

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA
EN ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

LA FOTOGRAFÍA EN FACEBOOK, ¿DEPOSITARIO DE MEMORIA
EN LA ERA DIGITAL?

JULIA MARINA CARRILLO HIDALGO

ENERO, 2016

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA
EN ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**LA FOTOGRAFÍA EN FACEBOOK, ¿DEPOSITARIO DE MEMORIA
EN LA ERA DIGITAL?**

JULIA MARINA CARRILLO HIDALGO

ASESORA DE TESIS: DRA. MARÍA ÁNGELA CIFUENTES GUERRA

LECTORES:

DR. GASTÓN CARREÑO

DR. ALEX SCHLENKER

ENERO, 2016

Todo el mundo se reconoce en el álbum de fotos.

Christian Boltanski

AGRADECIMIENTOS

Gracias infinitas a toda mi familia, pero en especial a mis padres, por su ejemplo de trabajo, lucha, superación y esfuerzo: gracias por su compañía diaria, por el apoyo aunque no entiendan “qué mismo es lo que estudio”, por el tiempo que sin dudar me ayudaron a cuidar a mis hijos y la confianza que me han dado para alcanzar mis metas. A Cristhian, por las luces pero también por las sombras, por la historia compartida, por aguantar las desveladas y por los planes pospuestos durante estos dos años. A mis hijos, por el tiempo que han cedido para este sueño, que finalmente es para ellos, y por llenar las páginas de mi álbum de sonrisas y dulzura. A mi hermana, con quienes compartimos tantas páginas del álbum de familia, porque con ella somos ramas de un mismo tronco aunque sigamos direcciones diferentes.

A mis amigas de siempre, las maravillosas mujeres que son parte de mi vida; gracias por la hermandad y la alegría a lo largo de este camino. Gracias a mis colegas de “la cato”, por la buena onda y el buen humor pero también por la maldad y las risas. Gracias a mis amigas y amigos, los de antes y los de ahora, los de cerca y los de lejos, los de Facebook y los del cafecito compartido, por hacerme sentir su confianza y su apoyo.

Un gracias enorme a mis queridos compas, por ser personas auténticas, por su sol y su luz, por ser espíritus generosos y nobles, porque al abrazar sus sueños e ideales me han enseñado a ver el mundo con otros ojos. Les admiro profundamente por su integridad y su valor. Fue un privilegio compartir más que las lecturas de clase.

Gracias Lourdes, Claudia y Nati, por su sabiduría y sensibilidad, porque al abrirme las puertas de sus recuerdos y vivencias me han permitido no solo hacer este trabajo, sino sobre todo entender cómo en ustedes me reconozco a mí misma y a tantas otras mujeres, que antes y ahora son vitales.

A los profesores de FLACSO, por los debates abiertos y las reflexiones, pero en especial a María Ángela Cifuentes, por las palabras de aliento cuando dudé, por la enorme generosidad para compartir sus conocimientos, por las charlas, sugerencias y consejos y por creer en este trabajo que, sin ella, no hubiese sido posible.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN.....	8
FOTOGRAFÍA Y MEMORIA EN TIEMPOS DE REDES SOCIALES: EL PORQUÉ DE UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO	8
CAPÍTULO I.....	18
LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA PARA ENTENDER LA MEMORIA PERSONAL.....	18
Sentido indexal de la fotografía.....	22
Carácter mnemónico de la fotografía	30
La fotografía y sus vínculos emotivos.....	39
El tiempo y la fotografía: el pasado se hace presente.....	46
CAPÍTULO II.....	51
EL ÁLBUM FOTOGRÁFICO: ARCHIVOS Y RELATOS QUE VIAJAN DEL MUNDO ANALÓGICO AL DIGITAL	51
El álbum de familia: archivos que cuentan una historia.....	55
El álbum virtual de Facebook, ¿archivo o escaparate? Dinámicas sociales de la foto compartida en Facebook.....	64
Implicaciones del paso de lo privado a lo público.....	74
Los álbumes en entornos digitales: hacia nuevas tipologías de archivos para relatos que se mueven entre el pasado y el futuro	83
CAPÍTULO III	87
ESTAMOS HECHAS DE NOSTALGIAS	87
Los álbumes de Facebook: el campo de estudio y sus lógicas	89
Lourdes: Un álbum para recordar al padre	102

Claudia: Un álbum donde el pasado y el presente conviven	113
Natalia: Reencuentro y testimonio del paso del tiempo	128
CAPÍTULO IV	142
CONCLUSIONES.....	142
El álbum como documento familiar: registro, narración y legado de lo que somos	144
Espacios de memoria: ausencias, vivencias y vínculos emotivos	146
Influencia de la materialidad del soporte y el cambio tecnológico	146
Las “zonas de traspasos” entre lo privado y lo público. Perspectivas y evoluciones.....	151
BIBLIOGRAFIA	154
ENTREVISTAS	161
ANEXOS	162

RESUMEN

Esta tesis aborda un estudio etnográfico de los álbumes familiares de tres mujeres no nativas digitales, en sus “cuarentas”, de clase socioeconómica medio alta, residentes en la ciudad de Quito, en el marco de su transición del mundo analógico al entorno digital, específicamente, al álbum de la red social Facebook. Se analiza cómo el paso de álbum físico –que se materializaba en una colección de fotografías impresas y guardadas celosamente en cajas o en verdaderos “libros” generalmente por la madre, la abuela o una de las mujeres de la familia– comporta algunas variaciones al entrar, por decisión de la dueña de las imágenes, en el mundo de internet, en medio de su inmediatez y fugacidad para formar el álbum digital.

Se hace un recorrido por los aspectos tecnológicos que posibilitan la fotografía, pero también se alude al poder emotivo y mnemónico de las imágenes, así como a su capacidad para construir relatos, representar, consolidar y fortalecer vínculos familiares y aun concepciones identitarias. Por otro lado, se vislumbra las posibilidades en la conformación de una nueva forma para construir y reconstruir nexos, tanto de memoria como de relaciones sociales, influido ciertamente por aspectos como el cambio en las nociones de privacidad y propiedad propiciadas por la red.

Así, mientras algunos sentidos se mantienen al margen de la materialidad de las fotos, otros se transforman, desaparecen o son creados. El carácter emotivo, por ejemplo, no se pierde pues aunque la imagen no tenga la materialidad propiciada por el papel, conserva su capacidad de evocar y convocar la memoria y los afectos; no obstante, el espacio privado del hogar para la visualización sujeta a la voluntad del dueño del álbum se transforma y da paso, gracias a la web, a la posibilidad de un visionado atemporal que depende también del usuario y que se convierte en público. A la par, la foto llega a ser ubicua, e incluso intrusa, pero se vuelve efímera pues con un solo clic puede aparecer o esfumarse y su propiedad ya no es de quien la toma, sino de cualquiera con acceso a ella, un acceso facilitado y delimitado por los avances tecnológicos. Queda, por supuesto, la posibilidad profundizar el estudio o extenderlo a ámbitos más específicos como la agencia o la materialidad y la vida de los objetos, pero con el trabajo se logra visualizar un aspecto inherente a la fotografía: la nostalgia, el recuerdo que la convierte en más que un pedazo de papel o una colección de píxeles.

INTRODUCCIÓN

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA EN TIEMPOS DE REDES SOCIALES: EL PORQUÉ DE UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

En un momento en que las redes sociales se han convertido en parte vital de la interacción entre los individuos, cada día se publican imágenes de distintos tipos: fotografías publicitarias, informativas o artísticas, fotos de momentos triviales o solemnes, escenas entre amigos y familiares e incluso sátiras gráficas o llamados al activismo y la movilización social. En general, todas llevan la etiqueta de la inmediatez, sin embargo, en las redes sociales algunos usuarios encuentran un espacio para usos menos extendidos, uno de ellos –que se abordará en esta investigación– es el de subir a Facebook fotografías que se extraen de los álbumes familiares, lo que implica un proceso de digitalización que se realiza, en muchas ocasiones, a través de cámaras integradas en dispositivos móviles. La fotografía del álbum de familia, así, es despojada de su materialidad, abandona los espacios íntimos y en su lugar, se ve inmersa en un nuevo espacio, donde lo público desafía los límites de lo privado y donde queda expuesta para la resignificación de los recuerdos que la envuelven.

Sarah Pink, refiriendo a Ingold, destaca que la relevancia de la fotografía se extiende más allá de su contenido visual hacia los mundos de los que forma parte, lo que implica repensarlas en función de las prácticas a las que están adscritas (Pink, 2012: 13-14). Se plantea entonces la necesidad de emprender un análisis antropológico de las fotografías sobre las personas ausentes que se publican en la red social Facebook y la manera en la que esta plataforma ha transformado los entendimientos sobre la memoria, la temporalidad y la materialidad de la imagen en la actualidad.

Se considerarán, en consecuencia, los cambios de soporte de la foto analógica a la digital ya que, como plantea Hans Belting, “[ú]nicamente una perspectiva antropológica puede permitirse afrontar estos temas, que de otra forma no admitirían comparaciones, pues pertenecen a la historia de los medios y de la técnica” (2007: 8). En ese sentido se cuestiona si es posible pensar en la construcción de una memoria individual, a manera de una narrativa autobiográfica, a partir de los archivos digitales de

los álbumes virtuales de la red social y establecer la calidad evocativa de la imagen digital publicada en las redes sociales respecto a los sujetos ausentes.

No solo se trata de establecer los alcances de contar con una memoria digital, sino también de evaluar el impacto y la influencia de las herramientas tecnológicas sobre la forma en la que se construyen los recuerdos/memorias, así como en la manera en la que se generan archivos auto elicitados.

Asimismo, se tratará de establecer si los álbumes de Facebook pueden concebirse como una nueva manera de entender el registro de los recuerdos, de cara a los cambios en la materialidad y la temporalidad de los registros, estudiando los casos particulares de tres usuarios –que no son parte de la llamada generación de nativos digitales y que han trasladado sus imágenes analógicas al formato digital.

Al problematizar los álbumes de Facebook como depositarios de memoria y como archivos, se plantea además el estudio del carácter potencialmente efímero de los registros virtuales, contrastados con su eventual permanencia debido a las políticas de manejo de las cuentas de la red social. A partir de ello, es posible investigar si se han generado nuevas concepciones alrededor de la calidad temporal de las imágenes en los medios virtuales en comparación con la fotografía en papel y, a la vez, si la transformación del cambio de la materialidad del soporte influye en la creación de nuevos entendimientos del concepto de memoria en las redes sociales.

Este trabajo se desarrolla en un contexto en el que las redes sociales, como Facebook, unen a millones de usuarios en espacios virtuales, lo que implica cambios en la manera de pensar y pensarse como también en la forma en la que se construye el sentido de comunidades. Con la comunidad en línea, se podría pensar incluso en un cambio en las formas de sentir pues, de acuerdo con García Canclini, “las redes virtuales cambian los modos de ver y de leer, las formas de reunirse, de hablar y de escribir, de amar y de saberse amados, o acaso imaginarlo” (en Aparici, 2010: 22). Esta nueva capacidad de escritura/lectura se extiende también a las fotografías que circulan en la red, visto que son producto de una voluntad individual y corresponden a un uso social de la fotografía que se ha incorporado a la cotidianidad.

En consecuencia, este trabajo propone el análisis de casos puntuales en los que la red social se convierte en un canal para manifestar la ausencia, sea física o espacial, y así comprender si hay nuevos entendimientos sobre la memoria vinculados a este tipo

de fotos/archivos en la plataforma virtual Facebook, para absolver una pregunta que toca justamente, una práctica relativa a la fotografía: ¿Cómo se construyen los entendimientos sobre memoria y temporalidad alrededor de las imágenes de las figuras ausentes y su publicación en la red social Facebook? No se ignora, por supuesto, que los moldes culturales específicos afectan la autonomía de los relatos individuales, en tanto moldean y organizan la forma en la que los contenidos y las narrativas se estructuran, más bien se entiende que las prácticas narrativas son subjetivas y vehiculan los factores sociales externos. (Pujadas, 1994, en Pujadas, 2000: 149)

La investigación etnográfica, por tanto, tratará –en primera instancia– de entender qué representan las fotografías de las personas ausentes para los usuarios que las publican en las redes sociales; paralelamente, se pretende lograr un acercamiento a las prácticas de las informantes para comprender cómo la plataforma –en tanto medio portador– transforma el significado mnemónico de la fotografía como recuerdo o rastro de memoria, como apunta Belting:

(...) nuestros cuerpos poseen la capacidad natural para transformar en imágenes y conservar en imágenes los lugares y las cosas que se les escapan en el tiempo, imágenes que almacenamos en la memoria y que activamos por medio del recuerdo. Con las imágenes nos protegemos del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos. (...) El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen. A partir de ese momento, las imágenes participan igualmente en cada nueva percepción del mundo, pues nuestras imágenes de recuerdo se superponen con las impresiones sensoriales. (Belting, 2007: 83)

A partir de la vida ligada a la imagen plasmada –como huella fotográfica– y su soporte se quiere establecer si las concepciones sobre lo efímero y lo permanente están relacionadas con el paso de la fotografía analógica a la fotografía digital en los casos específicos de estudio. En este sentido, se rescata que las imágenes son, como afirma Brea, portadoras de una carga simbólica, que, potencialmente nos imbuye con la capacidad de crear un mundo conforme a nuestros deseos de esperanzas y creencias que puede, incluso, rescatarnos de la muerte en una promesa de eternidad (Brea, 2010: 9). Esta misma evasión la refiere Benjamin: “En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura” (2008a: 21)

Esta investigación busca definir en qué medida las imágenes de Facebook mantienen o transforman un sentido de memorias personales, capaces de evocar y disparar recuerdos, y ser, en el sentido de Barthes, imágenes *puntuales*, pero también si con la influencia de los avances tecnológicos y los cambios en las dinámicas propiciadas por la interacción en las comunidades virtuales el álbum familiar o el portarretratos han sufrido transformaciones al convertirse en al “álbum de fotos” de las redes sociales, ya que éstos no solo pueden contener imágenes del propio usuario, sino también de sus seres queridos y de los momentos que considera importantes, aquellos que no solo quiere recordar sino que quiere también visibilizar.

La estrategia metodológica que se propone para la realización del trabajo de campo se basa en los principios de la etnografía virtual planteados por Hine (2011), quien aborda esta estrategia metodológica a partir de una comprensión de las implicaciones de la vida *offline* sobre la realidad virtual y los usos cotidianos de las tecnologías: “el agente de cambio no es la tecnología en sí misma, sino los usos y la construcción de sentido alrededor de ella” (Hine, 2011: 13). La autora, como se ve, propone el estudio de los usos de internet y de las relaciones espacio/temporales que se producen, sin embargo, mantiene una posición de escepticismo en cuanto a la tecnología en sí misma como transformador social *per se*.

Este enfoque plantea la posibilidad de implementar micro-niveles de análisis a través de la etnografía, repensando las dimensiones del espacio y el método dentro y fuera de la virtualidad. Internet, en este sentido, se convierte en un *lugar* en el que la cultura se gesta, ya que el ciberespacio se presta para la conformación de comunidades, pero además puede concebirse como un *artefacto cultural*, generado por personas con objetivos y prioridades situados, enseñados y aprendidos.

Así, de acuerdo con Hine, la etnografía se puede utilizar para alcanzar un sentido enriquecido de los significados que adquiere la tecnología en las culturas que la alojan, o que se conforman gracias a ella y, en consecuencia, comprender la forma en la que Internet incide en la organización y eventual reestructuración de las relaciones sociales en el tiempo y el espacio. (Hine, 2008: 17-20)

Por otro lado, la fotoelicitación se utilizará, durante entrevistas a profundidad, entendiendo a la fotografía como una herramienta exploratoria que permite descubrir diversos aspectos del fenómeno de la transformación de los usos de la imagen

fotográfica, de acuerdo con lo que Malcolm Collier (2009: 21) define como las posibilidades evocativas de la fotografía y con base en sus posibilidades como fuente de información. Para la fotoelicitación se trabajará sobre una selección fotográfica producto de la observación previa de los perfiles de Facebook de tres usuarias de alrededor de 40 años, profesionales, que pertenecen a un nivel socio económico medio-alto, de diferentes estados civiles. Para este acercamiento, se retoman dos planteamientos de Joan Josep Pujadas: en primer lugar,

La recuperación y gran auge del método biográfico en estos últimos veinte años forma parte de la revalorización del actor social (individual y colectivo), no reducible a la condición de dato o variable (o a la condición de representante arquetípico de un grupo), sino caracterizado como sujeto de configuración compleja y como protagonista de las aproximaciones que desde las ciencias sociales se quiere hacer de la realidad social. (Pujadas, 2000: 127)

Por otra parte, en cuanto al

inmenso poder evocador que poseen las fotografías y la utilidad que tiene poder consultar los álbumes de fotos con el informante durante las sesiones de entrevista, como forma de situar al propio sujeto en el contexto de los acontecimientos que nos está narrando y de dar entrada a recuerdos adormecidos u olvidados. (Pujadas, 2000: 138)

Así, cada informante y cada álbum se constituye en microcosmos de análisis, con un valor que no proviene de su representatividad, sino de su unicidad y porque, a pesar de las diferencias que las separan, se ven unidas por una práctica común: han creado álbumes en la red social a partir de una selección fotográfica de sus álbumes de familia. Este es, por tanto, el criterio determinante para la selección de las fotografías que se analiza, pero se complementa con otro factor: las referencias textuales que las acompañan, que corresponden a personas ausentes física o temporalmente. El uso de las fotografías en el proceso de entrevista de las informantes reconoce que, como postula Collier (2009: 19), no dependemos únicamente de nuestros ojos y nuestras mentes como investigadores, sino que podemos enriquecernos mediante la incorporación de las experiencias directas de quienes se vinculan con las imágenes, sea porque han participado en los eventos representados o porque han generado vínculos afectivos alrededor de ellas. Esta capacidad, según el autor, además excede a las capacidades textuales, que de cierta manera son limitadas. Se busca, además, desentrañar la

dimensión experiencial que propone Pujadas, a través del acercamiento a las informantes y sus álbumes, puesto que

para el antropólogo el material biográfico ayuda a ahuyentar el fantasma de la tipificación de los sujetos como representativos o característicos de un orden sociocultural determinado, mediante la introducción de los sesgos subjetivos y personales, que permiten evidenciar las diferentes posiciones, sensibilidades y experiencias individuales. (Pujadas, 2000: 130)

En esta etapa se analizará las imágenes en la red social, así como los comentarios que han generado o las interacciones que han desencadenado. Asimismo, se realizará un contacto mediante la plataforma virtual con las informantes, para coordinar el trabajo de la segunda etapa, en la que tendrá lugar el trabajo presencial para poner en marcha la fotoelicitación, que permite obtener respuestas directamente conectadas con las imágenes, pero que a la vez, las desbordan pues se convierten en una especie de “punta de ovillo” que permite que la información referente a la imagen se desmadeje, enriqueciendo la información contextual original a partir de las vivencias y la memoria individual. Para la investigación planteada estos datos son el fundamento que permitirá una comprensión ampliada a partir de los recuerdos y experiencias de las informantes (Collier, 2009: 22), para descubrir si las usuarias construyen un registro de memoria en la red social y si han desarrollado nuevas concepciones en cuanto a la temporalidad y la materialidad de estos registros fotográficos.

Tanto la etnografía virtual como la fotoelicitación permitirán la elaboración conjunta de relatos, que den cuenta de lo que las fotografías significan para las informantes y la forma en la que la imagen y su publicación en la red social adquieren significado. Se incluirá, por tanto, la colección de las fotos de los álbumes de Facebook y, en la medida de lo posible, de los álbumes familiares de las mujeres del grupo, y una relación de éstas con las narraciones personales que provoquen, puesto que la fotografía posee una riqueza particular, que se complementa con la memoria –trabaja con ella– y además “permite comprender que el tiempo aporta sentido” (Garrigues, 2008: 22).

El principal reto –y aporte– de esta investigación lo constituye el empleo de las redes sociales, en cuanto canales tecnológicos, para aprovechar el acceso a la información en entornos virtuales, lo que supone la posibilidad de la observación y la interacción en tiempos asincrónicos e indefinidos, es decir, poder hacerlo de acuerdo

con las necesidades de la investigación dependiendo únicamente de las facilidades de acceso a la red y de manera intermitente o continua.

De la misma manera, el estudio se aborda desde la oportunidad que la etnografía virtual brinda para acceder a entornos geográficamente dispersos, aunque esto implica un reto también fundamental: la reformulación de la constitución misma del objeto de estudio. La etnografía virtual posibilita la comprensión de las dinámicas de las comunidades y los flujos en un sentido muy diferente a las de la antropología tradicional; es posible entender a través de ella la forma en la que los usuarios se aglutinan alrededor de intereses comunes, superando nociones antropológicas tradicionales como lugar de residencia y etnia/nacionalidad; de hecho, el caso estudiado permite ver justamente esta heterogeneidad entre los sujetos.

Sobre este aspecto metodológico y sus implicaciones instrumentales, se rescata lo que reseñan Elisenda Ardévol y Adolfo Estalella:

La mayor parte de las interacciones sociales en contextos cara a cara tiene una naturaleza efímera de modo que sólo a través de la práctica del investigador (tomando notas, realizando grabaciones, etcétera) es posible preservar registros materiales de esas interacciones; las interacciones sociales mediadas por las tecnologías de internet, en cambio, producen registros materiales (páginas web, imágenes, textos, etcétera) que son muy a menudo permanentes y fácilmente accesibles. Aunque la extensión de esa permanencia es muy variable e impredecible, y puede ir de los minutos (como ocurre con los registros en un *chat*) a los años en el caso de las páginas web (aunque la permanencia de éstas es difícilmente predecible), la materialidad de esas interacciones les dota de singulares propiedades. (Ardévol y Estalella, 2011: 97)

Así, la etnografía virtual se utiliza como un método y una herramienta de búsqueda para acceder a la información de grupos específicos, particularmente útil en una cultura eminentemente mediática, en la que internet ha asumido un protagonismo creciente en las prácticas cotidianas de interrelación.

Por otro lado, en este trabajo se asume que la etnografía virtual implica otros desafíos; uno de los más grandes tiene relación directa con la dinámica misma de las comunidades *online* y con la cantidad de información disponible: lograr una delimitación adecuada del campo, teniendo en cuenta que como dice Hine, la delimitación depende muchas veces de una decisión arbitraria del investigador. Considero que esta decisión, aun arbitraria, debe por tanto responder a una planificación

cuidadosa de los objetivos, tal vez más que en el caso de un entorno físico, ya que la selección de las fuentes de información serán determinantes para los resultados. Asimismo, esta noción tiene relación directa con el hecho de que la información siempre será parcial, lo que implica la necesidad de reconocer que la etnografía virtual es siempre una representación de un micro cosmos, pero no por ello, menos válida. Por ello, se ha tenido en cuenta que

[p]ensar y trabajar en/sobre/con las nuevas tecnologías y las imágenes allí presentes demanda la redefinición de los objetos de estudio así como la problematización de los límites y conexiones entre las disciplinas, cuestionamientos que a su vez, están articulados con preguntas respecto al posicionamiento ético del investigador/a y su experiencia, y a la parcialidad del conocimiento social, requiriendo por lo tanto, desplazamientos epistemológicos como metodológicos para su abordaje. (Casasbuenas Ortiz, 2014: 29)

Si las fotos en papel se construían con fines específicos de permanencia y se transformaban en recuerdos de quienes no estaban presentes, las fotos digitales que se publican en la red social Facebook permiten que surjan nuevas posibilidades para la narrativa temporal, en la que pueden confluír tanto imágenes cercanas como lejanas en el tiempo, sin seguir una secuencia lineal, únicamente determinada por los criterios subjetivos del usuario. Entonces, “[i]nternet se ha convertido en un lugar de múltiples órdenes temporales y espaciales (...) Los mismos usuarios colaboran en la configuración de las espacialidades y temporalidades que sustentan sus propias nociones sobre dónde y cuándo están, en el mundo de Internet” (Hine, 2011: 142-143) y, al indagar en estas construcciones espacio-temporales, es posible acceder a los significados y entendimientos de cada individuo, en tanto expresiones de sus propias experiencias.

De acuerdo con Ardévol y Gómez Cruz (2009: 4), “internet está vinculado a otras muchas prácticas y tecnologías más allá de lo que ocurre delante de la pantalla de una computadora. Internet es un objeto relevante para la antropología visual y de los *media* porque su uso ‘transforma’ las prácticas visuales”. Asimismo, los autores destacan que “Internet y sus tecnologías particulares como *YouTube* o *Flickr* median en la producción del objeto visual, en el tipo de contenidos que se registran, en su estilo y estética, en su misma materialidad y características, en cómo circula la imagen y en su contexto de recepción o de consumo” (ibid: 5-6). Al respecto, cabe anotar que internet y

el ciberespacio en general se vinculan a lo “virtual”, pero en esta investigación se recurrirá a una noción menos restrictiva en cuanto a este carácter, según la que “[e]n realidad el ciberespacio es real porque en su interior fluye la vida de quienes interactúan en él. La diferencia con el mundo real es que en el ciberespacio el ‘medio’ es virtual, aunque los sujetos son reales, camuflados o no” (Moles, en Pérez-Martínez, 2013: s.n.). Asimismo se reconocerá como elemento fundamental que

[l]as nuevas tecnologías implican y complican maneras inéditas de representar, comunicar, memorizar, significar, codificar, narrar, seducir, diseñar, imaginar, simular, reflejar, inmortalizar, mimetizar, metaforizar, metamorfosear o maquillar lo real. Por lo tanto, es pertinente suponer que la tecnología digital ha transformado la manera de hacer y mostrar la fotografía de familia. (Cueto, 1986: 23)

Ante las profundas implicaciones de estos cambios, se indagará si la virtualidad genera nuevas concepciones alrededor de las fotografías de las personas ausentes, sobre todo con la traslación del papel al ordenador. Se analizará el carácter mnemónico de la fotografía digital en la plataforma virtual, entendiendo a ésta como un *medio portador*. Se estudiarán, además, las transformaciones de los usos de las fotografías y su relación con el cambio en los soportes, teniendo en cuenta el planteamiento de Hans Belting:

[E]l término “antropología” conlleva una diferencia positiva respecto de una historia de las imágenes y de los medios con una orientación exclusivamente tecnológica. Ambas perspectivas solo pueden justificarse cuando no se descartan mutuamente sino que se complementan, como lo demostró de modo precursor Hartmut Winkler con el ejemplo de la ciencia mediática. En este sentido, la perspectiva antropológica fija su atención en la praxis de la imagen, lo cual requiere un tratamiento distinto al de las técnicas de la imagen y su historia. (2007: 10)

La fotografía, así, se analiza lejos de la semiótica y la superficie visual, para pasar al estudio desde el punto de vista de las trayectorias afectivas de los productores, desde el lugar en el que significan y son significadas, en relación con el recuerdo y con tiempos que transmutan, que van del pasado al presente como lo hacen del papel a la pantalla, de la imagen–materia a la *e*–imagen (Brea, 2010). Estos traslados cotidianos de lo analógico a lo digital facilitan, por tanto, un entendimiento de las lógicas contemporáneas de las prácticas fotográficas, mientras permiten conocer sentidos profundos asociados con la imagen.

Al problematizar la fotografía en las redes sociales se abre una ventana para reinterpretarla, encontrar las fisuras en las tecnologías y en las plataformas digitales que suponen sus usos, descubrir las narrativas, las experiencias y las historias que se suscitan gracias al apareamiento de las comunidades virtuales y, finalmente, afrontar una realidad cambiante, en la que la imagen fotográfica y la memoria confluyen, para desdibujar los límites entre dos mundos que cada vez más se entrelazan: el *online* y el *offline*.

Con este acercamiento etnográfico se pretende entender si, a pesar de que los cambios tecnológicos nos persuaden del anacronismo de la foto argéntica, aún seguimos haciendo las mismas cosas que hacíamos con aquellos pedazos de papel con las imágenes digitales, y, aún más, si en la era de la velocidad y la ubicuidad propiciada por la postfotografía, las fotos –en cuanto muestras visibles de lo subjetivo– nos siguen atrayendo, conmoviendo y causando heridas como lo propusiera Barthes.

Esta tesis, finalmente, da cuenta de una travesía que se materializa en el tono de la escritura y en el acercamiento al tema. Así, el trabajo parte de un punto de vista puramente teórico para convertirse en el relato de las experiencias de las informantes y de las reflexiones a las que lleva el trabajo de campo. Si al inicio son los autores y referentes los que se escuchan con más fuerza, hacia el final sus teorías se entrelazan con los testimonios y los recuerdos de las mujeres que aportaron, con infinita generosidad, para este trabajo. Quedan, por supuesto, relaciones por desentrañar, preguntas por absolver y experiencias por descubrir alrededor del tema; ya el tiempo será el que marque el inicio de nuevas investigaciones que superen a esta y permitan, en parte, entender el intrincado mundo de la memoria y sus nexos con la fotografía y las tecnologías.

CAPÍTULO I

LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA PARA ENTENDER LA MEMORIA PERSONAL

*Lo que hace a la fotografía un invento extraño es
que sus materiales primarios son luz y tiempo.*

John Berger

Todas las familias, o casi todas, atesoran ciertos recuerdos plasmados en fotografías: el retrato de la madre, de la abuela, de los nietos; las bodas y los viajes. Estos momentos, pedazos de olvido capturados por el ojo de la cámara, eran recopilados cuidadosamente, sea en álbumes o en portarretratos o simplemente en baúles, cajas y cajones. Mientras más lejanos en el tiempo, los momentos congelados usualmente corresponden a eventos y ceremonias, perennizados en trozos de papel con la idea de conservarlos como testimonios de acontecimientos y personas importantes.

Con el aparecimiento de la fotografía digital, sin embargo, los temas y las formas de guardar los recuerdos fotográficos han ido cambiando: lo mismo se retrata la familia que una multitud de desconocidos, una mascota o la cena; asimismo, los álbumes de familia van siendo desplazados por dispositivos magnéticos, por el almacenamiento remoto en servidores de internet (la *nube*) e incluso por su publicación en plataformas virtuales.

En los álbumes fotográficos de antaño, con colores desteñidos por el paso del tiempo y tras finísimas hojillas plásticas o láminas de papel, se conservan imágenes que revisitamos con nostalgia y añoranza unas veces, con una sonrisa llena de emoción otras. El recuerdo de los paseos en familia, de los días lejanos con los abuelos, los padres o los tíos, de la infancia compartida entre juegos y pequeños eventos escolares renacen cuando se abren sus páginas y encontramos, como si volviéramos a vivir aquellas épocas, a los seres queridos y a los amigos que no siempre nos acompañan e incluso a aquellos que quizás una vez fuimos y no somos más. Y si la visita a estos espacios del recuerdo se hace en compañía –más aún si es con quienes “están” en las fotos–, la experiencia adquiere matices singulares: pasa a ser intersubjetiva, da pie a

conversaciones y memorias y, especialmente, se reviste de un profundo sentido emocional, que nos transforma brevemente a través de la memoria que despierta. Las historias así convocadas, cobran entonces tanta importancia como las imágenes que las dispararon.

¿Pasa lo mismo cuando desmaterializamos la fotografía de papel y la transformamos en datos informáticos que recorren las plataformas web? Tenemos a mano dispositivos móviles que nos mantienen permanentemente conectados con el mundo; recibimos fotografías por correo electrónico, las encontramos en páginas web y en las diferentes redes sociales, y además podemos capturarlas en cualquier momento para seguir aumentando el número de imágenes que parecerían inundar los entornos digitales. Ya no es necesario ir a la casa de nuestros amigos o familiares para mirar los álbumes fotográficos, pues basta con entrar a Facebook para hacerlo. En estricto sentido, las prácticas sociales han cambiado y se siguen transformando.

Gómez Cruz, al hacer un acercamiento etnográfico a las prácticas que rodean a la fotografía cotidiana, sugiere que las imágenes fotográficas han pasado de ser una historia familiar a convertirse en una historia de restaurantes. Al referir las prácticas de su propio entorno, el autor propone que la historia y la memoria familiar han quedado inscritas en “pequeñas imágenes bidimensionales, en fotografías” (Gómez Cruz, 2012a: 21) que han sido preservadas por las “coleccionistas de recuerdos familiares” (*ibid*): su madre y su abuela. No obstante, con el apareamiento de nuevas dinámicas sociales – vinculadas con las nuevas redes sociotécnicas de la cultura digital, la fotografía se ha desplazado hacia espacios y momentos menos solemnes que en sus inicios, como los restaurantes, creando así un nuevo campo cultural que puede ser estudiado desde múltiples enfoques, incluido el de la antropología.

En efecto, Belting plantea una transformación en la concepción de la imagen y su relación con el cuerpo mismo, como consecuencia de los cambios de la modernidad:

[E]n la actualidad nos fotografiamos y filmamos unos a otros desde la curia hasta la tumba. Cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Por lo tanto, también las imágenes de esta naturaleza poseen un sentido metafórico: muestran cuerpos, pero significan personas. (Belting, 2007: 110)

El objetivo de esta primera parte es definir –a partir de aportes teóricos clave– algunos de los rasgos ontológicos que vinculan la fotografía y la memoria, desde su carácter

indexal y mnemónico hasta sus vínculos emocionales y sus significados frente a las ausencias, y así dar pasos hacia la definición de las transformaciones en los sentidos asociados con las imágenes y la función que desempeña en relación con la memoria personal. Con este objetivo se hará, una comparación entre la fotografía análoga y la digital; cabe destacar que, en este tránsito, la fotografía se analizará a partir de la noción de imagen-huella, que a través de un corte temporal y espacial fija, detiene y guarda para rescatar de la ausencia: para convertirse en rastro de las experiencias vividas.

Sentido indexal de la fotografía

Preguntar (y preguntarse) sobre lo que es la fotografía es abrir una interrogante con múltiples respuestas. En el caso de la fotografía analógica, desde los campos de la química o la física, la respuesta puede reducirse al proceso mecánico de la fijación de una imagen sobre una superficie fotosensible, mientras que desde la historia del arte puede relacionarse, en cambio, con una forma de representación del mundo, y desde las ciencias sociales, se puede pensar en ella como parte de la cultura o como elemento de identificación. De acuerdo con la definición basada en el proceso mecánico y sus características físico químicas, se recoge lo que señala Flusser:

El mundo al que aparentemente designan las imágenes técnicas se presenta como su causa, y ellas mismas, como el último eslabón de una cadena causal que las une sin interrupción a su significado: el mundo refleja rayos solares y otros rayos registrados mediante dispositivos ópticos, químicos y mecánicos sobre superficies sensibles, que producen como resultado imágenes técnicas. (Flusser, 2001: 18)

Por su parte, la fotografía digital, al escindirse de su soporte material, se transforma en una colección de bits que, ordenados por códigos computacionales, nos presenta imágenes detenidas también en el tiempo, estatizadas pero fantasmáticas, que flotan en las pantallas de miles de usuarios (Brea, 2010). La fotografía, entonces, puede referirse al margen de su producción técnica como espacio de tiempo congelado, indicio de un momento singular capturado por máquinas de detención. (Brea, 2010: 11)

Respecto de la producción aparática, para Flusser la imagen técnica es diferente a las imágenes tradicionales (pintura, dibujo), pues mientras estas designan fenómenos y constituyen abstracciones de primer grado –abstraen directamente el referente–, la fotografía designa conceptos, al ser una abstracción de tercer grado, lo que implica que

“abstraen de textos que abstraen de imágenes tradicionales que abstraen, como hemos visto, del mundo concreto” (Flusser, 2001: 17). Esta es una constante que se mantiene, tanto en la fotografía analógica como en la digital, y que puede ayudar a la comprensión del fenómeno del paso de un ámbito al otro dentro de las comunidades de las redes sociales.

No obstante, al margen de las definiciones mencionadas, se puede afirmar que el apareamiento de la fotografía analógica implicó un quiebre en la tradición mimética del arte y la visualidad al permitir una representación especular de la realidad a través de procesos mecánicos y químicos, lo que la hizo adquirir en sus inicios un estatuto de registro de lo real, obviando la mediación del fotógrafo; de acuerdo con Emanuel Garrigues: “[l]a photo est, à la fois, une mémoire et un miroir; elle fonctionne bien souvent comme un test projectif, mais surtout comme materialization extérieure et arbitraire d’images mentales, qu’elle contribue également à créer” (Garrigues en Grau, 2002: 38). Así, la imagen fotográfica y su reproducción en papel se constituyó en un medio para una representación de la realidad con un grado de analogía muy alto, que abría la ventana para la atribución de objetividad que tuviera en los inicios.

Vilém Flusser, en este sentido, plantea un análisis crítico sobre la fotografía que termina por desbordarla pues no solo disecciona las tecnologías de producción de la fotografía como imagen técnica, sino que hace patente sus implicaciones en la civilización y en la existencia de la humanidad a partir de su vinculación con el pensamiento mágico, que se opone al pensamiento conceptual lineal promovido por la escritura. (Flusser, 2001: 11-23)

De hecho, el autor cuestiona la omnipresencia de las fotografías, que fuera referida con desconcierto por Barthes (2013: 36) y por Brea (2010: 16) pues esta produce que el consumidor habitual de imágenes pase por alto los conceptos que se encuentran detrás de la producción –es decir, el programa¹ que las sustenta y su influencia en el comportamiento social– para dar paso únicamente a la aceptación de la

¹ De acuerdo con Vilém Flusser, la cámara fotográfica está programada para crear fotografías, cada una de las cuales constituye parte de las posibilidades finitas del programa, que no es más que un “juego de combinación al azar” (Flusser, 2001: 66). Además, la finalidad de la cámara es simbólica, pues su objetivo es cambiar el significado del mundo y para esto fabrica símbolos, o más específicamente, superficies simbólicas, que no pueden escapar a la manera determinada en la que fue programado el aparato (Flusser, 2001: 26-27).

noción de que “las fotos designan algo distinto, a saber, situaciones procedentes del mundo impresas en superficies; para él las fotos representan el mundo mismo” (Flusser, 2001: 39), esto es, les asigna un carácter icónico más que indexal.

