes encadenados:

A veces, me sorprende el modo en el que las fotografías se suceden, la forma en que los recuerdos se agarran unos a otros, como si fueran cerezas, formando una película tan lógica que parece que recuperara el tiempo. Es como si, de repente, el tiempo cobrara vida, como si la memoria fuera una cámara precisa y casi perfecta que volviera a proyectar para nosotros, sólo para nosotros, la película que un día vivimos y que creíamos borrada para siempre [...]. Las últimas fotografías, a partir de que el color entró en mi vida, que no en mi recuerdo de ella, tenían tal cohesión, fluían con tanta lógica, que incluso llegué a pensar que estaba otra vez viviéndolas. En lugar de secuencias aisladas, que es lo que son los recuerdos, sobre todo los lejanos, me daba la sensación de estar viendo una película completa. (LLAMAZARES, 1994, p 179).

Una película no pasa de imágenes moviéndose y encadenándose unas a las otras. Los recuerdos revividos intensamente también se asemejan a ese sistema. Recordar es transportarse al pasado sobre un puente de acero firme sin dejar lagunas entre un movimiento y otro. Es ver ese pasado continuamente sin fragmentación y revivir otra vez todas las sensaciones.

6 RETRATO EN SEPIA: LA FOTOGRAFÍA COMO PANTALLA DE FONDO

6.1 Un repaso general por la obra *Retrato en sepia*

Retrato en sepia está directamente relacionado con *Hija de la fortuna* y *La casa de los espíritus*. Se podría decir que forman una trilogía, no necesariamente porque son narrativas que obedecen a una secuencia lógica, sino porque las personas y las historias están conectadas de alguna manera. Así, *Retrato en sepia* está dividido en tres partes y su narradora-personaje es Aurora del Valle¹⁹. La madre de Aurora se llamaba Lynn Sommers y se murió en el parto cuando Aurora nació. Lynn, hija de Tao Chi'en y Eliza Sommers²⁰ era recordada como una muchacha muy linda, con expresión de ángel.

Era Lynn Sommers, hija de Eliza, criatura de tan rara belleza que ya entonces, a los doce años, varios fotógrafos de la ciudad la usaban como modelo; su rostro ilustraba postales, afiches y calendarios de ángeles tocando la lira y ninfas traviesas en bosques de cartón piedra (ALLENDE, 2006, p. 35).

Lynn conoció Matías Rodríguez de quien pronto se enamoró y a él se entregó. El muchacho era hijo mayor de Feliciano Rodríguez y Paulina del Valle, y sólo le interesaban los juegos y el gasto de dinero. Matías se aproximó de Lynn por causa de una apuesta que había hecho con sus amigos y les prometió que la conquistaría: “Matías se echó a reír y le anunció que el miércoles habría una chica verdaderamente bonita en su *garçonnière*, la más bella de San Francisco, según aclamación popular, agregó” (ALLENDE, 2006, p. 60). Así lo hizo, aprovechándose de la muchacha inocente que se quedó embarazada de Matías. Pero éste, no quiso admitir el hecho y se huyó de su país.

Cuando Severo del Valle notificó a Lynn Sommers que Matías había partido a Europa sin planes de regresar en un futuro cercano, se echó a llorar y siguió haciéndolo durante cinco días, a pesar de los tranquilizantes administrados por Tao

¹⁹ En *La Casa de los Espíritus* (ALLENDE, 1985) se narra la historia de la familia de Severo del Valle a través, principalmente, de su hija Clara y su nieta Alba. Aurora en *Retrato en Sepia* es prima de Severo así como también su esposa Nivea en esta primera novela de Isabel Allende es su prima.

²⁰ Eliza Sommers es la protagonista del libro anterior de Isabel Allende, *Hija de la Fortuna*. (ALLENDE, 2007).

Chi'en, hasta que su madre le dio dos bofetones en la cara y la obligó a enfrentar la realidad (ALLENDE, 2006, p. 99).

Severo del Valle, cuando supo de la apuesta y del embarazo de Lynn, decidió encargarse de ella. Siempre la admiró apasionadamente, por esto, asumir Lynn y su hija no le parecía un sacrificio. Pocos días después de dar a luz a su hija, Lynn se murió y la niña llevó el nombre de Aurora.

[...] apareció Williams con un mensaje urgente anunciando que Lynn había sufrido una hemorragia y temían por su vida [...]. Severo salió disparado rumbo a Chinatown. [...]. Se acercó temblando al lecho y vio Lynn tendida con las manos sobre el pecho [...]. Le tomó una mano, dura y fría como hielo, se inclinó sobre ella y notó que su respiración era apenas perceptible y tenía los labios y los dedos azules [...]. Ella alcanzó a balbucear el nombre de Matías y enseguida suspiró un par de veces y se fue con la misma ligereza con que había pasado flotando por este mundo (ALLENDE, 2006, p. 108).

En esta época, Severo tuvo que regresar a Chile para luchar en la guerra y los abuelos maternos de Aurora se encargaron de cuidarla. Ahí, Severo reencontró Nívea, la prima con quien, desde niño prometió casarse, aunque a lo largo de su vida, por muchas veces estuvo en duda si debería o no casarse con ella. Pero, optó por cumplir la promesa y juntos tuvieron trece hijos.

Tao Chi'en se muere cuando Aurora tiene cinco años y su cuerpo es llevado a China por Eliza para ser sepultado. Antes del viaje, Eliza va hasta la casa de Paulina, y le deja la niña para que sea cuidada mientras está involucrada con el entierro de su esposo Tao Chi'en. Al llegar a la casa de Paulina que disponía de buenas condiciones, Aurora mira en su entorno sin comprender nada: "Corrí a meterme debajo de una mesa y allí permanecí como un perro apaleado, según me han contado" (ALLENDE, 2006, p. 119). Paulina acepta quedarse con la nieta y pasado un tiempo, decide mudarse a Chile. La vida en ese lugar fue muy buena. Paulina hizo buenos negocios y Aurora estudió en los mejores colegios, pero en todos causaba trastorno y terminaba por huirse. Por esto, su abuela decidió ponerle una profesora particular: Matilde Pineda.

Ya adolescente, Aurora conoce, en la misma época, a Severo, su padre adoptivo, que regresa de la guerra, y a Matías, su padre biológico que regresa de Londres enfermo de sífilis. A partir del contacto con ellos, ató más algunos cabos sueltos de su pasado: "[...] en los

breves meses que alcanzamos a convivir me puso un tesoro en las manos al darme detalles de mi historia, sobre todo de mi madre, Lynn Sommers” (ALLENDE, 2006, p. 229).

Al completar trece años, Severo le regala a Aurora una cámara fotográfica y a partir de esto, la muchacha desarrolla una pasión por la fotografía. Aunque a su abuela Paulina no le agradaba esa actividad, Aurora tuvo clases con un fotógrafo y pasó a registrar todo lo que estaba cerca de ella.

Cuando Aurora tenía dieciséis años, Paulina supo que estaba con un tumor y por esto decidieron ir a Europa para que pudiera tratarse con los mejores médicos y así, intentar curarse. Trás volver a Chile, un tiempo después, Aurora conoce a Diego Domínguez. Paulina arregló todo para que pudieran casarse, ya que la muchacha estaba en la edad de hacerlo. Aurora y Diego se casaron y fueron a vivir en el campo al lado de la casa de los padres de Diego y lejos de Paulina.

Hasta que ocurriera el matrimonio, todo andaba bien, pero pasado un tiempo, Diego pasó a tratarle a Aurora con indiferencia. Además, Aurora descubrió que él nunca la quiso, sino a su cuñada Susana. Ésta, llevaba una vida tranquila con el hermano de Diego y no quería deshacer su relación, pero se encontraba con él por la noche en el establo sin que nadie lo supiera. Sin embargo, Aurora desconfió de su esposo, lo siguió y descubrió la traición:

Jamás mi marido me había acariciado de esa manera. Era fácil comprender que ellos habían estado así mil veces antes, que se amaban desde hacía años; entendí al fin que Diego se había casado conmigo porque necesitaba una pantalla para cubrir sus amores con Susana (ALLENDE, 2006, p. 311).

Aurora sufrió mucho y poco después tuvo que volver a Santiago porque su abuela Paulina se encontraba muy enferma. Se fue sabiendo que no volvería. No deseaba más ver a su esposo infiel.

Paulina, antes de morir, contó un poco más sobre el pasado de Aurora mostrándole sus fotos de niña. Así, pudo reconstruir un poco de la historia de su vida que hasta entonces estaba totalmente fragmentada en recuerdos desconectados.

Después de la muerte de Paulina, Aurora y Williams compraron una casa y se fueron de aquella en que vivían, ya que los dos hijos de Paulina tomaron toda la herencia. Aurora se enamoró del antiguo médico de su abuela Paulina, Ivan Rodovic. Los dos pasaron a ser amantes, ya que estaban impedidos de casarse por causa de la situación de Aurora que aún continuaba casada con Diego:

El hecho de no estar casados nos facilita el buen amor, así cada uno puede dedicarse a lo suyo, disponemos de nuestro propio espacio y cuando estamos a punto de reventar siempre queda la salida de separarnos por unos días y volvernos a juntar cuando nos vence la nostalgia de los besos. Con Ivan Rodovic he aprendido a sacar la voz y las garras (ALLENDE, 2006, p. 333).

Un día apareció Eliza Sommers, su abuela materna que le contó todo lo que había pasado con el abuelo de Aurora, Tao Chi'en, y sólo así comprendió porque tenía aquellas pesadillas todas las noches: andaba pegada de la mano de un hombre que no sabía decir quién era, y súbitamente, diversas personas vestidas con pijamas aparecían para asombrarla, además de que se veía siempre su entorno sucio de sangre. Esta pesadilla la perseguía desde los cinco años de edad. De este modo, Eliza Sommers le contó que su abuelo, por haber denunciado los prostíbulos de Chinatown, fue muerto por *gangsters* chinos cuando caminaba de mano con Aurora.

Así, ese momento de declaraciones de la abuela Eliza, resultó fundamental para que Aurora llenara las lagunas de la historia de su vida que hasta ese momento se presentaba a la memoria como una línea fragmentada a causa de un olvido involuntario.

6.2 Análisis de la obra: la reconstrucción de la memoria

6.2.1 Las primeras revelaciones de un pasado en silencio

La novela *Retrato en sepia* es contada en primera persona por Aurora, y se divide en tres partes: en la primera, Aurora relata hechos ocurridos antes de su nacimiento y que le fueron contados a lo largo de su vida, hasta el momento en que su madre Lynn se muere al dar a luz y los conflictos iniciales entre las abuelas, Eliza Sommers y Paulina del Valle, que quieren quedarse con la niña (1862-1880). En la segunda parte, Aurora relata su crecimiento, las pesadillas que le atormentaban el sueño, la relación que tenía con la abuela Paulina y el contacto con sus fotografías de niña que le llenaron muchas de las lagunas de su vida (1880-1896). En la tercera y última parte, Aurora narra su relacionamiento con Diego, la boda con él y su decepción al descubrir que la estaba traicionando (1896-1910). Así, constantemente, Aurora va narrando la historia y haciendo conexiones de su presente con su pasado,

asemejándose a una fotografía que después de sacada siempre mantendrá una relación entre el presente que la hizo surgir y un pasado que quedará registrado en la propia imagen. Los secretos de su vida fueron manifestándose para ella como los detalles que poco a poco van surgiendo en una fotografía cuando la revelamos: “He venido a saber de los detalles de mi nacimiento bastante tarde en la vida, pero peor sería no haberlos descubierto nunca; podrían haberse extraviado para siempre en los vericuetos del olvido” (ALLENDE, 2006, p. 15).

La sistemática de cómo Aurora se entera de su pasado resulta de una mezcla entre la palabra y la fotografía. La complementariedad entre esas dos formas es fundamental para que el tejido mnemónico de la vida de Aurora se (re)construya. Es su abuela Paulina, con quien pasó largos años de su existencia, que le hace tomar conocimiento acerca de diversos acontecimientos familiares a partir de los álbumes que le muestra:

Hojeamos los álbumes de fotografías que ella fue explicándome una a una; me contó los orígenes de la cama encargada a Florencia y su rivalidad con Amanda Lowell, que vista desde la perspectiva de su edad resultaba bien más cómica, y me habló de mi padre y de Severo del Valle en mi infancia, pero eludió decididamente el tema de mis abuelos maternos y Chinatown, me dijo que mi madre había sido una modelo americana muy bella, nada más (ALLENDE, 2006, p. 295).

De este modo, con la ayuda de su abuela Paulina y más tarde de su abuela Eliza, Aurora realiza un extenso trabajo para recuperar su pasado, y uno de los principales elementos de que se apodera para reescribir su historia es la fotografía. No vamos a detenernos en la manera cómo se produce técnicamente una fotografía, ni en las diversas formas que hay para manipular una imagen de este tipo, sino en la representación que ese elemento tuvo en la vida de Aurora. La fotografía contribuyó en la demostración de cómo era físicamente su bisabuelo John Sommers, su madre Lynn, ya que no llegó a conocerlos. Además, no conseguía imaginar ni acordarse de cómo ella misma era a los tres o cuatro años iniciales de su vida. Esa oportunidad le fue proporcionada a través de la fotografía.

Al mirar las imágenes fotográficas de sus familiares y de sí misma, Aurora no puede negar la existencia, aunque pasada, de esas personas. La fotografía le ofrece la certeza de que aquel momento existió, por más que ella no forme parte de la escena en el caso de las dos imágenes donde, en una está su bisabuelo y en la otra, su madre Lynn. Esas dos personas se constituyen el referente de la fotografía que, ahora, gana espacio y atención ante los ojos de Aurora. Su madre, su bisabuelo y ella misma en las fotografías que mira, corresponden a lo que Barthes (1980), denomina “*isso foi*”, es decir, lo que ella ve en la imagen, estuvo en ese

lugar, en ese momento, exactamente de la forma como fue registrado, resultado que no podría ser ofrecido por la pintura, por ejemplo, ya que ésta no consigue probar que el referente de hecho existió.

En general, las fotografías se pueden utilizar de por lo menos tres maneras: la primera es para ilustrar una discusión o demostrar un pensamiento; la segunda para traducir lo dicho anteriormente y la tercera para representar la memoria, o sea, una utilización radical que lleva a asociaciones, despliegues y nuevos sentidos sobre los acontecimientos pasados (BERGER, 1980). Esta última forma es la que mejor describe la relación de la fotografía con la vida de Aurora.

Existe un retrato mío a los tres o cuatro años, el único de aquella época que sobrevivió los avatares del destino y la decisión de Paulina del Valle de borrar mis orígenes. Es un cartón gastado en un marco de viaje, uno de esos antiguos estuches de terciopelo y metal, tan de moda en el siglo diecinueve y que ya nadie usa. En la fotografía se puede ver una criatura muy pequeña, ataviada al estilo de las novias chinas, con una túnica larga de satén bordado y debajo un pantalón de otro tono; va calzada con delicadas zapatillas montadas sobre fieltro blanco protegidas por una delgada lámina de madera; lleva el cabello oscuro inflado en un moño demasiado alto para su tamaño y sostenido por dos agujas gruesas, tal vez de oro o plata, unidas por una breve guirnalda de flores. La chiquilla sostiene un abanico abierto en la mano y podría estar riéndose, pero las facciones apenas se distinguen, la cara es sólo una luna clara y los ojos dos manchitas negras, detrás de la niña se vislumbra la gran cabeza de un dragón de papel y las relucientes estrellas de fuegos artificiales. La fotografía fue tomada durante la celebración del Año Nuevo chino en San Francisco. No recuerdo ese momento y no reconozco la niña de ese único retrato (ALLENDE, 2006, p. 117).²¹

Se puede percibir que la voz de Aurora aparece en primera persona y pasa a la tercera, como si la narradora estuviera hablando de alguien que no conoce, o sea, hay un alejamiento de Aurora con relación a su propio retrato. Una laguna de su vida y de su memoria empieza a llenarse, pero todavía no se ha dado cuenta. Ella mira su fotografía y la ve como una imagen enigmática y desafiadora. El ápice de ese desafío es cuando afirma no reconocer la niña a quien describe y no recordarse de ese momento de su vida, aunque sepa en qué ocasión fue

²¹ La fotografía descrita por Aurora en ese fragmento de la obra *Retrato en sepia*, nos ayuda a situarla aún más en el tiempo y espacio, mostrándonos un aspecto muy fuerte de la cultura china. Aurora participó de la celebración del Año Nuevo chino, un momento esperado y festejado por todos los que forman parte de ese pueblo. El dragón, figura que está en el fondo de la fotografía descrita por la narradora, es un aspecto muy importante de la tradición y la cultura china. Una vez fueron los símbolos imperiales en la antigua China y han llegado a significar la riqueza, la sabiduría, el poder y la nobleza. Todos los desfiles de Año Nuevo chino culminan con la Danza del Dragón que consiste en un dragón de tela sostenida en barras de madera, por un equipo de una docena o más participantes que atraviesan el escenario subiendo y bajando las barras haciendo con esos movimientos coreográficos que el dragón “dance”. El Desfile del Dragón trae buena suerte y prosperidad para el año venidero y es un ingrediente esencial de cualquier celebración del Año Nuevo chino. (CELEBRANDO... 2010).

sacada esa fotografía. Davi Arrigucci Jr. (1993) en el prólogo del libro *Retratos de Familia*²², afirma que los retratos de familia interrogan silenciosamente y que las voces mudas hablan, o sea, son portadoras de un enigma del tiempo que se ha acumulado y fijado en un instante. El retrato que Aurora mira y que registra uno de los momentos familiares del cual ella forma parte, es sin duda un instante enigmático de su historia porque sabe que es la niña del retrato pero no se reconoce. Ella pasa a tenerlo, simplemente, como una realidad pasada, un instante que de hecho ocurrió, porque lo mira muchas veces y luego escucha acerca de esta fotografía. Otra vez, Aurora se depara con el noema “*isso foi*” teorizado por Barthes, ya que no tiene como negar que esa escena un día existió. Lo que mira es nada más que “[...] o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real” (BARTHES, 1980, p. 124).

Al aceptar la lectura de esta fotografía como un instante suyo en el tiempo, permite recomponer o reorganizar su historia como individuo que forma parte de un grupo social. Registrar un determinado momento significa darle importancia, o sea, significa atribuir valoración a un determinado aspecto de la escena (GURAN, 1998). Fotografiar un instante significa mirarlo con lentes que agrandan, y en ese punto se concentra la voluntad de registrarlo. Es el instante preso que caminará por la línea del tiempo:

[...] a memória coagulada na foto conta sempre uma história e pode ter algo de horripilante e trágico, ou de elegíaco e lírico, mesmo em sua aparente banalidade, mas traz sempre para o presente as marcas indeléveis de nosso destino histórico (MOREIRA LEITE, 1993, p. 13).

Por diversas veces a lo largo de la obra Aurora relata los momentos en que decidía usar la cámara que había ganado de Severo del Valle sacando fotografías de todo lo que veía. Al principio, se podría pensar que muchas de ellas no pasaban de imágenes banales y sin importancia, pero cuando uno se percata de los detalles reveladores que están conservados en esos registros, pasa a ver a las fotografías como un elemento que conserva la historia casi sin rincones oscuros. En una de las diversas fotografías que Aurora sacó de la abuela Paulina, deja clara la imagen de cómo era esa señora: “En la primera fotografía que le tomé, cuando yo tenía trece años, Paulina aparece en su cama mitológica, apoyada en almohadas de satén bordado con una camisa de encaje y medio kilo de joyas encima” (ALLENDE, 2006, p. 18).

²² *Retratos de familia* es un libro de la autora Miriam Moreira Leite que resulta de una investigación acerca del sentido de las figuras registradas fotográficamente que atraviesan el tiempo y representan la vida social de familias en el pasaje del siglo. La autora busca comprender la fotografía histórica intentando distinguir lo que está dicho o silenciado en cada una de esas imágenes.

Esa manera como Paulina aparece en la foto, cargada de joyas y rodeada de almohadas, describe exactamente la condición social elevada a que pertenecía y el gusto que tenía en exhibirla. Ya, cuando habla del retrato sus abuelos maternos, Eliza y Tao Chi'en, una simplicidad y un sentimiento de melancolía por no haber tenido la oportunidad de estar más cerca de ellos, aparecen:

Hay un daguerrotipo de esos dos abuelos cuando eran jóvenes, antes de casarse: ella sentada en una silla de respaldar alto y él de pie detrás, ambos vestidos a la usanza americana de entonces, mirando la cámara de frente con una vaga expresión de pavor. Ese retrato, rescatado al fin, está sobre mi velador y es lo último que veo antes de apagar la lámpara cada noche, pero me hubiera gustado tenerlo conmigo en la infancia, cuando tanto necesitaba la presencia de esos abuelos (ALLENDE, 2006, p. 118-119).

Así, los retratos, aunque banales o sencillos en una primera mirada, se convierten siempre en una forma de describir un determinado momento por ser, como afirma Moreira Leite (1993), una memoria coagulada.