Por su parte, Philippe Dubois presenta un recorrido histórico acerca de lo que denomina el “principio de realidad propio de la relación entre la imagen fotoquímica y su referente” (Dubois, 1986: 20).

Para entender esta relación, partimos de la definición que Barthes propone sobre el referente: “Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Barthes, 2013: 90). Asimismo, menciona que “lo que intencionalizo en una foto (...) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía” (Barthes, 2013: 91).

Asimismo, es necesario recordar que la fotografía analógica es producto de un procedimiento mecánico y de un corte espacio-temporal como plantea Dubois (1986: 147), que para el operador resulta incontrolable en sí –aunque tenga el poder de editarlo *después* del disparo–, lo que marca su relación con las nociones de la realidad del referente:

Aunque el fotógrafo intervenga cuidadosamente en la preparación y guía del proceso de producción de las imágenes, el proceso mismo sigue siendo óptico-químico (o electrónico) y su funcionamiento automático, y los artefactos requeridos serán inevitablemente modificados para brindar mapas aún más detallados y por lo tanto más útiles de lo real. La génesis mecánica de estas imágenes, y la literalidad de los poderes que confieren, implica una nueva relación entre la imagen y la realidad. Y aunque pueda decirse que la fotografía restaura la relación más primitiva –la identidad parcial de la imagen y el objeto–, la potencia e la imagen se vive ahora de modo muy diferente. (Sontag, 2006: 221-222)

Dubois presenta las etapas del debate sobre la cuestión del realismo en la fotografía analógica, e identifica tres instancias o tiempos determinados por la relación entre imagen y referente: el primero en el que se da una identificación mimética, impulsada por una corriente realista y objetiva, en este la imagen fotográfica y el referente están directamente ligados por su semejanza; aparece posteriormente un segundo discurso influenciado por el estructuralismo, que cuestiona la perfección analógica o efecto de

realidad, y que atribuye a la fotografía la capacidad de transponerla e interpretarla, dado que la imagen fotográfica codifica la realidad mediante convenciones, tal como hace el lenguaje. Finalmente, se da un tercer estadio en el debate del realismo fotográfico, en el que, a pesar de una deconstrucción semiológica e ideológica de la imagen mecánica, se mantiene una sensación de adhesión entre esta y la realidad, otorgándole la capacidad de remitir al referente y adquirir así el carácter de índice o huella. (Dubois, 1986: 21-50)

Para Dubois, al analizar el nivel de iconicidad o indicialidad, en el caso de los dos primeros puntos de vista expuestos, a pesar de las diferencias se mantiene un rasgo común: ambos plantean la existencia de un valor absoluto o general. En el primer caso la fotografía se convierte en un ícono; en el segundo, en un símbolo. La tercera, por otro lado, enmarca a la foto en el orden del índice, en tanto “representación por contigüidad física del signo con su referente” (*ibid*: 42) y así reconoce que está imbuida por un valor particular, al ser la “huella de una realidad” (Dubois, 1986: 43).

En el mismo sentido, el autor refiere a Barthes, quien encuentra que más allá de la distancia entre referente y fotografía, “esta *retorna*” (Dubois, 1986: 43). Este atributo, si bien implica la idea de contigüidad entre imagen y referente y desplaza la idea del realismo o la objetividad, se vincula también con el principio mecánico de la producción técnica de la fotografía analógica: la imagen se produce cuando una película fotosensible es expuesta a la luz, fijando así la apariencia de una realidad, creando una huella.

De forma similar, cuando Roland Barthes emprende una búsqueda por la esencia de la fotografía (tomando como marco de referencia a la fotografía analógica) echa mano de la fenomenología y afirma que:

En esta búsqueda de la Fotografía, la fenomenología me prestaba, pues, un poco de su proyecto y un poco de su lenguaje. Pero se trataba de una fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica, de tanto que se prestaba a deformar o esquivar sus principios según las necesidades de mi análisis. En primer lugar, no me libraba ni tan sólo intentaba librarme de una paradoja: por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la Fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia eidética e la Foto; y por otra parte el sentimiento irreductible de que la Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura: mis fotos participaban siempre, hasta el final, de aquel «cualquier algo». (Barthes, 2013: 40)

A partir de esta referencia y tomando como elemento adicional los planteamientos teóricos de Charles Sanders Peirce, fundador del pragmatismo americano, Phillippe Dubois pretende definir las implicaciones del estatuto indicial (indexal) de la fotografía analógica, esto es, de su calidad de huella de una realidad. Los postulados de Peirce son empleados como fundamento conceptual para definir al índice, parte de la tricotomía peirciana que se completa con el ícono y el símbolo, en los siguientes términos:

[E]s claro que se puede definir la categoría de los índices a partir de un principio fundador general, absolutamente discriminador, y que engendra por sí mismo tres órdenes de consecuencias teóricas muy ligadas (...): la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial se halla siempre regida por el principio central de una *conexión física*, lo que implica necesariamente que esta relación sea del orden de la *singularidad*, del *atestiguamiento* y de la *designación*. (Dubois, 1986: 57)

El índice, entonces, cumple con tres condiciones imprescindibles: es único, da cuenta de una realidad y, además, la designa o indica. Estas condiciones son posibles debido a que existe una conexión intrínseca entre el referente y la imagen, hay una relación real entre ambos elementos y de ahí se desprende su capacidad de remitir y afectar al objeto. En consecuencia, la categoría indexal se distingue de la simbólica y de la icónica: estas son relativamente independientes del referente físico, mientras que aquella está necesariamente vinculada con la realidad.

Dubois resalta que ni el carácter icónico ni el simbólico están desvinculados necesariamente del indexal, lo que da pie a la existencia posible de íconos indexales y de índices icónicos; de hecho, esta confluencia sería la que determina al signo fotográfico, sin embargo, recuerda que es preciso destacar que aun en el caso en el que se dé un efecto de semejanza icónica o una relación simbólica, la fotografía –o más exactamente el signo fotográfico– forma parte de la categoría del índice por su propia naturaleza de huella fotosensible, adquirida en su génesis mecánica. (Dubois, 1986: 59)

Las condiciones enunciadas (singularidad, atestiguamiento y designación) son inherentes al índice en general, independientemente de su naturaleza. En el caso del índice fotográfico, estas adquieren características propias.

La singularidad de la fotografía analógica proviene de la unicidad del referente, no de su posibilidad de reproducirse casi infinitamente: la fotografía es huella de una

realidad irreplicable, está por tanto vinculada indefectiblemente con su origen físico/químico/mecánico y temporal. Como dice Barthes:

Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha' tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. (Barthes, 2013: 26)

Tan única como el referente, resulta la relación entre este y la imagen fotografiada, al margen de su reproductibilidad, que Walter Benjamin definiera como la posibilidad técnica de copiar casi infinitamente la imagen para llevarla “no sólo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaban día a día” (Benjamin, 2008b: 40). Esta reproductibilidad otorga a la fotografía, según Dubois el carácter de “imagen multiplicable y serial” (Dubois, 1986: 66), pero el autor destaca que esta reproducción no le resta la condición singular del índice.

Para continuar con las condiciones indexales de la fotografía, se debe abordar el principio de atestiguamiento. La imagen fotográfica no solo remite a un referente real particular, sino que se constituye en evidencia de su existencia, da cuenta de una realidad que fue, aun efímera o fugaz. De este principio se desprende el carácter objetivo, de prueba o elemento de convicción que en su momento se le asignó y que refiere Barthes:

En la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres; y aun así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (esto ha sido»), la foto sugiere que éste está ya muerto. Por esto vale más decir que el rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) en *carne y hueso*, o incluso en *persona*. (Barthes, 2013: 92-93)

De acuerdo con Barthes, para ratificar el principio del atestiguamiento, la fotografía testimonia, certifica y autentifica lo que ha sido, y en consecuencia, tiene la capacidad de convencer, de ahí que haya adoptado un cierto estatuto de verdad. Sin embargo, ni siquiera la captura del momento es más que un engaño, pues Benjamin nos recuerda que “[l]a verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad” (Benjamin, 2008c: 307).

Finalmente, en cuanto al principio de designación, es importante establecer que su carácter vincula imagen y referente, lo indica y dirige la atención hacia él: “[e]l índice no afirma nada; solo dice: *Allí*” (Peirce, 1931-1958: 2.306, en Dubois, 1986: 69). En efecto, “por su génesis, el índice fotográfico muestra con el dedo (...) no es otra cosa que esta fuerza indicativa como tal, pura fuerza designadora «vacía» de todo contenido” (Dubois, 1986: 70).

Vistos estos referentes sobre la fotografía analógica, y las propiedades teóricas que marcan su indexalidad, vale analizar también la fotografía digital a la luz de estos aspectos. Fontcuberta, por ejemplo, cuestiona el estatuto de realidad construido alrededor de la fotografía analógica, a la que refiere directamente como una imagen maleable y falible, que se compara con la memoria humana (Fontcuberta, 1997: 78). En este sentido, el autor postula que la fotografía analógica responde a un régimen de verdad con un trasfondo cultural e ideológico determinado por relaciones humanas, con delaciones y traiciones y que, por tanto, miente a pesar de considerarse como una tecnología identificada con la veracidad: “[t]oda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa (Fontcuberta, 1997: 16). En el mismo sentido, afirma que:

La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero eso es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida. (Fontcuberta, 1997: 7)

Tras cuestionar la veracidad de la fotografía analógica, Fontcuberta inserta una variable adicional: la consolidación del binomio fotografía + ordenador, con la consiguiente posibilidad de manipular la imagen mediante programas informáticos y, adicionalmente, de compartir las imágenes gracias a la interactividad. A través del laboratorio digital, se evidencia la maleabilidad de la imagen fotográfica y termina de derrumbarse la idea de su fiabilidad como evidencia, para dar paso a la del fotógrafo como autor y generador de una *escritura de las apariencias* inserta en la cultura de la suposición (Fontcuberta, 1997: 166). Así, “[l]a irrupción de la tecnología digital no sólo ha mostrado que la fotografía era un medio primitivo sino también degenerado” (Fontcuberta, 1997: 150).

Si esto dice sobre la fotografía analógica, respecto de la digital es aún más crítico. Plantea, como punto de partida, el surgimiento de una *postfotografía*, que resulta de la evolución de las tecnologías y de las transformaciones culturales y sociales del nuevo siglo; esta postfotografía cambia, por tanto el contrato visual:

La fotografía convencional venía definida por la noción de huella luminosa producida por las apariencias visibles de la realidad. Sistemas de síntesis digital fotorrealista han suplido la noción de huella por un registro sin huella que se pierde en una espiral de mutaciones.

Nos debatimos así entre la melancolía por la pérdida de los valores entrañables de la fotografía argéntica y el alborozo por las deslumbrantes posibilidades del nuevo medio digital. (Fontcuberta, 2010: 13)

Con la transformación propuesta por Fontcuberta, se dan a la par cambios en la dimensión narrativa de la imagen fotográfica, que se empobrecen puesto que “las fotografías analógicas tienden a significar fenómenos, las digitales, conceptos” (Fontcuberta, 2010: 14). ¿Significaría entonces que se pierde el carácter indexal en la imagen fotográfica digital o simplemente que adquiere nuevos visos? El mismo autor intuye que, a pesar del cambio, en las prácticas persiste la idea redentora de la fotografía: sigue siendo huella, sigue congelando y deteniendo, rescatando de la muerte a los cuerpos y los momentos que se desvanecen, manteniendo, entonces la posibilidad de entenderse como rastros del pasado, indicios de realidad, aun si es una realidad producida.

Fontcuberta apunta, asimismo, que a raíz del cambio de la materialidad de la fotografía y el avance de las tecnologías que intervienen en su producción, se da una traslación de carácter ontológico en la comprensión de la imagen: al desprenderse de su

materialidad, pierde el estatuto de verdad: “observamos que en lo ontológico la fotografía se disuelve en la imagen y ese fenómeno de disolución acarrea el descrédito creciente de su proverbial representación naturalista” (Fontcuberta, 2010: 27).

A pesar de estos cuestionamientos, que pueden ser entendidos como interrogantes alrededor de la epistemología de la imagen o de la ontología de la fotografía, Flusser invita a pensar en la forma de producir las imágenes pero, sobre todo, en la finalidad de hacerlo. Así, mientras que la fotografía analógica toma una superficie fotosensible y, a través de un aparato programado, produce “copias” –en lo que sería un modelo realista–, la fotografía digital toma algoritmos programados con el propósito de crear modelos “idealistas”, pero en ambos casos, en cuanto a las imágenes en sí mismas, la finalidad permanece inmutable: enfocamos parte de la realidad y transponemos a través de las imágenes creadas nuestras propias experiencias, visiones y realidades (Flusser, 2001: 164-167). Dice también Fontcuberta, a pesar de los cuestionamientos que se han expuesto, que “[t]oda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química)” (Fontcuberta, 1997: 79) y que con la evolución de las tecnologías asociadas a su producción se abre la puerta para redescubrir “las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad”. Ahí reside el valor antropológico de las imágenes fotográficas: se convierten en huellas de una realidad experimentada, personal e íntima.

Belting, por su parte, plantea que la fotografía responde a una necesidad profundamente antropológica: necesitamos dejar evidencias de nuestra existencia, rastros de vida que, por oposición, nos ayuden a evadir la muerte, arrancando momentos al congelarlos en imágenes. Entonces, la fotografía –siendo una imagen técnica– no dista de las máscaras mortuorias o de la pintura renacentista (Belting, 2007: 55). Así, podemos entender a la fotografía más allá de su carácter técnico, para abordarla más bien como imagen.

Es importante, sin embargo, recordar que las fotografías “son huellas filtradas, huellas codificadas que muestran el desajuste entre imagen y experiencia” (Fontcuberta, 1997: 79), y como reconoce Belting, los principios referidos han sido cuestionados, visto que:

La fotografía ya no enseña cómo es el mundo, sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos. La mirada moderna prefirió dirigirse hacia lo imaginario, y poco después hacia un mundo virtual, para el que el mundo real constituye un obstáculo. La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad. Pero tampoco en el pasado reproducía el hecho de la realidad, sino que sincronizaba nuestra mirada con el mundo: la fotografía es nuestra mirada cambiante al mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada. (Belting, 2007: 266)

Y a pesar de estos argumentos en contra de su carácter indexal, Belting mantiene que es posible sostener este atributo –en cuanto indicio de acontecimientos que deben haber existido en un momento dado– pero únicamente bajo una premisa: que se mantenga el vínculo del significado de la foto con la experiencia de quien la vivió puesto que “la fotografía únicamente adquiere este significado en su búsqueda de rastros cuando persigue la realidad de las cosas y nuestras experiencias con las cosas” (Belting, 2007: 267). Esta es la característica que identifica a la fotografía como huella, rastro experiencial de una realidad, que en la imagen ha sido perennizada gracias a que en su producción no intervienen únicamente elementos técnicos, sino también culturales, ya que “la imagen como fenómeno originario se encuentra detrás de cada cultura en particular. Y si los buscamos ahí, da remos siempre con *verdades locales*” (Belting, 2007: 183), estas verdades que son, como las imágenes que las provocan, a veces contradictorias pero que siempre remiten a la vida que ha sido.

Así, el enfoque del autor problematiza la relación entre el referente y la imagen, y la forma en la que la fotografía recoge la huella sensible que este deja detrás con la captura a través de la cámara. Cabe destacar que Belting adiciona al análisis el elemento del medio portador, puesto que “las imágenes no aparecieron en el mundo por partenogénesis. Más bien nacieron en cuerpos concretos de la imagen, que desplegaban su efecto ya desde su material y formato” (Belting, 2007: 33), pero sobre todo, reconoce el valor antropológico de la imagen fotográfica como rastro de vida capturado por medios técnicos.

De igual manera, Gómez Cruz reconoce también los cuestionamientos a la fotografía en cuanto a su realismo y su carácter de índice, pero aclara que “a pesar de que dicha función ha sido cuestionada en innumerables ocasiones, ésta parece ser indisociable de nuestro entendimiento sobre la “naturaleza de la fotografía” (Gómez

Cruz, 2009: 37) y a continuación plantea que “[m]ás allá de la discusión sobre su ontología, lo que parece claro es el rol fundamental que ha tenido la fotografía en nuestra visión del mundo en sus casi dos siglos de existencia” (Gómez Cruz, 2009: 38). Uno de estos roles guarda estrecha relación con su capacidad de preservar los recuerdos, pues cada vez que tomamos una foto, plasmamos en las imágenes resultantes un acto voluntario, y conferimos a las imágenes una profunda carga antropológica, como se busca determinar con la investigación.

Carácter mnemónico de la fotografía

Los vínculos entre fotografía y memoria inician con la necesidad de conservar el recuerdo de momentos y personas: en las casas muchas veces se cuelga en las paredes fotografías –sobre todo de los abuelos– que son exhibidas permanentemente; no es extraño aun en esta época que muchas personas conserven fotografías de sus seres queridos en la billetera o en la cartera; en las oficinas se puede encontrar también portarretratos que muestran escenas de familia extraídas de lo que queremos recordar como cotidiano; de igual forma, en la época de la imagen digital es frecuente encontrar fotografías en las pantallas, sea compartidas mediante redes sociales o simplemente como “fondos de pantalla”. Con cada imagen fotográfica, abstraemos espacial y temporalmente una parte de experiencia buscando la promesa de la permanencia; la fotografía, pues, está ontológicamente vinculada con la memoria y con el quehacer humano; como sostiene Pantoja:

La importancia que contiene la fotografía reside en la necesidad del hombre para orientarse en su mundo, de hacer memorias de lo que ve. Las imágenes fotográficas, a diferencia de las imágenes artesanales o naturales, presentan la capacidad de filtrar el mundo y a través de ellas se nos suministra la mayoría de los conocimientos que la sociedad tiene sobre el aspecto del pasado y el alcance del presente (...) Mirar a través de la lente el mundo que los rodea otorga a los fotógrafos el privilegio de escrutar hasta el detalle más ínfimo del hombre y su entorno, y construir para nosotros la imagen de un mundo infinito. La memoria visual del hombre se encuentra confinada en las imágenes que ha ido generando a lo largo de su existencia. La relación de los hombres con las imágenes se pierde en el origen de su existencia. (Pantoja, en Crespo y Villena eds., 2007: 100)

En este sentido, Ardévol aporta con su enfoque según el cual la fotografía, gracias a su posibilidad de fijar un instante o de permitir una apropiación fragmentaria de la vida, es

entendida como un *síntoma*, que remite a hechos pasados pero que posee una carga subjetiva y que, además, refleja un uso social de escenificación consciente o inconsciente de lo que se espera del individuo (Ardévol, 2004: 180-181). En tal sentido, la fotografía es, inherentemente, sujeto y objeto de percepciones y lecturas individuales, ya que los hechos que evoca corresponden a experiencias personales. Así, dice Fontcuberta:

[T]omemos una colección de fotografías personales. Aparentemente sólo se incluyen situaciones agradables, entendidas como excepciones de la cotidianidad: ritos, celebraciones, viajes, vacaciones, etc. Fotografiamos para reforzar la felicidad de estos momentos. Para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal. (Fontcuberta, 1997: 59)

La evolución de los usos que se da a la fotografía en su paso de la fotografía analógica a la digital se producen, sin embargo, por razones más profundas: la ya referida pérdida del estatuto de verdad. No obstante, esta pérdida no supone necesariamente una desvinculación de su carácter mnemónico. El autor, de hecho, vincula estos recortes temporales con el acto mismo de recordar, al que define como “seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto” (Fontcuberta, 1997: 58). En este acto, la fotografía actúa como una fuente de experiencias, como una prótesis en contra de la amnesia que permite no solo una identificación individual sino sobre todo, una autoafirmación personal: “No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento” (Fontcuberta, 1997: 56).

Belting, por su parte, recoge la propuesta antropológica de Augé respecto de una “etnología del propio entorno”, orientada hacia la búsqueda de los rasgos culturales que pueden ser descubiertos en los archivos y las imágenes. Retoma, así, la fotografía y su vinculación con la memoria por su carácter de *indicio*, *rastro* y *huella*, desde el enfoque de la experiencia personal y las presenta con la capacidad de mediar en la producción de sentidos:

Con las imágenes nos protegemos del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos. Los lugares perdidos ocupan a manera de imágenes nuestra memoria corporal (...) El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen. A partir de ese momento, las imágenes participan

igualmente en cada nueva percepción del mundo, pues nuestras imágenes de recuerdo se superponen con las impresiones sensoriales, y con ellas las medimos de manera involuntaria o involuntaria. (2007: 83)

En el mismo sentido, Dubois plantea que la foto análoga posee un carácter fundamental, adquirido en el instante mismo de la exposición, único momento en el que no interviene el hombre: un puro acto-huella, un mensaje sin código, un índice casi puro adquirido en el momento del disparo, que dura apenas una fracción de segundo, pero que –en ese preciso instante– está libre de los condicionantes externos que lo preceden (decisiones humanas condicionadas por factores culturales) y aún no atadas por los códigos que se desencadenan con su percepción, evocación y relativización. (Dubois, 1986: 49) Es, no obstante, esta evocación la que está ligada directa e inmanentemente con la memoria.

Asimismo, Dubois plantea que “la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración, no captando más que solo un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, descuenta, extrae, aísla, capta, recorta un trozo de extensión” (Dubois, 1986: 141), se convierte, entonces, en la memoria de un tiempo detenido, un momento que “una vez tomado se transforma en un instante perpetuo: una fracción de segundo, indudablemente, pero *'eternizada'*, captada *de una vez por todas*, destinada (también ella) a durar, pero en el mismo estado en que fue captada y cortada” (Dubois, 1986: 141). Para Belting “[l]a imagen, en tanto investidura del cuerpo verdadero, se convierte en el medio de su nueva presencia, en la que el cuerpo es inmune al tiempo y la mortalidad” (Belting: 2007: 190), y esta inmunidad reviste de nueva fuerza a los recuerdos disparados a partir de la evocación fotográfica.

Sontag va aún más allá, pues plantea a la fotografía como *sustituto, invención o reemplazo* de la memoria, pues “las cámaras establecen una relación de inferencia con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de experiencia instantáneamente retroactiva. Las fotografías brindan modos paródicos de posesión: del pasado, el presente, aun el futuro” (2006: 234).

Además, la fotografía atraviesa lo más íntimo de la persona, por su capacidad de volverse *redundante* (Flusser, 2001: 36,54) pero sobre todo porque es capaz de convertirse en contingente del tiempo en imágenes únicas e irrepetibles:

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar la

fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. (Sontag, 2011: s.n.)

De esta manera, la fotografía se transforma en “una cita, una máxima o un proverbio” (Sontag, 2011: s.n.). Sin embargo, Sontag incluye un parámetro fundamental en la evocación, que ya fuera implicada por Barthes cuando explica las razones por las que no presenta la fotografía de su madre en invernadero (Barthes, 2013: 88): el recuerdo o la capacidad para recordar no depende de la fotografía sino de la persona que la mira (Sontag, 2006: 230) y tienen, además, la capacidad de transformar el presente, y tal vez incluso reinventar el futuro:

«El Documento Humano que siempre mantendrá al presente y al futuro en contacto con el pasado», afirmó Lewis Hine. Pero lo que suministra la fotografía no es sólo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar con el presente, según lo atestiguan los efectos de los incontables billones de documentos fotográficos contemporáneos. Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se hacen ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado. Las cámaras establecen una relación de inferencia con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva. Las fotografías brindan modos paródicos de posesión: del pasado, el presente, aun el futuro. (Sontag, 2006: 233-234)

De igual modo, el carácter subjetivo de la fotografía y su nexo mnemónico se entiende desde el postulado de Deleuze, quien la presenta como movilizador y disparador de recuerdos cuando “el signo sensible nos violenta: moviliza la memoria, pone en movimiento el alma; pero el alma a su vez, conmueve al pensamiento, le transmite la coacción de la sensibilidad, le fuerza a pensar la esencia, como la cosa a ser pensada” (Deleuze, en Vélez Salazar, 2006: 185). Este signo, como el signo fotográfico es externo, producido fuera del sujeto.

Al respecto, Michel de Certeau y Luce Giard afirman que el “arte de la memoria desarrolla la aptitud de estar siempre en el lugar del otro, pero sin poseerlo, y sacar provecho de esta alteración aunque sin perderse” puesto que “la memoria viene de otra parte, está en otra parte y no en sí misma, y traslada” y “está hecha de pedazos y fragmentos particulares” (De Certeau & Giard, 1996: 96, 97).

Este traslado supone una alteración constante, pues se marca mediante lo que encuentra en el exterior, y en el caso de las fotografías, tal vez son los pedazos o

fragmentos que permiten organizar los momentos y transformarlos. Justamente Ardévol y Muntañola (2004: 13) se cuestionan el rol de las representaciones visuales en el mundo y la cultura contemporáneos, sobre cómo estas forman parte de la cotidianidad y de nuestra memoria personal, ya que se constituyen en vestigios/testimonios del pasado, así como de la vida –tanto privada como pública– pero además problematizan esta construcción al incorporar el carácter subjetivo del observador, su mirada, y convierten así a la memoria en un camino de doble vía:

En nuestra vida cotidiana, las imágenes fotográficas ocupan un lugar importante en la modulación y vehiculación de sentimientos, emociones, conocimientos y valores. Hemos aprendido a mirar las imágenes desde una multiplicidad de formas de mirar. Pensar en la fotografía desde la mirada es reconocer que en relación entre nuestra mirada y la imagen interviene nuestra experiencia, nuestra memoria y nuestro conocimiento del mundo, y en esta relación compleja la imagen nos proporciona nueva información y nuevo conocimiento. (Ardévol y Muntañola, 2004: 24)

El análisis sobre las vinculaciones entre recuerdo e imagen se complejiza desde el punto de vista de la subjetividad en cuanto a que el recuerdo “se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, y la imagen simple y pura no me llevará al pasado” (Bergson, 1997: 49 en Quiroz, 2007: 52) y probablemente más bien la memoria sea la que determine nuestra capacidad de vincular las imágenes con el pasado al transportarnos, al menos emocionalmente a un tiempo pasado, que sin embargo, por su actualización permanente se vuelve “no un tiempo pasado sino un tiempo pasando. Pasado en presente” (Quiroz, 2007: 53). Esta dualidad temporal es fundamental en esta investigación, pues no solo las imágenes fotográficas son pasados pasados, sino que además al pasar del álbum familiar al álbum de la red social, se convierten en presentes compartidos, fugaces pero eternos simultáneamente.

En este sentido, Fontcuberta recuerda que “la fotografía “es tan maleable y tan falible como la memoria misma” (Fontcuberta, 1997: 78) y este planteamiento introduce el reconocimiento de la influencia de elementos culturales e ideológicos, que median tanto en la forma de concebir la memoria como en la manera de fotografiar, los modos de ver que planteara Berger. En la era digital, la fotografía de papel se convierte en datos, en información que puede ser transmitida de un ordenador a otro. En las redes

sociales, está sujeta a la voluntad del usuario: abandona el entorno íntimo y se escinde de su soporte físico.

Dice Brea sobre la memoria que “todo el modelo ontoteológico de la metafísica occidental es escrutable como afirmación del poder de conocimiento de lo que se recuerda, de lo *archivado*” pero aclara que “[l]a memoria no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro” (Brea, 2010: 29, 41); plantea también, a partir de un análisis crítico de la historia de la fotografía, una variación en el carácter mnemónico vinculado directamente con el cambio en su materialidad.

La imagen–materia es promesa de eternidad, que bajo el régimen técnico que la produce y el peso de su materialidad se vuelve capaz de afirmar no solo la memoria sino incluso la identidad de los sujetos, es investida de simbolismo y obtiene una fuerte carga de credibilidad; en una segunda era aparece la imagen filmica, que inscrita en la industria cultural del espectáculo y adherida aún a su soporte material, pierde los rasgos mnemónicos, altera la sensibilidad del espectador y pasa a ser testimonio del transcurrir del tiempo. Finalmente, con la aparición de la imagen electrónica o *e*–imagen, que descorporeizada se transforma en un producto fantasmático y efímero, *e*–spectros que

[a]parecen en lugares n–de los que inmediatamente se esfuma. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad. Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digano, no recorre el mundo para quedarse (...) Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las *apariciones* –y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen–. Son, al mismo tiempo, *(des)apariciones*. (Brea, 2010: 67)

Para Brea (2010), de todas maneras la *e*–imagen está vinculada directamente con los deseos y los afectos; esta imagen inmaterial es mediadora de sí misma y, para Brea, ha perdido su capacidad mnemónica originaria, para adquirir la que surge de la memoria RAM y su reproductibilidad sin límites.

En este nuevo entorno, sin embargo, es necesario preguntarse si en el traslado del papel al ordenador la imagen fotográfica realmente se desprende o no del significado que le ha sido imbuido. ¿Se desvincula entonces del carácter mnemónico?

Fontcuberta es menos radical que Brea, pero plantea que este es uno de los escenarios posibles:

En definitiva, las fotos ya no sirven tanto para almacenar recuerdos, ni se hacen para ser guardadas. Sirven como exclamaciones de vitalidad, como extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente (...) Podemos ahora regocijarnos en enmendarle la plana a un Barthes que no alcanzó a conocer la supremacía de los píxeles: en la cultura analógica la fotografía mata, pero en la digital la fotografía es ambivalente: mata tanto como da vida, nos extingue tanto como nos resucita. (Fontcuberta, 2010: 31)

Pero si nos resucita, ¿acaso con el paso de la fotografía del recuerdo del papel a la virtualidad no es posible otorgarle nueva vida a ese pedazo de memoria? Puesto que gracias a que los dispositivos móviles han integrado entre sus funciones la de la cámara fotográfica, todo se ha vuelto fotografiable, incluso las fotos de papel, que se desmaterializan y pasan a habitar los álbumes personales de los usuarios de las redes sociales.

Cuando la fotografía se entiende a pesar de su materialidad, esto es, lejos de la dicotomía imagen-objeto o imagen-información, y se entiende su vinculación con el recuerdo de la vivencia personal, se abre la posibilidad de cuestionar su presencia como imagen en la cultura y en la cotidianidad. Dice Fontcuberta que la fotografía se desenvuelve entre tres ámbitos: la realidad, la imagen de la realidad y la realidad de la imagen, imbricadas a través de la constante transformación de los entornos, que a su vez se da dentro de una lógica circular motivada por la invasión de las imágenes: “nuestra experiencia depende hoy tanto de la realidad misma como de las imágenes que de esa realidad se han diseminado” (Fontcuberta, 2010: 176).

Si nos atenemos a la visualidad detrás de la fotografía descubrimos que

es conveniente hablar de imágenes en sentido antropológico. De este modo, las imágenes se entienden como imágenes del recuerdo y de la imaginación con las cuales interpretamos el mundo; así es como hemos entendido la fotografía y, en la actualidad, las técnicas digitales. Esto se debe, precisamente, a que la fotografía no es “contingencia pura”, y a que tampoco capta solamente lo que encuentra en el mundo. Bajo nuestra mirada, el mundo tampoco es contingencia pura, sino que, como dice Susan Sontag en relación con la fotografía, lo representamos con imágenes de nuestra propia imaginaria. (Belting, 2007: 263)

Entendidas como imágenes, las fotografías se revisten de una nueva fuerza y adquieren el sello indeleble de la memoria que se proyecta hacia el porvenir, que es capaz de plantarse en su fijeza contra el paso del tiempo, oponiéndose a la efimeridad y la volatilidad de la limitada memoria humana, actuando como un artilugio prostético que combate el olvido. Para Brea, ese podría ser efectivamente el sentido de las imágenes en el mundo, sentido con raíces culturales, orientado a arrancarle a la muerte la presencia de lo que ha sido puesto que en un “pacto mefistofélico, las instituimos tal vez como *promesas de memoria*: memoria que expande lo vivido hacia los *otros*” (Brea, 2010: 10). Esta expansión constituye una fuente para la aproximación antropológica, pues comprende una serie de prácticas sociales, cada una con una lógica particular vinculada con la memoria y la evocación.

En cuanto a las imágenes, es necesario tomar en cuenta que, de acuerdo con Mitchell, son signos que comunican y que se pueden tornar en portadores de profundos simbolismos, que afectan a los sujetos y provocan emociones, que no solo son visibles (en el sentido de aprehensibles por la visión) sino que además son legibles y pueden ser interpretadas por quienes las miran: son productos mentales, que residen en el entorno de la psique como los sueños, la memoria y la fantasía, pero son también expresiones lingüísticas o imágenes verbales, que designan objetos concretos o metafóricos (Mitchell, 2013: 84). Si consideramos que las lecturas posibles a partir de una imagen fotográfica son subjetivas, así como lo son las realidades seleccionadas para recordar en ellas, encontramos una razón para considerarlas como fuente de conocimiento antropológico, puentes entre la memoria y la vivencia y disparador de experiencias revisitadas desde el presente a voluntad. En el mismo sentido apunta Belting que “[l]as imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo” (Belting: 2007,265), y así entendemos que el vínculo entre percepción y recuerdo son similares a aquellos entre memoria e imagen fotográfica. El mismo autor propone que las imágenes no son entes pasivos, y por tanto no puede darse una coexistencia posible con lo que denomina *sus huéspedes humanos* – pensando las imágenes casi como organismos parasitarios–.

En cuanto a la voluntad del fotógrafo, Bourdieu también plantea su indisolubilidad respecto del acto fotográfico:

“Aun cuando la producción de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina, la toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos: si, de manera abstracta, la naturaleza y los progresos de la técnica fotográfica hacen que todas las cosas sean objetivamente “fotografiables”, de hecho, en la infinidad teórica de las fotografías técnicamente posibles, cada grupo selecciona una gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones” (Bourdieu, 1979: 22)

De esta manera, para Bourdieu (1979) la fotografía puede entenderse como un producto social, resultado de las prácticas específicas de grupos determinados. En el mismo sentido, se debe tener en cuenta que “detrás de la cámara se encuentra siempre el ojo culturalmente interesado del fotógrafo quien selecciona y enfoca desde un ángulo determinado una realidad previa” (Giménez, 2008: 17 en Suárez, 2008: 24). Si es la voluntad la que dispara, en el caso de la investigación que se propone, es ella misma la directriz que lleva a la imagen fotográfica del ámbito del papel a la virtualidad. Ambos, fotografiar y postear, se convierten en prácticas sociales, validadas por grupos específicos y, en este caso, además son prácticas conexas, que construyen mundos y narrativas particulares.

Es preciso preguntar, entonces, vistas la maleabilidad de la imagen fotográfica y su subjetividad, así como la actual desmaterialización de los soportes fotográficos, si somos capaces de evocar el pasado a través de la fotografía, de reconocer en las imágenes bidimensionales o algorítmicas pedazos de nuestra realidad. ¿No es posible también que a través de ellas y de los vínculos emocionales que disparan podamos también inventar y reinventar nuestra cotidianidad pero también nuestro pasado, nuestras memorias?

Si buscamos lo que la imagen fotográfica provoca/evoca, podemos también hacer referencia al proyecto de Pedro Meyer que “fotografía para recordar”, que

[e]n su título y presentación, *Fotografía para recordar*, une dos fenómenos irreconciliables pero que siempre se comprenden uno al otro: la fotografía y la memoria. En éstas palabras se incrustan los opuestos que definen toda la producción fotográfica: Presencia y ausencia, perpetuidad e instantaneidad, lo sólido y lo efímero, el vigor y la ruina, la vida y la muerte. Una vez tomada, cada fotografía, y en especial las instantáneas, es esencialmente un recuerdo. Cada instantánea se convierte en celebración y homenaje del pasado, en un souvenir de la experiencia. Como dijo Susan Sontag: “Cada foto es inmediatamente póstuma”. (Green, 2006)

Meyer, por tanto, expone no solo la necesidad de combatir el olvido sino la de guardar aquello que es profundamente significativo, los lazos mnemónicos que le remiten no solo a momentos pasados, sino a quienes estaban ahí: a sus padres, a su vida misma, debemos también preguntarnos qué es lo que queremos recordar y por qué queremos hacerlo, es decir, cómo la memoria y la emoción van de la mano en la construcción de los recuerdos.

La fotografía y sus vínculos emotivos

Para Gubern, la fotografía satisface dos funciones culturales primordiales. La primera de ellas tiene que ver con la memoria –que bien puede ser personal o colectiva–, y es consecuencia de la condición de producción mimética que la origina. La segunda función de la imagen fotográfica, por otro lado, es la de la creación y la expresión subjetiva a través de la cámara como medio, en esta instancia, el fotógrafo se asemeja al artista (Gubern, 1987: 155). Estas funciones, cabe destacar, no se excluyen mutuamente, por lo que de cierta manera, todas las fotografías llevan tanto una carga de recuerdo como de emotividad.