En otro momento, Aurora refiere el nombre de su bisabuelo materno, John Sommers y afirma:

Ese robusto marino inglés, del cual sólo queda un desteñido retrato y un baúl de cuero muy gastado por infinitas travesías marítimas y lleno de curiosos manuscritos, era mi bisabuelo como averigüé hace poco cuando mi pasado pasó por fin a aclararse, después de muchos años de misterio. No conocí al capitán John Sommers, padre de Eliza Sommers, mi abuela materna, pero de él heredé cierta vocación de vagabunda (ALLENDE, 2006, p. 16).

Aunque Aurora no haya conocido al Sr. John Sommers, su retrato es de gran importancia para que investigue y descubra aún más sobre su pasado, ya que es la fotografía de su ascendiente más antiguo. Al principio, el retrato del bisabuelo podrá haberle resultado un elemento mudo, pero al descubrirlo, éste se constituyó en un eslabón más en la cadena de la memoria familiar.

De acuerdo con Moreira Leite (1993), el reconocimiento de las fotos de familia puede ser considerado un desencadenador de recuerdos múltiples y de esta forma rescata, por un lado, el pasado olvidado, y por otro, en el caso del investigador, resulta un estimulante formulador de hipótesis para establecer y probar la comunicación entre las fotografías y el olvido temporario o total. Así, se puede pensar que Aurora es una investigadora de su pasado

y consigue recuperar mucho de lo que quedaría en el olvido. El hecho de no haber conocido a su bisabuelo personalmente no significa que él no pertenece a esta cadena histórica de su vida, pero sí, forma parte de un pasado recuperado a través de la fotografía.

6.2.2 Aurora y su relación con la fotografía

La relación que Aurora construye con la fotografía no es inconsciente. Desde las primeras imágenes que recupera de su familia, aunque no reconozca a ninguno de los rostros que ocupan las escenas, percibe que la fotografía se constituye de un gran poder capaz de rescatar todo un pasado y aproximar los que aún viven en el presente, de aquellos que hoy están ausentes. Esa relación de unión que Aurora establece con la cámara resulta de la recuperación que ésta proporcionó a la narradora con relación a un periodo de su vida que se traducían en un vacío profundo y oscuro. Así, la idea que Aurora consolida acerca de la fotografía es exactamente la de aclarar los espacios oscuros o nebulosos de un gran camino histórico a través de la fijación del instante, convirtiéndose, esta imagen, en un largo texto coherente y lúcido. Todo ese contexto contribuye para que más adelante ella desarrolle el interés por la fotografía, poniéndose detrás de la cámara para registrar diversos y diferentes instantes, o sea, poniéndose a “recortar” situaciones que, desde su punto de vista, cargan la importancia y el deber de, un día, contar la historia de ese instante captado. El escritor argentino Julio Cortázar en *Algunos Aspectos del Cuento*, cree en la fotografía como selectora de instantes de la realidad a partir de un comando del fotógrafo:

A mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara (CORTÁZAR, 1977, p. 265).

A partir de la experiencia propia, Aurora ve en la fotografía la posibilidad de congelar momentos de la vida, justamente por saber que esos momentos en secuencia serían capaces de caracterizar, formar y contar continuamente parte de una historia. Cartier-Bresson (1972),

afirma que los fotógrafos lidian con lo que está constantemente desapareciendo y cuando desaparece, nada más hará con que vuelva. Así, se puede afirmar que la narradora de *Retrato en Sepia*, también toma esa idea como eje de su vida a partir de la juventud, pues hace de todo para aprender a fotografiar con perfección y así conserva a través de la imagen los instantes que pueden desaparecer:

Tenía trece años cuando Severo del Valle me regaló una cámara fotográfica moderna que usaba papel en vez de las placas antiguas y que debe haber sido de las primeras llegadas en Chile. Mi padre había muerto hacía poco y las pesadillas me atormentaban tanto, que no quería acostarme y por las noches deambulaba como un espectro despistado por la casa [...] (ALLENDE, 2006, p. 232).

Aurora cuenta el momento exacto y su primera impresión con respecto a ese regalo que tanto la alegró:

Entonces apareció Severo del Valle con la cámara y me la puso en la falda. Era una hermosa Kodak, preciosista en los detalles de cada tornillo, elegante, suave, perfecta, hecha para manos de artista. Todavía la uso; no falla jamás. Ninguna muchacha de mi edad tenía un juguete así. La tomé con reverencia y me quedé mirándola sin tener idea de cómo se usaba. “A ver si puedes fotografiar las tinieblas de tus pesadillas”, me dijo Severo del Valle en broma [...] (ALLENDE, 2006, p. 233).

Así, la abuela Paulina llevó Aurora al estudio del mejor fotógrafo de Santiago para que pudiera tener clases con él: Juan Ribero. Era el fotógrafo favorito de la alta sociedad y de las páginas sociales. Aurora disfrutó todo lo que podía de la enseñanza del maestro, aprendiendo con él las ideas que giran alrededor del contexto fotográfico, aportes esenciales para comprender esa labor. Sobre el propio Juan Ribero, Aurora afirma: “Cree en la fotografía como testimonio personal: una manera de ver el mundo y que esa manera debe ser honesta, usando la tecnología como medio para plasmar la realidad, no para distorsionarla” (ALLENDE, 2006, p. 236). Juan Ribero le enseñó a Aurora desde la elección de un lente hasta el penoso trabajo de revelado de la fotografía. Esa relación inicialmente jerárquica resultó en larga amistad. Aún después de impedido de trabajar por causa de la ceguera, Juan Ribero seguía al lado de Aurora orientándola y reforzando sus teorías en el ámbito de su vida y de su trabajo. De ese modo, lo que Aurora establece como enseñanza acerca del mundo fotográfico se constituye casi una filosofía acerca de la fotografía. “Al hacer un retrato se establece una

relación con el modelo que si bien es muy breve, siempre es una conexión. La placa revela no sólo la imagen, también los sentimientos que fluyen entre ambos” (ALLENDE, 2006, p. 237). Por esa declaración de la narradora se percibe la idea de conexión que la fotografía permite y la posibilidad sentimental que se establece en esa labor, una relación que va más allá del proceso óptico y químico²³, propuestos por Dubois (1994).

Esa es la postura de Aurora por detrás de la cámara y que explica su relación con la imagen fotográfica desde que ésa empezó a aclarar de alguna manera el hueco oscuro que formaba parte de su pasado. A partir de eso, se puede considerar que Aurora divide su posición en dos partes con relación a la fotografía: una se establece cuando ella misma se pone detrás de la cámara para registrar las escenas, como vimos en este subcapítulo; la otra se establece cuando descubre fotos ya hechas de su pasado y su familia, permitiéndole arreglar linealmente esos recuerdos oscuros, como veremos a continuación.

6.2.3 Fragmentos encadenados: una construcción lineal en el tiempo

Por mucho tiempo el pasado de Aurora permaneció como una habitación cerrada y oscura, sin ventanillas a través de las cuales pudiera mirar. Los primeros años de su vida nada más eran que fragmentos desconectados, recuerdos vagos e inciertos que alternaban ambiguamente entre los sueños y la realidad. Cuando se encuentra ante las primeras fotografías, descubre el poder de esas imágenes en el sentido de que aclaran hechos que, quizá, las palabras, solamente, no fueran suficientes. Fue a través de las imágenes que pudo tener una idea más real de cómo era la apariencia de esos familiares que hasta entonces estaban convertidas en huecos hondos y vacíos.

Así como ocurrió con su bisabuelo John Sommers, Aurora no llegó a conocer su madre, que se murió cuando le dio a luz. De ese modo, Lynn Sommers “hizo conocerse” a través de la imagen, aunque hubieran pasado varios años desde su muerte. La idea que Aurora tiene de su madre se construye a partir de la fotografía. Por su distinta belleza, Lynn era la modelo que todos los fotógrafos y pintores buscaban para estampar los cuadros. Es a través de esas fotografías restantes que la narradora consigue hablar de la madre. Así, los momentos

²³ Para Dubois la fotografía se presenta siempre bajo dos procesos preliminares y distintos: el primer es llamado óptico que es la captación de la imagen; el otro es llamado químico y es la descubierta de la sensibilización a la luz de ciertas sustancias que tienen como base la sal de plata (dispositivo de inscripción automática) (DUBOIS, 1994).

reales vividos por Lynn estaban testimoniados en ese recorte fotográfico permitiendo que los ausentes en aquella escena pudieran años después mirarla, ante la seguridad de que aquella escena jamás iba a repetirse otra vez:

A imagem do real retida pela fotografia [...] fornece o testemunho visual e material dos fatos aos espectadores ausentes na cena. A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e de morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante de tempos (KOSSOY, 1989, p. 22).

Ese rasgo de lo irrepetible ocurre porque la fotografía carga el elemento temporal que es irreversible, es decir, no se consigue pararlo, tampoco hacerlo volver. Lo que se consigue es representarlo, por ejemplo, a través de las imágenes que congelan los instantes que cargan el tiempo, además del espacio y del contenido. El pasado puede ser definido como “el tiempo que no vuelve” y sólo es posible accederlo a través de elementos que se refieren a él. El tiempo de la fotografía no forma más parte de la cronología que conocemos, sino se ubica en una nueva temporalidad:

[...] o fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico, a partir do momento em que é capturado pelo dispositivo, tragado pelo buraco [...] negro, passa de uma só vez definitivamente para “outro mundo”. [...]. Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova [...]. (DUBOIS, 1994, p. 168).

De ese modo, esa temporalidad nueva, aunque no más cronológica, se manifiesta en las fotografías en el sentido de que uno consigue percibir los cambios provocados por el pasaje del tiempo en la apariencia de las personas: el cuerpo que engorda o adelgaza, la piel del rostro que va perdiendo su lucha en contra las arrugas, la sonrisa que recoge el peso de los disgustos o la levedad de las alegrías. Fue a través de diversas fotografías que Aurora pudo acompañar los rasgos fisionómicos que iban cambiando en su madre, cuando ésta estaba viva:

Al madurar Lynn mantuvo su rostro de ángel forastero y el cuerpo se llenó de curvas perturbadoras. Habían circulado por años fotografías suyas sin mayores consecuencias, pero todo cambió cuando a los quince años aparecieron sus formas definitivas y adquirió conciencia de la atracción devastadora que ejercía sobre los hombres (ALLENDE, 2006, p. 70).