La emoción es, quizá, similar al destello áurico que según Benjamin rodea a la imagen fotográfica y es, asimismo, el elemento que se incorpora en la búsqueda que emprende Barthes (2013), quien plantea que la imagen fotográfica posee una fuerza que reside en ella misma pero que adquiere corporeidad en quien la mira: el *punctum* fotográfico. Esta investigación cuestiona si este planteamiento persiste al transformarse la materialidad formal de la imagen, con el paso del papel al archivo virtual, entendiendo que la relación entre imagen y memoria en la fotografía analógica se origina en la posibilidad de congelar momentos que desaparecen en el instante de su captura o por su capacidad de aprehender, mediante mecanismos tecnológicos, las experiencias cotidianas para convertirse en testimonios de momentos de la existencia del día a día, puesto que según Maurizio Vitta:

Aunque en un principio resulte prácticamente inútil definir todos los elementos que compondrán la estructura de una imagen, ya que éstos permanecen en gran parte ocultos tras la inocencia del simple signo gráfico, en algunas ocasiones su evocación constituirá un acto proyectivo dirigido conscientemente a unos fines determinados. (2007: 10)

Estos fines determinados no son siempre, estrictamente documentales, sino que están ligados a las emociones que se desencadenan a partir de las imágenes, después de la toma, pero es fundamental tener en cuenta también el planteamiento de Fontcuberta sobre otras emotividades que se transforman con la evolución de la fotografía: aquellas relacionadas no con su contemplación, sino con su producción.

El autor afirma que el paso de la imagen analógica a la digital ha supuesto la desaparición de la imagen latente ya que la velocidad de la reproducción instantánea ha suprimido el intervalo temporal entre la obturación y la experiencia física de la imagen. Esto conllevaría un sentimiento de pérdida de la inversión emotiva de la foto analógica que puede incluso afectar a la capacidad de evocación y recordación que era inherente a aquella: se obtiene ahora una imagen instantánea pero poco memorable (Fontcuberta, 2010: 33-38), sin embargo en el caso analizado, son las imágenes analógicas las que se trasladan al mundo virtual, por lo que se infiere que su sentido emotivo no desaparecería, sino que se resignificaría.

Adicionalmente, si se recuerda el principio de designación propuesto por Dubois, según el que la imagen señala y dirige la atención, es posible vincularlo con el del *punctum* desarrollado por Barthes: la imagen congelada señala un momento, designa un instante y lleva hacia él la atención de quien mira, lo moviliza. Las razones para este movimiento del pasado al presente se buscan en esta investigación, que trata de descubrir los motivos para que las fotos, otrora guardadas en el espacio íntimo del álbum familiar, se descorporicen y sean llevadas a los entornos virtuales, donde flotan ubicuamente entre millones de potenciales usuarios. ¿Es solo la imagen fotográfica la que se moviliza de un lugar físico a uno virtual o es que la foto moviliza los vínculos emotivos, el *punctum*, de un sitio al otro? Como dice Barthes, la imagen fotográfica tiene un efecto de testimonio concomitante: moviliza en tiempo y espacio, evade la muerte, pero paradójicamente es muerte en sí misma. Aunque la imagen fotográfica no restituye lo abolido, sí lo hace presente. (Barthes, 2013: 95)

Respecto del concepto desarrollado por Barthes sobre eso que punza y hierde, Fontcuberta propone que “[e]l *punctum* nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen” (Fontcuberta, 1997: 16); y puesto que no están contenidos en la imagen, sino en quien las observa, el *punctum* es completamente subjetivo. De ahí

que una imagen fotográfica pueda definirse, más por sus vínculos experienciales y emotivos que por sus características de composición o técnica, como una manifestación singular, individual e íntimamente significativa, capaz de generar y responder preguntas antropológicas sobre la memoria y la imagen.

Justamente, si nos atenemos a las propuestas analizadas, la subjetividad es la productora de la emoción en la imagen, de ahí que en aquellos casos en que las imágenes refieren a recuerdos personales, sobre todo familiares, adquieran la capacidad de disparar no solo la memoria, como ya se ha analizado, sino más aún las emociones. Fue el mismo Barthes uno de los primeros en introducir este aspecto emotivo en su búsqueda conceptual alrededor de la imagen, así como su potencialidad para convertirse en una puerta a lo que denomina “un infra-saber” al ser “biografemas” (Barthes, 2013: 48). Estos retazos de vida que hacen que el *punctum* estalle se pueden rastrear a partir de la imagen fotográfica, pero no a través de un análisis estético ni compositivo, puesto que exceden el *studium*, y se ubican más bien en el ámbito de lo emocional, vinculados pero no limitados a su capacidad de evocación de recuerdos (Barthes, 2013: 60).

Gracias al *punctum* la imagen adquiere un carácter expansivo, y este se intensifica cuando la fotografía deja de ser un objeto llano y se convierte en un ser vivo, o en el indicio de uno que pudiera ya no estar presente:

[D]esde el momento en que se trata de un ser –y ya no de una cosa– lo evidente de la fotografía tiene un meollo muy distinto. Ver fotografiados una botella, un ramo de lirios, una gallina o un palacio sólo concierne a la realidad. Pero ¿y un cuerpo, un rostro, y lo que es más, los de un ser amado? Puesto que la Fotografía (éste es su noema) *auténtica* la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar enteramente, es decir, en esencia, «tal como él mismo». (Barthes, 2013: 118)

El vínculo emotivo nace así: a partir del noema fotográfico, se encuentra una evidencia incontestable de lo que fue, sea que ha desaparecido o simplemente está lejano. Frente a la ausencia, la fotografía vivifica; hace presente lo perdido, fisura la realidad y obtiene el poder de alterarla. La percepción se convierte en emoción. Entonces, a través de la emocionalidad, el espectador se convierte en partícipe de la fotografía, consigue identificarse con las experiencias del otro al verse retratado a sí mismo en la imagen y, en el caso analizado en esta investigación, puede construir nuevos sentidos sobre los momentos pasados al trasladarlos a los entornos digitales actuales.

Por otro lado, la fotografía familiar está en capacidad de generar narrativas, que a su vez develan modelos culturales, sin embargo, las narrativas no provienen de la interpretación, sino de los sentidos que las imágenes puedan despertar, sea mediante el deseo, la conmoción o la nostalgia. Esta es la razón por la que se debe tomar en cuenta lo que cuestiona J. W. Mitchell, quien inquiere qué es lo que quieren las imágenes, e insiste en tratar de dilucidar lo que ellas *realmente* quieren; reconoce que al preguntarles lo que quieren las convierte en sujetos, pero fundamenta su decisión con argumentos contundentes: en primer lugar, las imágenes son objetos, cosas que poseen materialidad, aun si son virtuales; en segundo lugar, las imágenes han sido personificadas, y por tanto, nos hablan –aunque sea figurativamente–; finalmente, no solo son superficies que reciben las miradas, sino que retan y provocan a quien las mira (Mitchell, 1996: 72). Desde esta perspectiva, el mismo Mitchell responde en contra de la interpretación de las imágenes:

Lo que las imágenes quieren es no ser interpretadas, decodificadas, veneradas, destrazadas, expuestas o desmitificadas por sus observadores, ni tampoco embelesarlos. Tal vez ellas ni siquiera quieren que se les convierta en sujetos o que se les atribuya características humanas (...) Lo que en último término quieren las imágenes, entonces, es sencillamente que se les pregunte qué quieren, con el entendimiento de que la respuesta muy bien pudiese ser absolutamente nada (Mitchell, 2013: 48)

A partir del planteamiento de Mitchell, la autora Ana María Guasch (2006) expone el carácter relacional de las imágenes, opuesto a las intenciones interpretativas introducidas por el giro lingüístico y el giro semántico. Para Guasch, este nuevo acercamiento incorpora la posibilidad de que las imágenes sean utilizadas como elementos de análisis para el estudio cultural, partiendo de la visión como mediadora de las relaciones sociales. Como propone Bourdieu (2003: 44) “la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”; estos esquemas son la base misma de la cultura y, al hablar de imágenes fotográficas, nos remiten a la cultura visual.

Al respecto, Brea puntualiza que para la cultura visual es la descripción del campo social de la mirada y no la interpretación el factor que media nuestra percepción del mundo; usamos la visión para interrelacionarnos activamente con el mundo, y, por

ende, las imágenes adquieren valor relacional (Brea, 2005: 65). En un sistema de relaciones, las imágenes entonces son portadoras y representantes de mundos íntimos con significaciones propias, –unas que se hacen explícitas y otras que se mantienen implícitas–; en el caso de las fotos de la familia o de los seres queridos, los simbolismos y significados no guardan relación con el valor estético, sino más bien con el emotivo.

Para encontrar este valor emotivo, se puede hacer referencia, asimismo, al trabajo de Emanuel Garrigues, quien –además de utilizar la fotografía como registro de los cambios sociales–empleó el álbum familiar como instrumento concreto de investigación, al estudiar la forma en la que un grupo de personas asignaba valor o importancia a algunas de las fotografías. A partir de este trabajo, Garrigues trataba de encontrar información sobre el número de álbumes que conservaban, el tipo de imágenes fotográficas que preferían, quién o quiénes eran los autores (fotógrafos) de esas imágenes, así como quién o quiénes estaban a cargo del cuidado de ellas y en qué condiciones estas imágenes eran socializadas dentro o fuera del ámbito familiar. (Garrigues, 2000: 152)

Todos estos interrogantes pueden actualizarse y, así, cobrar nueva validez en el caso de estudio que se plantea en esta investigación. Las fotografías que pasan del álbum de familia al de Facebook han sido elegidas entre muchas otras, reposaban en archivos físicos –de donde se ven extraídas–, eran preservadas y estaban sujetas al paso del tiempo por la fragilidad de su soporte material y pasan a una eternidad digital bajo la custodia de la red social, eran socializadas en entornos íntimos y pasan a ser exhibidas en una red pública y casi infinita, donde pueden ser vistas, compartidas, resignificadas e incluso descontextualizadas.

María Elena Rodríguez reflexiona sobre los álbumes de familia y dice que

juegan entonces con la conciencia de ser mirados centrandó la atención, entre otros elementos, en quién mira, y no necesariamente en el objeto de la mirada. Es precisamente un intento por ser parte de ese mundo visible en un acto intencionado desde la escogencia de las imágenes que hablan del propósito, no solo para evocar la apariencia de alguien ausente, sino por demostrar cómo las ausencias se transforman también en presencias que nos habitan y así, aquello que se supone ausente nunca nos abandona. (Rodríguez, 2012: 211)

Esta negativa frente al abandono no se da únicamente en los entornos convencionales, sino que se traslada a los entornos web. A pesar de las transformaciones en las lógicas

que orientan las prácticas de socialización de la imagen, estas siguen buscando permanencia. Las respuestas que se generan en plataformas como Facebook a partir de la imagen dependen de condiciones sociotécnicas que se modifican de forma vertiginosa, pero no se desprenden de la emoción y de la subjetividad, puesto estas características se mantienen a pesar de los cambios en la materialidad de la fotografía. De hecho, en la actualidad, la imagen fotográfica socializada en los entornos digitales –sobre todo en las redes sociales– puede llegar a convertirse en el catalizador para nuevos diálogos y nuevas manifestaciones de la memoria y la emotividad, tanto personal como colectiva.

En este contexto, se impone pensar en dónde ubicar el álbum fotográfico y cuáles son las diferencias entre el analógico y el virtual. Armando Silva, en su obra *Album de familia. La imagen de nosotros mismos* (2010), introduce la referencia a la ritualidad como un parámetro para la lectura de los usos que se da a la fotografía, puesto que en el álbum se incluyen bautizos, bodas, graduaciones, fiestas y lutos. Así, un grupo familiar construye su mundo privado de significación, da forma a un universo lleno de significados compartidos en un micro-universo, que incluso puede dar lugar al surgimiento de códigos estéticos propios. Adicionalmente, las referencias creadas por las imágenes fotográficas conllevan un orden simbólico articulado a un sistema determinado por las experiencias del grupo; aunque este orden es influenciado por las visiones culturales, religiosas, políticas y educativas de los integrantes de la familia lo que en realidad determina su estructura son los vínculos emotivos y vivenciales compartidos.

Para Silva, los álbumes constituyen además registros visuales que dan cuenta del orden jerárquico familiar, en donde la estructura del núcleo se presenta y se socializa a través de elementos como la posición dentro de la foto o la pose de los retratados. De esta manera, la fotografía se vuelve una forma de perpetuar el pasado de la familia y proyectarlo hacia el porvenir, en un paso intergeneracional. Simultáneamente, mediante el álbum fotográfico se reivindican los lazos familiares y se establecen órdenes jerárquicos, aclarando el funcionamiento de las redes sociales.

Al tomar en cuenta estos factores, se puede proponer al álbum familiar como un ejercicio de colección, pero también de transmisión de los valores y de afianzamiento de los vínculos emotivos, del orden interno y de las relaciones interpersonales:

En una gran familia, todos saben que las buenas relaciones no impiden que a veces los primos, primas, tíos y tías tengan conversaciones tumultuosas o molestas. Cuando noto que el tono va a subir, saco el álbum de fotos de familia. Todos se precipitan, se sorprenden, se reencuentran, primero bebés, luego adolescentes; nada puede enternecerlos más y, muy pronto, el orden vuelve a reinar. (Bourdieu 2003: 27)

No obstante, la lectura del álbum no es unidireccional, pues quien lo construye planifica una lectura, pero quien lo mira puede crear otra diferente; las fotografías del álbum “parece[n] dispuesta[s] a dos acciones: a mirar a cualquier eventual observador y a su vez a ser vista por el mismo” (Silva, 2010: 25).

En el intercambio producido por cada lectura del álbum fotográfico, se produce, además, una relativización de la memoria y una traslación temporal; en palabras de Deleuze:

El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por lo que el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser. (Deleuze 1995: 70).

Analizadas ya las implicaciones de la fotografía por sus rasgos indexales, mnemónicos y emotivos, el álbum se aborda como un espacio que construye y sistematiza los relatos familiares para crear un archivo visual, dado por una voluntad de preservar en contra de la condición efímera del tiempo y la corporalidad humana. Como dice Derrida, un espacio en el que la huella y la impronta no se distinguen y son singulares, donde es posible el sueño de hacer revivir al revivir al otro, donde archivo y memoria parecen confluír intocadas por el olvido (Derrida, 1994: 47).

Así, el álbum se torna en un espacio para la interacción y la transformación, como remedios contra el olvido. Con el apareamiento de los álbumes digitales –como el de Facebook– se potencia y se magnifica, ya que abre la posibilidad de generar un espacio donde confluyan diversas perspectivas, con el subsecuente nacimiento de narrativas y ordenamientos que actualizan el pasado con nuevas miradas y sensibilidades. En el caso de estudio propuesto en esta investigación, el álbum digital revive la ocasión para autoreferenciarse por medio de las imágenes que validan el pasado, a través de una narración propia, que da cuenta del mundo íntimo y lo difunde en la red, invadiendo los espacios cotidianos.

La fotografía, de esta forma, reafirma sus rasgos emotivos, su subjetividad, echa mano de la expansividad del *punctum* y punza, desde un lugar visible y público, relatos de escenas cotidianas que se pierden en el recuerdo, en busca de una nueva promesa de eternidad.

El tiempo y la fotografía: el pasado se hace presente

Para Moles, la fotografía puede definirse como la *cristalización del instante visual*, puesto que a través de un método técnico se crea un documento fragmentario, que traslada al objeto a través del tiempo –y eventualmente del espacio–. En este traslado, quien mira la imagen fotográfica puede reconstituir el momento evocado, recurrir a él y hacerlo permanente a través del recuerdo o recorrerlo para construir su propio sentido temporal. (Moles, 1991: 179)

La fotografía, por lo tanto, no solo produce una imagen, sino que además mediante su acción óptica –mecánica analógica o digital– crea un documento de registro, documento-archivo, susceptible de ser categorizado, ordenado y conservado; el álbum, complementariamente, será una herramienta de archivo, que permite la reiteración indefinida de lo registrado por medios técnicos.

Se problematiza la temporalidad de las fotografías que circulan en la red, ya que internet supone “una red fluida de intercambios que subrayan el surgimiento de una nueva clase de espacios, el espacio de los flujos” (Castells, 1999: 431). Esto refiere las características de temporalidad del registro, ya que “el nuevo paradigma de la tecnología de la información proporciona la base material para que su expansión cale toda la estructura social” (Castells, 1999: 505) y que “la transformación del tiempo bajo el paradigma de la tecnología de la información, moldeado por las prácticas sociales, es uno de los cimientos de la nueva sociedad en la que hemos entrado” (Castells, 1999: 463).

En cuanto a la fotografía en la era de internet, es preciso reconocer el sentido y el significado de las imágenes como resultado de una agencia compartida, influenciada por los dispositivos, las plataformas, las normas de uso y de interacción y su influencia en los individuos, como plantea García Canclini (2012: 258). Estos parámetros influyen y se ven influenciados, a su vez, por las concepciones de tiempo y soporte de la fotografía. En su libro *La cámara de Pandora*, Fontcuberta reseña a Schmid:

Todo tiraje fotográfico contiene a la vez una representación gráfica que depende de condicionantes perceptivos y culturales, y un soporte material que le confiere características de objeto (tridimensionalidad, textura, peso, etc.). La evolución de la fotografía puede leerse por lo tanto en clave del esfuerzo de adelgazamiento de los soportes: del daguerrotipo en una gruesa plancha de cobre presentada en un estuche, a la inmaterialidad de la imagen digital (2013: 175)

El paso de la fotografía analógica a la digital supone, entonces, no solo un cambio en los aspectos mecánicos de la producción del documento, sino también en su comprensión entre los usuarios de la nueva (in)materialidad de la imagen fotográfica:

En su nivel elemental, Internet es una forma de transmitir datos o *bits* de información de un ordenador a otro u otros (...) Así, toda la información es, en teoría, igual: bien sea un texto, un archivo de audio, una imagen o un vídeo, los bits se transmiten siempre del mismo modo. Sus significados provienen de los patrones que expresan, del *software* que se emplea para interpretarlos y, por supuesto, de quienes los envían y reciben. (Hine, 2011: 10)

Por su parte, Phillipe Quéau afirma que:

Las imágenes virtuales nunca son sólo imágenes y tan sólo imágenes; tienen cosas debajo, detrás, acá, allá, configuran *mundos*. No se las puede agotar. Hay que explorarlas permanentemente, como imágenes que son pero también como ideas, ya que tienen que ver con los modelos. Pueden hacernos remontar, de forma tangible y material, hasta las ideas que las engendran.. (2011: 10)

Por ende, estas imágenes replantean las preguntas sobre la naturaleza de nuestra relación con lo real y por tanto, su análisis debe ser más detallado pues pueden, de cierta manera, constituirse en imágenes liminales entre lo real y lo imaginario.

Entonces, aunque se había dicho que la fotografía es huella de un instante pasado y que, independientemente de los soportes, permite descubrir los sentidos de quienes las producen, circulan y comparten, cabe destacar que el apareamiento de la fotografía digital y la paulatina pérdida de vigencia de la fotografía impresa tradicional implica un cambio profundo en la concepción de la foto como documento, pues al perder su soporte material y adquirir uno virtual, se abre la posibilidad de cambios en las prácticas sociales que giran en torno a la imagen fotográfica y su archivo, que en lugar de ser estático, puede eternizarse o desaparecer con un clic.

Como ya se ha apuntado, mientras la fotografía analógica tiene una producción y circulación limitada, la digital puede reproducirse y circular en tanto la tecnología lo

permita; la fotografía analógica se *conserva*, la digital se *archiva* y *puede ser transformada*; la foto analógica se destruye, la digital se elimina. Por esta razón es necesario dilucidar si, aún alejada de la materialidad física, la imagen fotográfica conserva el sentido de rastro de aquello que fue, pero también es relevante determinar si también mantiene su calidad de documento–archivo permanente o ha adquirido un nuevo sentido temporal.

En cuanto al tiempo, por otro lado, hay que apuntar que la fotografía –especialmente la analógica– está anclada al ayer; en primer lugar porque registra, en testimonio visual, un momento *que fue* y al hacerlo lo inscribe en el registro del pasado, y, en segundo lugar, nos asegura que aquello que vemos reflejado en la imagen realmente *fue, pasó, estuvo*. Sin embargo, la relación de la imagen fotográfica y el tiempo es más compleja, sobre todo con el apareamiento de la imagen digital, que como ya se ha visto, pierde su latencia y se hace fluida, traicionando incluso a veces el carácter eidético de la fotografía. Como dice Nelly Richards:

La ambigüedad de la tensión que instaura la foto entre la fugacidad del instante y su posterioridad grabada, entre lo instantáneo y su huella: una huella que la serie mecánica hace perdurar en el para-siempre de la memoria técnica. Por un lado, el registro fotográfico desempeña una función constatativa al documentar la existencia del sujeto fotografiado: al testimoniar de esa existencia gracias a la prueba de autenticidad de una demostración técnica de semejanza y de identidad (Richard 2000: 165).

Esta relación dicotómica con la fugacidad y la permanencia y su constante referencia de lo que ya no existe, vuelve a la fotografía documento-archivo y da al álbum un sentido que rebasa lo puramente clasificatorio; el álbum no es solo archivo genérico, sino también archivo cultural e íntimo surgido de las prácticas de la memoria.

En la actualidad, sin embargo, las imágenes invaden todos los espacios. Agotada la fotografía analógica –que producía imágenes limitadas por los recursos físicos (la película y el papel, por ejemplo), los nuevos dispositivos de captura propician el surgimiento de miles de imágenes, que muchas veces terminan en los ordenadores superando incluso la capacidad de archivo de los fotógrafos, en infinidad de carpetas codificadas como simples datos informáticos.

Para administrar esta multitud de imágenes, aparecen los álbumes *online*, como espacios creados para recibir y administrar tanto imágenes como narrativas textuales

digitales, en donde cada usuario tiene la libertad para crear cronologías propias y significados únicos. En esta vorágine de información –gracias al ordenamiento personal–, algunas fotografías llegan a perder su relevancia individual, pero tal como sucede en las fotos archivadas en los álbumes de familia, otras sobreviven la urgencia y se hacen más evidentes. El archivo así se convierte también en *montaje*, y en las redes sociales los álbumes y publicaciones se transforman en los espacios autobiográficos con narradores a tiempo completo, sobre todo gracias a la conectividad permanente proporcionada por los dispositivos móviles. En este ir y venir, las imágenes electrónicas, para José Luis Brea (2010: 67), se convierten en “*imágenes-tiempo: imágenes apenas temporales e incapaces como tales de dar testimonio de duración –o hacer promesa de permanencia–*”.

Asimismo, hay que considerar que, como propone Brea, los nuevos regímenes tecnológicos sacan a la fotografía de su atadura material, para inscribirla en una proyección digital, en la que las imágenes se vuelven formas de la memoria del ordenador, de la memoria RAM, donde se entrecruzan el archivo y la capacidad de almacenamiento tecnológico, que permiten continuar con el modelo archivístico pero bajo una nueva lógica imparables, dentro de un espacio “maquínico”, donde los efectos de verdad y saber se vuelven abstractos y pasan al dominio público. (Brea, 2010: 130)

Por otro lado, Visa Barbosa afirma que en el álbum digital se crean espacios de transición, que mantiene la capacidad narrativa como el analógico, aunque de manera diferente. Así por ejemplo, en este archivo adquiere relevancia particular la portada, pues es permanentemente exhibida en la red; igualmente, deja de ser estático como el álbum de familia, pues da al usuario la libertad para añadir, eliminar o trasponer el orden de las imágenes que lo componen. Además, aunque sigue siendo de cierta manera auténtico, deja de ser único, pierde el carácter aurático benjaminiano. (Visa Barbosa, 2013: 123)

En consecuencia, esta narrativa incesante y la constante catalogación que la acompaña, marcan un corte en la práctica de archivo. Mientras en el álbum de familia se preservaba lo ritual, en el álbum digital se conservan momentos nimios, insignificantes o triviales, pero que en conjunto constituyen narrativas con sentido. Antes, el archivo de una vida completa podía no tener más que unos cuantos cientos de fotos; hoy, los álbumes de Facebook se han convertido en relatos fotográficos novelados, que muestran

pedazos de la realidad de los usuarios en capítulos categorizados subjetivamente. Así, mediante narrativas de carácter visual, se socializa la propia vida, y, en esta escena que decurre incesantemente, en los casos que se analizará en este trabajo de pronto el pasado se convierte en un capítulo actual.

En los casos investigados se entenderá que la fotografía es más que índice, memoria o captura documental: mientras en el espacio enmarcado por el registro químico o digital lo que nos conmueve es sobre todo, lo que “queda fuera”, aquello que se ata subjetivamente al recuerdo y va tomando forma como archivos y relatos en el álbum de fotos.

CAPÍTULO II

EL ÁLBUM FOTOGRÁFICO: ARCHIVOS Y RELATOS QUE VIAJAN DEL MUNDO ANALÓGICO AL DIGITAL

Every attic is an archive, every living room a museum. Never before has so much been recorded, collected; and never before has remembering been so compulsive².

John R. Gillis

Con la transformación de los soportes de la fotografía, esto es en el paso de la imagen analógica a la digital, aparece la necesidad de tejer una nueva historia de la fotografía, ya no en cuanto a su carácter indexal o mnemónico, sino en cuanto a sus usos, dados en varios momentos y tiempos, más allá de la conceptualización de simples sucesiones de imágenes extraordinarias, sino como un lenguaje con narrativa propia, íntimo y personal.

Entendida de este modo, la fotografía adquiere un valor documental en tanto archivo, pero lo hace sin recurrir a los conceptos de transparencia o neutralidad, pues a pesar de haber crecido de la mano con el positivismo posee también una naturaleza subjetiva le dota de una fuerza retórica autobiográfica: cada imagen adquiere significados propios dependiendo de factores culturales y sociales, que la contextualizan y revelan un carácter relativo y ambiguo, casi líquido, sobre todo al fundirse con el lenguaje de los nuevos medios, un carácter en el que la fotografía se puede entender como un “organismo (...) nacido como un todo” (Szarkowski, 1965: s.n.).

Estas transformaciones van acompañadas por cambios más profundos, que incluyen desde la volatilidad y la futilidad de las imágenes capturadas hasta los actos mismos de fotografiarlo todo, en un afán de aprehender el mundo, guardar posteriormente los *bits* de información para –en muchos casos– ni siquiera volver a verlos o simplemente colgarlos en el muro de Facebook, donde pueden ser comentados, vistos, compartidos, descargados e incluso eliminados por otros, que a la vez son

² Cada ático es un archivo, cada sala un museo. Nunca antes tanto ha sido registrado y coleccionado y nunca antes recordar ha sido tan compulsivo (Gillis, 1996: 14). [Traducción propia]

miembros de la comunidad. En este cambio, sin embargo, es posible que subsistan ciertas características. La investigación sobre estos aspectos daría, entonces, luces sobre lo que afirma Gómez Cruz, que “es posible que no haya cambiado lo que creemos que ha cambiado sino otras cosas” (2012: 22).

Desde el enfoque de la fotografía como archivo, de acuerdo con Anna María Guasch, es el fotógrafo Allan Sekula uno de los primeros en plantear un análisis del recorrido histórico de las vinculaciones entre la fotografía y el documento. Sobre la base de las teorías foucaultianas del control sobre los cuerpos y de una ambición inmanente de la fotografía por archivar, Sekula plantea una conexión inicial entre los conceptos de la vigilancia y la fotografía, que se entrelazan para dar lugar al nacimiento de un archivo de tipo policial. Este registro, así, estandarizaba, medía y catalogaba, dando como resultado un modelo burocrático-administrativo-estadístico, en el que cada sujeto asumía una posición específicamente cuantificada, que identificaba tipologías criminales dentro de un sistema investigativo científicamente construido para satisfacer al régimen judicial (Guasch, 2011: 168,169).

Ante el surgimiento de los nuevos medios, esta clasificación de dominio social pierde sin embargo fuerza, especialmente frente a la presencia del ordenador como base de lo que Lev Manovich denomina la *interfaz cultural* (2005: 119), cuya consolidación desemboca en nuevos entendimientos de la imagen. Gracias a la interacción posibilitada por la presencia del computador, el sujeto deviene en usuario, y las imágenes en datos dentro de una cultura virtualizada:

El término *interfaz entre el hombre y el ordenador*, o *interfaz de usuario*, describe las maneras en que éste interactúa con el equipo. Comprende los dispositivos de entrada y salida física de datos, como el monitor, el teclado y el ratón. Integra también las metáforas que se usan para conceptualizar la organización de los datos informáticos (...) la interfaz de usuario incluye también maneras de manipular los datos, es decir, una gramática de las acciones significativas que el usuario puede realizar con ella (Manovich, 2005: 119).

De las posibilidades ofrecidas por el interfaz de usuario, las más relevantes para este trabajo son aquellas relativas a la copia, el borrado y el archivo de los documentos informáticos. Así mismo, es preciso tomar en cuenta la reflexión que hace Flusser respecto de la programación, puesto que la gramática de las posibilidades dentro del

interfaz se inscriben –como en el caso de las fotografías capturadas por la cámara digital– dentro de los límites establecidos por el *programa* (Flusser, 66).

Esta limitación es fundamental, puesto que a pesar de que con los avances tecnológicos los nuevos medios parecerían volverse *programables*, los datos se convierten en información *computable* –sin importar si son textos, imágenes o sonidos– y son regidos invariablemente por cinco principios axiomáticos: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación cultural (Manovich, 2005: 65).

Hace falta, por supuesto, entender también la noción de archivo en sí misma, y para el efecto se recurrirá nuevamente a aquel abordado en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, en la que –como reseña Guasch– Derrida trata de responder las interrogantes sobre sus orígenes, nexos arqueológicos, construcción, utilidad y configuración, pero además sus implicaciones, tanto técnicas como políticas e incluso aquellas de carácter ético o jurídico (Guasch, 2011: 165).

De hecho, Derrida insta a crear, no solo un concepto, sino una ciencia del archivo en la que se entrelazan las teorías archivísticas con las teorías freudianas del psicoanálisis. El autor incita a trascender el enfoque del archivo como retorno al origen anclado en el pasado, en cuanto el archivo no solo es una búsqueda del tiempo perdido sino más bien un espacio de poder actual, un *allí* en donde se construye y se reconstruye, donde pensamos y ocupamos un sitio, al margen de la época o el lugar.

Para Derrida, al hablar del archivo es imprescindible tomar en cuenta sus implicaciones tanto de secuencia como de mandato, su *poder arcóntico*, devenido de su naturaleza de consignatario con una exterioridad particular:

Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley (Derrida, 1994: 3).

El archivo, en cuanto exergo, adquiere una función de economía archivadora, pero a la vez, la pulsión del archivo se convierte en pulsión de muerte pues supone la creación de un dispositivo documental que solo existe en tanto lugar exterior; esta exterioridad es la que garantiza la posibilidad de la repetición y la reproducción pero, simultáneamente,

construye su carácter hipomnémico. Más importante aún, el apareamiento de herramientas digitales –como el correo electrónico– constituye un factor de conmoción de la técnica del archivo, que podría incluso modificar la noción de aquello que es *archivable* (Derrida, 1994: 5-11). Pensado así, y tomando en cuenta que la lógica de la memoria se contrapone a la lógica del archivo, se entiende que “[a]l igual o más que una cosa del pasado, antes que ella incluso, el archivo debería poner en tela de juicio la venida del porvenir” (Derrida, 1994: 18).

Con estos antecedentes, el análisis emprendido por Derrida obliga a profundizar el tratamiento de los archivos respecto de sus soportes técnicos que inciden en su exterioridad, pero también tomando en cuenta sus órdenes clasificatorios, es decir la forma en la que se configuran, y sobre todo, haciendo énfasis en su poder de interpretación, como vínculo con el poder y la generación de sentidos.

Anette Kuhn, por su parte, discute el uso de la fotografía familiar –y del álbum como resultado compilatorio– en cuanto herramienta de construcción de la historia personal, que da lugar a significados, interpretaciones y explicaciones por parte de sus narradores. Estos relatos derivan, no obstante, de la memoria adherida a las imágenes: no reposan en los detalles que se observan, sino en los protagonistas y sus recuerdos. Así, las fotografías son documentos-evidencias, pero no reflejan por sí mismas ni la realidad ni las relaciones que se encuentra detrás de lo que la imagen ha congelado y, en consecuencia, siempre apuntan *hacia afuera*, evocan a veces incluso aspectos que no son evidentes en el documento pero que están presentes en la memoria y, de esta forma, la fotografía se torna en un pretexto y en un *pre-texto*, contingente en el proceso de producción mnémico pero además sujeto a las subjetividades del protagonista, quien a partir de la imagen puede ficcionalizar, al crear un discurso de intertextos pasados y presentes entre el observador y la fotografía mediados culturalmente (Kuhn, 1991).

Sin embargo, ante el cambio en las lógicas y dinámicas de la fotografía y del archivo, –en los entornos digitales frente a los ambientes analógicos del siglo pasado– se suceden transformaciones en cuanto a las de las formas de conservarla, pero también en los modos de observarla e interpretarla. En esta investigación se hará un acercamiento particular alrededor del concepto del álbum fotográfico, que pasa de ser un archivo privado a uno público, pero las instancias descritas en cuanto a lo archivable y al sentido

autobiográfico de lo archivado se tomarán en cuenta en el análisis que se propone a continuación.

El álbum de familia: archivos que cuentan una historia

Un archivo permite recopilar documentación para el estudio de diversos ámbitos de la realidad. En el caso de un álbum familiar, las fotografías son el documento que se pretende conservar, pero la orientación no es la del estudio ni la del coleccionismo, sino la creación de un registro de la historia familiar. Tomando en cuenta el postulado de Derrida, en el álbum confluyen imágenes que se clasifican de manera subjetiva, y por ende, única y con el objetivo de evitar el olvido. Se constituye así, su inmanente naturaleza de archivo.

Aunque en un inicio gran parte de la fotografía se orientó hacia la producción de retratos y no fue, en general, considerada como un bien patrimonial, es posible encontrar álbumes fotográficos familiares cercanos a la época del daguerrotipo y hay algunos que se conservan desde 1880 (Ortiz García, 2005: 196). Las imágenes que se conservan en estos álbumes corresponden mayoritariamente a las prácticas de la burguesía o de las élites, puesto que las condiciones tecnológicas de la fotografía las hacían poco accesibles a las estructuras sociales con menores recursos; de la misma forma, la fotografía se extendió inicialmente con mayor facilidad en las ciudades que en los sectores rurales (Sanz, 2012: 41).

En esta época, según relata Fina Sanz, las fotografías se realizaban en estudios fotográficos especializados, lo que dio origen a la profesionalización de los fotógrafos. En este contexto, la fotografía familiar se caracterizó por poses rígidas y estereotipadas, en las que los miembros de la familia se ubicaban para marcar la posición jerárquica y para establecer quién era la figura de autoridad familiar, que usualmente era el padre de familia (Sanz, 2012: 42); así se documentaba una forma de vida y se aseguraba un registro familiar para la posteridad. Como afirma Rodríguez:

El retrato de familia constituyó uno de los géneros fotográficos más socorridos desde mediados del siglo pasado, llegando a constituir la principal fuente de sustento de los fotógrafos. Los pioneros de la fotografía abrieron estudios en las principales ciudades y, además, pronto se dieron a la tarea de realizar giras por los pequeños pueblos promocionando su arte. Bien como tarjeta de visita inicialmente, o en formato mayor, el retrato de familia adquirió un status y un atractivo

único. El retrato vino a reforzar el sentido de unidad familiar, tanto que con mucho sentido simbólico se hizo costumbre enmarcar una ampliación y colgarla en la sala o en el comedor, tal como se hacía con el Sagrado Corazón de Jesús (Rodríguez, 1996).

Más adelante, con la popularización de la técnica y el abaratamiento de los equipos, la fotografía se democratiza y surge la fotografía doméstica, aquella que retrata actividades ordinarias del núcleo familiar de una forma no profesional y que generalmente implica que las actividades fotografiadas son las que tienen lugar dentro del entorno del hogar (Sarvas & Frohlich, 2011: 5). En este sentido, al recoger las escenas cotidianas del entorno íntimo como refiere Carmen Ortiz García “[l]as fotografías domésticas son un instrumento en la construcción de la imagen del grupo familiar” (2005: 195), y lo son al margen de sus características técnicas o estéticas, pues logran generar relatos que darán paso a procesos de negociación en la construcción de los vínculos familiares. A la vez, el álbum –ligado a la fotografía analógica– “se constituirá en legítimo vestigio del siglo pasado al hacer de la fotografía una forma por excelencia de la modernidad” (Silva, 2010: 50).

La fotografía, como menciona la autora, sitúa al fotógrafo como el sujeto productor de las pautas sociales del núcleo familiar en tanto no solo es el productor de las imágenes sino que es también quien define lo que será fotografiado y, posteriormente, lo que se archivará en el álbum; adicionalmente, tomar la foto lo sitúa como “transmisor de una herencia y como eslabón de una cadena aparentemente indefinida” (Ortiz García, 2005: 195). El álbum, así, va tomando cuerpo:

El álbum se va construyendo con los acontecimientos relevantes y las figuras importantes que dan origen a la familia y que la componen: la familia nuclear (padre, madre, hijos e hijas) y la familia extensa (miembros vinculados por lazos de sangre: tíos, primas, etc.), pero también las amistades (Sanz, 2012: 45).

Los rasgos generales mencionados permiten entender lo que documenta, es decir, lo que adquiere el valor de *archivable*. Sin embargo, como apunta Ortiz García, refiriendo a Dornier y Agbodjan, es necesario establecer diferencias entre la recopilación documental provista por el álbum a partir de la reconstrucción cronológica de los hechos y el sentido que esos hechos adquieren al ser entendidos como estímulos para la reconstrucción del pasado de la memoria familiar (Ortiz García, 2005: 197). Adicionalmente, al ser incorporados en un archivo familiar, han sido imbuidos de un

carácter emblemático, que afirma el “reconocimiento emocional e identitario de uno mismo” (Lesy, en Ortiz García, 2005: 197).

Asimismo, para entender la forma en la que el archivo mismo se organiza, lo archivado sigue patrones pues “[e]l archivo es siempre una manera de guardar y jerarquizar que depende de quien lo organiza, como es apenas natural, pero también del objeto mismo archivable y de su tradición” (Silva, 2010: 39). Así, de acuerdo con Armando Silva, se puede establecer una clasificación que diferencia tres tipos de álbum: el álbum lógico, el álbum suelto y el álbum en caja, llamado también por el autor “fotos en caja” o “fotos revueltas”.

El primero tiene relación directa con un archivo secuencial, en el que las fotografías son ordenadas desde la noción de que son documentos serios, que dan sentido a la historia familiar; generalmente, este tipo de álbum se construye a partir de los eventos que la familia considera importantes y, según Silva, implica un vínculo emocional, que puede recoger ceremonias, individualidades o progresión cronológica – que puede guardar también un sentido generacional o genealógico–. En la categoría de los álbumes sueltos son depósitos desordenados, en los que a diferencia de los primeros, no se aprecia una construcción lógica, sino que las imágenes se recopilan sin criterios específicos, bajo el único interés de conservar las fotografías; esto no significa de todas maneras que no puedan aparecer eventualmente imágenes agrupadas alrededor de eventos rituales. Finalmente, tenemos los álbumes en cajas, en donde no parece evidente una clasificación técnica y es difícil apreciar indicios de un archivo coherente; de hecho, a diferencia de los dos anteriores ni siquiera se constituyen alrededor de la idea de un libro, sin embargo, son ricas fuentes de relatos y generan la oportunidad para que surja la oralidad, dando así lugar a un álbum en el que lo visual se convierte en pretexto para lo auditivo (Silva, 2010: 39-42).

Por su parte, para Garrigues, la base de la diferenciación entre los álbumes fotográficos se hace a partir de su contenido: así, los álbumes familiares incluyen las fotos de los miembros del grupo nuclear y, eventualmente, amigos cercanos; los álbumes de fotorecuerdos, en cambio, recogen fotos de amigos y compañeros, generalmente durante viajes o en situaciones sociales. Otro tipo de álbum, de tipo biográfico individual, combinaría el recuento de eventos y ceremonias, pero de manera informal, mientras que un último tipo sería el álbum monográfico, que únicamente

recogen imágenes de temas específicos. Existen otras clasificaciones, entre ellas la de Andrew Walker y Rosalind Moulton, quienes clasifican los álbumes en cuanto a su contenido y su intención y reconocen –como Garrigues– al álbum monográfico y al de viajes, pero son estos autores los que introducen como una tipología específica al álbum familiar, caracterizado por la recopilación documental de una historia visual de los sistemas de relaciones de la familia, entendida como una representación a escala de la sociedad (Ortiz García, 2005: 204).

Por supuesto, es necesario determinar si las clasificaciones expuestas mantienen su vigencia en los álbumes virtuales, pero al margen de la forma de organización, queda siempre el criterio individual de catalogación de las imágenes como señal de una valoración subjetiva, y además, su capacidad de convertirse en historia y en registro de los cambios sociales, cambios que incluyen el cambio de los entornos de existencia de las imágenes. El archivo, por tanto, está en continua transformación: el ciberespacio se convierte en el espacio para la construcción de archivos fotográficos digitales aunque los álbumes de papel del siglo pasado se niegan a desaparecer. En cuanto a la clasificación en los entornos digitales es necesario, además considerar lo que reseña Gómez Cruz:

[L]os álbumes se transforman en extensos archivos que, como obras de arte, transforman la subjetividad de quienes fotografían convirtiendo a padres y madres fotógrafas caseros en curadores, artistas, editores y autores.

Anteriormente el álbum fotográfico familiar era elaborado casi siempre por la madre de familia, la guardiana de los recuerdos. En la fotografía digital, las imágenes son personales y cada miembro de la familia aporta su propia construcción visual. En lugar de una historia familiar lineal, centralizada y estática, la familia se ve a través de un caleidoscopio formado por infinitas imágenes individuales e interconectadas. (Gómez Cruz, 2013: 8)

En los álbumes analógicos el espacio mítico de las primeras generaciones cedió ante las imágenes que retratan la cotidianidad y aspectos casi banales del álbum digital. Si en las primeras imágenes se consagraba la imagen de la autoridad patriarcal, a medida que el tiempo pasa, desaparece la rigidez y empiezan a aparecer rasgos de gestualidad más natural. De esta manera, lo que el álbum registra se transforma y la atención se focaliza en nuevos elementos, sin embargo, no solo se consolida la idea de conservar los eventos cruciales, sino sobre todo, de archivar los momentos *felices* (Sanz, 2012: 48-50). Sobre

esta decisión, en el que los momentos eternizados se articulan, es preciso también hacer una reflexión, pues en tanto archivo finito, el álbum no solo incluye, sino también deja de lado ciertos aspectos:

¿Qué es lo que aparece y lo que no aparece en el álbum familiar? El álbum tradicionalmente plasmaba ese ideal burgués de familia feliz y unida. Por lo tanto, se construía para ser mirado y corroborar el “éxito” de todos sus miembros en la consecución de esos objetivos, especialmente del de la unidad familiar, que a veces poco tenía que ver con la realidad o con lo que subjetivamente vivían sus miembros. (...) Lo que no aparece en las fotos explícitamente y lo que no se fotografía es lo que “no se puede mostrar”, lo que se oculta, lo que es vergonzoso socialmente, lo que es feo, lo que rompe la unidad familiar, lo que es marginal, anómico, lo que genera tristeza, miedo, rabia, vergüenza (Sanz, 2012: 52).

En este aspecto, el álbum difiere de otros tipos de archivo, como los expedientes de naturalización referidos por Pablo Rodríguez y Annie Molinié-Bertrand, que hacia inicios del siglo pasado en ciertos países recogían imágenes con el objeto de documentar la historia social de grupos particulares de la población. En este sentido, estos registros incorporaban la historia familiar y su trayectoria de vida desde la llegada al país e incluían, generalmente, fotografías intergeneracionales y de ceremonias. Lo interesante en este caso, es que estos expedientes además incorporaban el registro de las fracturas familiares: la viudez y la muerte eran tan importantes como los matrimonios o los nacimientos (Rodríguez & Molinié-Bertrand, 2000: 93-100). A partir de la fotografía como herramienta de representación simbólica, la presentación ideal del núcleo familiar marca también una diferencia entre la objetividad y la subjetividad del enunciante e idealiza lo emotivo; en este sentido, Slater apunta que:

La fotografía familiar no es documental ni en su finalidad, ni en sus modos: es sentimental porque pretende convertir en trascendentes las emociones e identificaciones tiernas de los momentos y las personas sacándolos de lo cotidiano, para resaltar un sentido idealizado de su valor y del valor de nuestra relación con ellos, tanto en el presente como en el recuerdo. (Slater, 1997: 180)

Retomando el enfoque de la construcción, entonces, se puede afirmar que el álbum –en general– se ensambla con la idea de armar un libro con un principio y un fin, pero hay que destacar que pasa algo similar con los relatos que se asocian a las imágenes. Así, la imagen se entreteje con la narración, y eventualmente, se convierte en narración en sí

misma pues no es solo un amalgama de fragmentos sino un articulado lógico y continuo:

¿Qué es narrar? En primera instancia, podemos decir que narrar un hecho pasado es fundamentalmente reproducir por medio del lenguaje algo que pasó, es decir, volver presente lo ausente. Por lo tanto, narrar sería *representar lo que no está bajo la percepción del narrador*. El narrador puede reconstruir ese “ya sido” porque recuerda, porque retiene el pasado gracias al presente que lo actualiza. Dicha representación implicaría de este modo una re-construcción del pasado –como objeto ausente– por parte de la memoria (Klein, 2008: 16).

La re-construcción está implícita en toda narración, y en consecuencia, deviene en procesos de selección subjetivos que la configuran como una unidad de significado. Debido a esa subjetividad, las historias y las narraciones que surgen a partir del álbum están inscritas en lo que Visa Barbosa define como la “prescriptiva narrativa”, una pauta que de cierta manera obliga a seguir un orden determinado en la construcción del relato y da cuenta de una ordenación voluntaria del mundo, vinculada con cosmovisiones identitarias referenciales. La narrativa que nace a partir del álbum genera, así, un discurso marcado por la línea narrativa del enunciante (Visa Barbosa, 2013: 27, 146).

Los álbumes recogen fragmentos de las historias familiares y testimonian en distintos niveles los recuerdos propios y los ajenos, entrecruzados y complementados con la oralidad. Así, las narraciones transforman al álbum familiar en cuentos y recuentos de momentos pasados: en sus páginas se reúnen –más que documentos con valor histórico o estético– archivos que viven a través de la visualización y la memoria, a merced de su creador y también de los observadores.

Para Sanz, en este sentido, el álbum se transforma en cuento ya que en él, los orígenes de la familia se construyen dentro de un espacio laberíntico. Este cuento, además, puede ser expuesto desde el punto de vista de cada uno de los miembros de la familia, por lo que tiene la potencialidad de desencadenar sentimientos y emociones en sus protagonistas y, gracias a las imágenes archivadas, aparecen aliados y enemigos: unos personajes con los que se podrá construir vínculos y otros a quienes se catalogará como monstruos. (Sanz, 2012: 50).

Esta visión personal de la fotografía del álbum está mediada por las condiciones sociales de quien lo mira, pero también por la de quien construyó el álbum. El registro de las imágenes de la memoria genera, además de la emotividad, la reflexión sobre el

significado que adquieren las escenas y personajes retratados en las fotos y sobre la manera en la que esos pequeños archivos, formados por cuadros de papel nos enfrentan con lo efímero:

Cuando veo las fotos de mi casa que en su mayoría fueron en blanco y negro, tomadas por un fotógrafo contratado en el pueblo, o por algún tío marinero que trajo la primera cámara del otro lado del mundo, de algún puerto de oriente, Singapur o Manila, veo una forma cultural de mirar, de encuadrar, una manera de bautizo, funeral y matrimonio. Veo en ellas familias y personas que no existen, me veo a mí mismo escapando como sustancia y a un pobre de mí, vacío, carne y hueso estático, otro yo escapando del marco como alma fugitiva. Veo una pequeña muerte en cada fotografía, una de tantas muertes pálidas y borrosas, de todas las muertes que sobrevivimos (Opazo, 2008: 7).

La construcción del archivo y la de la memoria es un camino de doble vía, pues mientras el álbum se genera a partir de lo que se rescata del olvido, la memoria se va cimentando en las historias que surgen de las imágenes preservadas. La narración de la vida se entreteje con la trama propuesta desde el álbum y el sujeto afianza su identidad narrativa al construir héroes y antihéroes. De esta manera, se configura y se legitima a sí mismo empleando aquellas historias que considera dignas de ser narradas y aquellas que otros, sus mayores, han considerado importantes en el relato familiar. Este entramado de recuerdos marca, así, referencias identitarias gracias a las fabulaciones a las que se expone:

El narrador atraviesa los pasajes de la memoria para poblar el mundo que narra con los recuerdos que son, muchas veces, relatos de relatos. El narrador cuenta la historia de sí mismo que le dicta el recuerdo a la vez que la entreteje, muchas veces sin saberlo, con todas aquellas que le han contado. Porque, ¿cómo distinguimos el recuerdo propio de aquel otro que fue constituido a través de los relatos fundados en la sucesión de fotos del álbum familiar o de anécdotas de familia? (Klein, 2008: 69).

La construcción del álbum es, como se ve, una narración que da pie a nuevos relatos. Así pensada, no es sino el inicio de una serie de fabulaciones, que, no obstante, no son ficticias en tanto a que refieren a objetos conocidos por el enunciante. El álbum se puede transformar en un relato de vida, en tanto refiere ausencias a través de procesos de reconstrucción; así, el pasado pasa a ser metafórico:

[E]l relato es una construcción simbólica del lenguaje. Al igual que el sujeto historiador, que, según Ricoeur, no posee las acciones humanas sino las huellas que de ellas han quedado, el sujeto narrador de sí mismo no posee más que las huellas que de su ser pasado han quedado

de su memoria. Es así que el relato no reproduce el pasado ni encuentra su sentido sino que produce el pasado y produce el sentido (Klein, 2008: 18).

Es interesante notar que –lejos del uso íntimo y familiar del álbum fotográfico– su carácter narrativo puede convertir los documentos que lo constituyen en formas de expresión artística, que trascienden la representación para constituirse en experimentaciones reflexivas sobre la propia vida. Así lo reseña Marianne Hirsch (2002), quien analiza el trabajo de Lorie Novak: una propuesta visual que yuxtapone los aspectos biográficos y fotográficos de las imágenes de su propio álbum familiar en instalaciones multimedia, en las que explora su propia subjetividad y la influencia de las imágenes en su visión estética.

Para Hirsch, el trabajo de esta artista es un ejemplo de la forma en la que las imágenes familiares se convierten en espejos, pero además constituyen la memoria familiar y dan forma a las subjetividades y a las narrativas individuales. Según la autora, el trabajo de Novak expone algo que los álbumes familiares ocultan como efecto de su uso inconsciente: al fotografiar, se moldean las relaciones familiares y no solo eso, sino que además se naturaliza una cierta performatividad de las relaciones familiares ya que, ante la mediación de la cámara, cada miembro de la familia asume un rol y lo perenniza en un intercambio de miradas que se da con la toma y luego de ella. Asimismo, en las fotografías del álbum familiar se da forma a la vida a través de la representación de sí mismo, puesto que, ante la presencia de la cámara en los ámbitos domésticos y con la noción de que lo retratado adquirirá un carácter público, surgen las convenciones sociales de género y clase, en lo que termina convirtiéndose en un testimonio de carácter biográfico conjunto (Hirsch, 2002: 241-243).

Hirsch cuestiona, sin embargo, no solo el acto de fotografiar, documentar, archivar y exponer, sino que también se pregunta cuáles son las instancias en las que los observadores se ven reflejados e incluso llegan a sentirse identificados con las imágenes que forman la muestra de Novak o cuáles son las condicionantes que hacen que un observador se sienta *fuera del relato*. Estas preguntas, además, plantean otras: ¿qué historias están detrás de las imágenes? ¿en qué medida somos capaces de “leerlas”? y, cuando las leemos ¿hasta qué punto son nuestras propias historias las que empleamos como referentes de interpretación, ya sea para encontrar las similitudes o para

contrastarlas con nuestras propias imágenes familiares? En el caso de los álbumes de Facebook, es necesario pensar en que las imágenes no son colocadas con fines artísticos, sino sociales; en adición, pueden estar acompañadas por explicaciones que las contextualizan y les aportan significados, pero aun así serán interpretadas por los observadores, quienes las construirán de acuerdo con su bagaje propio, propiciando una relación dialógica que trasciende los espacios domésticos retratados en las fotos del álbum de familia.

Por otro lado, Gillian Rose reflexiona sobre aspectos que se entrelazan en el álbum familiar: por un lado su ubicuidad, pues por un lado dan cuenta de la forma en la que la fotografía se ha naturalizado como práctica, por otro, la multiplicidad de maneras en las que el álbum es “leído”; adicionalmente, sus limitaciones o –más específicamente– los límites que se imponen en lo que es fotografiable/documentable y lo que no lo es. El álbum presenta un relato idílico e idealizado de la familia nuclear, en el que los aspectos estéticos como el encuadre o la composición pasan a segundo plano y no se busca, tampoco, una visión artísticamente innovadora; por el contrario, por los vínculos familiares que refleja, suele ser sujeto de pocas críticas. La autora –refiriendo a los análisis de Stewart, Slater y Hirsch– resalta que, como consecuencia, todos los álbumes familiares tienden a parecerse entre sí, y que su contenido es redundante; así, estas características devendrían en un efecto de importancia efímera en cuanto a las fotografías, y, por tanto, la inversión emotiva que ellas suponen puede ser intensa, pero generalmente es de corto plazo: se desvanece hasta invisibilizarse (Rose, 2012: 10-12) pero, por otro lado, son también proyecciones subjetivas que permiten la identificación con otros miembros del cuerpo social, en tanto todos tenemos fotos familiares y somos capaces de reconocer una fotografía de este tipo (Rose, 2012: 86). En el caso estudiado, este interés olvidado por el álbum familiar es justamente el que parece resurgir, si es que en algún momento se desvaneció, y por otro lado, permite reafirmar los vínculos con quienes comparten esos recuerdos, incluso, con quienes son capaces de identificar imágenes parecidas entre sus referentes familiares personales:

[T]he women I interviewed are aware of both the individual uniqueness and significance of their photos, and of the photos’ generic and shared qualities. For all their detailed variations, family photos are usually immediately recognisable as such, and it is that recognisability

that allows the empathetic suffering that constitutes the intimate public³. (Rose, 2012: 87)

Por supuesto, si el relato testimonia lo ausente –efímero o no–, el álbum fotográfico es entonces relato visual de esa ausencia. Queda entonces la pregunta: ¿qué es lo que vale la pena narrar en el álbum? La respuesta está marcada por la subjetividad. Pero, adicionalmente, si el relato no es solo expresión sino comunicación, ¿qué es lo que quiere decir con su relato el narrador? Y, en un contexto en el que la interacción y la comunicación están inscritas en las lógicas digitales, ¿qué es lo que ese narrador quiere contar cuando transforma y comparte las fotos analógicas en publicaciones de una red social? ¿cómo esta decisión representa una forma de construirse a sí mismo socialmente a partir de imágenes domésticas? ¿construimos o exponemos nuestra vida mediante los relatos fotobiográficos que compartimos en Facebook?

El álbum virtual de Facebook, ¿archivo o escaparate? Dinámicas sociales de la foto compartida en Facebook

Debido a los cambios tecnológicos y a la consolidación del ordenador y de los programas de edición fotográfica, como propone Silva, “el nuevo vocabulario nos habla de importar-exportar-crear imágenes dependiendo de las necesidades del usuario, y hace hincapié en el control que se puede tener en todo el proceso que lleva a crear una nueva imagen digitalizada” (Silva, 2010: 53). Esta es, claramente, la lógica de la postfotografía planteada por Fontcuberta, pero marca también un cambio respecto de lo que es archivable y de la técnica empleable para el proceso de archivo mismo, facilitadas por la memoria RAM y la memoria de disco, cuya capacidad se define de acuerdo con la cantidad de información que pueden manejar y almacenar.

Si se toma en cuenta que “[e]l álbum es un sobreviviente de un tipo de archivo que requiere una impresión y un lugar para depositarlo (...) por ende puede colocarse al lado de los objetos que Derrida considera de (efectiva) impresión” (Silva, 2010: 50) pero que esta naturaleza se debe a su existencia física, cabe preguntarse si el álbum

³ Las mujeres a quienes entrevisté están conscientes tanto del carácter único que individualiza sus fotos y su significado como de las cualidades genéricas y compartidas de estas. Debido a todas las variaciones en sus detalles, las fotografías familiares son generalmente reconocibles de inmediato como tales, y es esa capacidad de reconocerlas lo que permite un sentimiento de empatía, que constituye la intimidad pública. [Traducción propia]

digital cumple también con esta condición, sobre todo considerando que si bien se accede a la información a través de dispositivos materiales, el álbum en sí mismo es de carácter inmaterial.

El álbum digital es archivo en cuanto compendio de documentos, y, en el ordenador, tanto el archivo como el álbum no son más que información binaria; sin embargo, no por eso se reducen sus sentidos ni se pueden entender únicamente como *bits* informáticos. De hecho, como propone Manovich, la imagen basada en el ordenador se puede convertir en *imagen interfaz* y en *imagen instrumento* ya que gracias a las características de los nuevos medios –especialmente la hipertextualidad– y a su programación puede funcionar como un portal/ventana a múltiples espacios y como un dispositivo de control del ordenador. Así, la imagen digital deja de ser solo superficie y adquiere profundidad, deja de ofrecer acceso único y pasa a ser puerta de entrada para otras imágenes o incluso para textos, vídeo o audios (Manovich, 2005: 362).

De esta manera, se alteran no solo la construcción del archivo sino también las posibilidades narrativas de los registros. De hecho, el narrador construye su relato pero el carácter virtual del archivo fotográfico digital hace que la historia no sea simplemente narrada, sino *mostrada*. Se mantiene, sin embargo, la decisión de narrar como base de la construcción del álbum, y por lo tanto, subsisten los componentes subjetivos en la conformación del archivo. En cuanto a las imágenes seleccionadas, además, quedan abiertas a la interpretación asincrónica de otros usuarios, que pasan a ser *espectadores*; por tanto, se da un cambio en la producción de los correlatos posteriores, que surgen del azar –en tanto quién puede ser espectador del relato no depende únicamente del narrador. Así, se crea una trama que

se convierte en la posibilidad de introducir lo variable y contingente (cambios de fortuna, peripecias, casualidades), es decir lo que amenaza la identidad del héroe, como necesidad que rige el relato. Todo hecho que empuja al hombre al abismo de su existencia, que excede a su comprensión, genera relato (...) Lo azaroso de la vida real se vuelve totalidad o síntesis y lo contingente de la acción humana, destino (Klein, 2008: 188).

En el álbum de Facebook, parecen abolirse el tiempo y la materialidad para dar cabida solo al presente, en el que lo contingente y lo accidental son parte inherente del archivo, sin embargo, este espacio digital puede también convertirse en un ámbito de repetición del orden simbólico que se generaba originalmente en el álbum analógico. Las

colecciones de imágenes de la red social, no obstante, responden a nuevas normas, que son manejadas por la plataforma en la que los miembros de la comunidad regulan los correlatos. La construcción del álbum digital de la red social pasa a ser una estrategia de elección y jerarquización de imágenes que replican el pasado analógico, pero se ve expuesta ante los puntos de vista de tantas subjetividades como el programa informático defina.

Al respecto, Silva (2010: 53) reconoce que “el uso social de la foto de reproducción electrónica está por verse” y que esta nueva comprensión surge del entendimiento y la conceptualización de los archivos mismos. Refiriendo a Guasch, el sentido del álbum de fotos de la red social estaría compuesto por documentos que se caracterizan por ser etéreos y ubicuos, y frente a estos atributos, este archivo y sus componentes se ubicarían dentro de la cultura visual por derecho propio, tal como lo harían sus pares del mundo análogo, visto que la imagen no se limita por el sentido de la cultura material y de sus lugares habituales (Guasch, 2005: 69); en consecuencia, deben ser analizados como parte de esta cultura. La descorporeización del documento y su “vida” en el entorno de la red, por otro lado, entraña una posibilidad adicional: el archivo se inscribe dentro de la “aldea global” pensada por McLuhan, en la que “podemos vivir no solo anfibiamente en mundos separados y distintos, sino plural, simultáneamente, en muchos mundos y culturas. No estamos ya más sometidos a una cultura (...) a un solo libro, a un lenguaje, a una tecnología” (McLuhan, 1998: 20).

A este nivel, por su virtualidad, se implica en discusiones más profundas sobre el archivo, que se puede tratar de descifrar desde la descripción de Deleuze y Guattari que reseña Valeria Graziano: “no carece de realidad, sino solamente de realización” (Deleuze & Guattari, en Graziano, 2005: 178). El archivo, así, es *real* pero manifiesta una necesidad de *realización* por parte de quien lo construye. Siguiendo a la autora, el álbum podría concebirse como un archivo inscrito en la virtualidad, entendida como “dimensión liminal del surgimiento, donde surgen acciones y expresiones a medio realizar” (Graziano, 2005: 178).

En este contexto, el análisis se centra en los procesos de socialización que tienen lugar en este espacio liminal: lo que se archiva también se muestra y la búsqueda de la realización está, entonces, no solo en conservar, sino en presentar las imágenes como parte de una exhibición, en la que el pasado y el devenir confluyen en tanto genera

respuestas de los miembros de la red. Así, ya no solo se archiva la imagen, sino que se despliega frente a un grupo virtualmente infinito de espectadores. Paralelamente con las posibilidades de circulación en el entorno virtual se dan dos procesos de pérdida: en primer lugar, quien construye el álbum ya no es dueño de él, a diferencia de lo que sucede con los álbumes físicos; en segunda instancia, el constructor pierde su calidad de narrador exclusivo, puesto que la historia de las imágenes compartidas se abre a los correlatos de los espectadores.

Adicionalmente, la pérdida de control y la desmaterialización del documento fotográfico remiten a los planteamientos de Susan Sontag respecto del deseo de control inherente a la fotografía como dispositivo –y arma– que captura el mundo con el objeto de *poseerlo*, pero además, la inscripción dentro del archivo del álbum virtual también abre la puerta para la imbricación con el texto. De esta manera, el álbum de Facebook genera un tipo de conocimiento diferente al del álbum análogo, inserto en una comunidad virtual que, lejos de lograr cohesión, produce alienación. Las palabras de Sontag, escritas tres décadas antes del *boom* de las redes sociales, resultan inquietantemente agudas e intuitivas:

Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma idea de la conciencia en su talante codicioso. Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder. Una primera y hoy célebre caída en la alienación, la cual habituó a la gente a abstraer el mundo en palabras impresas, se supone que engendró ese excedente de energía fáustica y deterioro psíquico necesarios para construir las modernas sociedades inorgánicas. Pero lo impreso parece una forma mucho menos engañosa de lixiviar el mundo, de convertirlo en objeto mental, que las imágenes fotográficas, las cuales suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y el alcance del presente (Sontag, 2006: 16-17).

El control ejercido sobre el mundo y su fijación en el archivo se cuestionan en el entorno virtual, donde es posible iniciar una cadena de consumo sobre la que el control se dificulta –o puede incluso ser completamente imposible–. De esta manera se hace evidente que la fotografía y el archivo fotográfico no pueden desprenderse de las características que adquieren en cuanto redes sociotécnicas; se convierte en “ensamblaje de componentes materiales y no materiales, discursivos, tecnológicos y sociales que

dota de sentido y se configura a través de prácticas” (Bjiker, Hughes y Pinch, 1989, en Gómez Cruz, 2012a: 64).

Como las prácticas fotográficas y las archivísticas dependen de los procesos técnicos en los que están insertas, son permanentemente móviles, pero a la vez desencadenan movimientos en las lógicas y dinámicas de la producción fotográfica y de archivo. Dentro de la red social, la fotografía se comparte indefectiblemente, pues dentro de la plataforma ese es el objetivo; sin embargo, no solo se comparte lo actual sino que también se socializa el ayer, y se abre a interpretaciones y reinterpretaciones futuras.

El álbum de Facebook se convierte, así, en una puerta de entrada para la mirada del otro que mira el archivo construido y lo re-construye desde su mirada, pero además de la posibilidad de acceder a él, tiene la oportunidad de *re-escribirlo*. El archivo se puede convertir, entonces, en herida para el narrador pero también para el lector:

Si recordar es procurar una residencia psíquica a la «herida» incorpórea, entonces recordar los recuerdos de otras personas es ser herido por las heridas de éstos. Más precisamente, es hacer que sus luchas, sus pasiones, sus pasados, resuenen en los propios pasados y presente de uno, y desestabilizarlos. Puesto que la nueva matriz mnémica que se teje en torno al recuerdo prestado cambia inevitablemente el significado de ese recuerdo, es también entrar en una relación profundamente dialéctica con el otro, cuyo pasado uno no revive precisamente como lo vivió, sino de un modo informado por los «propios» recuerdo de uno (Silverman, 1996: 197-198).

El ejercicio de mostrar, por tanto, puede entenderse como un intercambio, tanto de miradas como de experiencias y recuerdos, que no están exentos de un componente de reafirmación y de negociación de sentidos en la red, lo que se podría entender como el *exceso* de ver en el encuentro con el otro descrito por Begüm Ö. Firat (2005: 193). Esa mirada, que intercambia y negocia a través de la pantalla es analizada por la autora a partir de la descripción lacaniana de la construcción del campo visual desde el sujeto de la representación, la pantalla y la mirada, pues es su confluencia la que produce el exceso. En cuanto al archivo mediado por la pantalla, la mirada de los otros es la que le da sentido, pero a la vez pertenece al campo simbólico del narrador, y en tanto “siempre depende del otro, no solo para su sentido y sus deseos, sino también para la propia conformación de sí mismo” (Silverman, 1996: 133); así, se constituye en espacio de negociación, interpretación y re-interpretación:

As a moving target, a set of shifting self-referential practices, autobiographical narration offers occasions for negotiating the past, reflecting on identity, and critiquing cultural norms and narratives. The life narrator selectively engages aspects of her lived experience through modes of personal “storytelling” –narratively, imagistically, in performance. That is, situated in a specific time and place, the autobiographical subject is in dialogue with her own processes and archives of memory. The past is not a static repository of experience but always engaged from a present moment, itself ever-changing⁴ (Smith & Watson, 2002: 9).

Profundizando en este aspecto, para Armando Silva es necesario partir de la teoría peirceana, puesto que es esta la que permite entender el sentido de la imagen en cuanto interpretante del signo. Así, en primera instancia está la “Primeridad (*Firstness*) que no depende de nada: Segundidad (*Secondness*), que implica dependencia y Terceridad (*Thirdness*), que implica combinación” (Silva, 2010: 85). El proceso de interpretación se da, así, en una tríada que conforma la trilogía estructural de la fotografía, en la que la cámara constituye la posibilidad, la foto es el acto logrado y el observador es el realizador efectivo (Silva, 2010: 88). Así:



Trilogía estructural de la fotografía: Reelaborado a partir del diagrama de Armando Silva (2010: 88)

La interpretación, entonces, es una sustitución simbólica, desencadenada por la fotografía, en la que lo *real* no es mimético, sino indicial, y remite a una relación entre

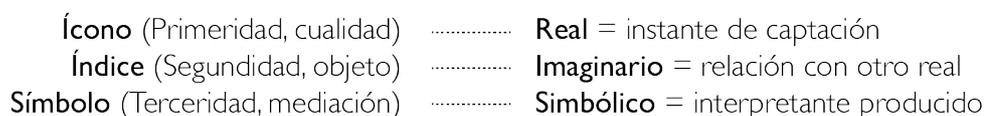
⁴ Como un objetivo en movimiento, un conjunto de prácticas autorreferenciales, la narración autobiográfica ofrece oportunidades para negociar el pasado, reflexionar sobre la identidad y criticar las convenciones y narrativas culturales. La narradora aborda selectivamente aspectos de sus experiencias de vida a través de formas personales de “contar historias” –mediante la narrativa, la imagería o la actuación. Esto es, situado en un tiempo y un lugar específicos, el sujeto autobiográfico dialoga con sus propios procesos y archivos mnemónicos. El pasado no es un repositorio de experiencias estático, sino que se aborda desde un momento presente, que asimismo es siempre cambiante. [Traducción propia]

las nociones lacanianas y las peirceanas, que Silva relaciona en la *Trilogía lógica de la fotografía* (Silva, 2010: 88):



Trilogía lógica de la fotografía: Reelaborado a partir del diagrama de A.
Silva (2010: 88)

Relacionando a Lacan con Pierce, Silva propone una última trilogía:



Trilogía lógica de la fotografía: Reelaborado a partir del diagrama de A.
Silva (2010: 88)

Así, lo real es la Primeridad, lo imposible de asir que escapa del registro y que requiere de un proceso de simbolización. Es en esta instancia en la que “el sujeto es causado por el significante; el significante representa al sujeto” (Silva, 2010: 90). En el caso de la foto, es documento del pasado, construido sobre un soporte imaginario, en tanto guarda relación con un tiempo que fue *real*, y en cuanto al tiempo, es silencio inmóvil; en el álbum analógico sin embargo, su silencio se convierte en narración y en el álbum digital además queda expuesta para ser objeto de interpretación, rompiendo así las limitaciones temporales (Silva, 2010: 93).

El sentido de temporalidad y de construcción de secuencialidad narrativa corresponde –en cierta medida– a lo que Brea relaciona con la lectura de la imagen filmica y el efecto de cognición derivado de ella. Al igual en esta lectura, en el archivo se produce una retoricidad y una producción de imaginarios mediante la narrativa desplegada a través de las fotografías seleccionadas, que son comprensibles o descifrables gracias a los sentidos previos de los lectores. Este proceso de lectura, finalmente, dará como resultado una comunicación, un tráfico de símbolos entre iguales y un entendimiento mutuo, que en el caso de los archivos digitales –a diferencia de la imagen del filme– no están limitados por el tiempo sincrónico (Brea, 2010: 60-62).

En el álbum de Facebook, el archivo es mostrado –e incluso podría ser compartido–, pero además puede ser *nombrado* a través de un ancla textual. Para Silva, “[n]ombrar la imagen es darle un significado, como cuando alguien da el nombre a un objeto real o a una fotografía de un objeto y lo llama por ejemplo, «la familia unida»” (2010: 94); en estas circunstancias la lectura es dirigida desde el discurso. En cambio, al mostrarla se la recrea en su visibilidad, y se apela al imaginario del observador, quien encontrará en el documento no lo real, sino lo icónico, junto con la posibilidad de expresión y generación de correlatos (Silva, 2010: 94).

En esta conjunción de narrativas e interpretaciones, el relato adherido al álbum adquiere un criterio de focalización, puesto que expone un punto de vista, que luego podrá ser refutado por los observadores y de la misma manera en que la cámara enfoca las áreas de la realidad que registra, el archivo se va constituyendo a partir de enfoques y desenfoques que surgen en los correlatos y reconstruyen sentidos a partir de las prefiguraciones de los observadores (Silva, 2010: 98,104, 105).

Parte fundamental de la interpretación es el cambio en el estatuto tecnológico de la producción y del archivo, ya que en el entorno digital este permite un acceso y una respuesta inmediatos. Así, los archivos son creados y publicados y este proceso puede apreciarse en “tiempo real” a través del ordenador y de las redes sociales, en donde las imágenes no solo son almacenadas sino que además pueden ser clasificadas, editadas e incluso eliminadas con cierta facilidad: “el nuevo álbum de familia, al mismo tiempo, pasa a ser más un objeto propio de la dimensión del tiempo en esta nueva condición de irse armando, de siempre estarse haciendo, en movimiento” (Silva, 2010: 185). Estos *e-spectros* se desplazan en la red, en una

topología de ecos –de imágenes que se reenvían de unos rincones a otros– organizada en el tiempo, organizadora del *tiempo* –que no sería, entonces, sino la elección con sentido de un orden en el que unas y otras vayan ocurriendo, según una secuenciación capaz de significar relato, según un cierto orden de la narración–, que llamamos historia, tal vez todavía (la) Historia (Brea, 2010: 69).

La clasificación de las imágenes en el álbum de Facebook pasa a ser una narración, una edición que excede, por su complejidad, la idea de la autorepresentación. Lo visual y lo textual confluyen, y en el medio virtual, adquieren un sentido singular de autobiografía, pues el interfaz permite cuestionar los aspectos culturales que forman los imaginarios

personales. En la clasificación de las fotografías interviene no solo el medio o la plataforma, sino sobre todo las convenciones subjetivas de quien publica sus imágenes. Sobre el proceso mismo de clasificación, Martin Hand propone que es una fase que se debe cuestionar, al igual que la producción de la fotografía, en tanto su migración del mundo analógico al mundo virtual, ya que este paso podría parecer carente de fronteras pero no lo es: está inserto en las capacidades de los sistemas informáticos de distribución y de las posibilidades de organización de los mismos sistemas. De hecho, para el autor, las prácticas relacionadas con la memoria son prácticas sociotécnicas puesto que han estado históricamente influidas (corresponden a marcos sociales y culturales específicos, propios de las distintas épocas) y además están supeditados a objetos, tecnologías y aparatos (Brockmeier, 2010, en Hand, 2013: s.n.). Más aún:

The traditional idea of collective memory is generally grounded in the presumption that the individual and the collective are separate entities that are associated *through* technological mechanisms, such as media, and *through* social institutions, such as archives. However, the formation of memory is increasingly structured *by* digital networks,⁵ and memory's constituting agency is both technological and human⁵ (van Dijck, 2011: 2, en Hand, 2013: s.n.).

Con esta referencia, para Hand la digitalización de la imagen incide en las prácticas del hacer y del compartir la fotografía; con su apareamiento se alteran las formas en las que se capturan los recuerdos y también el modo en el que se archivan y recuperan. El autor ve en el álbum familiar analógico una forma tecnológica de coleccionismo, característica del siglo XX, que vincula la memoria individual con la colectiva (Hand, 2013: s.n.) y además, uno de los aspectos fundamentales de la modernidad occidental (Slater, 1995, en Hand, 2013: s.n.). Con el advenimiento de internet –pero más aún con la proliferación de las plataformas para almacenar imágenes y redes sociales– el álbum fotográfico familiar no desaparece sino que se reconfigura (Hand, 2013: s.n.).