La imagen, bajo esa nueva temporalidad, se constituye el elemento que puede proporcionar la dimensión de cambio de un individuo. Es a través de la fotografía que la familia de Lynn se da cuenta del cambio temporal y físico que sufre el cuerpo de su hija. Las imágenes fotográficas funcionaron como una especie de timbre, avisando los padres acerca de los peligros que la exposición de Lynn podría sugerir. Ese caso puede ser asociado a lo que Barthes (1989) llama de *punctum*, es decir, el detalle que visto a través de la fotografía, seduce o repugna porque es diferente y llama la atención. El *punctum* en las fotografías de Lynn se destacó e influyó en la decisión de sus padres de no más dejarla fotografiar. Pero, considerar que una fotografía es solamente un instante capturado, no es suficiente para justificar en este contexto “el cuerpo que se llenó de curvas perturbadoras” (ALLENDE, 2006, p. 70). Es necesario considerar, además, que hay una secuencia de instantes y esta secuencia revela una evolución que resulta del pasaje del tiempo sufrido por Lynn Sommers. La fotografía tiene la capacidad de contribuir con esta recuperación mnemónica, o sea, la imagen se transforma en “un puente de registro entre el pasado y el presente” (CIAVATTA, 2002, p. 36), si consideramos Lynn como pasado y Aurora como presente.

Una fotografía representa una interrupción del tiempo, y por lo tanto de la vida (KOSSOY, 1989). El fragmento seleccionado de lo que un día fue real será para siempre interrumpido:

[...] a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato [...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece [...] como uma *fatia*, uma fatia única e singular do espaço-tempo [...]. Pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de *aqui- agora*, furtada de um duplo infinito (DUBOIS, 1994, p. 161).

En otro fragmento del libro, Aurora cuenta que Nívea, la prometida de Severo, le mandaba a él una fotografía suya, dos veces al año para que viera cómo ella iba convirtiéndose en mujer. O sea, la fotografía, por sí sola, podía hablarle a Severo acerca de esa evolución que Nívea estaba sufriendo poco a poco. A lo largo del tiempo, lo que él tenía en sus manos no era solamente un instante capturado, sino diversos, que tenían la condición de mostrarle una realidad que el tiempo se encargaba de cambiar lentamente. Cada fotografía que recibía de Nívea representaba el sistema sincrónico y fragmentado de una secuencia que,

al final de diversas fotografías recibidas pudo observar los cambios fisionómicos de su prometida por medio de un aspecto que se puede asociar al diacrónico.

Aurora nos cuenta que después de un tiempo volvió al estudio de Juan Ribero. Experimentó nuevas técnicas y paseaba el día por la ciudad sacando fotos. Por la noche se quedaba en un cuarto de revelado que había instalado. El nuevo procedimiento consistía en pintar el papel a brochazos con una solución de platino y las imágenes resultaban en sutiles graduaciones de tono que permanecen inalterables:

Han pasado diez años y esas son las más extraordinarias fotografías de mi colección. Al verlas, muchos recuerdos surgen ante mí con la misma impecable nitidez de esas impresiones en platino. Puedo ver a mi abuela Paulina, a Severo, a Nívea, amigos y parientes, también puedo observarme en algunos autorretratos tal como era entonces, justo antes de los acontecimientos que habrían de cambiar mi vida (ALLENDE, 2006, p. 270).

A partir del fragmento arriba se puede ver que Aurora habla de la imagen como una serie de recuerdos. Sólo se puede recordar algo que fue vivido en el sentido de haber participado o presenciado de alguna forma da experiencia, y si fue vivido conscientemente es porque se trata de la realidad experimentada por el individuo. Por lo tanto, la imagen fotográfica, como se presenta en la vida de Aurora, no es más que la representación clara de instantes experimentados y vividos que lleva a la (re)construcción de la historia a través de la memoria concentrada y almacenada en imágenes. Esa declaración de Aurora nos muestra una vez más su trabajo con relación al rescate de los recuerdos ante las fotografías. Al mirarlas los recuerdos vienen nítidos justamente porque están relacionados con el *reconocimiento*, mencionado por Ricoeur (2007). Según ese teórico, el *reconocimiento* se da bajo un pequeño milagro llamado memoria feliz (RICOEUR, 2007), es decir, reconocer y, por lo tanto, recordar un determinado hecho, es el momento cumbre del proceso mnemónico. Bergson también define el *reconocimiento* como el acto concreto a través del cual revelamos el pasado en el presente (BERGSON, 2006). Esos recuerdos que Aurora afirma surgir ante las fotografías que mira, se establecen bajo una sistemática a través de la cual funciona parte del proceso mnemónico, a lo que Bergson (2006) llama *sobrevivencia de imágenes*, o sea, hay una asociación entre las imágenes una vez miradas y la percepción²⁴ que se tiene de ellas, y que ahora vuelve.

²⁴ Según Bergson, la percepción no es un simple contacto del espíritu con el objeto presente, sino está impregnada de “recuerdos-imágenes” que a completan interpretándola (BERGSON, 2006).

Como el hecho de volver a mirar fotografías puede encender las luces sobre el pasado, la destrucción de las fotografías puede representar la interrupción intencional de ese proceso mnemónico. Así lo hizo Aurora con las fotos que registraron la traición de su esposo con la cuñada Susana, momento que marcó un gran cambio en su vida y que ella decidió hacer de todo para borrarlo: “De nada me servían esas pruebas mezquinas; las destruí” (ALLENDE, 2006, p. 321). En ese caso el proceso se invierte: no hay el deseo de recuperar el pasado, sino de trasportarlo a lo más lejano posible, de modo que no vuelva para atormentar a través de los recuerdos.

Ante diversas revelaciones, algunas posibilitadas por las fotografías, otras por las palabras a través de las historias que le contaron sus familiares, Aurora pudo expresar el resultado de lo que estaba viviendo hasta ahora, añadiendo a eso todo, la muerte de su abuela Paulina:

La herida permanecía latente y ahora se abría con el mismo quemante dolor. La sensación de orfandad que me dejó mi abuela era idéntica a la que me embargó a los cinco años, cuando desapareció Tao Chi'en de mi vida. Supongo que los antiguos dolores de mi infancia – pérdida tras pérdida – enterrados por años en los estratos más profundos de la memoria, levantaron su amenazante cabeza de Medusa para devorarme: mi madre muerta al dar a luz, mi padre ignorante de mi existencia, mi abuela materna que me abandonó sin explicaciones en manos de Paulina del Valle y, sobre todo, la súbita falta del ser que más amaba, mi abuelo Tao Chi'en (ALLENDE, 2006, p. 324).

De ese modo, Aurora fue juntando los añicos de una historia casi borrada en el tiempo. Lo que resulta no es, necesariamente, un final feliz, sino algunas heridas que permanecen abiertas, como ella misma revela, sin saber si un día se cerrarán. Lo que importa de eso todo es que, por lo menos, consiguió arreglar su historia personal de modo que pudiera comprender su presente, y la existencia de flaquezas, lagunas y miedos internos que no sabía cómo explicarlos.

6.2.4 La imagen del olvido

La búsqueda que hace Aurora para aclarar su pasado resulta de un trauma que sufrió a los cinco años de edad, responsable por borrar prácticamente todas las experiencias que

habían sido almacenadas en su memoria. De todo lo que había vivido en cinco años de vida sólo le restaban pesadillas que se manifestaban a través de los sueños:

Desde que puedo recordar, me ha atormentado la misma pesadilla. Las imágenes de ese sueño pertinaz se quedan conmigo durante horas, malográndome el día y el alma. Siempre es la misma secuencia: camino por las calles vacías de una ciudad desconocida y exótica, voy de la mano de alguien cuyo rostro nunca logro vislumbrar, sólo veo sus piernas y las puntas de unos zapatos relucientes. De pronto nos rodean niños en pijamas que danzan una ronda feroz. Una mancha oscura, sangre tal vez, se extiende sobre los adoquines del suelo, mientras el círculo de los niños se cierra inexorable, cada vez más amenazante, en torno a la persona que me lleva de la mano. Nos acorralan, nos empujan, nos tironean, nos separan; busco la mano amiga y encuentro el vacío. Grito sin voz, caigo sin ruido y entonces despierto con el corazón desbocado. A veces paso varios días callada, consumida por la memoria del sueño, tratando de penetrar las capas de misterio que lo envuelven, a ver si descubro algún detalle, hasta entonces desapercibido, que me dé la clave de su significado (ALLENDE, 2006, p. 119).

Sin entenderlas, buscó por algún tiempo, una explicación a través de los propios recuerdos, pero los intentos fueron en vano: “Había un vacío negro en mi memoria, algo siempre presente y peligroso que no lograba precisar, algo desconocido que me aterrorizaba, sobre todo en la oscuridad o en medio de una muchedumbre” (ALLENDE, 2006, p. 170). Eso era lo único que resultaba del esfuerzo de intentar recordar su pasado. Ninguna imagen nítida había sobrevivido desde el trauma, sólo visiones desconectadas que se atrevían a surgir, siempre de la misma manera a través de los sueños.

Fue así que decidió investigar todo lo que había ocurrido y qué motivaciones eran responsables por oscurecer completamente una parte de su vida. Después de la muerte de su madre, Aurora pasó a vivir con los abuelos maternos, Elisa Sommers y Tao Chi'en, y su tío Lucky. Matías, el padre biológico, la abandonó viajando a Europa por motivos de salud, y Severo del Valle fue el que se ofreció para asumirla como hija, y, frente al amor que había sentido por Lynn desde que la vio por primera vez, decidió casarse con ella sin que sus tíos supieran. Las oportunidades que había tenido con Lynn hasta entonces, nunca habían sido más que algunas cortas palabras y largas miradas.

A partir de ahí, las familias Chi'en y del Valle mantuvieron un contacto a escondidas por parte del sobrino Severo, que evitaba contarles a sus tíos sobre las visitas que hacía para ver a la pequeña Aurora cuando ella nació. Entre idas y venidas de Severo para luchar en la guerra que Chile había declarado a Perú y Bolivia en abril de 1879, Paulina quería que llevaran Aurora a su casa para que ella la cuidara, pero Severo le dijo que la decisión con

relación a la niña ya estaba tomada: ella se quedaría con Eliza y Tao. Algunos días después del viaje de Severo, Paulina fue hasta la casa de Eliza abdicar del derecho de quedarse con la nieta. Después de una hora de peleas, Paulina salió del salón de Eliza con la sangre hirviendo y sin la niña. La familia Chi'en podría no tener un apellido respetable para ofrecerle a Aurora, como algunas veces afirmó Paulina, pero tenían un inmenso amor por aquella criatura que a cada día amenizaba un poco el dolor por la pérdida de Lynn.

La voluntad de Paulina se concretizó cuando a los cinco años de edad, Aurora fue llevada por Eliza a la casa de la abuela paterna para que esa se quedara con la niña:

Tenía cinco años cuando me llevaron al palacete de Nob Hill y nadie se dio el trabajo de explicarme por qué de pronto mi vida daba un vuelco dramático, donde estaban mis abuelos Eliza y Tao, quién era esa señora monumental cubierta de joyas que me observaba desde un trono con los ojos llenos de lágrimas. (ALLENDE, 2006, p. 119).

Poco a poco Aurora fue acostumbrándose a la nueva vida, a las costumbres de la nueva abuela, pero sin entender bien por qué la única imagen que le sobraba del pasado era del abuelo Tao Chi'en a quien nunca más volvió a ver. Lo demás, todo eran pesadillas y oscuridad.

El motivo que llevó Eliza a entregarle Aurora a Paulina, fue la muerte de Tao. Él siempre le había dicho que quería ser enterrado en Hong Kong, y así lo hizo su esposa.

A lo largo de su vida, Aurora vivió muchos acontecimientos: la muerte de Feliciano Rodríguez, marido de su abuela Paulina, el matrimonio de Severo del Valle y Nívea; su propio encuentro con Diego que resultó en matrimonio; el adulterio de su marido con la cuñada Susana; y el viaje a Europa que la llevó a conocer a su padre biológico, Matías, que sufría de sífilis, pero pocos lo sabían. Algún tiempo después, Paulina también vendría a fallecer y Aurora pasó a tener como amante a Iván Rodovic, el médico de la abuela. Todo ese tiempo Aurora nunca desistió de buscar pruebas que le aclararan su pasado, tanto con relación a retratos que pudieran mostrar las personas de la familia, como en relación a viajes que hizo buscando personas que le pudieran contar algo más:

[...] mi madre Lynn Sommers aparece en varias fotografías que he rescatado del olvido con tenacidad y buenos contactos. Fui a San Francisco hace unos años a conocer a mi tío Lucky y me dediqué a recorrer viejas librerías y estudios de fotógrafos buscando los calendarios y postales para los cuales posaba; todavía me llegan algunos cuando mi tío Lucky los encuentra. Mi madre era muy bonita, es

todo lo que puedo decir de ella, porque tampoco la reconozco en esos retratos (ALLENDE, 2006, p. 118).

Además de todo lo que había recogido de su historia de vida, lo que aún permanecía atormentándola eran las pesadillas. Ese trauma que había vivido le impedía de volver hacia atrás en búsqueda de las experiencias que formaban parte de su historia. Se puede asociar el caso de Aurora con lo que Ricoeur (2007) llama de olvido definitivo, es decir, cuando se borran las huellas de una imagen guardada, somos impedidos de volver hacia ella porque no existen señales que se pueden seguir hasta esas imágenes. Pero, las pesadillas de Aurora vienen llenas de una revelación que, por más que sean oscuras, parecen querer revelar algo que no está olvidado definitivamente. Para esto, podemos verificar las definiciones que involucran el trauma para comprender mejor lo que pasa con ese tipo de olvido. Según Ricoeur (2007), el trauma, en primer lugar, permanece aun cuando esté inaccesible o indisponible, y en su lugar surgen fenómenos de sustitución y síntomas que impiden el regreso de todo lo que está acomplejado. En segundo lugar, hay circunstancias particulares en que fragmentos enteros del pasado que se creían perdidos, pueden volver. Lo que pasó con Aurora es que, estando en gloriosa intimidad con Iván Rodovic, el hombre que le había enseñado a confiar en sí misma y a vencer la timidez, alcanzó, como en un momento de relajación mental, corporal y espiritual, lo que buscó durante tantos años en su vida: establecer, por fin, la relación entre sus pesadillas y la figura de su abuelo Tao Chi'en:

Sucedió que al volver del orgasmo envuelta por los brazos firmes de mi amante sentí un sollozo sacudiéndome entera y luego otro y otro más, hasta que me arrastró una marea incontenible de llanto acumulado. Llore y lloré, entregada, abandonada, segura en esos brazos como no recordaba haberlo estado nunca antes. Un dique se rompió dentro de mí y ese antiguo dolor se desbordó como nieve derretida. [...] al sentirme absolutamente a salvo, abrigada y protegida, empezó a volver la memoria de los primeros cinco años de mi vida, los años que mi abuela Paulina y todos los demás cubrieron con un manto de misterio. Primero, un relámpago de claridad, vi la imagen de mi abuelo Tao Chi'en murmurando mi nombre en chino, Lai-Ming. Fue un instante brevísimo, pero luminoso como la luna. Luego reviví despierta la pesadilla recurrente que me ha atormentado desde siempre y entonces comprendí que existe una relación directa entre mi abuelo adorado y esos demonios en pijamas negros. La mano que me suelta en el sueño es la mano de Tao Chi'en. Quien cae lentamente es Tao Chi'en. La mancha que se extiende inexorable sobre los adoquines de la calle es la sangre de Tao Chi'en (ALLENDE, 2006, p. 335).

Así, la imagen de su abuelo había sobrevivido a los años y al trauma, por esto volvió en sus recuerdos en un momento de plena conjunción entre su mente, cuerpo y espíritu. Las

huellas de su pasado no estaban totalmente borradas, sino bloqueadas temporariamente de una manera que parecían extintas para siempre.

Con ese fragmento tan importante aclarado, le faltaban ahora, pocas informaciones para que pudiera, de hecho, comprender todo lo que había pasado. Llevaba poco más de dos años viviendo amistosamente con Frederick Williams, el mayordomo de Paulina, y cada vez más rendida en su relación con Iván Rodovic, cuando su abuela Eliza reapareció en su vida. Le contó cómo se murió Tao y porqué. Tao Chi'en era un médico que hacía de todo para salvar a las personas y su disgusto más grande fue justamente no poder salvar a su hija Lynn. En el barrio donde vivían, el tráfico de niñas esclavas para fines sexuales (las *sing-song girls*) era frecuente. Fue invitado por dos hermanas presbiterianas, Donaldina y Martha, para formar parte de un grupo que ayudaría a poner fin al tráfico denunciando los lugares de prostitución, aunque supiera que se estaba poniendo a luchar en contra gente peligrosa que sostenía ese mercado, como por ejemplo, Ah Toy, la mayor importadora de *sing-song girls*.

Un día cuando caminaba con su nieta Aurora, se acercó un muchacho corriendo pidiéndole a Tao que acudiera volando porque había ocurrido un accidente y el hombre estaba escupiendo sangre. Tao lo siguió a toda prisa sin soltar la mano de su nieta por una callecita lateral, después otra, y otra, hasta que se encontraron solos en un callejón sin salida. Tao Chi'en alcanzó a darse cuenta de que había caído en una trampa e intentó retroceder, pero ya era tarde:

De las sombras surgieron varios hombres armados de palos y lo rodearon. [...]. Tuvo unos instantes para preguntar qué querían, qué pasaba, y escuchar el nombre de Ah Toy mientras los hombres en pijamas negras, con las caras cubiertas por pañuelos, danzaban a su alrededor, luego recibió el primer golpe en la espalda. Lai Ming se sintió tironeada hacia atrás y trató de aferrarse a su abuelo, pero la mano querida la soltó. Vio los garrotes subir y bajar sobre el cuerpo de su abuelo, vio saltar un chorro de sangre de su cabeza, lo vio caer al suelo de boca, vio cómo seguían pegándose hasta que no era más que un bulto ensangrentado sobre los adoquines de la calle (ALLENDE, 2006, p. 356).

Esa fue la parte que faltaba de la historia para que Aurora comprendiera por completo la relación de sus pesadillas con el trauma que le costó veinticinco años de olvido. La abuela Eliza Sommers es quien cierra ese anillo de la cadena:

Sin ella, mi vida seguiría sembrada de zonas nebulosas; sin ella no podría escribir esta memoria. Fue esa abuela materna quien me dio las piezas que faltaban para armar el rompecabezas de mi existencia, me habló de mi madre, de las

circunstancias de mi nacimiento y me dio la clave final de mis pesadillas. Fue ella también quien me acompañaría más tarde a San Francisco para conocer a mi tío Lucky [...] y desenterrar los documentos necesarios para atar los cabos sueltos de mi historia (ALLENDE, 2006, p. 338).

Así, entre fotografías, recuerdos y palabras, Aurora por fin, logró juntar los añicos en que se había convertido su pasado, pudiendo mirar hacia atrás sin la sensación de estar ante un abismo mnemónico. El rompecabezas de su vida fue armado con la unión entre las fotografías enseñadas por la abuela Paulina, por las palabras de su tío Lucky, y, por fin, las palabras de la abuela Eliza.

7 IMAGEN Y PALABRA ESCRITA: MEMORIAS QUE SE COMPLETAN

A través de las obras que aquí hemos analizado, *Escenas de cine mudo* y *Retrato en sepia*, fue posible percibir cómo se construyeron los procesos mnemónicos en cada una de ellas. Por un lado, tenemos el narrador y personaje de las propias memorias, Julio, que ante un álbum de fotografías dejado por su madre antes de morir, vuelve al pasado a través de las imágenes que mira, reconstruyendo mnemónicamente doce años de su vida. De otro lado, está Aurora, también narradora de su historia, pero dueña de un pasado oscuro y prácticamente olvidado por un trauma. Su labor, no está solamente en mirar fotografías y recordar hechos, sino en rescatarlos, juntar piezas perdidas de un rompecabezas sin conexión a partir de imágenes y arreglar las historias contadas por una y otra persona que sobró de su familia.

Julio no necesita de nada más que las propias fotografías para recordar los doce años que pasó en Olleros. Ante cada una, va mirando, acordándose y contando hechos al lector/a. Si no fueran esas imágenes, las memorias sobre esa época estarían amenazadas por el olvido. Él llega, incluso, a contar hechos que van más allá de lo que se presenta en las fotografías.

Ya Aurora, no logra recuperar todo su pasado sola. Necesita de ayuda de alguien que le muestre las fotografías y se las explique a ella, pues el trauma que tuvo a los cinco años le puso una barrera que no le permitió conectar las imágenes directamente con las experiencias vividas, hasta veinticinco años más tarde. Así, las palabras vienen como una forma de juntar los añicos de la historia, posibilitando que se construya el tejido mnemónico con el mínimo de lagunas posible. Ante los retratos de familiares que no llegó a conocer, las palabras vinieron para complementar el sentido de estos retratos, resultando en una interacción entre imagen y palabra (JOLLY, 1996). Como el propio nombre “Aurora” sugiere, su pasado va saliendo lentamente de la oscuridad asemejándose al día que amanece, y luego surge el sol para aclarar el paisaje.

Pero las obras *Escenas de cine mudo* y *Retrato en sepia*, no son más que el registro de esas memorias presentes, bajo el intento de preservarlas a través de la escrita y alejarlas del olvido. Dichas obras resultan del trabajo final de toda una investigación, en el caso de Aurora, y un repaso minucioso, en el caso de Julio. Así, los dos narradores poseen la consciencia de que las historias y las memorias deben ser registradas, ya que los protagonistas no vivirán eternamente para contar los hechos. Sin el registro escrito, todo eso desaparecería poco a poco, hasta la finitud total de esos recuerdos. Rita Queiroz (2005), afirma que la escrita es la

contrapartida gráfica del discurso y la fijación del lenguaje hablado de una forma permanente o casi permanente.