El autor entiende, en particular en cuanto a la distribución de las fotografías en redes como Facebook, que el compartir las imágenes en entornos digitales implica

⁵ La idea tradicional de la memoria colectiva está fundamentada generalmente en la presunción de que el individuo y el colectivo son entidades separadas que se encuentran asociadas *a* través de mecanismos tecnológicos, como los medios, y *a* través de instituciones sociales, como los archivos. Sin embargo, la formación de la memoria es estructurada, cada vez más, *por* redes digitales, y la agencia constitutiva de la memoria es tanto tecnológica como humana. [Traducción propia]

cuestionamientos éticos, sobre todo en lo que respecta a las posibilidades de clasificarlas y etiquetarlas, puesto que la práctica social se ve imbricada con procesos algorítmicos que no siempre están bajo el control del usuario (Hand, 2013: s.n.). En consecuencia, las imágenes son clasificadas y manejadas en la red social pero pasan a formar parte de una memoria computacional mucho más amplia que la del individuo, en donde pueden ser manipuladas y recontextualizadas, a diferencia de lo que ocurría con el álbum de familia impreso:

[T]here is an ongoing *variation* in the material forms digital photos can take in contrast to print production, suggesting a dynamic of potential openness which has to be *managed* (Van House, 2011). The impact of this upon how photos are classified, interpreted and become potential memories seems highly significant, when digital images (whether digital in origin or digitized film prints) can be reworked and contextualize in ways that seem to be very different from the print album, which at the very least provides a sense of durability⁶. (Hand, 2013: s.n.)

En la actualidad, adicionalmente, gracias a las innovaciones en la geolocalización algunos dispositivos de captura permiten añadir la ubicación de las tomas y, con acceso a las redes inalámbricas, es posible publicar las fotos tomadas directamente desde la cámara a través de las redes sociales. En estas circunstancias, Facebook representa una forma de crear comunidades, pero también de construir archivos que se comparten con miles de espectadores, a veces incluso sin que esa sea la intención del usuario, pues cualquier publicación en la red social, sin importar el tipo al que corresponda⁷, puede ser compartida por otros miembros de la comunidad virtual. Para entender este cambio en la dinámica del manejo y la difusión del archivo, es necesario desentrañar las implicaciones que conlleva el paso de lo privado a lo público.

⁶ Existe una *variación* en curso alrededor de las formas que toman las fotografías digitales frente a la producción impresa, lo que sugiere una dinámica de apertura potencial que debe ser *manejada* (Van House, 2011). El impacto de este aspecto en cuanto a la forma de clasificar, interpretar y convertir en memorias potenciales a las fotografías parece ser altamente significativo, cuando las imágenes digitales (ya sean digitales desde su origen o se trate de originales en película que han sido digitalizados) pueden ser trabajados y contextualizados en modos que parecen ser muy diferentes al álbum impreso, que al menos provee un sentido de durabilidad. [Traducción propia]

⁷ Facebook permite publicar actualizaciones de estado (textuales), fotografías, videos, hipervínculos e inclusive la ubicación del usuario a través de geolocalizadores conectados a la plataforma de la red social.

Implicaciones del paso de lo privado a lo público

Las instancias públicas y privadas respecto de la fotografía y del álbum pueden pensarse desde varios ángulos, considerando sin embargo como eje transversal que “la fotografía –como cualquier medio de masas– hace también de mediador entre la esfera pública y la privada” (Slater, 1997: 173). Una de las aristas para el abordaje de la reflexión sobre el álbum fotográfico, sea este analógico o virtual, es en cuanto a la producción de los documentos en tanto bienes de consumo y su propiedad. En el caso de la fotografía analógica, la propiedad prácticamente es un ámbito que no se cuestiona: el fotógrafo, como decía Sontag, se apropia de una parte del mundo; la fotografía le pertenece casi incuestionablemente.

En el ámbito doméstico, producida por el padre, cada foto pasa a pertenecer al núcleo familiar. Inscrita en un álbum, además, se convierte en herencia y está a cargo de “guardianes”. La posesión del medio de producción –la cámara–, y la propiedad del objeto producido, por tanto, están directamente vinculadas.

No obstante, al hablar de la imagen digital y del álbum que reposa en la red social, hay cambios en estas concepciones. Así, cuando Susan Buck Morss analiza la propiedad de los medios de producción, resalta que es habitual pensar la imagen digital –o aquella inserta dentro de los procesos de producción digitalizada– en términos de “información”, sin embargo, resalta que este enfoque es engañoso, pues no considera la propiedad de los medios de comunicación con todas sus aristas: poseer un computador con las herramientas informáticas de edición gráfica no equivale necesariamente a poseer el medio de producción. De la misma manera, reducir la imagen digital a “información” no sopesa las posibilidades de estas de convertirse en recursos socializables, ni tampoco permite establecer los límites de la propiedad (en cuanto producción intelectual privada) puesto que en el ciberespacio es, por definición, abierto e ilimitado. En el entorno de la red, las imágenes ya no son originales de propiedad particular, y están sujetas a los desplazamientos que les impongan los usuarios (Buck Morss, 2005: 156, 157).

La inmaterialidad del archivo fotográfico digital depende, no obstante, de dispositivos materiales para su recuperación: un computador o un teléfono inteligente, una pantalla e incluso un disco duro que aloje la información; este soporte material es indispensable, tanto como un *software* que permita que la información binaria que

constituye el archivo sea decodificada e interpretada como una imagen (Sarvas & Frohlich, 2011: 10). Lo frágil del soporte digital debe ser también objeto de cuestionamiento, puesto que

[u]na de las primeras cuestiones que se discute tiene que ver con la fragilidad de la “memoria digital”. No es solo, como ya se ha comentado en infinidad de ocasiones, que los cambios de formatos pongan en peligro los archivos que dependen de ellos ¿Cuántas imágenes se quedaron atrapadas para siempre en la obsolescencia de diskettes, tarjetas o discos ZIP? Sino que nuestras prácticas, estrechamente relacionadas con las tecnologías de las cuales se sirven, hagan que perdamos conciencia de lo que nos jugamos con ellas. Perder una cámara con un carrete de 36 imágenes podría ser una triste pérdida pero ni de lejos parecido a lo que significa extraviar una cámara con una tarjeta de 8 gigas, situación que fácilmente podría ser calificada como tragedia. (Gómez Cruz, 2013: 6)

En esta fragilidad no es solo la cantidad de imágenes que se suben a la red lo que importa, sino los recuerdos asociados con estas y la forma en la que cualquier falla o error –humano o de la plataforma– incide definitivamente en la capacidad de mantener el archivo/registro de las experiencias vividas. En el caso que se analiza, este riesgo podría no ser tan apremiante, puesto que se cuenta siempre con el respaldo de las fotografías analógicas que, no obstante, están sujetas también al deterioro, la pérdida y el olvido.

De igual manera, la era digital supone nuevas relaciones con la tecnología, que no están exentas de cuestionamientos éticos, puesto que cuando la imagen rebasa las fronteras de lo privado y trasciende a lo público, ya no solo interviene en la formación de la cultura personal, sino que entra a formar parte de una memoria cultural más amplia, en la medida que las imágenes y los archivos digitales alcanzan un sentido mayor de ubicuidad que sus pares analógicos y lo hacen de manera vertiginosa y constante. Visto que las imágenes virtuales son “*imágenes-mónada* ordenadas selectivamente –por una voluntad de relato, por una retoricidad en juego” (Brea, 2010: 69), es imprescindible analizar que, en el paso de lo privado a lo público, es escaso el control que se puede ejercer sobre quién encuadrará, seleccionará o desplegará las imágenes exhibidas ya no en el relato sino en el correlato, y con qué fines podrían hacerlo. Las imágenes expuestas pueden ser reproducidas infinitamente dentro de un medio superpoblado, y bien pueden ser fetichizadas o reducidas a mercancía dentro del sistema del capital: “serían los «productos» negociados por su *mediación*, las

«mercancías de nuestro tiempo» como no hace tanto advertía también Jameson” (Brea, 2010: 72); esta posibilidad se multiplica cuando, al registrarse como usuario de una red social, cede los derechos sobre los contenidos compartidos, como sucede con Facebook, una plataforma en la que, como en muchas otras, “los sintetizadores de imagen trabajan directamente sobre el código, no conocen lo que llega a verse –aunque están aprendiendo a interpretarlo–. No hay reflexividad alguna, toda la energía se aplica a la producción” (Brea, 2010: 81). Esta falta de reflexividad, aunada a la ubicuidad proporcionada por la tecnología, es justamente uno de los mayores riesgos en el paso de lo privado a lo público, puesto que podría generarse un espacio para la comunicación infinita pero también podría devenir en

un panóptico total, un lugar de hipervisión perfecta, en el que todo lugar pudiera ser visto por todo lugar, ecos infinitos de todas las imágenes, de toda la visión, en cada posible punto focal. En él no quedarían ya espacios de privilegio, lugares desde los que, por ejemplo, ver sin ser visto, lugares desde los que ejercer vigilancia, control (Brea, 2010: 121).

Esta potencialidad panóptica, a su vez, debería llevarnos no a una reflexión solo de la ubicuidad de la fotografía, sino a un cuestionamiento de la forma en la que la cultura visual contemporánea está imbricada con las dinámicas tecnológicas y cómo esta implicación pasa desapercibida, en una época en la que el consumo de la fotografía se ha posibilitado –justamente– por la amplia difusión de los avances tecnológicos dentro de la sociedad. Estamos rodeados de dispositivos de captura de imagen al punto de que todos los espacios de comunicación se ven afectados: capturamos y producimos constantemente textos, imágenes, videos, sonidos y, posteriormente, los almacenamos, manipulamos, archivamos y clasificamos. Así, como apunta Martin Hand reseñando a Lundby, en el mundo digital la imagen se convierte en “vehículo, contexto, contenido y mercancía dentro de la cultura del consumo” (Lundby, 2009, en Hand, 2013: s.n.) y, en el proceso de expansión, se naturaliza y se materializa en las prácticas cotidianas con gran velocidad gracias a la omnipresencia de computadores, celulares y cámaras digitales:

The dramatic ‘impact’ of digital technology on the production, circulation, and consumption of photographic images is being too easily seen as the impact of one singular and monolithic technology on another. Flowing from this, the social and cultural significance of the impact is being too readily read off from what are presumed to be the

essential characteristics of the technology⁸. (Lister, 1995: 7, en Hand, 2013: s.n.)

Si la tecnología de producción de imágenes, en cuanto dispositivos y artefactos, es objeto de reflexión, se ve que su uso está profundamente ligado a las prácticas sociales – aun cuando esa relación sea invisibilizada en los ámbitos cotidianos– y en su expansión se van construyendo procesos de negociación e interpretación. No obstante, la mercantilización y la distribución de las imágenes digitales son aspectos que podrían mantenerse ignorados, especialmente en los espacios virtuales: la inmaterialidad del sustrato y la movilidad de la red tienden a no ser tomadas en cuenta al archivarlas y, en consecuencia, el usuario promedio parecería no dimensionar el alcance de compartir las fotografías en plataformas como Facebook. ¿Se convierte entonces la red social un espacio de exhibición y circulación?

Recordemos que para Deborah Poole (2000), ver y representar constituyen formas de intervención en el mundo, en tanto son actos materiales que nos permiten construir una visión y una posición frente al mundo. Asimismo, con las representaciones creamos y consolidamos formas de intercambio y relaciones de referencia, que se afianzan gracias al valor sensual que otorgamos a las imágenes: estas se valoran en tanto significan. En el caso de las imágenes de los álbumes de Facebook, circulan y dan cuenta de los mundos de imágenes de los usuarios, y podrían reflejar un valor particular por el mismo hecho de ser compartidas; a pesar de que su valor de uso no es elevado, sí lo es su valor simbólico o sensual, ya que empuja hacia la interpretación, el recuerdo e incluso la fantasía. Por otro lado, a diferencia de las imágenes estudiadas por Poole – fotografías que se exportaban fuera de los Andes como mercancías de colección y en donde la visión de raza y poder se conjugaban–, los álbumes de Facebook presentan espacios íntimos, domésticos, y los hacen públicos; ambos casos, sin embargo, plantean “[l]a metáfora de un mundo de imágenes a través del cual las representaciones fluyen de un lugar a otro, de una persona a otra, de una cultura a otra, y de una clase a otra, (que) también nos ayuda a juzgar más críticamente la política de la representación” (Poole, 2000: 15).

⁸ El dramático ‘impacto’ de las tecnologías digitales en la producción, circulación y consumo de imágenes fotográficas está siendo visto con demasiada facilidad como el impacto de una tecnología singular y monolítica sobre otra. En consecuencia, el significado social y cultural del impacto está siendo pasado por alto al analizar lo que se asume como la característica esencial de la tecnología. [Traducción propia]

Cabe anotar, por supuesto, que Poole se enfoca en la representación como instancia del poder ejercido por los grupos hegemónicos y así enfoca su estudio de la fotografía dentro de los límites de la representación, sin embargo su noción del mundo de las imágenes y de los espacios de circulación constituyen un ámbito pertinente para el análisis del archivo y la distribución de las imágenes en las redes virtuales. Desde esta arista, las imágenes que pasan del álbum de familia al álbum de Facebook se desmaterializan, pero no por ello se desprenden de su valor sensual y simbólico: la evocación y la memoria.

Más aún, el hecho de compartir fotos del recuerdo en Facebook da cuenta de que la fotografía familiar y doméstica es una práctica que se extiende más allá de los ámbitos del hogar, para colarse en espacios y temporalidades más amplias, dentro de una economía visual delimitada por los medios masivos y los entornos digitales. Las fotografías digitales, así, circulan en zonas diferenciadas dentro de la economía visual, cuyas fronteras y límites son muchas veces difíciles de definir. (Rose, 2012: 77)

Por su parte, Gómez Cruz –a partir de Couldry y Edwards– analiza la fotografía y su difusión en redes virtuales más allá de la representación y plantea entenderla como una práctica vinculada con los medios y, por tanto, como un producto cultural que tiene lugar gracias a las redes sociotécnicas pero que se materializa en prácticas:

Han empezado a surgir nuevas perspectivas teóricas sobre la fotografía que la definen, ya no como una esencia abstracta, sino como una práctica que puede ser entendida a través de cuestiones vinculadas con las relaciones entre las personas y las cosas, entendidas como mutuamente constitutivas de la experiencia y la praxis social. (Edwards, 2009: 101, en Gómez Cruz, 2012b: s.n.)

La propuesta de este autor hace una aproximación a las redes en función de su inserción social a través de lo técnico, entendido como un espacio de confluencia de tecnologías, materiales, discursos y prácticas:

Lo técnico está construido socialmente, tanto como lo social está construido técnicamente. Todos los ensamblajes se mantienen unidos tanto por lo técnico como por lo social: [...] lo sociotécnico no debe ser tratado simplemente como una combinación de factores sociales y técnicos. Es algo *sui generis*. En lugar de artefactos, nuestra nueva unidad de análisis es ahora el «ensamblaje sociotécnico». [...] La sociedad no está determinada por la tecnología, ni la tecnología está determinada por la sociedad. Las dos emergen como dos caras de una misma moneda sociotécnica durante el proceso de construcción de los

artefactos, los hechos y los grupos sociales relevantes (Bijker, 1995: 273-4, en Gómez Cruz, 2012b: s.n.)

En este contexto, hacer fotografía doméstica y compartirla a través de la red se convierten en prácticas dentro de la red sociotécnica de la fotografía, inscritas dentro de su carácter social y que llevan a cambios en la experiencia del usuario en cuanto a su comprensión. Para el autor, compartir o difundir fotografías –sobre todo con la facilidad de redes como Facebook– son prácticas que afectan la trayectoria temporal de las imágenes: mientras la foto analógica anclaba el recuerdo, la foto digital genera un «presente continuo» que funciona como conexión para tejer relaciones. En el caso de esta investigación, los puentes se tienden hacia el pasado y se proyectan al presente, y, además, abandonan el ámbito íntimo de lo doméstico para insertarse en la inmediatez de la red social y su amplia difusión, pasando así de la preservación de la memoria a una práctica de comunicación cotidiana (van Dijck, 2007 y Van House & Churchill, 2008, en Hand, 2013: s.n.).

El paso de lo doméstico a lo público implica un cambio en la producción de sentidos, en cuanto “el pensar materialmente acerca de la fotografía involucra procesos de intención, elaboración, distribución, consumo, uso, descarte y reciclaje, todos ellos procesos que impactan en la forma en la que las fotografías e imágenes son entendidas” (Edwards y Hart, 2004: 1, en Gómez Cruz, 2013: 5). La fotografía y su (in)materialidad, en consecuencia, son aspectos que median los significados de la fotografía, cambiando así su sentido en las redes sociales y permitiendo un enfoque metodológico que va más allá de su contenido ya que la materialidad de la imagen guarda una relación dialógica con la imagen misma, y así crea los valores que se asocian a ella. De igual manera, la materialidad de la fotografía incide en la forma en la que es percibida/leída por el lector y en la experiencia que dispara: la «gramática» del álbum impreso no es igual a la del archivo digital (Edwards & Hart, 2004: 2-4). Esta diferencia, de hecho, se mantiene en constante cambio, más aún con la influencia de la inmediatez de la fotografía compartida en Facebook.

A la luz de lo expuesto, al abordar el tema de la fotografía, es preciso tener una comprensión cabal en cuanto al concepto de lo doméstico y en este sentido, para Gillian Rose, la fotografía doméstica es aquella que se inscribe en el ámbito eminentemente familiar, y logra transmitir una sensación de *estar en casa*, ya que la fotografía cumple

una función transformadora de la realidad y de los objetos, a la vez que transmite un sentido de identidad, familiaridad e identificación (Rose, 2012: 45). Esta afirmación de los vínculos adquiere nuevas características en el paso de la materialidad a la inmaterialidad y de lo doméstico a lo público en tanto “la fotografía digital, por sus diferentes características, parece extender, matizar y transformar el uso de la fotografía vernácula” (Gómez Cruz, 2013: 3); así los recuerdos que se comparten en Facebook, con un número potencialmente ilimitado de *otros*, permitirán una mediación con los contactos de la red, reforzando incluso los lazos de familiaridad: “[I]o nuevo no desplaza a lo viejo, lo viejo convive adquiriendo nuevas variantes y fuerza con eso que en muchas ocasiones nos deslumbra como revolucionario (Gómez Cruz, 2013: 4). No obstante, según apunta Rose, los cambios más significativos en la movilidad y la indexación de las fotografías para la construcción de álbumes probablemente no se visualicen hoy, cuando las fotografías de familia están migrando hacia redes sociales, sino cuando los usuarios más jóvenes –hoy adolescentes– reflexionen sobre las presencias y ausencias que han quedado registradas en los sistemas informáticos. (2012: 129-130)

Adicionalmente, la fotografía digital y su expansión plantean otra instancia de análisis: la permanencia y la fugacidad de los archivos subidos a la red. Al respecto, Martin Hand propone que la combinación de los medios visuales con las redes informáticas ha incrementado –tanto como el número de visualizaciones de las imágenes– la atención sobre los actos de clasificación y ordenamiento de los que son sujetos las fotografías digitales, sobre todo al ser almacenadas en la nube⁹, pues al cargar los documentos el usuario –así como marca un límite entre su vida *online* y *offline*– debe discernir entre lo que es privado y será público, incluso a pesar de la aparente inconsciencia tecnológica sobre el funcionamiento de las redes sociales (Hand, 2013: s.n.) y, particularmente frente al fenómeno del *voyeurismo* que ha surgido con la labilidad de las fronteras de las redes sociales y el acceso que brindan a las vidas privadas de sus usuarios (Sarvas & Frohlich, 2011: 155). Esta inquietud la recogen

⁹ El almacenamiento o alojamiento de datos en la nube se basa en el trabajo en la red con los principios de la computación en nube, desarrollada hacia 1960. Permite a los usuarios contar con espacio de almacenamiento para archivos y aplicaciones de manera gratuita o a costos muy bajos, a través de servidores computacionales remotos que almacenan la información y la mantienen disponible en línea. De esta forma, el usuario no necesita acceso a discos físicos para guardar su información.

Emily Keightley y Michael Pickering (2014), quienes –a través de una investigación sobre las implicaciones de la tecnología y la memoria con el advenimiento de la fotografía digital– recaban datos que apuntan hacia una creciente preocupación sobre las políticas de privacidad de redes como Facebook que se manifiestan en un manejo cada vez más cuidadoso sobre el alcance de las imágenes que se comparte en esta red a través de la limitación del público que puede ver las publicaciones, tanto a través de un proceso de selección de contenidos como de audiencias; en este aspecto, los investigadores resaltan que a pesar de que los usuarios afirman que las fotografías familiares que comparten a través de las redes sociales les permiten conectarse no con una audiencia anónima, sino con un grupo al cual pertenecen y con el que mantienen vínculos que se originaron en el pasado (Keightley & Pickering, 2014: 586).

Así, aunque las imágenes pueden ser diseminadas casi indiscriminadamente, los usuarios procurarían, al menos en la medida que pueden controlar, que las imágenes no lleguen al dominio público pero que, en cambio, les permitan fortalecer los lazos dentro de la comunidad digital a través de la evocación de los recuerdos compartidos. De esta manera, mientras se crean nuevas formas de autopresentación y de autonarrativas que buscan generar significados para las diferentes etapas de la vida a través de los recuerdos capturados en imágenes, también se crean espacios para el afianzamiento de los nexos grupales y la cohesión social. Por otro lado, una vez en la red las fotografías no solo se almacenan en la nube, sino que pueden ser etiquetadas, generando dinámicas sociales que reconstruyen la geografía de los nexos.

De acuerdo con José Marichal, por otro lado, en espacios como Facebook los usuarios no reproducen exactamente sus redes presenciales, sino que tienden a entretrejer conexiones para crear una realidad extendida y selectiva, que aunque se parece a la de la vida *offline* es una realidad mediada que trasciende los límites del tiempo y el espacio. Esta eliminación de los límites, que en un principio generó la expectativa del surgimiento de una sociedad utópica y libre, dio paso a una distopía, en la que los límites de lo privado y lo público son frágiles y la información puede diseminarse sin que el usuario pueda ejercer control sobre su tráfico (Marichal, 2012: s.n.). Como una respuesta ante esta realidad, ya varios países reconocen aspectos como la privacidad de

los usuarios y –en particular– lo que se conoce como «derecho al olvido»¹⁰ en su legislación sobre temas informáticos y se van haciendo patentes también iniciativas para regular el destino de las cuentas de redes sociales cuando sus usuarios mueren¹¹, incluso desde el mismo Facebook. Al respecto, cabe incluso la reflexión sobre el lugar antropológico que esta “muerte digital” tendrá dentro de las cambiantes y vertiginosas dinámicas surgidas a partir de internet, tal como ya lo hizo Barthes (2013: 50) al plantearse el malestar de muerte de los hombres y su angustia por mantener o extraer la vida, aunque sea en imágenes.

Para Armando Silva y Édgar Gómez Cruz, al margen de los aspectos tratados, hay otro elemento que se modifica en el álbum digital, pero este no corresponde ni a su funcionamiento ni a sus características, tampoco a las dinámicas del archivo o su materialidad: es el relativo a *quién* es retratado y cuáles son las imágenes que conforman el álbum. Mientras en el álbum de familia tradicional el grupo familiar funciona como eje de la representación, en el álbum digital quien se fotografía es el grupo de amistades cercanas. Silva lo resume diciendo que “la foto pasa a ser dato, mientras el sustantivo familia salta a ser reemplazado por el adverbio de la familiaridad” (Silva, 2010: 185); para Gómez Cruz (2012: 19, 21), las fotografías pasan de ser una “historia familiar” a “una historia de restaurantes”. Al respecto decía Sontag que:

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa cuáles actividades se fotografían siempre que las fotos se hagan y aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los

¹⁰ De acuerdo con Simón Castellanos, los ciudadanos deberían tener derecho a exigir que el ordenamiento jurídico garantice que la información que circula en la red sea eliminada, cancelada o suprimida a petición de cada usuario, sobre todo en el caso de información personal que pudiera afectarle en el futuro. Estas normas se discuten y aplican ya en varios países de Europa. (Castellanos, 2012: 99).

¹¹ Entre las políticas de manejo de privacidad de Facebook, se encuentra una que prevé la eliminación de la cuenta de un usuario fallecido o la creación de una cuenta conmemorativa (*in memoriam*) a través del envío de un formulario que solicita la información de contacto del solicitante así como evidencias del deceso. Con la eliminación de la cuenta, sin embargo, Facebook aclara que parte de la información se mantendrá en sus registros o bases de datos por motivos técnicos pero que esta información no se asociará con la identificación del usuario (Facebook, 2015a: s.n. y 2015b: s.n.)

parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella (Sontag, 2006: 23).

En ese sentido, si la fotografía del álbum análogo trataba de rescatar o recrear un pasado que se perdía de cara a la entrada del siglo XX, en este siglo el álbum digital parecería tratar de preservar otros vínculos, que en el mundo real van desapareciendo también: ante el debilitamiento de los nexos sociales, el álbum de Facebook construye vínculos de familiaridad virtuales con los retratos de las nuevas familias: las conformadas por los amigos.

No obstante, en la investigación que se propone, son las fotos de la familia –y de sus ausencias– las que se desmaterializan para llenar los espacios del álbum digital, tal vez como una muestra de que, a pesar de las transformaciones de las prácticas fotográficas y de los cambios tecnológicos en la forma de entender la sociabilidad, la foto sigue siendo un pequeño trozo de pasado arrancada, a fuerza, al olvido y que, en medio de la velocidad de las nuevas dinámicas sociales tiene aún un espacio en los muros de las redes sociales, tal vez como añoranza de unidad y cohesión, en el umbral entre pasado y futuro.

Los álbumes en entornos digitales: hacia nuevas tipologías de archivos para relatos que se mueven entre el pasado y el futuro

Las implicaciones del paso del álbum analógico al digital van más allá de los aspectos ya tratados: suponen la posibilidad de reconstruir relatos y socializarlos, pero además, los álbumes que se crea en las redes sociales se ven imbuidos en lógicas diferentes a las de la materialidad, lo que conlleva nuevas lecturas y, potencialmente, cambios a nivel de su construcción, su comprensión, su difusión, su disponibilidad e incluso su facilidad de acceso. Las transformaciones tecnológicas han afectado la producción de la fotografía, así como su procesamiento –cada vez es más fácil el acceso a dispositivos de captura fotográfica móviles, como los propios teléfonos inteligentes, y cada vez parece menos necesario el uso de equipos sofisticados o costosos para la documentación de los eventos cotidianos–, sin embargo, estos cambios no han incidido de la misma manera en las prácticas relativas al trasfondo del acto fotográfico: la imagen sigue siendo un objeto vinculado con la memoria y una foto sigue tratando de perennizar los momentos

fugaces, aún cuando termina siendo inscrita en un espacio inmaterial y efímero. Por consiguiente, se hace necesario plantear si surgen nuevas tipologías vinculadas a los álbumes digitales, algunas tal vez impensables para los álbumes analógicos, pero necesarias para entender las colecciones fotográficas que aparecen en los entornos virtuales.

Los álbumes analógicos constituían compendios físicos –fotografías en diferentes formatos pero generalmente sujetas a un soporte de papel o a otros sustratos–, que podían ser clasificados por su forma de almacenamiento en álbumes-libro, álbumes en cajas o fotografías sueltas (Silva, 2010), así como también por sus ejes narrativos, con los consiguientes álbumes monográficos que retrataban eventos, ceremonias, viajes o la simple cotidianidad familiar (Garrigues, 2000; Ortiz García, 2005).

Con la fotografía digital aparece lo que Manovich (2003) llamó la “paradoja de la fotografía digital”, ya que a pesar de que la fotografía digital es radicalmente diferente a la analógica, seguimos fotografiando, eminentemente, momentos felices. En ese sentido, no habría una transformación evidente; y los álbumes digitales podrían seguir siendo clasificados a partir de los eventos que narran tal como sucedía con los álbumes monográficos; el matiz viene cuando (*y porque*) decidimos que las fotografías capturadas por los dispositivos serán socializadas en la red. Así, mientras el álbum analógico era generalmente un patrimonio familiar estático, custodiado por la abuela o la madre, y generalmente no era visto fuera del ámbito doméstico, ahora cada miembro de la familia (que tenga una cuenta en Facebook) puede aportar a la construcción conjunta de una visión familiar, en un caleidoscopio interconectado de imágenes que se entrecruzan y generan relatos compartidos, individuales pero interconectados, dinámicos y móviles; de ahí la creciente importancia de “verse bien” y de capturar con más frecuencia los momentos “felices” en las fotos, aún los más banales y cotidianos, pues estas imágenes quedarán expuestas en la vitrina que es la red social.

Al hacerlo desde celulares o tabletas, Facebook crea automáticamente una carpeta de “fotos subidas con el móvil” o “fotos del *iPad*”; si se sube la imagen directamente desde el ordenador sin asignar un álbum específico, la plataforma las asigna al grupo de fotos de la línea de tiempo del usuario. Este sería el equivalente más cercano a los álbumes desestructurados de cajas o cajones, y no tiene un orden específico más allá del estrictamente cronológico, ineludible dentro del sistema de la red

social, que guarda en su registro la fecha de subida de las imágenes. En cuanto a la narrativa de estas imágenes “sueltas”, es el azar el que marcará su lectura: cualquier usuario puede acceder a una de estas imágenes prácticamente en cualquier momento, y no necesariamente debe mirar la colección completa.

Los álbumes analógicos de tipo libro serían, en cambio, aquellos creados por el usuario con una intencionalidad específica de ordenamiento y se transforman, en realidad, en carpetas informáticas que contienen la serie de fotos. En este caso, el usuario asigna un nombre específico al “álbum” y lo presenta con un sentido generalmente monográfico.

Aunque en principio se podrían hacer analogías entre las clasificaciones propuestas por Silva para los álbumes analógicos y los digitales, en realidad los cambios en la materialidad y la entrada de las imágenes en la plataforma virtual harían desaparecer tanto las fotos sueltas como los álbumes-libros, pues ambos son convertidos en archivos binarios, colecciones de mapas de *bits* que se suben a servidores informáticos y a los que se accede casi exclusivamente desde la cuenta de Facebook.

Si para la clasificación de los álbumes atendemos, en cambio, a la intencionalidad del usuario al elegir las temáticas o las líneas narrativas, podríamos seguir pensando en los álbumes monográficos, puesto que aún es posible encontrar en la red social “álbumes” dedicados a temas específicos: bodas, cumpleaños, paseos, salidas familiares o con amigos. No obstante, en cuanto a la intención que lleva a la creación del álbum aparece un elemento que no era primordial en los álbumes analógicos: el álbum de Facebook se crea para ser *compartido*, para que sea visto, comentado o incluso enriquecido con las experiencias –y aun con las imágenes– de los otros. Paralelamente hay, entonces, una transformación en los álbumes privados y los públicos, e incluso podría afirmarse que, mientras los álbumes analógicos pueden ser privados (tanto como para ser vistos únicamente por su artífice), en la red social verdaderamente todos los álbumes son públicos, pues de una u otra forma e incluso sin la anuencia del propietario, las colecciones de imágenes que son subidas a la red pueden ser vistas en un momento dado.

Por otro lado, paradójicamente, en el afán por preservar o compartir las imágenes, el papel perdió espacio frente al ordenador y su capacidad de almacenamiento casi infinito, y aún no nos hemos preguntado lo que pasará con todos

esos recuerdos si Facebook desaparece (o cuando lo haga), guiados por un falso sentido de eternidad. De hecho, con la idea de preservar las imágenes y compartirlas para mover a la evocación y rescatar sus memorias, las informantes de este trabajo digitalizaron, recurriendo a diversos métodos, un tipo especial de fotografías: las que reposaban en sus álbumes analógicos y remitían a momentos vividos antes de la “era digital”. Esta clasificación es, por tanto, particular; son álbumes monográficos, pero su eje está trazado no por un tema particular, sino por la reminiscencia del pasado: en sus imágenes descoloridas o agrietadas se mezclan viajes, reuniones, familias y amigos que constituyen en suma, recuerdos y emociones, y eso es lo que los diferencia de los álbumes actuales.

Así, sin ser la clasificación más obvia, sería posible clasificar los álbumes por su actualidad; esta tipificación, evidentemente, será siempre cambiante y relativa, sin embargo, los álbumes analizados llevan la impronta del pasado de una forma singular, y aunque tarde o temprano todos los álbumes no serán sino recuerdos de momentos fugaces, los que se analizará a continuación transitan, a fuerza de emociones, entre el ayer y el hoy.

CAPÍTULO III

ESTAMOS HECHAS DE NOSTALGIAS

Las fotos tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Sólo por intermedio de las fotos conozco a esta gente.

John Berger

En el entorno virtual, la información acumulada a lo largo de un periodo se encuentra disponible en un solo sitio al mismo tiempo bajo demanda del usuario; en consecuencia, el acceso al campo es mucho más enriquecedor al permitir la comparación de puntos de vista o comentarios que no son simultáneos, pero sí son voluntarios y, en los casos que se presenta en esta investigación, están ligados a la memoria, ese lugar que –con las redes sociales y la fotografía digital o digitalizada–, se va reconstruyendo y reinventando, como plantea Brea, gracias al paso de la imagen–materia a la e–imagen. (Brea, 2010)

Los álbumes de familia, sean virtuales o análogos, están llenos de ausencias, y pueden constituirse en relatos visuales de lo que hemos perdido, de aquello que nos negamos a olvidar y plasmamos en imágenes inmóviles, que se oponen a la fugacidad del paso del tiempo; en el caso de los álbumes de Facebook, las fotografías –sin importar su origen– se insertan además en la lógica de la inmediatez, puesto que aparecen como “actualizaciones¹²” y, una vez subidas a la red social quedan registradas y disponibles para su visualización y comentario. ¿Qué es entonces lo que se cuenta en este álbum del recuerdo que aparece en el presente? Cada caso es único, a pesar de las eventuales coincidencias: en sus páginas conviven padres, tíos, primos o abuelos, en el campo unas veces, en salas, cocinas o dormitorios otras... los adultos de ahora en sus páginas son niños y los amigos siguen tan iguales como los recordamos.

¹² En la red social, al subir una imagen o escribir una publicación, el estado se actualiza pues estas acciones se consideran *status updates*, que en español equivalen a “actualizaciones de estado”. De forma análoga, Robins plantea que “las imágenes electrónicas no están congeladas, no desaparecen; su cualidad no es elegíaca, no son sólo grabaciones de mortalidad. Las técnicas digitales producen imágenes de forma criogénica: pueden despertarse, ser animadas, «puestas al día»” (Robins, 1997: 64).

En el álbum –físico o digital– cada uno descubre el espacio para contar una historia particular. En el físico las páginas están cargadas de imágenes únicas, “originales” en el sentido que inicialmente recogiera Benjamin y que retoma Joanna Sassoon (2004) al hablar del referente digital de la fotografía y su materialidad; en el digital, esta característica se pierde y se transforma en parte de una colección ubicua, visible desde cualquier equipo conectado a la red. Por ende, al tener en cuenta el nuevo contexto en el que las imágenes son sujetas a la interacción de la plataforma y a sus lógicas digitales, la etnografía virtual permite un primer acercamiento a lo que las narradoras deciden contar, ya que no solo transforman el documento analógico en uno virtual, sino que lo comparten en publicaciones de Facebook. Esta decisión bien puede representar una forma de construirse a sí mismas socialmente a partir de imágenes domésticas, pero también puede tener otras implicaciones, pues en los álbumes de la red social nuestra vida queda expuesta y los relatos que compartimos quedan abiertos para todos aquellos usuarios que las ven.

En este trabajo se ha buscado entender las intenciones que subyacen en el proceso de armar álbumes de recuerdos a través de la digitalización de las imágenes analógicas; asimismo, se trata de captar cómo funcionan los mecanismos que cada una de las informantes utiliza para significar su vida a partir de un análisis pormenorizado de los documentos socializados. El sentido de las imágenes compartidas se descubre a partir de dos fuentes: en primer lugar en tanto documentos seleccionados subjetivamente como resultado de un proceso de selección a partir del álbum de familia analógico, y, en segundo lugar, gracias a los testimonios individuales, que aportan los detalles contextuales y desembocan en narrativas particulares al recoger las experiencias del pasado pero se tensionan con el presente y con su permanencia hacia el futuro tal como postula Sanz Hernández:

Nuestra vida y nuestra personalidad dependen en gran medida de la visión que tenemos de nuestro pasado. Las experiencias históricas y los modos de existencia de los que participa el sujeto y en los que se halla inserto condicionan su comportamiento, su personalidad, la narración de su propia vida y la significación atribuida a cada experiencia vivida u oída. Los cambios en los relatos, el énfasis, los juicios de valor que surgen con la evocación de los recuerdos responden a una lógica retrospectiva que organiza los sucesos y les da un significado según la percepción global que el sujeto tiene de su vida pasada. (Sanz Hernández, 2005: 106)

Como parte de la etnografía virtual se visitó y analizó los álbumes de recuerdos de tres usuarias, así como otros álbumes que comparten en sus perfiles de Facebook, y también se hizo un seguimiento de los comentarios y contactos etiquetados.

Durante las entrevistas a profundidad se buscó, primordialmente, dilucidar las razones que impulsaron la construcción del álbum y cómo a través de las imágenes se reconstruyen y se refuerzan los nexos familiares y de pertenencia a sus grupos familiares y de amistad. Además, se analizó los criterios de selección de las imágenes y se indagó sobre el origen de imágenes (las fotos analógicas originales); finalmente, se buscó entender cómo la materialidad de la fotografía afecta los vínculos emotivos que se generan respecto de las fotos. En este sentido, se reconoce que

[l]as narraciones suelen ser veraces cuando se utiliza la entrevista como estrategia metodológica puesto que la relación entre investigador e informante tiende a ser larga y profunda y el sujeto tiene necesidad de coherencia personal y social. Es cierto que la memoria suele conllevar algunos errores pero no lo es menos que los momentos culminantes de una vida son difíciles de olvidar y actúan como jalones a partir de los cuales se va reconstruyendo el pasado (...) La memoria del informante debe ser entendida como una producción activa de significados e interpretaciones, de carácter estratégico y capaces de influir en el presente. (Sanz Hernández, 2005: 114)

A continuación se presenta los resultados de la etnografía virtual y de las entrevistas a profundidad con las informantes. En primera instancia se ha realizado un análisis de la red social, específicamente de los álbumes fotográficos, en cuanto a su funcionamiento, reglas, dinámicas y usos a partir de la inmersión en la plataforma digital. Luego, con la información recopilada en la red se hará una descripción sobre la estructura de los álbumes analizados y se complementará la información digital con los relatos de las informantes.

Los álbumes de Facebook: el campo de estudio y sus lógicas

Facebook es una red social que surgió a en el año 2003, bajo el nombre de *thefacebook* en el campus de la Universidad de Harvard en los Estados Unidos; el nombre actual se adaptó en 2004 y para el año 2007 la red social se adaptó al español con la ayuda de 1500 usuarios, que trabajaron con la aplicación *Translation* de forma voluntaria y gratuita, para extenderse hacia Latinoamérica (Redes Sociales, 2014: 1-9). Para marzo

de 2015 se estima que contaba con más de 1 400 millones de usuarios alrededor del mundo, con un 82.8 por ciento de este número fuera de los Estados Unidos; del total de personas que cuenta con un perfil en la red social, 936 millones son usuarios activos¹³, 798 millones desde equipos móviles (Facebook Newsroom, 2015) y la mitad de ellos se conecta al menos una vez al día (Kissmetrics, 2015). Yo misma soy parte de este grupo de usuarios activos, y además, junto con gran parte de mis contactos podríamos ser considerados, a pesar de que no somos parte de la generación de nativos digitales, como *ciudadanos digitales* puesto que “utiliza[mos] internet regular y eficazmente de forma cotidiana” (Pineda, 2011, en Rigo Martínez, 2015: 73).

Facebook ha tenido una rápida expansión, al punto de que puede considerarse como una herramienta de comunicación global (Rigo Martínez, 2012: 69), aunque de acuerdo con sus creadores “no ha sido nunca diseñado para sustituir la comunicación cara a cara” (Kirkpatrick, 2011: s.n.). Este crecimiento puede explicarse por varios factores: en primer lugar, la interfaz se ha traducido a 92 idiomas con lo que se facilita el acceso a usuarios no angloparlantes; por otro lado, el diseño del entorno digital es minimalista en el diseño y amigable con el usuario, por lo que no requiere de conocimientos avanzados de informática para utilizar los servicios de la plataforma; finalmente, el sitio web se ha adaptado para ofrecer aplicaciones funcionales para dispositivos móviles como teléfonos inteligentes y tabletas, sin perder las características distintivas de la red que funciona en los computadores de escritorio. Esta función, en particular, influye de manera determinante en la publicación cada vez más cotidiana de fotografías triviales, las llamadas “historias de restaurantes” que reseñara Gómez Cruz (2012: 19, 21) y da cuenta de la ubicuidad de la imagen.

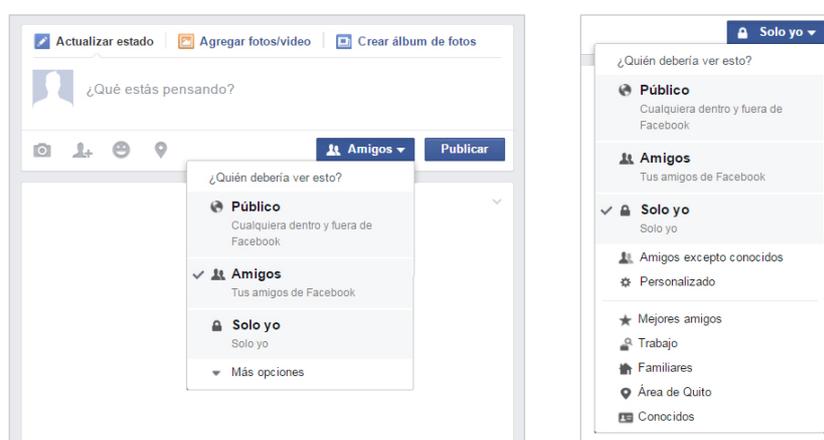
En este sentido, como plantea Kirkpatrick, a pesar del minimalismo de su diseño, “hay mucho en Facebook que conduce al exceso” (2011: s.n.). De hecho, para el año 2011, de acuerdo con el mismo autor, los usuarios publicaban alrededor de tres mil millones de fotografías cada mes, mientras que en la actualidad, según estadísticas de actividad en línea, en Facebook se publican treinta mil millones de piezas de contenido, incluyendo actualizaciones de estado, notas, hipervínculos, fotografías y videos, entre otros (Kissmetrics, 2015). Durante el proceso de inmersión en la red social, el énfasis

¹³ El usuario activo promedio pasa un estimado de 700 minutos al mes revisando la red social (Kissmetrics, 2015).

principal estuvo, justamente, en lo que respecta a la publicación de fotografías y la creación de álbumes.

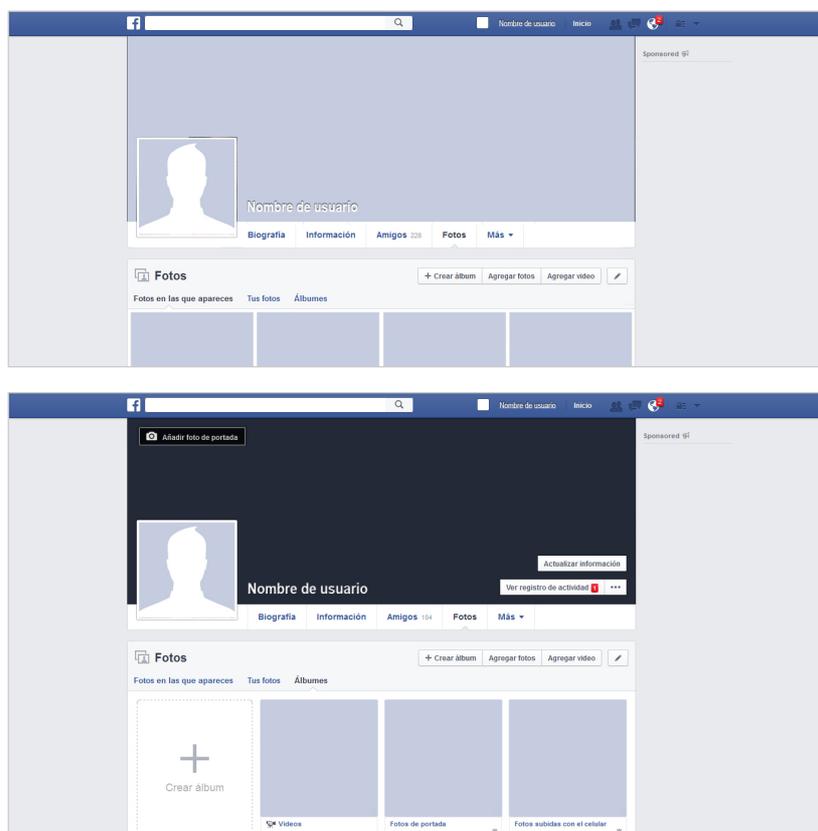
El proceso de publicación de fotografías y creación de álbumes en el sitio de la red social es bastante sencillo y, de hecho, puede hacerse incluso como una actualización de estado; al abrir la página de inicio lo único que se debe hacer es seleccionar la opción “crear álbum de fotos” en la barra superior, lo que ocasionará que se despliegue una ventana de acceso al disco duro del ordenador para que el usuario seleccione las imágenes que subirá al álbum. En su defecto, al hacer clic en el ícono de la cámara de fotos en la franja inferior se puede subir fotos sueltas.

Un aspecto importante a tener en cuenta es la privacidad de la publicación, que se activa como una serie de opciones en un menú contextual; generalmente esta elección está predeterminada por el usuario, pero puede programarse para cada foto o para cada álbum, así como para cualquier otro tipo de publicación. La privacidad puede ajustarse desde la visualización pública –lo que significa que será visible para cualquier persona con una cuenta en Facebook– hasta para públicos extremadamente específicos, de manera que solo miembros específicos del grupo de contactos pueda acceder a la publicación e incluso para que ciertas personas en particular no tengan acceso a ella. Esta función, que generalmente no es tomada en cuenta, da cuenta del conocimiento del usuario sobre la plataforma, pues en general pocas personas se toman el tiempo de revisar en detalle las opciones disponibles y se limitan, como en el caso de dos de los tres álbumes estudiados, a configurar la visualización para sus amigos.



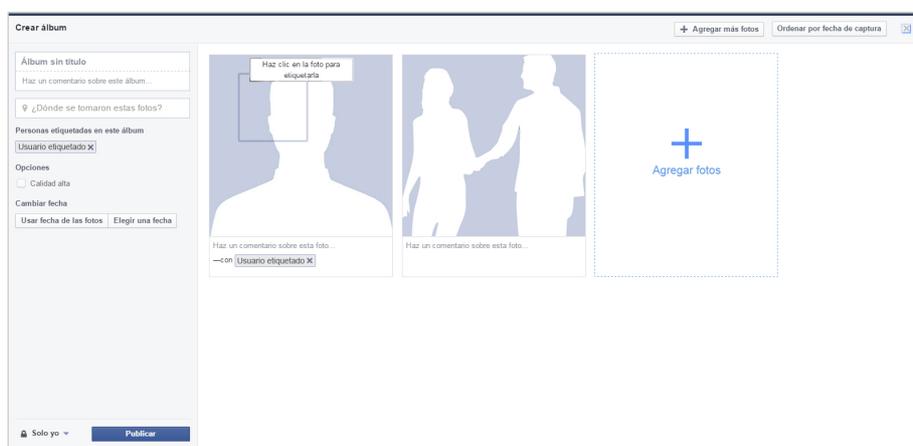
Publicación de fotografías y control de privacidad: Adaptación de capturas de pantalla del sitio web de Facebook (julio, 2015).

La creación de un álbum se puede hacer desde el perfil. Una vez que se ha accedido a esta sección, donde se encuentran apartados con los datos de la biografía, información, lista de amigos e intereses, se debe seleccionar la pestaña “Fotos”. Lo primero que se ve es una colección de imágenes en las que el usuario aparece, incluidas aquellas en las que ha sido etiquetado por otros usuarios; a continuación se puede ver las fotos subidas a lo largo del tiempo y, finalmente, se encuentra la opción de los álbumes. En todas las subsecciones, se mantiene constante un listado de botones para crear un álbum, subir una foto o subir un video. Al seleccionar la pestaña de álbumes, se despliega un mosaico con los álbumes de fotografías y con la colección de videos y, como primera opción (a la izquierda) aparece nuevamente la posibilidad de crear un álbum nuevo, esta vez con una presentación gráfica más llamativa. La plataforma tecnológica no da solo una, sino varias opciones para compartir sus fotografías; así, la presencia constante de los botones y los íconos para los álbumes y las fotos funciona como una invitación al usuario para que lo haga.



Creación de álbumes desde el perfil personal: Adaptación de capturas de pantalla del sitio web de Facebook (julio, 2015).

Durante la creación del álbum, el sitio despliega una pantalla en la que se invita al usuario para que la publicación pueda ser enriquecida con información como título, descripción, fecha, lugar y otros detalles de la colección y de cada imagen. Así mismo, en cada foto que es subida a la red se da la posibilidad de etiquetar a los contactos, quienes recibirán notificaciones en sus cuentas cuando otros usuarios hagan comentarios o indiquen que la foto (o el álbum) les gusta (*like*). Adicionalmente, es posible compartir los álbumes con usuarios específicos e inclusive se puede crear álbumes de construcción colaborativa, en los que un usuario se convierte en el creador pero da a otros miembros privilegios para añadir, eliminar o reorganizar las fotografías que componen el álbum.



Opciones de subida de fotografías en los álbumes de Facebook en sitio web (ordenador): Adaptación de captura de pantalla del sitio web de Facebook (julio, 2015).

Con todas estas guías, que funcionan a modo de ayudas para el usuario, Facebook provoca la interacción entre los miembros de la comunidad a la vez que aumenta el tráfico hacia los contenidos de la red social. El efecto en la interacción es lo que Kirkpatrick denomina el *efecto Facebook*:

El Efecto Facebook se siente casi siempre en lo más cotidiano, a un nivel íntimo entre un grupo reducido. Puede hacer que la comunicación sea más fluida, cultivar la familiaridad y potenciar la intimidad. Por ejemplo, varios de tus amigos se enteran por la actualización de tu estatus que dentro de un rato irás al centro comercial. No eres tú quien les manda la información, sino el programa de Facebook. (Kirkpatrick, 2011: s.n.)

Pero no es solo a los contactos a quienes Facebook entrega la información; se debe tomar en cuenta que la plataforma utiliza los datos consignados por el usuario como metadatos¹⁴, que puede ser facilitada a aplicaciones asociadas, a sitios publicitarios y a motores de búsqueda, de acuerdo con lo que establecen las políticas de la red social que se actualizan periódicamente. En 2014 por ejemplo, como se reseña en el libro *Redes Sociales*, la licencia y términos de uso de Facebook estipulaban que

Usted le otorga a Facebook derecho irrevocable, perpetuo, no exclusivo, transferible y mundial (con la autorización de acordar una licencia secundaria) de utilizar, copiar, publicar, difundir, almacenar, ejecutar, transmitir, escanear, modificar, editar, traducir, adaptar, redistribuir cualquier contenido depositado en el portal. (Redes Sociales, 2014: 9)

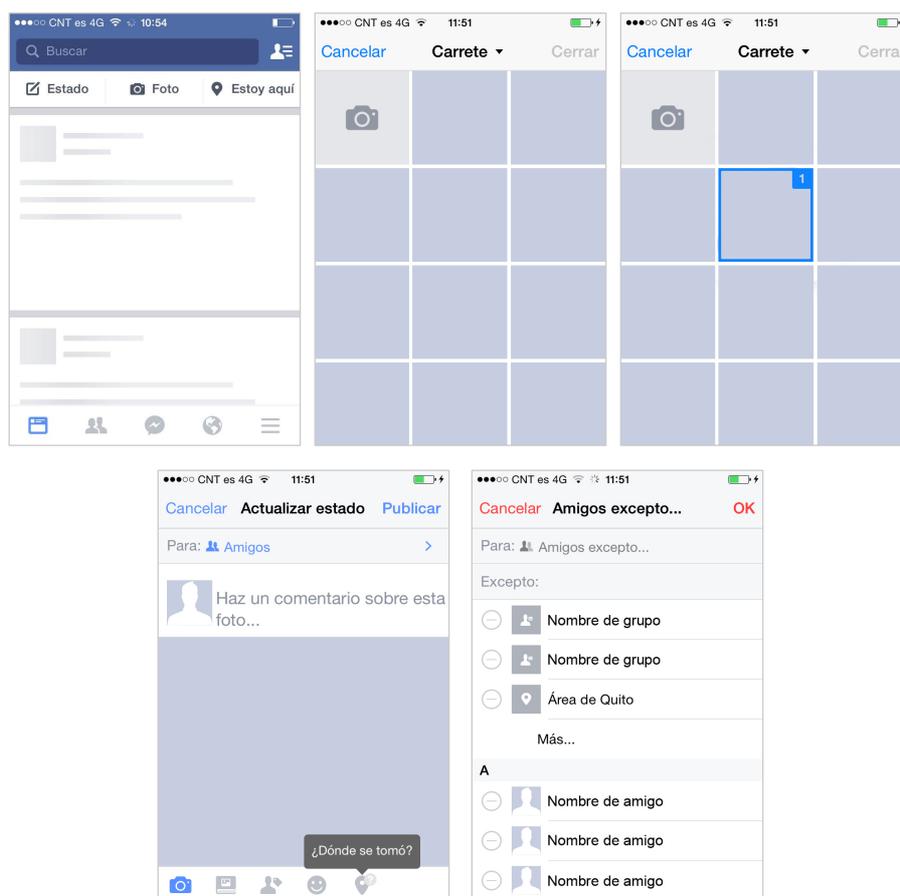
Así, todo lo que se comparte en Facebook no solo forma parte de las estadísticas de crecimiento del portal, sino que le da a la compañía fuentes potenciales de ingresos a través de la entrega de información a anunciantes o a otras compañías.

Adicionalmente, la forma de capitalizar el tráfico dentro del sitio es a través de los contenidos promocionados, que se difunden a diferentes públicos de acuerdo con la información proporcionada por cada usuario. Así, como ya se mencionó, los metadatos enriquecen los algoritmos de Facebook y permiten que cada usuario reciba promociones y sugerencias acordes con sus gustos particulares, creando una experiencia en la que se crea un cierto sentido de identificación con los contenidos. El usuario, sin embargo, tiene la posibilidad de omitir las publicaciones promocionadas, pero al hacerlo, Facebook “pregunta” las razones para la omisión; las respuestas posibles son que la publicación es repetitiva, que es poco interesante/relevante o, incluso, que es ofensiva.

Otra forma en la que la información suministrada por el usuario enriquece el algoritmo que rige el funcionamiento de Facebook fue implementada recientemente: cada usuario puede elegir los contactos cuyas publicaciones se ubicarán al tope de las actualizaciones de sus noticias mediante la opción *First seen* o “primero en verse”. Así, la red social establece priorizaciones y mejora la experiencia al desplegar los contenidos más relevantes al inicio de la sesión.

¹⁴ Los mecanismos utilizados para organizar (etiquetar, describir o clasificar) los datos que circulan en la red son conocidos como metadatos y se utilizan para catalogar el enorme volumen de recursos en internet. Un metadato es un dato estructurado sobre otros datos; en la red, permiten que los ordenadores clasifique, localicen y recuperen la información, que puede ser intercambiada, almacenada y procesada (Lamarca Lapuente, 2013).

Desde la aplicación móvil, que se puede instalar gratuitamente en dispositivos conectados a internet, el procedimiento para la publicación de fotografías sueltas es muy similar al del sitio web, pero en el caso de los álbumes tiene varias modificaciones. Para subir una foto suelta desde un dispositivo móvil basta con acceder a la aplicación y seleccionar el ícono de la cámara fotográfica: inmediatamente se accede al carrito o a la cámara integrada al teléfono, lo que en cierta medida, favorece la subida de fotografías de forma directa. Como en el sitio web, se añade la información de la foto, se puede añadir una localización para la imagen y es posible personalizar la privacidad de una forma relativamente sencilla, con las pantallas que se van desplegando a medida que se cumple con los pasos programados por la aplicación. Se añade, como dato llamativo, la posibilidad de agregar filtros de envejecimiento simulado a las fotografías, que añaden rascaduras o alteran los colores para asemejarse a fotos analógicas antiguas.

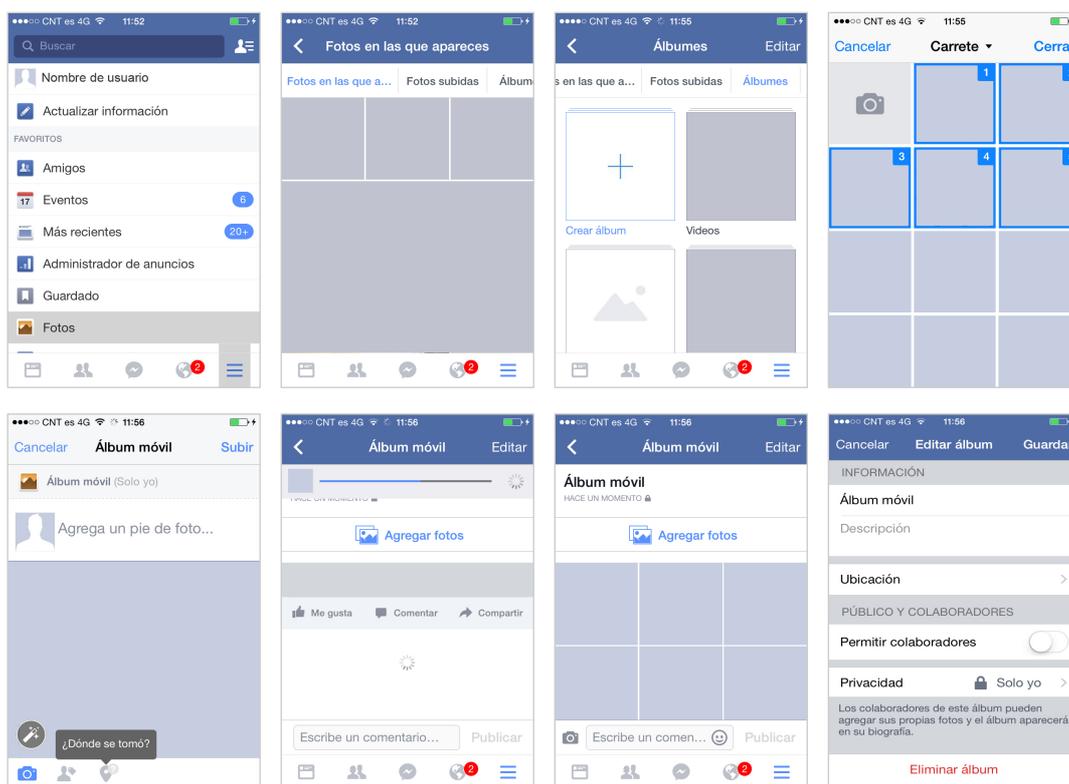


Pasos de la subida de fotografías sueltas en la aplicación móvil de Facebook: Adaptación de capturas de pantalla de la *app* en iPhone; incluye configuración de privacidad con excepciones de visualización (julio, 2015).

Para crear un álbum desde un teléfono inteligente el proceso es complicado, sobre todo en comparación con lo que sucede en el sitio web; los pasos necesarios se incrementan de tres a ocho. En el dispositivo móvil se debe acceder primero al menú de la aplicación y ubicar la opción correspondiente a fotos; en la siguiente pantalla se repite la lógica del sitio web con las pestañas “Fotos en las que apareces”, “Fotos subidas” y “Álbumes”; en esta última se encuentra la opción para la creación de uno nuevo. Al dar clic se accede a la cámara y al carrete, se selecciona las fotos, se puede introducir detalles sobre la imagen, se espera la carga y se accede a la visualización del álbum tal como esté. En este punto se puede añadir más fotos y, en el paso final se puede editar las configuraciones de privacidad y ubicación, permitir colaboradores o compartir el álbum.

En el proceso de generación de un nuevo álbum desde las aplicaciones móviles, como en el sitio, se van dando ayudas y sugerencias para incluir información de las imágenes y es posible también etiquetar, ubicar y compartir las imágenes. Una diferencia sustancial con el sitio web es que en la aplicación existe la posibilidad de retocar las imágenes y añadirles filtros mediante un sistema asociado a la plataforma de Facebook, que se indica en el interfaz con un ícono similar a una varita mágica; este editor, aunque básico, ofrece al usuario la posibilidad de manipular las fotografías sin emplear *software* especializado para el efecto, es decir sin recurrir a aplicaciones externas a Facebook.

También es posible subir una imagen a un álbum previamente creado, pero esta opción es poco conocida; de hecho, generalmente las fotografías subidas desde el celular van directamente a un álbum que Facebook genera de forma automática: fotos subidas con el celular o, en el caso de usuarios de iPhones o iPads, al álbum *IOS Photos*, como sucede con uno de los álbumes que se analizará posteriormente.



Pasos de la creación de un álbum en la aplicación móvil de Facebook:

Adaptación de capturas de pantalla de la *app* en iPhone; incluye configuración de privacidad con excepciones de visualización (julio, 2015).

La construcción de un álbum en Facebook, como se ve, requiere tiempo y una intención del usuario; revela no solo el afán de organizar/estructurar la información sino también la de crear un relato. Si añadimos factores adicionales como el etiquetado¹⁵, la localización o la participación de colaboradores, podemos ver que este es un ejercicio con un fuerte poder emocional. Al analizar las fotografías de cada álbum, se puede inferir las implicaciones de las imágenes como nexos o puentes con otros usuarios. Este nexo se materializa cuando, a través de la red, accedemos a los álbumes de los otros.

Por supuesto, también es posible eliminar los álbumes creados, pero eso no significa que se elimine por completo la información, puesto que en cualquier momento

¹⁵ Una de las opciones al hacer publicaciones en general, y particularmente al compartir fotografías en Facebook es la inclusión de un hipervínculo a los perfiles de otros usuarios para marcar su presencia en el estado de la red social. En el caso de las imágenes, el etiquetado incluso utiliza un reconocimiento facial que, al momento de subir las fotos, sugiere incluir los nombres de usuarios a los que “reconoce” al comparar los rasgos de los rostros con información provista en fotos como la de perfil. Con esta función, Facebook notifica a los contactos del usuario etiquetado de que este ha sido incluido en una publicación y, así, promueve la difusión y la interacción dentro de la plataforma.

se pudo haber descargado o copiado las imágenes. Esta opción no es muy promocionada en el sitio web: está casi oculta dentro de las herramientas al visualizar los álbumes propios, pero es más accesible en la aplicación móvil (en el último paso en los dispositivos digitales aparece la opción en rojo).

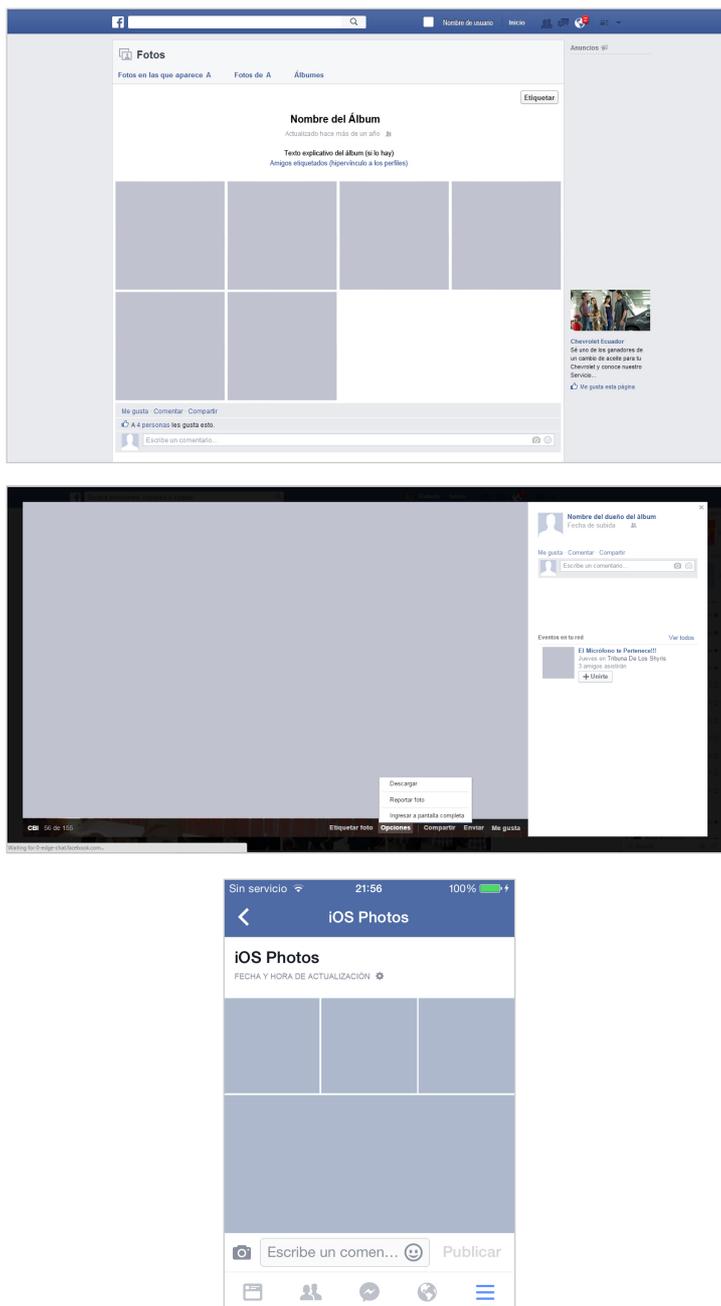


Eliminación de un álbum en el sitio de Facebook: Adaptación de captura de pantalla (julio, 2015).

Para mirar los contenidos de los álbumes de los contactos es necesario tener en cuenta, como se ha explicado ya, las opciones de privacidad de cada colección, pero en general los álbumes son compartidos con el círculo de amigos y, por lo tanto, no se presenta mayor dificultad para acceder a la información. En el sitio web y en las aplicaciones móviles, el acceso a los álbumes es posible a través del perfil del contacto, donde se despliegan las fotos en las que la otra persona aparece, las fotos que ha subido a la plataforma y sus álbumes, tal como sucede en el perfil propio.

Al acceder desde un ordenador, una vez que se selecciona un álbum para visualizar se despliega la información incluida por el creador: título o nombre del álbum, fecha de la última actualización, un listado de los amigos etiquetados y tres opciones para la interacción: “me gusta”, “comentar” y “compartir”; se destaca que, inmediatamente debajo de estas opciones, se despliega un espacio para comentarios del visitante y que, en la esquina superior del área en la que se despliegan las fotografías hay un segundo botón para etiquetar. Estas repeticiones no son casuales, pues son justamente las que la plataforma establece como interacciones deseadas. Estas posibilidades de interactuar están presentes también en la visualización desde las

aplicaciones móviles y se potencian al mirar las imágenes individualmente en los computadores personales, pues en el ordenador vuelven a aparecer en una barra ubicada en el área inferior de la fotografía. Se añade una diferencia fundamental: la oportunidad de descargar las imágenes, que está activa también desde la aplicación móvil y que tiene profundas implicaciones sobre la liminalidad entre lo público y lo privado.



Visualización de álbumes en Facebook: Adaptación de capturas de pantalla de la *app* en iPhone y del sitio web (julio, 2015).

Como se ve, la invitación a publicar, comentar, compartir y etiquetar marca los límites de la interfaz. Lo que se busca, primordialmente, es que los usuarios generen contenidos compartidos, de manera que el tráfico en la red social suba. A través de la inmersión en el campo fue posible entender cómo los vínculos se van generando entre los grupos familiares y de amistad a los que yo misma pertenezco; descubrí cómo con Facebook, de cierta manera, genero múltiples audiencias para mis publicaciones y cómo reacciono ante las publicaciones de los otros, y no solo en lo que respecta a los álbumes de fotos, sino en general con todos los contenidos: videos, noticias, actualizaciones de estado, notas, chistes o reflexiones. Asimismo, el estudio me permitió reflexionar en el uso de Facebook en aspectos no necesariamente relacionados con el interés principal propuesto inicialmente: durante el trabajo pude pensar detenidamente no solo en lo que se comparte, sino también en el tiempo que se consume mirando las actualizaciones y en la forma en la que a través de esta red social se propician reencuentros, se publican relaciones, se fortalecen vínculos de compañerismo o amistad, se promueve ideologías e inclusive cómo se gestionan actividades empresariales a partir de la información que entregamos voluntariamente a la red.

Esta reflexión devino en un sentido de vulnerabilidad frente a una plataforma casi omnipresente y en un cuestionamiento sobre el alcance de los contenidos que he publicado a través del tiempo, así como de aquellos que recibo como actualizaciones de mis contactos, pues a medida que tomé contacto con las informantes y que visité sus álbumes, se volvieron más frecuentes las notificaciones sobre su actividad en la red social, como si el mismo sitio me invitara a profundizar la relación, aunque, por supuesto, este cambio en el historial responde a los cálculos provistos por mis búsquedas previas.

Asimismo, al estar en el campo surgieron inquietudes respecto de la confianza que depositamos en los contactos y la forma de relacionarnos y compartir contenidos con ellos, la validación que buscamos al postear en Facebook y la forma en la que se van borrando las fronteras entre lo público y lo privado. En cuanto a la confianza, para mí no es un tema muy complejo pues suelo verificar que las personas que están en mi lista de contactos sean realmente personas conocidas: al recibir una solicitud de amistad mi primera reacción es revisar su lista de amigos para encontrar nexos comunes que me permitan ubicarlos; muchas veces recibo solicitudes de mis alumnos y exalumnos, lo

que ha hecho que mi red de contactos sea bastante superior al del usuario promedio¹⁶ (al momento tengo 711 contactos) pero esto ha disparado otras interrogantes. De esa larga lista, ¿cuántos son realmente mis amigos? ¿con cuántos de ellos podría sentarme cara a cara y contarle las cosas que publico en la red? ¿podría realmente compartir con ellos las fotografías que ahora están en mis álbumes digitales? Me sorprende darme cuenta de la respuesta sería positiva solamente para unos pocos casos y si esas preguntas fueran mi filtro de selección de contactos, seguramente no llegaría a 130.

Los mecanismos de validación social están imbricados con la confianza que siento respecto de mis amigos de Facebook y en ellos trasluce el narcisismo. Al mirar el número de contactos de mis amigos, creo que talvez gracias a Facebook se va generando un sentido de popularidad que reemplaza a la amistad en su concepción original y, en consecuencia, mostramos los aspectos felices de la vida, los paseos, los éxitos y las facetas que nos hacen parecer interesantes, sofisticados o divertidos, como pasaba en el álbum analógico: nos dibujamos como queremos que nos vean, pero también creamos registros de para que otros nos recuerden de esa forma.

Simultáneamente, en este juego, se van borrando las fronteras entre lo público y lo privado. Comparto con mis amigos, y aunque estoy familiarizada y empleo frecuentemente las excepciones de privacidad, no siempre reflexiono sobre los alcances de mis publicaciones. Mis álbumes, como los de mis informantes, no son públicos, pero ciertamente tampoco son privados, como los analógicos que tenemos en casa. Las fotos que componen esos álbumes de recuerdo digitales se han convertido en recuerdos compartidos.

Finalmente, aunque la interacción generalmente se da entre miembros de Facebook que se conocen en la vida real, la interacción promovida en la red social favorece el contacto con otros miembros de la red, pero permite también actividades no necesariamente previstas por Facebook: la generación de comunidades y el establecimiento de vínculos con usuarios a partir únicamente del contacto en el mundo virtual, basados justamente en los gustos o intereses compartidos, ya que si bien las acciones en la plataforma son voluntarias, ninguna es del todo libre. Existen acciones

¹⁶ Se estima que en promedio, los usuarios de Facebook cuentan con una red de 130 amigos (Kissmetrics, 2015 y Kirkpatrick, 2011: s.n.); a pesar de la diferencia de cuatro años de las fuentes consultadas, este número se ha mantenido estable.

que son esperadas dentro de Facebook y otras que son limitadas –la plataforma gira en torno a las acciones de las personas– y el sistema se encarga de favorecer las primeras y ocultar las otras.

En el caso de los álbumes analizados, las interacciones dan cuenta de dinámicas particulares, ligadas al pasado, a los recuerdos y a la búsqueda de reconstrucción y reforzamiento de vínculos a través de imágenes de tiempos y personas ausentes. He procurado que sean las voces de las informantes las que expliquen sus relatos fotográficos, aunque se contextualiza cada álbum con información sobre la construcción y estructura de la colección y sus límites de privacidad, así como también se detalla el origen del álbum, la forma en la que las fotos se digitalizaron, lo que la fotografía y las fotos significan para las informantes y las relaciones que visibilizan.

Lourdes: Un álbum para recordar al padre

A Lourdes la conocí hace un par de años, y, en persona, nos habíamos visto pocas veces. Es de esas personas que parecen estar hechas de alegría pura y con las que es fácil sentirse en confianza, siempre con una sonrisa en los labios, con la risa sonora, los ojos brillantes, una mujer fuerte, decidida y con miles de anécdotas de sus viajes y sus amigos; recuerdo que la primera vez que conversamos fue en una reunión en mi casa, luego en una invitación a su departamento para escuchar discos y conversar, y finalmente nos reencontramos en alguna cena –de esas que terminan con canciones y chistes–, todo por el trabajo de mi esposo. Apenas nos conocimos en persona, casi como parte de la etiqueta, nos hicimos “amigas de Facebook” y así, desde su muro, pronto descubrí que teníamos varios intereses en común: el mismo equipo de fútbol, la música, los gatos, el feminismo, el sentido del humor.

Fue una de sus fotos la que disparó las preguntas iniciales para este trabajo. Mientras me deslizaba por las actualizaciones de mis contactos, una imagen con colores desteñidos llamó mi atención: en ella se veía una cancha de básquetbol que me resultaba familiar (era la cancha del viejo Coliseo Julio César Hidalgo) y la acompañaba un breve texto, en el que Lourdes le hablaba a su padre y rememoraba cómo solían ir juntos a los partidos cuando él vivía. En la foto, el padre no estaba, y eso me recordó el *punctum* de Barthes y la foto de su madre en el invernadero: lo importante en la imagen no era lo que estaba ahí, visible, sino la ausencia que encerraba. Cuando le conté este detalle, ella

inmediatamente supo de qué foto le hablaba y trató de localizar el archivo digital, pero paradójicamente, la imagen se había perdido, al parecer al sincronizar su tableta con la nube, dando cuenta inadvertidamente de la fugacidad de los documentos digitales.