Al principio de *Escenas de cine mudo*, el narrador justifica el por qué de escribir todos los recuerdos que lo conectan al pasado:

Los recuerdos simplemente se suceden. Aparecen de pronto detrás de una fotografía y, luego, van pasando poco a poco por delante de nosotros y desapareciendo (a veces, muchas veces, para siempre). Es por eso, para no volver a perderlos, por lo que hoy me he puesto a escribir después de tantos años sin verlas, los pies de estas fotografías que mi madre guardó y conservó hasta su muerte y que, como carteleras viejas, resumen en sus imágenes la película de un tiempo que, sin que me diera cuenta, se fue quedando olvidado en lo más hondo de mi memoria [...] (LLAMAZARES, 1994, p. 39-40).

El alejamiento que Julio había tomado con relación a esos momentos vividos en Olleros y registrados en las fotografías del álbum que su madre le dejó, estaba contribuyendo para el olvido de los mismos. Cuanto más tiempo uno se queda sin activar las huellas de sus memorias, más fragmentada y borrosa se pone esa conexión entre pasado y presente. Así, escribir las memorias es una forma de registrarlas en detalles, de modo que se pueda volver a ellas mucho tiempo después para rescatarlas de manera más completa.

De la misma forma que Julio, Aurora en *Retrato en sepia*, también justifica la importancia del registro escrito respecto a las memorias rescatadas y salvas del olvido:

Si no fuera por mi abuela Eliza, quien vino de lejos iluminar los rincones sombríos de mi pasado, y por estas miles de fotografías que se acumulan en mi casa, ¿cómo podría contar esta historia? Tendría que forjarla con la imaginación, sin otro material de los hilos evasivos de muchas vidas ajenas y algunos recuerdos ilusorios. La memoria es ficción. Seleccionamos lo más brillante y lo más oscuro, ignorando lo que nos avergüenza, y así bordamos el ancho tapiz de nuestra vida. Mediante la fotografía y la palabra escrita intento desesperadamente vencer la condición fugaz de mi existencia, atrapar los momentos antes de que se desvanezcan, despejar la confusión de mi pasado. Cada instante desaparece en un soplo y al punto se convierte en pasado, la realidad es efímera y migratoria, pura añoranza. Con estas fotografías y estas páginas mantengo vivos los recuerdos; ellos son mi asidero a una verdad fugitiva, pero verdad de todos modos, ellas prueban que estos eventos sucedieron y estos personajes pasaron por mi destino. Gracias a ellas puedo resucitar a mi madre, muerta cuando yo nací, a mis aguerridas abuelas y mi sabio abuelo chino, a mi pobre padre y a otros eslabones de la larga cadena de mi familia, todos de sangre mezclada y ardiente. Escribo para dilucidar los secretos antiguos de mi infancia, definir mi identidad, crear mi propia leyenda. Al final lo único que tenemos a plenitud es la memoria que hemos tejido. Cada uno escoge el tono para contar su propia historia; quisiera optar por la claridad durable de una impresión en platino, pero nada en mi destino posee la luminosa cualidad. Vivo entre difusos matices,

velados misterios, incertidumbres; el tono para contar mi vida se ajusta más al de un retrato en sepia... (ALLENDE, 2006, p. 363-364).

A través de la escrita, como dijo Aurora, se puede resucitar todo lo que ya está ausente en nuestro medio, de modo que las anchas manos de la memoria nos posibilitan tocar esas ausencias a través de los recuerdos.

Julio y Aurora, a partir del momento que reconstruyen sus memorias, se asemejan a los *mnemones*²⁵. La diferencia es que abren mano de ese encargo para ser sustituido por la escrita, reconociendo que ésta es la opción más efectiva para mantener vivo el registro.

7.1 La imagen del encadenamiento sugerido a través de la palabra escrita

Ya hemos afirmado que tanto *Escenas de cine mudo* como *Retrato en sepia* se construyen bajo una sistemática que puede ser metafóricamente comparada a una cadena llena de anillos firmemente presos unos a los otros. Parécenos válido explotar un poco más ese punto en el sentido de verificar cuál es la imagen que se forma al final de cada obra, bajo esa idea de encadenamiento.

En *Escenas de cine mudo*, la primera visión a que somos remetidos, es la de un álbum con treinta fotografías que, inicialmente, aparecen como una serie de fragmentos desconectados. A lo largo de la narrativa, Julio va mencionando cada una de ellas y explicándolas al lector de modo que resulten en un todo coherente y arreglado. La última fotografía mencionada por el narrador es la que parece resumir todo ese trabajo, haciéndonos ver la nítida imagen de una colmena, cuando nos cuenta que fue a ayudar su padre que estaba enfermo, a sacar la miel:

Aquel verano, recuerdo, le ayudé a sacar la miel, pese a que casi no podía aún con los cuadros, que ese año, además, estaban llenos [...]. Lo único que recuerdo es que, cuando terminamos mi padre parecía menos triste y mi madre estaba tan orgullosa de mí como si me hubiesen dado un premio en el colegio. Aunque el premio, para mí, fue este retrato que el fotógrafo nos hizo al lado de las colmenas. Es el último del álbum y el último también que conservo de Olleros: ese montón de colmenas

²⁵ Según Le Goff, los *mnemones* eran personas encargadas de guardar el recuerdo del pasado en vista de una decisión judicial (LE GOFF, 2003).

llenas de hombres anónimos, como mis padres, que sigue inmóvil en mi memoria, pero del que yo ya me estaba yendo (LLAMAZARES, 1994, p. 218-219).

El trabajo realizado por las abejas a lo largo de un determinado periodo resultan en cuadros de cera que se asemejan a una tela compuesta por pequeños orificios llenos de miel: las brescas. Esos panales de miel se parecen a una tela uniforme que fue creciendo a la medida en que se fue añadiendo y cruzando hilos sin permitir lagunas oscuras o fallas. Ese fue también el trabajo del narrador a lo largo de la obra. Un oficio continuo y persistente, el cual resultó en la propia obra *Escenas de cine mudo*, una narrativa que se llena de la más dulce miel en cada línea, representada por los recuerdos que surgen, uno tras el otro, en la memoria del narrador. Además, esa conexión que se establece entre pasado y presente sería capaz de cambiar, al final, el nombre del libro, ya que no tenemos más escenas de cine mudo, sino escenas que adquieren movimiento, significado y voz a través del narrador que las contextualiza, sacándolas de la condición de mudez y silencio en que se encontraban al principio.

Ya en *Retrato en sepia*, el encadenamiento se procesa de modo un poco distinto, aunque el resultado sea muy semejante. Si arreglamos la obra linealmente, tenemos al principio el nacimiento de Aurora bajo los cuidados de sus abuelos maternos. Ese es el nudo a partir de donde se construirá la historia de la narradora. Cinco años después, la abuela paterna es la que se encargará de la niña, formando parte y componiendo otro fragmento de la vida de Aurora, aclarando parte de su pasado a través de fotografías que le muestra. Al final de la narrativa, es la abuela materna que vuelve para contar las informaciones que le faltan a la nieta para que ésta pueda completar su historia pasada y comprender su presente. Así, la abuela Eliza es la que representa el último anillo que cierra la cadena, el último hilo que faltaba para coser la tela de las memorias de Aurora. Como ella misma afirma, “poco a poco fui pegando los parches del pasado” (ALLENDE, 2006, p. 228). Esa imagen de un tejido amplio y lleno de colores es el resultado de la unión entre fotografías, palabras y memorias que, encadenadas presentan un tono más vivo que el de un retrato en sepia. Esta obra que cuenta la vida de Aurora, también podría cambiar su título al final, pues, a través de los recuerdos, el color sepia que predomina va dando lugar a los colores chillones conforme el pasado de Aurora se va aclarando. Así, cuando llegamos al fin de la narrativa, nos damos cuenta de que no tenemos más un retrato en sepia como al principio teníamos, sino un retrato en colores que resulta a partir de la conexión entre pasado y presente.

7.2 Consideraciones finales

En esa disertación de maestría fue necesario, al mismo tiempo, que se hiciera un recorrido por la historia de la fotografía, desde su surgimiento hasta el empleo de ese recurso hasta hoy en distintas áreas, y también un repaso por los mecanismos de funcionamiento de la memoria, para poder percibir cómo esos dos procesos están relacionados. La fotografía desde su invento causó una revolución tanto en el mundo físico, en el sentido del surgimiento de una máquina que reproducía la cantidad de imágenes que se deseaba, convirtiéndose en una extensión del ojo humano, como en el mundo intelectual, en el sentido de que los teóricos la compararon inmediatamente con la pintura e intentaban a todo el momento definir su futuro a partir de diversas hipótesis. Mientras la mitad del mundo se preocupaba con discusiones vacías acerca del invento de Luis Jacques Mandé Daguerre, la otra mitad trataba de darle uso de modo que poco a poco, diversas áreas ya la habían adoptado como elemento de fundamental importancia para el desarrollo de las tareas y objetivos cotidianos.

La fotografía, como dicho anteriormente, nació en un periodo de desarrollo tecnológico y sirvió, primeramente, para documentar ese proceso que se esparcía por el mundo. Las máquinas industriales, el trabajo en las fábricas, la arquitectura, y otras tantas actividades: todo pasó a ser registrado para servir como documento histórico de una época en constante evolución. En medio a ese contexto, por el hecho del registro como una especie de “clon” del mundo visible, la pintura se ve amenazada por no alcanzar el propósito de la fotografía, y así empieza una lucha de fuerzas que se extiende por más de un siglo. La fotografía no fue inventada para tomar el lugar de ningún proceso artístico, sino para cumplir con un papel que hasta entonces ningún otro proceso lo hacía. Así, las diversas áreas como medicina, antropología, sociología, historia, entre otras, la tomaron como prueba de los acontecimientos, sea para los estudios o para el simple registro de tales hechos.

A lo largo de su trayectoria, la fotografía fue penetrando y mezclándose con una serie de otros elementos como la palabra y la escrita. De esa unión resulta otro proceso que se puede asociar al hecho de registrar y explicar ese registro con el fin de que se pueda volver a él y mantenerlo como memoria. La literatura es, quizá, la que mejor permite ese proceso que se construye a través de la fotografía, porque, además de su carácter ficcional, trae en sus páginas el tiempo, el espacio y la palabra a través de la narración, una especie de representación del mundo en que vivimos. De ese modo, parecemos fácil percibir que en ese espacio, cuando la fotografía se hace presente, se desarrolla un proceso que busca el rescate

de algo que no puede perderse, aunque el tiempo avance en el sentido de borrar las experiencias vividas.

Así, las obras literarias analizadas en este trabajo nos muestran, justamente, que una historia de vida sólo tiene sentido si hay la memoria para sostenerla, y esa memoria aunque parcialmente borrada, puede ser más fácilmente recuperada con la presencia de la fotografía.

Los personajes principales de *Escenas de cine mudo* y *Retrato en sepia*, comparten diferencias y semejanzas con el lector. Las diferencias se relacionan al espacio físico, al tiempo y a la trayectoria particular de cada personaje; las semejanzas se refieren al resultado final de sus trayectorias, es decir, lo que alcanzan a partir de las fotografías y en términos de narrativa, es muy semejante. Los dos personajes de las referidas obras literarias analizadas, crecen mucho a lo largo de la narrativa porque el elemento fotográfico los agranda dentro del texto. Ni Julio, y tampoco Aurora permanecen los mismos conforme los hechos van desgajándose línea a línea. Cada uno llega al final con su trayectoria más completa, más significativa, con lagunas menos vacías y mejor justificadas. Lo que a lo largo de la narrativa eran vagos recuerdos, al final de ella se transforma en nítidas imágenes; lo que era duda, se convierte en seguridad y los rincones oscuros y empolvorados del pasado al final brillan bajo la más pura claridad.

La fotografía fue la gran responsable por causar ese crecimiento de Julio y de Aurora. Ella ofreció, a lo largo del camino, condiciones para que cada uno la tomara y pudieran volver en el tiempo con el fin de recordar y recuperar fragmentos de experiencias que ya se mostraban perdidos.

Volver en el tiempo no es retroceder, sino crecer en el sentido de (re)conocer y resignificar su historia. La fotografía permite vivir esa paradoja del hecho de volver y avanzar en un tiempo ficcional, que ya pasó y por esto no tenemos como tocarlo; o entonces, en un tiempo presente que no tenemos como aprisionarlo. Retrocedemos cuando nuestro recuerdo alcanza el momento del pasado; avanzamos cuando ese recuerdo rellena el espacio que estaba vacío y éste se completa.

El espacio narrativo de *Escenas de cine mudo* es muy distinto del espacio de *Retrato en sepia*. Su narrador, como dicho anteriormente, es independiente delante de las fotografías y no necesita más que solamente ellas para ejecutar ese mecanismo de volver y avanzar en el tiempo. Su voz es la que cuenta todo, y cuando fragmentos de otras voces aparecen a lo largo del texto de *Escenas de cine mudo*, vienen como reflejo nítido de los recuerdos. Ya en *Retrato en sepia*, tenemos una narradora que también construyó la narrativa a partir de las fotografías, pero necesitó de voces ajenas para hacerla llegar a los recuerdos, y que si no fueran éstas,

tendríamos una historia totalmente fragmentada. Así, las dos narrativas literarias referidas son el resultado de la conexión entre fotografía y palabra (oral y escrita) que se estableció ante la posibilidad de olvido, es decir, Julio y Aurora escriben porque recuerdan sus experiencias y quieren impedir o, por lo menos, evitar, la propagación del olvido. Olvidarse significa perder toda y cualquier vinculación con el pasado convirtiéndolo en un largo vacío. Significa también no tener historia y todos necesitamos una. De ese modo, el registro escrito es un mecanismo que contribuye para la preservación de los acontecimientos y así, puede ser considerada una de las formas que mejor representa la inmortalización de la memoria.

La memoria tal como fue definida a lo largo de ese trabajo (facultad de conservación del pasado; lugar donde son guardadas las experiencias; y las experiencias en sí que mantienen relación con el pasado), siempre denota una especie de organización. Si guardamos las experiencias vividas y las invocamos después a través de la *mamnesi*, estamos actualizándolas y arreglándolas, a la vez, según el presente que se vive. Ese modo de organización permite que todos los recuerdos estén conectados unos a los otros, de manera que nuestro pasado se asemeje a un hilo continuo y coherente. Si ese pasado se encuentra fragmentado y, por lo tanto, sin sentido completo, hay que buscar una estrategia para entender los fragmentos y unirlos. En el caso de Aurora en *Retrato en sepia*, el lenguaje oral apoyado en la fotografía fue la salida encontrada para que ocurriera esa organización del pasado. Enseguida, hubo la necesidad de que se escribiera ese lenguaje para evitar que se formaran nuevas lagunas acerca del pasado. En el caso de Julio en *Escenas de cine mudo*, la única diferencia se da cuando, del lenguaje iconográfico, pasamos directamente al escrito, sin pasar por la oralidad.

Independiente de cómo cada narrador llega a esa organización, se percibe que la necesidad de guardar las experiencias a través de la escrita, en el caso de las dos obras literarias en cuestión, se da porque no se consigue retener todo el pasado simplemente por la impresión de experiencias en nuestro bloque de cera, como propuso Platón. Aunque las imprimamos, si no volvemos a ellas, éstas se pierden por sobreposición de otras, es decir, la memoria, como lugar donde se guardan los acontecimientos vividos, no posee la capacidad de registrar y conservar todos los detalles del pasado.

Concentrándonos en el trabajo que Julio y Aurora realizaron para recuperar, organizar y escribir todo el pasado que desagua en las dos narrativas, percibimos una secuencia dentro de esa labor: primero, hubo el contacto de cada uno de ellos con la fotografía, después, el registro escrito a partir de los recuerdos suscitados ante dichas imágenes. Ya, el lector que se encuentra con las narrativas *Escenas de cine mudo* y *Retrato en sepia*, realiza el trabajo

contrario, o sea, tiene contacto primero con lo que fue escrito y sólo después llega a las fotografías que posibilitaron a cada uno volver a su pasado. Así, las dos narrativas, a partir del punto de vista del lector, pueden ser asociadas a lo que Barthes (1984) denomina *studium*, *punctum* y *spectator* en el contexto fotográfico, es decir, el primero término se refiere al espacio donde se inscriben y se condensan los datos; ya el segundo, se refiere a algún elemento o detalle que está inscrito dentro de ese espacio y que causa inquietud; el tercero, sería el individuo que es fotografiado o, entonces, aquel que desde lo externo a la fotografía, mira, analiza y evalúa la imagen. De ese modo, las denominaciones utilizadas por Barthes (1984), aunque desplazadas de su contexto original, sirven para ilustrar todo el trayecto realizado hasta aquí: somos *spectator* en un constante trabajo de análisis y entendimiento de ese *studium* que se presenta en forma de narrativa escrita. El *punctum* que nos llevó al intento de entendimiento y argumentación con relación a todo lo que nos contó el narrador de *Escenas de cine mudo* y la narradora de *Retrato en sepia*, fue justamente la inquietud que se establece ante las lagunas que se forman en la memoria por falta de suficientes recuerdos del pasado. A partir del análisis y de las discusiones propuestas, se pudo constatar la fuerza de la fotografía en cuanto cumplidora de la función (re)constructora del pasado.

REFERENCIAS

ABOUT Isabel. Disponível em: <http://www.isabelallende.com/pdf/Bio_Isabel.pdf>. Acesso em: 24 jul 2010. Biografia de Isabel Allende.

ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. A fotografia no jornal e no museu: a construção de uma estética. In: _____. *Ensaíos (sobre) o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

ALLENDE, Isabel. *Dímelo tú: Isabel Allende y Mariana Arias*. [s.l.]: Youtube, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZRFuRVU3B3w>>. Acesso em: 27 jan 2011.

_____. *La casa de los espíritus*. 1. ed. España: Plaza & Janés Editores, 1982.

_____. *Hija de la Fortuna*. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

_____. *Retrato en sepia*. Barcelona: Debolsillo, 2006.

ARISTÓTELES. *On the soul – parva naturalia – on breath*. Harvard University Press, Cambridge: Mass, 1986.

ARNAUD, André Jean. et al. *Dicionário enciclopédico de teoria e sociologia do direito*. Tradução: Patrice Charles, F. X. Willaume. Rio de Janeiro: Renovar, 1999.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Prólogo. In: MOREIRA LEITE, Miriam. *Retratos de família*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural: diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod, Libros de Araucaria, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGER, John. *About looking*. New York: Pantheon Books, 1980.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BULFINCH, Thomas, *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CARTIER-BRESSON, Henri. *L'Homme et la machine*. Paris: Chêne, 1972.

CASEY, Edward S. *Remembering: a phenomenological study*. Second edition. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

CELEBRANDO el año nuevo chino. 2007-2011. Disponível em: <<http://china-family-adventure.com/es-celebra-ano-nuevo-chino.html>> Acesso em: 16 dez 2010.

CHOAY, François. *A alegoria do patrimônio*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

CIAVATTA, Maria. O trabalho como fonte de pesquisa: Memória, história e fotografia. In: FRIGOTTO, Gaudêncio (Org). *A experiência do trabalho e a educação básica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: BENEDETTI, M. et al. *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona: Laia, 1977.

COSERIU, Eugenio. *Sincronia, diacronia e história: o problema da mudança lingüística*. Tradução: Carlos Alberto da Fonseca e Mario Ferreira. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luisa Carvalho da. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. In: KOURY, Mauro G. P. (Org.) *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

EMBALSE del Porma. 15 ago 2010. Disponível em:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Embalse_del_Porma> Acesso em: 29 out 2010.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *Revista FACOM*, São Paulo, n. 17, p. 4-14, jan. /jun. 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Séc. XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONSECA, Pedro C. L. ; SOUZA, Fábio D'Abadia de. Literatura e fotografia: o anseio pela apreensão do instante. *Revista Signótica*, Goiânia, v. 20, n. 1, p. 149-174, jan./jun. 2008.

FRIEDERICHS, Bibiana de Paula. Textos e contexto da imagem fotográfica: as condições objetivas e as condições subjetivas, que compõem a complexidade da realidade histórico-social. *Ecos Revista*, Pelotas, v. 10, n. 2, p. 69-96, jul./dez, 2006.

GARGANIGO, John F. et al. *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o invisível*. Minas Gerais: Editora da UFMG, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1996.
JUNTA de Andalucía [02 fev 2009]. Disponível em:
<www.bibliotecaspublicas.es/requena/imagenes/contenido22296.pdf>. Acesso em: 26 jul 2010. Informações sobre vida e obra de Julio Llamazares.

KORFMANN, Michael. Fotografia, visibilidade e o realismo literário. *Cerrados Revista de Pós Graduação em Literatura da UnB*, Brasília, v. 21, p. 183-200, 2006.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

_____. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOURY, Mauro G. P. Relações imaginárias: a fotografia e o real. In: ACHUTTI, Luis Eduardo R. *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. et al. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LLAMAZARES, Julio. *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994.

MALPARTIDA, Juan. Palimpsesto. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid. n. 522, p. 28-46, dic 1993.