En el espacio digital, Lourdes es bastante abierta. Comparte como información accesible a sus más de mil amigos su lugar de trabajo, su ciudad de residencia, su historia laboral, dónde estudió, su estado civil, su fecha de nacimiento, sus intereses e incluso ha establecido vínculos familiares con 5 personas: su hija y algunos de sus primos. Participa, además, de 14 grupos públicos, todos relacionados con la comunicación, la música y la cultura. Desde perfiles externos, toda esta información también es visible, excepto por su situación sentimental y sus relaciones familiares. En las fotos de perfil se manifiesta una elección intencional: “si vos le pones atención a mi foto de perfil, en ninguna estoy triste, todas estoy sonreída y en todas estoy como mirando a la cámara y sonriendo” (Lourdes V., 2015, entrevista). Hoy, el álbum de fotos de perfil de Lourdes tiene más de 80 fotos y en todas aquellas en las que se ve su rostro, se la ve feliz.

Lourdes estudió comunicación social; actualiza su estado con bastante regularidad, sobre todo cuando está de viaje, lo que por su profesión es muy frecuente. Al compartir con sus contactos las imágenes de sus visitas, experimenta lo que llama una “digresión profesional”: entonces sube fotos y etiqueta a sus amigos, como dice ella misma, “sobre todo si sé que algún lugar o algo de lo que estoy viendo le puede interesar, voy como reportera de la gente que conozco” (Lourdes V., 2015, entrevista). Tiene 124 seguidores, es decir, usuarios de la plataforma que se han suscrito para recibir notificaciones de sus publicaciones y comentarios, aun sin ser amigos en la red. En cuanto a los álbumes, ha creado 87 en total, la mayoría de ellos de su trabajo, sus viajes, su familia y sus amigos, muchos de ellos hechos especialmente para compartir a la distancia con sus hijos. Entre estos álbumes, todos organizados cuidadosamente, está el que se analiza en este trabajo, con fotos de hace más de 2 décadas provenientes de originales analógicos.

El álbum virtual se llama “Viejitas Basquet”, cuenta con solo 23 fotos, y fue creado el 25 de abril de 2014 (Anexo 1). Este álbum es visible para los amigos de Lourdes y también para los amigos de quienes han sido etiquetados; así, aunque no es público, sí puede ser visto por personas externas a la red de contactos primaria de la

informante. El álbum completo ha recibido 58 “me gusta” y 11 comentarios; las fotos individuales, por su parte, han sido comentadas, han recibido “me gusta” y cuentan con personas etiquetadas.

En las fotos, se alcanza a ver el destello del flash, se ven reflejos e incluso algunas rajaduras; las de color tienen esa aura, amarillenta unas veces y azulada otras, que el tiempo imprime sobre el papel antiguo mientras que las fotos en blanco y negro transmiten con claridad la edad de las tomas. Entre las imágenes, 16 son de equipos o selecciones de básquetbol de décadas pasadas, 4 son de festejos o condecoraciones en el mismo deporte y 3 parecerían no corresponder al título: en 2 de ellas se ve fotos grupales del Deportivo Quito y una de la mesa de control durante un partido de fútbol de las juveniles del mismo equipo: el factor común, a pesar del título del álbum –su narración textual– la constituye un personaje clave: Papico V., el padre de la informante. Así se ve cómo en realidad el álbum es un recuerdo de una época pero también es una forma de homenajear, a través de los logros deportivos, al padre ausente.

En más de la mitad de las fotos que conforman el álbum se ha etiquetado a algunos de quienes aparecen en ellas, pero más allá del título no existe ninguna referencia textual hecha por Lourdes en las imágenes individuales; los relatos, sin embargo, los construyen los otros usuarios. Las fotografías que han generado mayor interacción son las que tienen etiquetas, pero aun en las fotos sin este recurso se puede observar comentarios y “me gusta”, lo que indica que el álbum completo ha sido visto por los contactos de Lourdes; debido a las opciones de privacidad configuradas en el álbum, se puede encontrar también comentarios dirigidos a Lourdes de parte de amigos de sus contactos.

En los comentarios de las imágenes individuales se puede encontrar varios factores comunes: la excelencia deportiva del entrenador, la nostalgia de quienes aparecen en las imágenes y anécdotas de los momentos capturados. Los mensajes frecuentemente hacen alusión a las incidencias de los partidos, el paso del tiempo y, sobre todo, referencias y recuerdos de Papico. Dos de las fotos más representativas se ven a continuación:



Fotografías 1 y 2: Álbum de Facebook “Viejitas Basquet”, Lourdes V.

En la primera, hay un único comentario, pero en él se refleja los que otros usuarios repiten en otras imágenes: “El entrenador más grande y un ser humano mucho más grande, siempre en nuestro corazón” (Janneth H. comentario a la foto de FB, abril 27, 2014). En la foto de la derecha, el equipo y el Papico desencadenaron un texto emotivo, en el que la nostalgia se hace presente y conjuga las experiencias relatadas en otras imágenes: “Tanto tiempo... con nuestro querido y recordado entrenador Papico V. cantando nuestro Himno Nacional en la Selección del Ecuador. Hermosa y única foto” (Rina T., comentario a la foto de FB, abril 26, 2014).

Adicionalmente, los textos que se puede ver en el álbum, generan relatos y además revelan relaciones del pasado: la interacción se da entre contactos cercanos entre sí y refuerzan los vínculos con el grupo retratado, al margen del tiempo transcurrido, pero generalmente no tienen un carácter dialógico sino que son comentarios aleatorios sobre el entrenador: “Qué orgullosa de ser ‘Bombero’ son de mi época y esa fue la época de oro en los campeonatos de basket ‘Idrobo, Idrobito, Idrobazo, siempre buenazo’...” (Elsita P., comentario a la foto de FB, julio 30, 2014); también está la posibilidad de reconectar o retomar contacto con los miembros de la comunidad: “Y por donde andas María Sol ya es hora que aparezcas, y de pasito por favor ayúdame con el número de teléfono, de tu hermana T. Un abrazo M” (Teresa V., comentario a la foto de FB, abril 28, 2014).

A partir de la observación se puede establecer que dentro del álbum, no solo se cruzan relatos sino que también se construyen y reconstruyen relaciones; va quedando

de lado la idea de solo exhibir y conseguir un “me gusta”, pero para descubrir qué es lo que está detrás, la razón para que las fotos del recuerdo se trasladan al álbum virtual, hay que cruzar la frontera virtual y buscar el encuentro directo, como dice Hine, entender cómo se entrecruzan los mundos *online* y *offline*.

Cuando contacto a Lourdes –a través del chat de Facebook–, le cuento que estoy haciendo una investigación para mi tesis y no duda en ayudarme. Acordamos encontrarnos en su casa, y me cuenta que como se ha mudado, ya me mandará la dirección. Lo hace unos días después, compartiendo conmigo su ubicación por medio del geolocalizador de la plataforma móvil y me aclara que busque el timbre con el dibujo de gatas. Llego a su casa, en el norte de Quito, y la encuentro organizando las compras, como dice hacer todos los sábados. Le explico el tema de mi trabajo y le digo que he estado revisando sus álbumes de recuerdo de Facebook; en seguida veo que, emocionada, identifica los álbumes como “la recuperación de las fotos de mi papá” (Lourdes V., 2015, entrevista).

Yo había llevado mi computador, pero ella busca inmediatamente su iPad. Me cuenta cómo las fotos dieron el paso a Facebook:

No es cualquier foto la que yo subo. O sea, por ejemplo, yo seleccioné toditas estas porque les encontré cuando me cambiaba de casa. Me cambiaba con mi mami y estaban los álbumes de mi mami y me puse a ver y como yo me llevo súper bien con los basquetbolistas y vi fotos de ellos, dije voy a subir para compartirles. Pero claro, luego me encontré con mi papi, con mi hermano Marco, mi hermano Iván, yo chiquita en el básquet, yo qué sé. Y subí todas las viejitas en paquete y etiqueté a muchos basquetbolistas con los que tengo todavía contacto, pero el tema es compartir. (Lourdes V., 2015, entrevista)

Descubro así que la guardiana de los recuerdos (Gómez Cruz, 2013) en la casa de Lourdes es su madre, a pesar de que según Lourdes “ella es bien descuidada” (2015, entrevista). A partir de este punto, establezco que las fotos que componen el álbum digital son trascendentales para Lourdes; en la mudanza dio con ellas en los sobres contenidos en una caja, que a la muerte de su padre ella misma había organizado, donde formaban un *álbum suelto* (Silva, 2010). Al encontrarlas, tras algunos años de no haberlas visto, decidió convertirlas en un álbum estructurado para compartirlo en Facebook con una comunidad específica –la de los basquetbolistas que fueron

entrenados por su padre—, y, además, aprovechó para generar archivos digitales de aquellas fotografías a través de su iPad:

Encontré tantas... mi hermano cuando era basquetbolista, mi hermano cuando jugaba para el Quito, mi papá cuando dirigía al Quito, cosas que para mí son importantísimas Yo, cuando iba al básquet con mi papi... Entonces, claro, les tomé fotos y subí porque hay un montón de gente con la que solo me veo eventualmente, que sé que le interesa y que se va a alegrar igual que yo al ver esas fotos (...) Esas me mueven mucho porque es mi papi. (Lourdes V., 2015, entrevista)

El texto (en este trabajo y en los comentarios de las redes sociales) no alcanza a describir las inflexiones de la voz, la emotividad volcada en las palabras, pero eso se percibe en el contacto cara a cara. Entiendo ahora el vínculo emotivo con las imágenes, la añoranza del padre, la admiración de la hija, pero además, veo la intención de conectarse con quienes forman parte de un pasado común. A los contactos con los que comparte y a quienes etiqueta en el álbum Lourdes “no los puede tener en la sala” (2015, entrevista) pero puede compartir con ellos en un encuentro virtual y a su padre, lo tiene en las fotos, porque esas imágenes son “como guardar pedacitos de él, siempre” (Lourdes V., 2015, entrevista).

Durante la entrevista, concluyo que mi informante ha tenido en cuenta la configuración de privacidad y que está familiarizada con el uso de la red social. Ha elegido que este álbum sea visible no tan solo para sus amigos, sino también para los de los contactos etiquetados, y que lo ha hecho intencionalmente “porque el básquet es un álbum más público, que era el mundo público de mi papá y un grupo de amigos” (Lourdes V., 2015, entrevista). La mayoría de sus otros álbumes son accesibles solo para sus amigos, como comprobé durante la observación en el entorno virtual.

Los vínculos que mi informante reestablece a través de las imágenes son parte de una herencia pero también son refuerzos de contactos que mantiene en el mundo real a través del pasado con su padre. Se ha integrado a un grupo en el que los integrantes la conocen por su padre: “yo heredé muchas de las amistades de mi papi, además como soy amiguera y me encanta el deporte, voy al básquet, voy al fútbol y me encuentro con los amigos de mi papi” (Lourdes V. 2015, entrevista).

Lourdes tiene hoy 43 años. Hace 8, su padre falleció después de una larga lucha contra el cáncer. Este vínculo emotivo y la añoranza que aún despierta en ella la ausencia de la figura paterna se hacen patentes en el álbum digital que comparte en

Facebook. Para Lourdes, el que los comentarios provengan de tantas personas y despierten tanto cariño se explica por el recuerdo grato que la gente tiene de su padre: “cada vez que una prima mía o un basquetbolista sube una foto de mi papi es como que hay un desborde de emoción, de los exalumnos y de las exalumnas (...) que como yo andaba de “cola” de mi papá, se acuerdan de mí” y es también otra razón que la llevó a crear el álbum que se analiza. Lourdes comenta que, como resultado del acceso ampliado al álbum, aunque pensó en sus hermanos y en los basquetbolistas, recibió respuestas inesperadas:

Me pasa una cosa curiosa, que por ejemplo hay comentarios de gente que no me esperaba. O sea, hay gente que me conoce ahora y que ve las fotos y dice “¿eres hija del Papico? ¡No puedo creer! Claro, vos eres (apellido). No se me ocurrió...” o ese comentario “yo sí le conocí a tu papi, ¡no puedo creer que seas la hija!”. Gente para la que no subí el álbum, que son amigos de los basquetbolistas a quienes etiqueté (...) Lo hice por los basqueteros pero de repente la gente se emocionó un montón, me descargan las fotos, luego me piden que los etiquete para que sus amigos puedan verles... (Lourdes V., 2015, entrevista)

Así, el álbum de Facebook se convierte en espacio para memorias que inadvertidamente eran compartidas; además, desde que publicó el álbum en la red ha recibido también solicitudes de amigos del basquetbol que no tienen una cuenta en la red social, para que les envíe las fotos por correo electrónico, a partir de las referencias y comentarios de quienes las han visto en la red social. Asimismo, gracias a las opciones que brinda el sitio, varias de sus fotos han sido compartidas con otros usuarios, evidenciando así como los límites entre lo público y lo privado se hacen flexibles.

Hay, entre las fotos de la colección, una en particular que fue etiquetada con una intención diferente, con dedicatoria para el hermano de Lourdes, con quien su padre tenía una relación muy cercana: “coincidía con el cumpleaños de mi hermano I., y el de mi papá, que son de siete días de diferencia en septiembre (...) para que mi hermano *se vea con mi papá*” (Lourdes V., 2015, entrevista). Así, en esta foto, el padre ausente desde hace 15 años se hace presente.

Este hombre, Papico, es central, no solo en el álbum de Facebook, sino también en la familia y en la vida de Lourdes. Ella me dice que su padre fue el patriarca de la familia, a pesar de no ser el hermano mayor, y que su figura paterna la extendía también como entrenador, por eso tanta gente lo siente aún cercano y lo recuerda dentro y fuera

de las redes sociales. En el álbum, cuando no es el personaje central, está siempre, y se ve cómo en las fotos se va consolidando un orden jerárquico en el que Papico es una representación de autoridad; en la foto que mi informante subió para su hermano, aunque fue tomada en el coliseo, no aparece el entrenador, sino el padre, y así se materializa también un orden simbólico familiar.



Fotografía 3: Álbum de Facebook “Viejitas Basquet”, Lourdes V.

En esta fotografía aparece, además, un comentario intencional a manera de conversación con el hermano: “Feliz cumpleaños hermano querido!! Se te quiere un universo entero! Que Dios y mi papito te bendigan con las dos manos” (Lourdes V., comentario en FB, septiembre 20, 2014). En la entrevista, Lourdes me explica el sentido de estas palabras: cuando se reunían en familia y Papico hablaba, les decía que esperaba que Dios les bendiga con las dos manos, era un término que el padre usaba y se constituyen en un código íntimo para la familia, sobre todo para sus hermanos. Resulta interesante que la respuesta del hermano etiquetado no se dio a través de la plataforma de Facebook, sino por WhatsApp, donde la conversación es completamente privada.

Para Lourdes estas fotografías no son simples objetos ni son necesariamente formas de mostrarse, son “las historias de nuestras vidas” (Lourdes V., 2015, entrevista) y, además, documentos históricos que testimonian momentos importantes del basquetbol ecuatoriano. Como estas fotos las tiene su madre, las digitalizó, para “tener algo que no tengo” (Lourdes V., 2015, entrevista), dando cuenta de un sentido de apropiación del objeto material a través del proceso de su desmaterialización.

Debido al carácter documental e informativo que Lourdes asigna a las fotografías, la informante realiza un proceso muy minucioso al crear sus colecciones digitales: selecciona, clasifica, jerarquiza, ordena y edita las imágenes cuidadosamente, incluso aquellas en las que es etiquetada por sus amigos y, si cree que es necesario, también retoca las imágenes; luego, si las sube a Facebook, en muchas ocasiones acompaña las fotos con textos explicativos, sobre todo en las fotos de viaje.

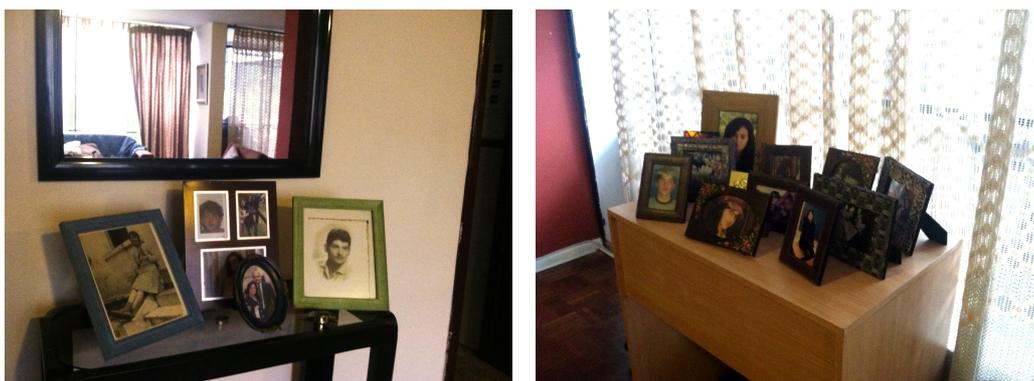
Cuando Lourdes toma fotos, generalmente lo hace con su cámara digital, solo eventualmente –en reuniones casuales con sus amigas, por ejemplo– utiliza la cámara integrada al celular. En ambos casos respalda la información en su disco duro y en la nube, por eso dice que no le preocupa perder su cuenta de Facebook; para la construcción de su archivo digital descarga todas las fotos tomadas, luego crea carpetas en su ordenador, hace un “control de calidad” y elimina las que son redundantes o poco interesantes. Para la subida a Facebook, selecciona las que ella considera mejores, adapta la resolución para optimizar la subida a la plataforma, etiqueta a aquellos que pueden estar interesados o que han sido retratados y trata de añadir información relevante para quienes miren las fotos. En consecuencia, Lourdes no sube fotos inmediatamente nunca o casi nunca, y no usa Instagram ni se le ocurriría jamás subir una foto de lo que va a comer, pues cada una debe reflejar un sentido profundo, debe informar o debe decir/significar algo (Lourdes V., 2015, entrevista).

El vínculo de la imagen fotográfica con su significado y su trascendencia se refuerza por el hecho de que la informante reconoce que, una vez que ha subido una imagen, en principio no la borra; la misma lógica se aplica en las fotos analógicas, pues no se deshace de aquellas que guarda, a excepción, reconoce, de las de su exesposo, que ha borrado por completo a pesar de que mantienen una relación cordial. Así, esas fotos ausentes representan aquello que es apartado, pues remite a un omento de ruptura y discordia o, simplemente, de tristeza ante la ruptura de los vínculos familiares, y estos son aspectos que no tienen cabida en el álbum, por la construcción idealizada que este tiene generalmente.

Todo este proceso da cuenta de una relación significativa con las imágenes, y esto se refuerza cuando constato que en la sala y en el comedor hay varios portarretratos, cuidadosamente ordenados. Ahí están su madre a los 15 años, su padre a los 18 y cuando era entrenador, sus hijos pequeños, sus hermanos, sus sobrinos,

recuerdos de su trabajo en comunidades... Lourdes me dice que, coincidentemente, esa mañana, con sus dos hijos y su pareja (a quien prefiere presentar como su “compañero” porque la palabra “novio” le parece de quinceañeras), había sacado sus fotos viejas y me cuenta cómo, con las fotos de papel, tiene el mismo cuidado que con las digitales. Encuentra una que le gusta, la amplía, le busca un portarretratos especial –trata de que el marco combine con los colores de la foto–, y luego la coloca en un lugar especial o la entrega como regalo, generalmente para su familia y amigos cercanos.

Me dice que para ella, mirar las fotos que tiene en casa es como lo que dice la Canción de las Simples Cosas, de Mercedes Sosa, y empieza a cantar: *Uno vuelve siempre a los viejos sitios en que amó la vida, entonces comprende cómo están de ausentes las cosas queridas...* Pero no se entristece aunque tras de la sonrisa aparecen un par de lágrimas. Se levanta y rápidamente cambia de tema: más bien me cuenta de sus portarretratos y yo aprovecho para tomarles un par de fotos, lo que no le molesta. De hecho, antes de la toma, las organiza un poco, para que salgan bien, y luego me invita a su dormitorio, donde tiene sus fotos más privadas: ahí solo están sus hijos, sus padres y su compañero y me cuenta de las fotos que antes tenía en la oficina, pero que ahora tiene guardadas pues las regulaciones de la institución donde trabaja no le permiten colocarlas en su pared.



Fotografías 4 y 5: Colecciones de portarretratos, casa de Lourdes V.

El orden que imprime en sus fotografías analógicas y digitales responde a una estructuración de sus relaciones con las personas en el mundo real, mientras más importante es el vínculo, más importante es la fotografía y cada una tiene un lugar en la clasificación porque cada foto tiene una carga simbólica y emotiva:

Yo no soy muy ordenada en general, pero cada foto tiene que estar en su álbum. Mis hijos, mis amigos, mis gatas, mis afros, mis no sé qué... y con el cambio de casa, todas las fotos sueltas, las que he tenido siempre a mano, las puse en una caja, porque no quiero que se me roben ni se me pierdan. Soy tan temática con las fotos que en los álbumes físicos que tengo, por ejemplo en el del viaje a Costa Rica, tengo eso, y no hay nada más en ese álbum. Tengo un álbum solo de mi hijo, Y otro de mi hija. Y uno de cuando era chica, del pasado. Y ya. (Lourdes V., 2015, entrevista)

Entre risas, Lourdes me dice: “tengo un problema de nostalgia gravísimo, y creo que esa es mi forma de ser, subir fotos que son súper nostálgicas, oír mis discos en acetato, cantar pasillos” (Lourdes V., 2015, entrevista). También me cuenta que tiene muchas fotos viejitas que ha querido subir, pero que no lo ha hecho, y que hay algunas que ha subido solo para eventos especiales como cumpleaños de sus amigas del barrio de infancia y que luego ha borrado; además, tiene fotos de sus familiares fallecidos, de su padre y de su tío, que solo comparte con su círculo más íntimo pues para ella son de gran valor simbólico porque le remiten a momentos felices, en los que sentía la seguridad de tener a su papá.

Así, estas fotos de los ausentes son, para Lourdes, diferentes. No están en el álbum que analizo, pero me ayudan a comprender el sentido de las fotos del recuerdo para mi informante. Las miramos en su *tablet*, pues desde mi cuenta de Facebook no tengo acceso a ellas. Me explica que son una forma de mantener un nexo, sobre todo con su padre, a quien a veces quisiera poder llamar por teléfono como solía hacer –sobre todo en los momentos felices para poder compartirlos– pero no está (Lourdes V., 2015, entrevista).

Las fotografías sirven, entonces, como formas para capturar y eternizar, “guardar lo vivido, lo que tus ojos ven, pero en algo impreso o en algo físico¹⁷”, porque “la foto queda para siempre y cada cosa tiene que tener un significado” (Lourdes V., 2015, entrevista). Así, en esta aproximación a los álbumes de Facebook, veo cómo las fotos son muestra de una intencionalidad, y que, para Lourdes, Facebook se constituye en una forma de reencontrarse con su pasado, de recordar los momentos vividos y de compartir con su comunidad, en el marco de un homenaje a su padre. En los álbumes de las otras

¹⁷ La aclaración sobre “lo físico” la hace porque reconoce que ahora no es necesario contar con el papel, pero sí con algún equipo que permita visualizar la imagen.

informantes, como se verá más adelante, algunos de estos sentidos se mantienen pero otros son abordados de una manera completamente diferente.

Claudia: Un álbum donde el pasado y el presente conviven

Claudia es una psicóloga chilena que vive en Quito desde hace 18 años, cuando se casó con un ecuatoriano. Cuando era chica dejó su natal Linares, en la región del Maule, para ir a Santiago; al terminar el colegio fue a estudiar a Brasil y ahí conoció al que sería su esposo; hoy tiene 46 años y tres hijas. Su familia política tiene vínculos lejanos con la de mi esposo, así que la primera vez que nos encontramos fue en una reunión familiar de esas de los grandes aniversarios, en la que de pronto hay un montón de gente que más que conocerse, se reconoce. La segunda vez que nos vimos fue en un matrimonio, y la siguiente en un cumpleaños, siempre en eventos festivos, donde la cordialidad es casi natural; la última vez que conversamos fue en circunstancias muy tristes, durante el funeral de un familiar muy querido, y entonces pude ver su faceta solidaria y su filosofía de aceptación y fortaleza frente a los momentos difíciles. Con ella es fácil conversar, su carácter es tranquilo pero alegre, y, probablemente por su profesión, tiene una gran apertura para escuchar. Es una persona reflexiva y apacible, pero detrás de la apariencia delicada está una mujer inteligente, con gran sensibilidad y convencida de la igualdad entre hombres y mujeres.

El contacto en Facebook lo establecimos por sugerencia de un contacto común, y lo mantuvimos a través de publicaciones compartidas y de eventuales comentarios en las fotos de nuestras cuentas, generalmente sobre temas como la lucha contra la violencia y o el respeto a los derechos de las minorías sexuales. En su perfil, Claudia comparte con sus amigos información como su ciudad de origen y residencia, su educación y formación profesional, y, en datos más personales, su cumpleaños y situación sentimental también son visibles; ha establecido vínculos familiares con 10 contactos de la red de sus 413 amigos listados y se describe como alguien que está siempre dispuesta a aprender.

Finalmente, su foto de perfil es relativamente actual y no la cambia con mucha frecuencia, de hecho, entre las 29 imágenes que ha elegido para la visualización de sí misma, hay varias que se repiten o que han sido tomadas en un mismo día y en casi todas, sonríe mientras mira a la cámara. La mayoría de fotos de perfil de Claudia son

retratos actuales en los que aparece sola, pero también hay algunas fotos de pareja, otras con sus hijas e incluso algunas del personaje principal de Candy, una caricatura muy popular en la década de los ochentas. En la única en la que no se ve un retrato, la informante ha elegido mostrar una flor de loto.

Claudia es bastante activa en Facebook: suele publicar pensamientos, noticias, reflexiones y chistes, en muchas ocasiones más de una vez cada día. Comparte frecuentemente imágenes de páginas de psicología, de autoayuda, de empoderamiento de la mujer y de sexualidad. Nunca publica, sin embargo, temas sentimentales. Como con Lourdes, recibía notificaciones sobre la actividad de Claudia en mi estado con cierta regularidad y entre esas noticias, mientras miraba los casos potenciales de estudio, apareció en mi línea de tiempo una actualización de su foto de perfil. Allí, con grietas y en blanco y negro, aparecía una niña con coletas que miraba a la cámara; se alcanzaba a ver apenas el borde original de la fotografía y, por medio de los comentarios, supe que la niña de la foto era ella.



Fotografía 6: Foto de perfil de la cuenta de Facebook, Claudia C.

Aquella foto de la niña me llamó la atención, y me llevó a pensar que tal vez no era la primera foto del recuerdo que compartía; al revisar sus álbumes y sus fotos vi que no me había equivocado. En uno de sus once álbumes, encontré una pequeña colección de 25 fotos (Anexo 2) que probablemente venían de un álbum físico, [ues se veían borrosas y los colores no eran vibrantes, sino “antiguos”. Esas fotos coincidían con varias de las características que ya había visto antes pero no estaba en un álbum intencional; las imágenes del álbum completo eran disímiles: se mezclaban varias fotos actuales con fotos de páginas de Facebook en las que se leen reflexiones y pensamientos.

Esta colección de fotos del recuerdo estaba dentro del álbum IOS Photos, que se crea y actualiza automáticamente con las cargas que se realizan desde un iPhone o un iPad. Verlas todas juntas significaba que habían sido subidas en fechas cercanas y al mirar los detalles encontré que fueron compartidas en dos grupos: el primero, de solo tres fotos, el 3 de agosto de 2014 y las demás, unos días más tarde, el 12 de septiembre. Al revisar la configuración del álbum general encuentro que no es un álbum público, por lo que en principio sería visible solo para sus amigos, pero cada una de las fotos tiene una configuración de privacidad propia: las fotos del recuerdo han sido clasificadas como públicas, por lo que son visibles para los amigos de las personas etiquetadas. Es preciso notar que en el álbum IOS Photos, por defecto, las fotos más actuales se ubican al inicio, por lo que al ver el álbum se accede antes a las más recientes y al final a las que fueron subidas hace más tiempo, entonces, al ver el álbum encuentro primero las fotos de septiembre y luego las de agosto.

En todas las fotos de esta serie Claudia ha etiquetado a sus amigos o familiares y, adicionalmente, en cada una se puede leer breves frases explicativas a modo de pies de foto o como invitaciones para que los retratados interactúen: “A quien reconocen de esta foto???” ó “Se acuerdan de ese infiltrado!! el hijo mayor de la gloria!!!” (Claudia C., pie de fotos de FB, septiembre 13, 2014). Como respuesta, se generan comentarios y “me gusta” pero además surgen dinámicas dialógicas. En varios casos, la foto da lugar a intercambios textuales entre los miembros del grupo etiquetado, en la que los relatos se entremezclan con la añoranza y van reconstruyendo las escenas del pasado. Así, en los comentarios de una foto donde se ve a seis estudiantes y una religiosa, se da el siguiente diálogo (transcrito textualmente, incluyendo fechas y horas de los comentarios):

Claudia V.: No nombrastes a Sor Hortencia.

12 de septiembre de 2014 a las 14:52

Claudia C.: que sera de sor hortencia?

12 de septiembre de 2014 a las 14:53

Claudia V.: Nunca supe mas de ella, seguirá siendo religiosa o se habrá retirado???

12 de septiembre de 2014 a las 14:55

Claudia C.: no yo, capaz se salió!

12 de septiembre de 2014 a las 14:55

Claudia C.: ni yo

12 de septiembre de 2014 a las 14:55

Blanca F.: Que buena foto tantos recuerdos muy lindos recuerdos, buenos años y que lindo , gracias a Dios aún compartiendo ésta amistad por tantos años (JAS)

12 de septiembre de 2014 a las 17:10

Claudia Paola J.: Como no volver a sonar con esos tiempos gracias por todos estos años de amistad

12 de septiembre de 2014 a las 20:16

Daniela S.: Tanto que aprendí de ustedes... un abrazo.

13 de septiembre de 2014 a las 14:30

Rosi Ele Q.: somos JAS JOVENES AMIGAS SALESIANAS POR SIEMPRE,,,,, AMEN

13 de septiembre de 2014 a las 17:28

Blanca F.: Si amiga jóvenes amigas salesianas por siempre y para siempre amigas cuidense mucho confío en Dios que siempre estaremos juntas aunque la distancia sea mucha

14 de septiembre de 2014 a las 11:37

Claudio M.: Sor Hortencia ??

1 de junio de 2015 a las 14:17

Marcia C.: Sí, Claudio M., nuestra querida TENCHITA.

1 de junio de 2015 a las 16:12

Jaime M.: Feliz día de los niños y niñas de hoy de ayer y de siempre

1 de junio de 2015 a las 17:08

Rodrigo V.: Impresionante como no has cambiado primita. Besos y abrazos para todos en la distancia.

1 de junio de 2015 a las 19:59

Andrés C.: Claudia... una de ellas se llamara Maria Antonieta ??? ... es muy parecida

1 de junio de 2015 a las 22:22

En estas líneas se amalgaman recuerdos y búsquedas, se explicitan vínculos de amistad y datos sobre el grupo retratado, pero además se trata de dar con pistas sobre los miembros de quienes no se ha vuelto a saber. Además, se trata de fortalecer los vínculos existentes y proyectarlos hacia el futuro a pesar de la distancia, es decir, se busca prolongar los vínculos generados en el pasado en el espacio virtual, donde todos pueden coincidir.

En la conversación trasluce también una importante característica de la comunicación en la red social: la asincronía posibilitada por internet. Mientras algunos participantes del diálogo contestan con intervalos de apenas horas, otros lo hacen al día siguiente y los últimos lo hacen varios meses después. De hecho, la conversación está abierta y en cualquier momento Claudia o cualquier otro usuario podría contestar la pregunta de Andrés C. o introducir, mediante un comentario, un tópico diferente.

Dentro de las veinte fotos que componen la serie, un grupo de seis imágenes responde a un pie de foto único: “Chicas se acuerdan de este viaje a la playa????”

(Claudia C., pie de foto en Facebook, septiembre 12, 2014) pero por el orden preestablecido del álbum IOS Photos, la hilaridad del relato queda invertida. Así, la foto que debería iniciar la serie, en la que se ve un grupo posando junto a un autobús listo para partir, cierra la secuencia, mientras que otra, en la que se aclara que hacia el fin del viaje tuvieron un visitante no esperado, es la primera en verse. Claudia recuerda que después de los días de compartir, cantar y hablar con este particular grupo compuesto solo por mujeres, apareció por ahí el hijo de una de las viajeras y ya no se les despegó más, porque lo mataba la curiosidad de saber qué era lo que estas “seis locas” habrían estado haciendo todo el fin de semana.

En otro grupo de imágenes, en cambio, se habla de una comunidad juvenil y del trabajo en las misiones, por lo que se puede deducir que el nexos del grupo retratado tiene un matiz religioso; hay, asimismo, referencias a sacerdotes y religiosas, como en el diálogo analizado y en varios casos, alusiones a los lugares de visita. Los comentarios de las fotos comparten, como en el caso de Lourdes, códigos comunes, pero en el caso de las fotos de Claudia, estas anotaciones contextualizan las imágenes, que de otra manera, podrían ser recuerdos del colegio o de paseos con amigos; así, la foto queda anclada al texto.



Fotografía 7: “Nuestra primera misión!! Caleta san pedro!”

Álbum de Facebook “IOS Photos”, Claudia C.

Por otra parte, es también usual encontrar comentarios a las fotos de la serie en los que la emoción es resultado de los recuerdos y de la añoranza por aquellos ahora distantes o

ausentes: “Hola Claudia. Cada vez q veo fotos donde sale mi tío Manuel me cuesta creer q ya no esté. Besos y muchos saludos” (Alejandro T., comentario de FB, septiembre 12, 2014); “Sin duda todos éramos infinitamente felices” (Carolina G., comentario de FB, septiembre 13, 2014); “ese es mi papa que loco .-.” (Max J., comentario de FB, septiembre 13, 2014) ó “alguna vez fui joven...jajajajaj, es verdad” (Patricio M., comentario de FB, septiembre 13, 2014).

En la mayoría de imágenes están los mismos personajes, todas son fotos grupales en paseos, sin embargo a partir de la observación del álbum en el entorno virtual no es posible hacer conexiones o diferenciación entre las fotos familiares y las de los misioneros. A pesar de que las fotos generan relatos textuales y tienen aparentemente, por sí mismas un orden cronológico, hay muchos aspectos que no se pueden explicar sin acudir a la usuaria que las subió: ¿de dónde salieron las fotos? ¿a quién le pertenecen? ¿están en el álbum IOS Photos casualmente? ¿buscan reencontrarse con los amigos de juventud? Y si es así, ¿Por qué no simplemente recurrir a un chat de grupo?

Para responder a estas preguntas y tras revisar las fotos de este álbum, contacto a Claudia a través de un mensaje de Facebook y le cuento que necesito su ayuda para mi trabajo de tesis. Fijamos una cita y, después de dos intentos de encuentro fallidos, nos reunimos en su casa, en el Valle de los Chillos. Me ha mandado las instrucciones para llegar por Whatsapp, y me dice, por ese mismo medio, que tardará un poco porque ha tenido que salir a Cumbayá. La espero en una calle poco transitada que aún conserva algunas casas de residencia, pero que parece estar convirtiéndose en zona comercial. Cuando llega, entramos juntas y me pide que me vaya instalando en la sala, mientras ella pide a sus hijas que se bañen y se preparen pues les recuerda que en la noche llega la abuela de Chile.

Esta visita la tiene emocionadísima, y a las niñas también. La menor decide instalarse para hacer un cartel de bienvenida en la mesa de la salita donde conversamos; pregunta cada 10 minutos la hora, impaciente por salir al aeropuerto, casi tentando la paciencia de Claudia, que le contesta calmadamente que aún faltan algunas horas y que siga dibujando. Le explico que estoy trabajando en mi tesis y que esta trata de la foto de familia, pero específicamente de aquella que ha salido de un álbum físico y se ha trasladado a Facebook, cuando le digo que en mi búsqueda encontré sus fotos y además

le muestro que las tengo impresas para la entrevista, se ríe y, con su acento –que no ha perdido en todos estos años– comenta:

¡Oh! Pero es de la edad... es súper antigua po' y pa' mí fue una emoción cuando las vi, porque estas fotos yo no las había visto, las fotos las encontré donde mi mamá. Este chico que está aquí, este y este son muy amigos míos, los dos, claro, de la época de Chile, la época del movimiento colegial salesiano, la época de las misas, la vigilia, el trabajo social, el trabajo pastoral... Estas, este era mi grupo de compañeros y nos reencontramos cuando nos casamos, nos volvimos a reunir pero ya cuando estaban todas casadas. (Claudia C., 2015, entrevista)

Noto una primera coincidencia pero también una distancia de las fotos de Lourdes: las fotos las tenía su madre, aunque, en el caso de Claudia, eran de su grupo de amigos de juventud. Inmediatamente empieza a señalar en cada foto a los presentes. La serie de fotos de la playa estaba en la casa de su mamá, así que le pidió a su hermana que se las mandase, “porque no las tenía y son tan buenos recuerdos... ¡pucha!, cómo me reía cuando vi las fotos y entonces publiqué las fotos para ellas, para las que están en las fotos, para que se acordaran de esa época” (Claudia C., 2015, entrevista).