MANRIQUE, Miguel. Nuevos novelistas españoles. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 438, p. 153-165, dic 1986.

MARESCA, Sylvain. Sobre desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais. In: ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

MONTEIRO, Rosana Horio. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

MOREIRA LEITE, Miriam. Morte e fotografia. In: KOURY, Mauro G. P. (Org.) *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

_____. *Retratos de família*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

MORFAUX, Louis-Marie; LEFRANC, Jean. *Novo dicionário da filosofia e das ciências humanas*. Tradução: Jorge Teles Meneses. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mário Quintana, São Paulo: Abril cultural, 1982.

QUEIROZ, Rita de. A informação escrita: do manuscrito ao texto virtual. *CINFORM - Encontro Nacional de Ciência da Informação*, 6., 2005, Salvador – Bahia. *Proceedings...* Salvador: [s.n.], 2005. Disponível em: <http://www.cinform.ufba.br/vi_anais/docs/RitaQueiroz.pdf>. Acesso em: 22 dez 2010.

RAMOS, Matheus Mazini. Fotografia e arte: demarcando fronteiras. *Revista Contemporânea*. São Paulo, n. 12, p. 129-142, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória a história e o esquecimento*. Tradução: Alain François, et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. In: *Revista Ciência da Informação*. Brasília, v. 36, n. 3, p. 76-67, set./dez., 2007.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: _____ (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. *Educação & Sociedade*. Campinas, v. 21, n. 71, jul. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf>> Acesso em: 12 jan 2011.

SEÑAS. *Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VASQUEZ, Pedro. *Fotografia: reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALVES, Raphael Freire, CONTANI, Miguel Luiz. O “instante decisivo”: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. *Revista Discursos Fotográficos*. Londrina, v. 4, n. 4, p. 127-144, 2008.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BEHAR, Lisa Block de. La literatura entre el registro y el recuerdo. CONGRESSO ABRALIC , 2., 1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 96-113. v.1.

GIACOMINI, Jair Marcos. *A fotografia em Las babas del diablo e em Blow up: marcas de indecisões*. 2004. 114 f. Dissertação (Meswtrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

GURAN, Milton. A “fotografia eficiente” e as Ciências Sociais. In: ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. *Ensaio (sobre) o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. *Revista Discursos Fotográficos* . Londrina, v. 4, n. 4, p. 13-34, 2008.

MOREIRA LEITE, Miriam. Documentação fotográfica: potencialidades e limitações. In: CÂNDIDO Antônio. et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução: Dora Rocha Flaksman. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 18 nov 2010.

APÉNDICE A

Julio Llamazares

Julio Llamazares nació en 1955, en el desaparecido pueblo de Vegamián, perteneciente a la Provincia de León (España), poco antes de que ese pueblo quedara inundando por el embalse del Porma²⁶. Es novelista, poeta, periodista y ensayista. Licenciado en derecho, luego abandonó el oficio de la abogacía para dedicarse al periodismo en Madrid, ciudad donde reside.

La cronología de sus obras empieza con *La lentitud de los bueyes* (1979 – poesía), *El entierro de Genarín: Evangelio apócrifo del último heterodoxo español* (1981 – ensayo), *Memoria de la nieve* (1982 – poesía), *Retrato de un bañista* (1984 – guión cinematográfico), *Luna de lobos* (1985 – novela), *Luna de lobos* (1987 – guión cinematográfico), *La lluvia amarilla* (1988 – novela), *El río del olvido* (1990 – literatura de viaje), *En Babia* (1991 - artículos de prensa), *Escenas del cine mudo* (1994 – novela), *En mitad de ninguna parte* (1995 – relatos), *Nadie escucha* (1995 - artículos de prensa), *En mitad de ninguna parte* (1995 - artículos de prensa), *El techo del mundo* (1995 - guión cinematográfico), *Tres historias verdaderas* (1998 – relatos), *Los viajeros de Madrid* (1998 - artículos de prensa), *Tras-os-montes* (1998 – literatura de viaje), *Cuaderno del Duero* (1999 – literatura de viaje), *Flores de otro mundo* (1999 – guión cinematográfico), *El cielo de Madrid* (2005 – novela), *Modernos y elegantes* (2006 - artículos de prensa), *Entre perro y lobo* (2008 - artículos de prensa), *Las rosas de piedra* (2008 – literatura de viaje) (JUNTA...2009).

Julio Llamazares es ganador de diversos premios, entre ellos el Premio Nacional de Literatura, que lo han puesto como uno de los más notables escritores españoles. Sus obras son caracterizadas por el cuidado en las descripciones, un lenguaje preciso que prende al lector. Según Manrique (1986), Llamazares es un escritor cuidadoso y responsable, y lo explica porqué:

²⁶ Embalse es un lago artificial en el que se acumulan las aguas de un río para aprovecharlas mejor (SEÑAS, 2002, p. 480). El embalse del Parma es considerado el segundo embalse más grande de la provincia de León, España. Fue construido en 1968 por el ingeniero y escritor madrileño Juan Benet. En 1994, tras la muerte de Juan Benet, el embalse pasó a denominarse "Embalse Juan Benet", aunque popularmente continúa siendo conocido como "Embalse del Porma", nombre del río sobre cuyo curso se ubica (EMBALSE...2010).

Cuidadoso, porque conoce a la perfección el material que está empleando y se anda con pies de plomo y cada concepto lo desmuestra finamente, pasándolo por una especie de lupa y mostrándolo para que veamos con una crudeza y realidad extraordinarias algo que está y que existe por la fuerza verídica de su historicidad. Responsable, porque sabe que si no se anda con pies de plomo, el mensaje se le va de las manos, la poesía moriría al instante y el texto, en principio pensando literariamente, acabaría rodando muy bajo, muriendo en las oscuras formas del panfleto o la ya desgastada denuncia político-social (MANRIQUE, 1986, p. 165).

La opinión arriba nos parece perfecta para expresar la elegancia en el modo de escribir de Julio Llamazares. Este cuidado y esta responsabilidad de que habla Miguel Manrique, aparecen en todas las obras de Llamazares, convirtiéndolas en lecturas extremadamente agradables.

APÉNDICE B

Isabel Allende

Según Garganigo (1997), Isabel Allende nació en la ciudad de Lima, Perú, en 1942, pero fue nacionalizada chilena. Es considerada una escritora dueña de una de las voces femeninas más populares de América Latina. Además de escritora, tradujo diversas obras, trabajo que contribuyó para que ganara atención mundial.

Con narrativas que encantan por su creatividad, Isabel Allende también se destaca hasta hoy, por la defensa y las reflexiones que propone a cerca del universo femenino, con posicionamientos feministas bien definidos que subvierten el papel de la mujer como elemento de un sistema patriarcal impuesto y antiguo. Otro destaque de sus obras es la incorporación de personajes y hechos políticos que también nos hacen reflexionar, a medida que le son hechas diversas críticas.

Nacida de una familia económicamente privilegiada, sus padres se divorciaron muy temprano y el padre rompió contacto con toda la familia. Aún así, mantuvieron relaciones estrechas con la familia de su padre, principalmente con su primo hermano, Salvador Allende, quien, en 1970-1973, fue presidente de Chile.

Después del segundo matrimonio de la madre de Isabel Allende con un diplomático, la familia hizo una serie de viajes pasando por Bolivia, Europa y Medio Oriente, regresando a Chile cuando Isabel tenía quince años. En esta época, la joven ya había demostrado interés en ser escritora y empezó en la carrera de periodismo muy temprano. Colaboraba en una revista feminista, además de hacer programas de televisión.

Pero en 1973 el golpe de estado puso fin al gobierno de Salvador Allende, introduciendo un largo periodo de dictadura militar bajo el comando del General Augusto Pinochet. Las torturas, la desaparición de presos políticos y otros abusos de poder, cambiaron la vida de Isabel Allende, quien, ya casada, tuvo que salir de Chile en 1974 a Venezuela, donde se quedó por varios años.

En Venezuela la vida literaria de Isabel Allende empieza a ganar espacio con una larga carta que escribió a su abuelo poco antes de que éste se muriera. La carta nunca le fue enviada por el motivo de que el abuelo se muriera pronto, sin leerla. Pero Isabel, siguió escribiéndola

y cuando se transformó en una obra de ficción alcanzando el tamaño de una novela, llevó el nombre de *La casa de los espíritus*, su primera novela publicada en 1982.

A partir de ahí, inúmeras otras novelas fueron publicadas: *De amor y de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987), *Cuentos de Eva Luna* (1989), *El plan infinito* (1991), *Paula* (1994), *Afrodita* (1998), *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en Sepia* (2000), *La ciudad de las bestias* (2002), *El reino del dragón de oro* (2003), *El bosque de los pigmeos* (2004), *El Zorro* (2005), *Inés del alma mía* (2006), *La suma de los días* (2007), *La isla bajo el mar* (2009). Además, Isabel Allende también escribió cuentos (*La porda de porcelana* – 1984) y piezas teatrales (*El embajador* – 1971, *La balada del medio pelo* – 1973, y *Los siete espejos* – 1974) (ABOUT..., 2010).

En las narrativas de Isabel Allende lo que más encanta, quizá, no es la imaginación con la cual llena las páginas de sus libros, sino el lenguaje que utiliza para expresar esa imaginación. En diversas entrevistas concedidas²⁷ Isabel Allende cuenta que cuando era niña recibía largas cartas de su abuela, escritas a mano, con una ortografía perfecta y un lenguaje poético, práctica que hoy se ha perdido entre las personas. Quizá esa escritora haya recibido un poco de su abuela esa herencia de la palabra poética, llena de sentimientos que conmueven. Eso se percibe en su obra, principalmente, cuando describe escenas que involucran el amor, pues según ella, el amor es el único sentimiento que moviliza de verdad a las mujeres, y por esto le gusta detallarlo lo más que puede. Sobre la escrita como registro y expresión, afirma que *la escrita es un orden artificial al desorden de la vida*.²⁸

La autora ya ganó diversos premios de literatura en Alemania, Francia, Bélgica, México, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Portugal. Aunque algunos todavía la tratan como una escritora de tono menor, el gran éxito y la numerosa venta de sus libros ponen abajo esa idea. Las narrativas de Isabel Allende, siguen encantando a todos por la creatividad que engendra la trama y por un lenguaje suave que aprisiona el lector en un mundo lleno de fantasías.

²⁷ Las diversas entrevistas a las cuales nos referimos fueron vistas en www.youtube.com y fueron concedidas a Mariana Arias, Juan Carlos Fau, Jorge Gestoso, Claudia Suarez y otros.

²⁸ Esa idea, específicamente, fue expresada en la entrevista concedida por Isabel Allende a Mariana Arias en el programa *Dímelo tú*, en 2008. (ALLENDE, 2008).