La publicación de las fotos, por tanto no es casual ni arbitraria, sino que responde a un proceso de evocación y de reencuentro, no con el grupo, sino con el pasado. El recuerdo que Claudia tiene del paseo a la playa es vívido, a pesar de que en la serie de seis imágenes publicada en la red social el texto no es explicativo, sino más bien provocativo. Cuando me dice que las fotos las subió para que sus amigas recordaran, la pregunta de la nota al pie (ver pág. 103) adquiere un nuevo sentido, pues entiendo que tanto el texto como la foto son correlatos que buscan activar la memoria compartida, más que la interacción. Aquel paseo fue un momento inolvidable para Claudia, fue un momento de complicidad irreplicable:

Fue genial... fue un paseo solo de mujeres que nos fuimos a la playa. Fue la única vez que hemos salido, creo, con mi mamá, solas, las mujeres. Porque yo tengo dos hermanos varones y mi papá, que en esa época vivía, y ellos se quedaron en Santiago, solos en Santiago. Y nosotras nos fuimos a la playa, y la pasamos divino... fue solo un fin de semana, pero que la pasamos genial. Fue estupendo (...) nos reímos tanto, fue uno de esos paseos que recuerdas toda la vida (Claudia C., 2015, entrevista)



Serie fotográfica 1: “Chicas se acuerdan de este viaje a la playa???”

Álbum de Facebook “IOS Photos”, Claudia C.

Mientras habla, sus ojos se llenan de lágrimas, pero respira y sonrío. Su hija la mira y dibuja. Claudia empieza a ubicar en cada una de las seis fotos a las que fueron entonces y me cuenta qué ha sido de sus vidas, que si la una está ya mayor, que ya no camina, que su hijo se casó, que algunas compañeras se casaron, que aquella se divorció, en fin,

que la vida ha seguido pero ese recuerdo lo ha conservado y que, por eso, debía subir las fotos. Por eso le pidió las fotos a su hermana, y como ella se las envió por teléfono (a través de WhatsApp), Claudia las subió inmediatamente al Facebook, de ahí que están almacenadas en el álbum IOS Photos.

Claudia me confiesa que, aunque le encantaría tomar fotos artísticas, las del recuerdo, como las de esta serie tienen valor especial no por su estética ni por su técnica y que de hecho fueron tomadas con una cámara desechable, que “son de última, solo el papel les salva, no se distinguen ni las caras” (Claudia C., 2015, entrevista), pero que le conectan con ese fin de semana con su madre en la playa de Quinteros, hacia 1985. De hecho, al publicar las fotografías, Claudia ha privilegiado, a través del corte y el reencuadre, a las protagonistas por sobre el paisaje; por esta razón, las fotos aparecen todas en formatos desiguales aunque fueron tomadas con la misma cámara.

Una de las imágenes de la colección tiene un origen distinto, y para Claudia es muy particular, de gran significación, pues le remite a dos de sus amigos cercanos con los que le unía la música: Waldo y Hugo. Con uno había mantenido su amistad desde aquellos años pero perdió contacto hace poco más de un año; al otro no lo había visto desde que salió de Chile, pero a través de Facebook pudo volver a encontrarlo en 2012; la imagen no es suya sino que la publicó justamente Waldo y Claudia la copió porque para ella la imagen está llena de emotividad “aunque por algunas cosas tristes la relación con Hugo cambió” (Claudia C., 2015, entrevista); en esta imagen, así, se recoge una historia de vínculos rotos y de nexos retomados.



Fotografía 8: Fotografía de Waldo en el álbum de Facebook “IOS Photos”, Claudia C.

Las imágenes digitales, como en el caso de Lourdes, son una forma de apropiación de un objeto físico al que no tiene acceso. A diferencia del otro caso, Claudia no es tan rigurosa con el archivo, pero con estas tuvo la precaución de descargarlas en su computador, porque no quiere perderlas. Me cuenta que le robaron un celular y así perdió más de dos mil fotos que tenía en él: “fotos del colegio, de las fiestas, de las chicas, y me dio una pena... el teléfono me valía papaya, lo que quería era las fotos, pero nadie te busca o va a decir, mire, esto es suyo” (Claudia C., 2015, entrevista).

Al seguir hablando sobre las fotos, aparece otra diferencia: Claudia utiliza el celular todo el tiempo por su cámara integrada aunque sí tiene una cámara digital. Le resulta fácil hacerlo así pues lo carga siempre con ella y puede subirlas y publicarlas a la red o enviarlas por otros medios inmediatamente, para así compartir lo que le esté pasando con su familia:

Yo, como tengo a mi familia lejos, y además que en Chile viven de norte a sur, en Santiago, en Concepción, en Talca, en Puerto Montt, en Curanilahue, en Cañete, o sea, en un montón de ciudades y todos tienen internet. Mis primos, tengo primos que viven en Magallanes, que viven en Coyhaique. Mis hermanos viven en Brasil, uno en Sao Paulo, otro en Vitoria, otro en Río, o sea, imagínate. Esta posibilidad de poder compartir las cosas instantáneamente, con el teléfono, es maravilloso, claro que te acerca mucho más, mucho, mucho más. (Claudia C., entrevista, 2015)

La facilidad de comunicación que brinda la tecnología se utiliza, en este caso, para mantener los vínculos que, de otra manera, se verían afectados por la distancia. Es claro, además, que para Claudia su núcleo familiar y su familia extendida son partes fundamentales de su propia historia, y así, las fotos actuales y las del pasado –que conviven en su álbum de Facebook– son una forma de mantener el contacto, de reforzar los lazos y de combatir la distancia. Por otro lado, descubro que para ella el sentido de la fotografía es el de la captura de lo fugaz:

A mí me fascinan las fotos. Yo soy una amante de las fotos, y yo, yo siempre quise tener una máquina y aprender a tomar fotos. Pero yo disfruto de las fotos de los momentos, de las cosas que uno hace. Siempre pienso en el tiempo, porque el tiempo vuela tan rápido y la foto es una conexión que tienes con esa época, con ese momento. (Claudia C., entrevista, 2015)

Además le encanta capturar esos momentos en que la gente está desprevenida, cuando la gente ríe, piensa, sin pensar en la pose. Por eso, el teléfono le encanta: “porque lo ando

a cargar y pasa algo y ¡clic!, porque después pasa el recuerdo” (Claudia C., 2015, entrevista). Sin embargo, mi informante reconoce que algunas fotos, las que le han salido borrosas por ejemplo, las borra y se queda solo con la mejor. En Facebook, por cuestiones de privacidad, también ha eliminado fotos que había subido, aunque está consciente de que pueden existir copias por ahí, ya que sabe que los amigos de sus contactos en muchos casos las han visto.

Claudia recuerda la foto de perfil de cuando era niña. Me dice que no ha puesto nunca fotos suyas de niña porque tiene muy pocas, que en esa ocasión le pareció lindo, y la puso “porque es bueno mirarse, ver cómo las personas cambian, como el tiempo se la va viniendo a uno encima, cómo los niños crecen tan rápido, de un año a otro ves un cambio gigante” (Claudia C., 2015, entrevista).

En las palabras de Claudia veo una contraposición entre aferrarse al ayer a través de la fotografía o entender que es un testimonio del pasado, de lo que vamos siendo y vamos perdiendo. Es un conflicto entre ir contra el paso del tiempo, que se congela en las fotos, y aceptar que nos vamos construyendo a medida que crecemos y cambiamos, porque la vida no se detiene. Las mismas ansias de capturar las experiencias y los momentos vividos trasluce en su visión sobre lo que le gusta fotografiar y su frustración al no poder hacerlo:

No logro que la foto represente lo que yo veo, o sea, lo que yo estoy viendo y sintiendo con esa imagen, trato de tomarla ese rato pero se me escapa. Realmente tendría que ser un fotógrafo profesional, para lograr captar la esencia de las cosas, porque yo he visto fotos de Quito, de noches o del atardecer, y se ve celeste el cielo y se ve el volcán y el otro volcán, y ves que se plasmó la belleza... quisiera poder tener lo que veo, lo que veo repetirlo en la foto, pero no, ¡pucha! (Claudia C., 2015, entrevista)

Esta necesidad de transmitir y replicar lo que siente y las experiencias que son importantes es la que marca sus publicaciones en Facebook. En el álbum IOS Photos, por esa razón, se entremezclan fotos de su vida actual con las de la época de Chile y aparecen también las publicaciones con frases para pensar, porque dan testimonio de lo que Claudia está sintiendo en un momento dado y porque cree que así, refleja algo de su persona que de pronto a alguien más le puede ayudar o al menos sacarle una sonrisa (Claudia C., 2015, entrevista).

Las fotos de misiones tienen una historia muy diferente pues es el relato de los amigos, aunque su familia se consolidó como centro de la actividad del grupo de jóvenes de esa época. Por eso en la serie aparecen sus amigos y también sus hermanos y sus padres. Me explica que en Chile, a los padres de los amigos les dicen tíos y que sus padres fueron “los tíos” de todo el grupo misionero, que era “una patota, y además rebeldes” (Claudia C., 2015, entrevista). El suyo fue el primer (y último) grupo salesiano mixto, que se diluyó cuando cada uno inició sus estudios universitarios y se quedaron sin apoyo de los sacerdotes. Me cuenta, entre risas y añoranza, varias anécdotas que explican los diálogos que se ven en Facebook: un viaje a Concepción, la misión en Malleco y la peregrinación a Maipú, y también las historias de lo que pasó con sus amigos después de lo que se ve en las fotos.

Las fotos, nuevamente, actúan como activadores de la memoria y, para los miembros del grupo, como un espacio para el reencuentro e incluso para el reconocimiento de cómo eran en aquella época. Todas han sido etiquetadas intencionalmente, “para que les lleguen a sus muros” (Claudia C., 2015, entrevista). A partir de las imágenes me cuenta de las vidas de sus amigos, de cómo la distancia les ha jugado en contra para mantener el contacto cercano de antes pero también cómo Facebook ha posibilitado que puedan mantenerse, por lo menos, virtualmente cerca y al tanto de lo que pasa en sus vidas. Me habla de divorcios, de casamientos, de los hijos, de sacerdotes que ya no lo son y se casaron, en fin, de los cambios que ha traído la vida para sus amigos de las fotos y de los que se ha enterado gracias a la red social. Sin embargo, aunque el sitio ha actuado como lugar de encuentro, cada vez es menor el uso que la informante le da, porque ahora se comunica con sus amigos y su familia directamente por WhatsApp, con la misma inmediatez pero sin tener que ponerlo a la vista del público. Al respecto me dice que:

El Facebook era más atractivo en ese sentido antes de que hubiera el WhatsApp, porque cuando surgió el WhatsApp, eh... yo ahora tengo las conversaciones con los amigos que quiero, igual en el teléfono y con mi familia. Entonces, si yo estoy muerta de la risa o si mi hermana está presentando algo allá, o Felipe está con mi sobrino, entonces ahora es mucho más directo, con la persona que quiero, y no necesito estar en colectivo. Desde un tiempo para acá, con mi nuevo teléfono, ya no pongo tantas cosas en el Facebook. (Claudia C., 2015, entrevista)

Hay un último grupo de fotos en el álbum de Claudia. Son cuatro imágenes de su familia en Chile. En la primera de ellas están los hermanos con sus esposas, la hermana, los padres y Claudia sola, pues aunque estaba ya casada, su esposo no llegó a tiempo. En la siguiente están sus tíos y Felipe, uno de sus hermanos. En otra, los padres despiden a Pablo, el hijo que va a estudiar medicina en Brasil. En la última solamente se ve a los miembros del núcleo familiar, alrededor de la mesa, posando para la cámara; esta foto tiene relación directa con otra, de inicios de este año, en la que solo aparecen Claudia y su madre.



Fotografía 9: Claudia y su madre. Álbum de Facebook “IOS Photos”, Claudia C.

Claudia me cuenta que no hay muchas fotos de su padre, que él fue un perseguido político, que el gobierno de Pinochet lo detuvo y lo torturó y a la familia la despojaron de todo lo que tenían, hasta de los sueños que tenían para el futuro. Ese episodio marcó sus vidas. Todo lo material, los ahorros de la vida y la casa la perdieron a manos de los militares; de la casa que tenían, Claudia no tiene ni una foto. Desde ese momento dramático, la familia habitó una vivienda arrendada hasta que su padre falleció, con la pena de no poder dejarle a la madre un lugar propio. En la foto alrededor de la mesa están en la casa alquilada, el 31 de diciembre de 1999.

Años más tarde, en 2008, con la política de exoneración de Chile y el programa de reparación posterior a la dictadura, su madre calificó para recibir una vivienda compensatoria, que pudo recibir este año. La foto con su madre es de enero de este año, cuando Claudia había viajado para recibir la casa; con eso “ese ciclo se cerró, fue muy

significativo porque finalmente se firmaron escrituras, aunque no tiene rejas, ni piso... es bien básica”. Así, con las imágenes del álbum de Claudia, su historia no se detiene: el pasado se reencuentra con el presente y le da sentido.

En medio de la entrevista, de pronto, su hija –que mientras dibujaba había escuchado los relatos de Claudia– le mira y dice: “Mami, una pregunta: ¿qué se siente recordar todo lo que ha pasado?”. Claudia le contesta, pausadamente, “se siente raro, porque el corazón se te mueve, hay mucho sentimiento, no son solo fotos, son sentimientos y experiencias que se viven y que al rato que ves las fotos se te vienen y vuelves a sentir ” (Claudia C., 2015, entrevista). Siento un nudo en la garganta, aún al volver a escuchar la grabación. Esa pregunta, tan sencilla e inocente, generó una explicación profunda: la foto tiene poder emotivo, dispara sentimientos, genera recuerdos y los revive.

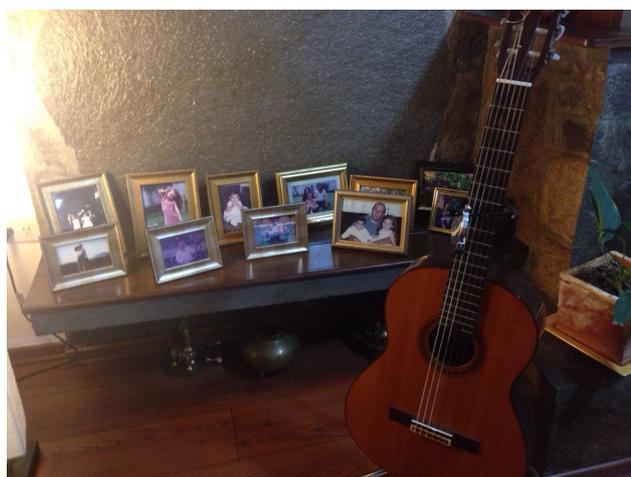
Las fotos físicas generan la misma respuesta y además adquieren un sentido de legado. Aunque las del recuerdo las tiene su madre, porque son de la familia, mi informante dice que tiene, en cambio, las de sus hijas, “las fotos de mi familia, mis hijas, nuestra historia, y cuando ellas se vayan le daré a cada una para que se lleven unas fotos, pero es la historia de la familia, de las cosas que se vivieron y quedaron ahí” (Claudia C., 2015, entrevista). Las fotos que recibió en digital, Claudia las tiene también en papel porque le gusta “sentir las cosas”, pero además porque piensa que “si viene un apagón, un colapso, nos quedamos sin recuerdos, porque en el *cyber* existe todo pero al mismo tiempo no existe nada” (Claudia C., 2015, entrevista). Así resume, en breves palabras, la discusión sobre el archivo virtual y su carácter efímero.

El contacto, la materialidad, son fundamentales para Claudia. Es, para ella como cuando las personas están frente a frente y pueden olerse, sentirse, tocarse. En la sala, sin embargo no veo fotografías, excepto unas pocas cerca de la chimenea. Cuando le pregunto al respecto me dice que sí tiene fotos impresas; aun en las fotos que toma con su cámara, selecciona unas pocas y las imprime para armar sus álbumes analógicos.

Por ahora las copias están en una caja, pero se ha propuesto hacer una “biblioteca fotográfica” y que incluso ya ha comprado los álbumes, las hojas adhesivas y los *stickers* para añadir con las fotos; planea crear un registro cronológico con todas las fotos: las de su esposo, las de la universidad, las de la casa, porque así podrá “captar

las cosas para el después, para el que venga después, que alguien que coja mis álbumes de fotos pueda ver una historia, cómo es que fui, como es que uno envejece”. En Facebook no hay álbumes porque lo que se comparte son momentos, para actualizar a la familia y lo hace con poquitas fotos. Así, la informante genera una fuerte diferenciación en el uso y el destino de las imágenes con base en el soporte de la fotografía; mientras la foto analógica es un registro para el futuro, la digital lo es para ahora, si la foto de papel es recuento del pasado, la digital es vínculo a la distancia.

Me cuenta que en el segundo piso, junto a su habitación, es donde tiene sus portarretratos con lo más íntimo, en varios muebles que están llenos y “que están arriba porque son míos y allí los puedo ver todos los días” (Claudia C., 2015, entrevista). En esta colección aún no tiene fotos de sus sobrinos, pero ya se las ha pedido a sus hermanos y me aclara que de su padre no tiene una foto donde esté él solo, porque le gusta recordarlo vivo y feliz, con su madre, que no le gustan las fotos “ligadas al dolor”. Me ofrece enviarme una foto de este espacio, y lo hace por WhatsApp, pero la verdad, es algo tan suyo, que no puedo incluirlo en este trabajo; me manda también una foto que ha tomado a los portarretratos de la salita donde conversamos. Ahí están solamente sus hijas y su esposo.



Fotografía 10: Portarretratos de la sala familiar, foto de Claudia C.

Entendí, después de una larga conversación y al reflexionar escuchando el audio de la entrevista, que ella, a sus 47 años tiene claro algo que yo aún trato de descifrar. Hay espacios para Claudia que son demasiado sensibles. Que pueden ser leídos, como los

viejos diarios o los álbumes, pero que no están ahí para eso. No son para analizarlos, ni para exponerlos, son solamente, lugares para recordar y sentir.

Natalia: Reencuentro y testimonio del paso del tiempo

Natalia es una mujer paisa trabajadora y de mucho empuje. Dejó Medellín cuando se casó con Ernesto, un “maracucho” al que conoció en Miami mientras estudiaba inglés. Vivió en Maracaibo algunos años y vino a Quito en 2013. Nos conocimos porque nuestros hijos estudiaron juntos durante dos años, hasta que la familia se mudó a Cumbayá y buscó un colegio que les quedara más cerca de casa. A partir de la amistad de los niños, salimos varias veces de paseo, compartimos reuniones los fines de semana y establecimos una relación cercana, al menos en el ámbito personal, pero con su mudanza perdimos bastante contacto. En el cumpleaños de Nico, a inicios de este año, aunque ya no eran compañeros de clase, recibimos la invitación para el festejo; mientras los chicos jugaban, conversando con Ernesto sobre el avance de su tesis y de la mía, le conté que estaba trabajando en el paso del álbum de familia al álbum de Facebook y entonces me recomendó que mirara las fotos de Natalia, pues ella tenía muchísimas de ese tipo.

Nos habíamos contactado por Facebook para poder coordinar algunas actividades escolares de los chicos y, cuando salíamos con los niños, habíamos compartido algunas fotos de los paseos, sin embargo nunca había visto sus álbumes digitales. Natalia no actualiza su perfil con frecuencia, por lo que tampoco suelo recibir notificaciones sobre su actividad en la red social.

En persona, Natalia es muy conversadora, alegre, fiestera, una mujer animada y divertida que disfruta las reuniones sociales y que arma planes rápidamente; en Facebook, no obstante, las cosas cambian. Cuida muchísimo su apariencia personal, de hecho se ha sometido a dos cirugías estéticas que no oculta, sino que más bien forman parte de sus anécdotas; como un rasgo tal vez de vanidad, oculta casi siempre su edad y a sus 41 años, prefiere hacer de cuenta que apenas ha pasado los 30. Su perfil es el más privado de los que he analizado. Comparte con sus 279 amigos y con el público en general solamente su fecha de nacimiento, el colegio y la universidad donde estudió; la ciudad de residencia no la ha actualizado y tampoco consta su ciudad de origen. Para averiguar los datos adicionales, como situación sentimental, relaciones familiares o

historia laboral, el sitio sugiere que se le envíe un mensaje personal con una solicitud directa.

Natalia tiene 102 álbumes en Facebook, casi todos con nombres alusivos a lo que contienen; en la mayoría están aniversarios, paseos, cumpleaños, matrimonios o visitas de su familia –los usos festivos que generalmente se retrataban en los álbumes análogos–. De todos los álbumes digitales, solo tres son públicos, sin incluir los de las fotos de perfil y portada, que por defecto se configuran de esa manera. La diferencia entre el número de álbumes visibles solo para sus amigos y los públicos me hace pensar que tal vez la privacidad de estos últimos no fue voluntaria, sino que se le olvidó de cambiar la privacidad.

La actividad más reciente es de publicaciones que sus contactos han hecho en su muro. Lo último que Natalia “hizo” en Facebook fue crear una colección con fotos del cumpleaños de su padre en abril de este año. Cuenta con dos álbumes que ha denominado como “Recuerdos de mis amigas” y “Recuerdos de familia”, ambos creados el 8 de agosto de 2010; el primero tiene treintaidós fotos y el segundo, cuarenta. En el Anexo 3, se puede ver las fotos de ambos tal como aparecen en la red social. En ambos álbumes ha etiquetado a los retratados, pero ninguna de las imágenes tiene pie de foto. Hay una diferencia sustancial entre las fotografías que componen estos dos álbumes: en los recuerdos de familia Natalia incluye muchas fotos de cuando era niña, mientras que en el álbum de sus amigas, la mayoría corresponde a su adolescencia.

Aunque se ve una cronología en las fotografías subidas a la red social, sobre todo en las fotos familiares, al analizar detenidamente las fotos se puede ver que hay series dentro de cada álbum. En el álbum de familia, un grupo pertenece a fotos en casa, otro a algún tipo de paseo y hay otras fotos en las que se puede ver el festejo de una primera comunión; todas esas fotos deben haber sido tomadas entre 1980 y 1990, pero constan también algunas fotos posteriores, probablemente de hace 15 años o menos.

Entre las fotos de sus amigas, así mismo, hay tres series bien diferenciadas: la primera corresponde a fotos más actuales, probablemente de cuando Natalia vivía en Venezuela, la segunda contiene fotos de la escuela y la más extensa es de fotografías de la época del bachillerato. En las fotos de las amigas, como pasaba en el caso de Claudia, se van desarrollando diálogos; en ellos hay preguntas y bromas y, a través de los textos se va reconstruyendo la línea de tiempo de las imágenes:

AnaMargarita L.: Me mori!!!! Qué es esta foto!!!! Jajajaja.
10 de Agosto de 2010 a las 10:57am

Natalia V.: En tu finca no te acordas!!!
10 de Agosto de 2010 a las 6:15pm

Cristina G.: espectacular!!!!
12 de Agosto de 2010 a las 5:20pm

Paula M.: No lo puedo creer....que risa....Pero no entiendo por qué les está dando por traer a colación fotos de aquellos tiempos....No todo tiempo pasado fue mejor...jajaja
12 de Agosto de 2010 a las 7:21pm

Natalia V.: Pasabamos ricooooo
12 de Agosto de 2010 a las 7:43pm

Patricia A.: cuantos años tenian aca?
13 de Agosto de 2010 a las 1:43pm

AnaMargarita L.: Yo digo que por ahí 11 años, porque teníamos freno, o sea que fue después de la primera comunión, jajaja.
17 de Agosto de 2010 a las 10:33am

A diferencia de lo que sucede en el caso de Claudia, el diálogo parece quedar cerrado. Se puede ver la asincronía de la comunicación, pero no se ha retomado después del último comentario y lo mismo sucede en otras fotos del álbum. En otros comentarios se puede ver que Natalia no solo participa, sino que además asume un rol de moderadora:

Isabel A.: Margara.....esta buenísima la foto, que tal las medias y las cargaderas de Alicia? jajajajajaja los copetes estan como para una fiesta de los 70s
11 de Agosto de 2010 a las 12:13pm

Natalia V.: Pues para recordar la proxima fiesta de egresadas la hacemos de los años 70 que en eso si tenemos experiencia!!!
Sera que planificamos la siguiente fiesta? solo es que me digan...
11 de Agosto de 2010 a las 9:20pm

Patricia A.: Esto donde fue? no recuerdo...
13 de Agosto de 2010 a las 1:36pm

Natalia V.: En la casa de Sol R
15 de Agosto de 2010 a las 6:46pm

AnaMargarita L.: Hay una idea sin cuajar de una tardiada con familias para conocer a todos los críos, Isa E pone la finca, asi que organizala, buenísimo...
19 de Agosto de 2010 a las 11:26am

Natalia V.: Estar segura que Isa pone la finca?
19 de Agosto de 2010 a las 8:17pm

AnaMargarita L.: Ella me había dicho que sí pero si le avisamos con tiempo.
19 de Agosto de 2010 a las 9:10pm

Natalia V.: ay que bueno vamos a organizar
20 de Agosto de 2010 a las 8:03pm

Esta dinámica se puede observar también en el álbum con las fotos familiares, donde tíos y primos comentan y Natalia responde. Se nota, por supuesto, los modismos del lenguaje, y también se ve cómo hay referencias que permiten situar al grupo en su entorno social y en su rango de edad: las referencias a las fiestas y a la finca indican una situación económica por lo menos media o media alta y el hablar de los años 70 o de la moda de los “copetes” indica su edad aproximada. En este diálogo además, se puede ver que se busca extender la reconexión que se ha logrado en la red social al mundo real, para retomar los vínculos de amistad.

En el otro álbum de Natalia, los comentarios que más recibe son de su hermana, Luz María, quien está en varias de las fotos. Las palabras son más nostálgicas y las referencias son más íntimas: se habla de los gustos individuales, de cómo eran las cosas en esa época y del paso del tiempo. Entre las fotos descoloridas y borrosas, solo hay dos en blanco y negro, y en ambas los comentarios son sobre lo lindas que estaban la madre y la tía de Natalia entonces, como recalcando el paso del tiempo. En una de ellas, donde se ve a un grupo cerca de una piscina, está la única pregunta entre los comentarios que queda sin responder: “y ese es felipe???” (Luz María V., comentario en FB, agosto 8, 2014). No hay ninguna otra referencia al respecto, ni en los comentarios ni en ninguna otra foto.



Fotografía 11: Álbum de Facebook “Recuerdos de familia”, Natalia V.

A pesar de la falta de datos que hablen del contexto de las imágenes por parte de Natalia, los relatos se completan a partir de los otros usuarios. Las fotos del álbum familiar no tienen “me gusta” ni han sido compartidas con otros usuarios; los comentarios son cerrados y se produjeron, en su mayor parte, casi inmediatamente después de la subida de las imágenes. En principio, este no es el tipo de interacción que se encuentra en la red social, sin embargo, hay un comentario al álbum completo que enmarca su sentido:

Paulina R.: Naty, que fotos tan lindas tienes de la familia. increíble verlos a todos juntos despues de tanto tiempo. El tio Jorge me impresiono mucho. si supieras como se parece a Jansen.

8 de Agosto de 2010 a las 9:55pm

Natalia V.: Yo recuerdo mucho al tio Jorge y tenemos muy buenos recuerdos en familia que no se pueden dejar pasar....

9 de Agosto de 2010 a las 7:26pm

Este álbum no se construyó, entonces, para los amigos, sino para el círculo más íntimo. No se busca la validación de una comunidad, sino la reconstrucción de la memoria familiar. Las respuestas de su hermana y la interacción virtual que surge con ella da cuenta de su pertenencia al grupo y su presencia durante la construcción de la historia. La nostalgia, la apreciación hacia los mayores y la menor cantidad de bromas, son señales de respeto a un orden simbólico dentro del que los lazos familiares de Natalia se establecen.

La información que no he encontrado en el entorno virtual la buscaré en la entrevista. Le pido a Natalia que nos reunamos pero me cuenta que está muy complicada en su trabajo, que tiene que viajar constantemente y que no podremos juntarnos, que ella me contactará para fijar una cita. Las siguientes semanas me escribe por WhatsApp y finalmente quedamos de encontrarnos en su casa; como ya han iniciado las vacaciones escolares le pregunto si puede acompañarme mi hijo para que los niños puedan jugar mientras charlamos.

No nos habíamos visto en más de seis meses, así que cuando llego nos ponemos un poco al día. Me cuenta que la situación está complicada, que están pensando en dejar el país y buscar nuevas oportunidades en Medellín, de hecho, saldrán de viaje muy pronto y evaluarán qué hacer con la casa nueva si allá se abren las puertas. Natalia ha vivido en muchos lugares: en Estados Unidos, en Venezuela, en Colombia; ahora está

preocupada por la situación política del Ecuador y la compara con las que ya ha vivido antes. Me dice que es difícil pues ahora ella tiene un trabajo estable, pero que es demasiado exigente, sobre todo con un bebé de un año, su segundo hijo; tiene que viajar semanas completas, mientras Ernesto se queda a cargo de la casa, y eso le preocupa pues la distancia con los niños no es buena para ella.

Me ofrece algo de tomar y le pide a Ernesto que se lleve al niño. Me pregunta sobre mi trabajo y le explico de qué se trata, entonces empezamos a mirar sus álbumes de Facebook. Me dice que las fotos las subió todas de golpe, que las tiene en su casa, en dos álbumes físicos diferentes, tal como hace con los virtuales. Las fotografías que tiene, como sucedía en el caso de Lourdes y Claudia, estaban originalmente en la casa de su madre, pero cuando ella se cambió de casa, a un departamento más pequeño, se las entregó a sus hijos, incluido el varón, transfiriendo así la custodia de los recuerdos:

Mi mamá una vez dijo, “yo no me voy a quedar con tantos álbumes, por favor, empiecen a escoger las fotos que quieran”. Y yo, pues me traje varios álbumes de mis papás, que eran de la época de ellos y por eso tengo los físicos y me traje todas esas fotos y yo las armé en otro álbum y ahí las puse. Pero esas son de muy... o sea, de años atrás, de cuando yo tenía tres años, y dos años, hace cuarenta años [y empieza a reír]. Ella [la madre] tenía fotos y fotos y fotos y se pasó a vivir a un lugar mucho más pequeño y ya no le cabían, entonces, antes de que las fuera a botar o cualquier cosa, pues nosotros nos quedamos con ellas, nos dividimos y escogimos. (Natalia V., 2015, entrevista)

Las fotos de los álbumes que analizo las subió a manera de conmemoración; en el caso de sus amigos, habían organizado una fiesta de celebración por los 20 años de graduados, y habían acordado recopilar la mayor cantidad de fotos que cada una tuviera.

La organizadora del evento tenía la tarea de juntar todos los aportes y los iba a mostrar durante la fiesta, como parte del festejo. Inicialmente, Natalia envió sus fotos tal como estaba previsto, pero luego de la fiesta, todos pidieron que las fotos las subieran a Facebook, para que todo el mundo las pudiera ver. De esta manera, se da un traspaso del ámbito privado al público, pero es un paso solicitado por los mismos miembros del grupo.

Natalia ve a las fotos, sin embargo, como más que simplemente imágenes para compartir en la red social. Para ella son un reflejo del tiempo transcurrido:

Para mí las fotos son recuerdos, y son recuerdos de las épocas más lindas que uno tiene y entonces por eso lo hago [subir las fotos a Facebook] y por qué, pues ¿por qué también me gusta ver fotos? Pues

porque eh... ¿Por qué me gusta montar fotos ant... del pasado? Pues porque cambiamos mucho, y porque nosotros en todas las reuniones decimos “¡ay, pero si estamos igualitas!, no cambiamos, nada, nos vemos igualitas”. Pero cuando montamos estas fotos nos dimos cuenta de que realmente no estamos igualitas y que ya tenemos 40 años y no los 20 y 22 años y 17 que teníamos en esa época. (Natalia V., 2015, entrevista).

Otro aspecto que mueve a Natalia sobre la fotografía, en especial las antiguas, es que le traen recuerdos. Ella se considera una persona muy visual y al ver las fotos evoca los momentos que fueron capturados en las fotos y para ella, el poder recordar los momentos felices y las cosas buenas que le han pasado es muy importante. Esos recuerdos son de momentos significativos para mi informante, y por eso afirma que ella recuerda claramente dónde y cuándo se tomó cada imagen. El pasado, en este caso, se vuelve un sitio seguro, donde Natalia asienta las bases para su construcción personal.

En el caso de las fotos familiares fueron subidas a la red social por circunstancias similares a las del otro álbum, pero con un propósito diferente: que puedan ser descargadas por otro usuario aprovechando la plataforma tecnológica. Me lo cuenta así:

Las familiares es porque, igualmente, hicimos una reunión familiar. Una de ellas fue la reunión por los 80 años de mi papá... ah, no, primero fueron los 50 años de mi hermano, donde yo quise montar las fotos para darle a él como esa sorpresa, y yo las monté para que mi sobrina las pudiera bajar de Facebook y pudiera hacerle una presentación para él. Y luego sí fueron los 80 de mi papá y también hicimos lo mismo: recopilamos toda esa información y al principio de la fiesta se la pasamos como regalo. (Natalia V., 2015, entrevista).

La función de Facebook que permite la descarga fue la que impulsó la subida de las imágenes para que puedan ser vistas por los asistentes al festejo. Para poder subirlas, las digitalizó con un *scanner*, una por una. Así, al contrario de lo que sucedió con las fotos de los amigos, las fotos pasarían de un espacio público a uno privado. La reacción que generaron los recuerdos fue, según me cuenta Natalia, altamente emocional y muy particular: sus tías, que ya pasan de los 80 años, pedían que parasen la presentación, que la retrocedieran mientras ellas se acercaban para verificar quiénes aparecían retratados y luego empezaron a comentarlas con sus recuerdos. Las señoras veían las fotos y hablaban de la familia, dónde se había tomado, quiénes estaban ausentes, y hasta empezaron a llorar, evidenciando así el poder mnemónico y emotivo de la fotografía.

Antes de que la fiesta acabara, las tías le habían pedido a Natalia que las pusiera nuevamente y que las monte a Facebook, pues querían tenerlas y poder descargarlas para imprimirlas y guardarlas. Las fotos así, completaron un círculo completo de la materialidad a la virtualidad y luego, nuevamente, al mundo material, convirtiéndose además en copias y originales sucesivamente. En el caso de las fotos de familia, las fotos del álbum digital son todas las que trajo de la casa de su madre, no tiene más que esas cuarenta imágenes.

En el álbum de las amigas, en cambio, este paso de lo material a lo virtual fue producto de una selección. Mi informante me cuenta, entre risas, que de esas sí tiene miles de fotos, todas en papel, “porque en esa época no había computadoras ni cámaras digitales” (Natalia V., 2015, entrevista). Para sus amigas subió las que mostraban su mejor cara, de hecho, varias de las compañeras habían pedido que no se suban fotos en las que salieran “extremadamente feas” y como algunas de las amigas son extremadamente susceptibles, Natalia hizo una selección previa para evitar que se molestaran, aunque procuró incluir aquellas con los momentos más significativos.

Las fotos de las amigas de las que me habla con más cariño son de la época del colegio, sobre todo de su viaje a San Andrés, a donde habían ido los tres cursos de último año de bachillerato casi completos, con la compañía de algunas madres y profesores. Natalia me explica que ese paseo era muy tradicional hacia fines de los noventas, sobre todo entre los colegios particulares como el suyo. En su grupo eran casi 150 estudiantes, divididas en tres paralelos, y en aquel paseo la pasaron muy divertidas (Natalia V., 2015, entrevista). Otra costumbre de la época era salir a fincas cercanas, no quedarse en la ciudad los fines de semana. Con la historia de Natalia, corroboro la percepción que había tenido durante la observación del álbum virtual: las fotos dan pistas de la clase social y de las costumbres de ese grupo específico, que era justamente de clase social media alta.

Las fotos de la serie del paseo familiar corresponden a fines de semana en una finca cercana y son especiales porque “esas son fotos en donde estaba toda la familia, donde era toda la familia unida, ahí están primos que ya son viejitos y que era un paseo donde iba tanto la familia de mi papá como la familia de mi mamá” (Natalia V., 2015, entrevista).



Fotografías 12 y 13: Paseos a la finca, en el álbum “Recuerdos de familia”, Natalia V.

Aunque la finca que visitaban no estaba muy cerca de la ciudad, a dos horas por una carretera sin asfaltar, iban los fines de semana, porque era lo que se acostumbraba entonces. Natalia recuerda que “la finca no tenía luz, no tenía donde cocinar, no tenía camas, pero era bien buena y así y todo nos íbamos porque lo que tenía era un río con playa y pasábamos demasiado bueno, todavía yo me acuerdo que pasábamos demasiado rico” (Natalia V., 2015, entrevista). Al margen de las comodidades del sitio o de la distancia, ese se convirtió en escenario de los momentos felices que son tan importantes para mi informante, por eso las eligió y las conserva. Cuando llegamos a la foto en blanco y negro me dice que fue tomada en un club, a donde los tíos les invitaban a veces; le pregunto por Felipe, pero me dice solamente “es que a él lo mataron, pues, pero ya cuando estaba como de 22 años, era mi primo, vivía en la casa frente a la mía y éramos p’arriba y p’abajo juntos” (Natalia V., 2015, entrevista). Nada más. Como en el comentario de la red social, ese tema no lo habla. Esa es una ausencia dolorosa, tal vez el único recuerdo no tan feliz entre todas las fotos.

Más bien me empieza a contar sobre la primera comunión que está en las imágenes, que era justamente en la casa de sus tíos, y relata una anécdota, aquello que no aparece en la foto pero viene a su memoria al verla:

Esas fue la piñata de la primera comunión de mi hermanita. Ah, porque se hace fiesta como si fuera un cumpleaños, lo único de diferente en las primeras comuniones es que la sorpresa es mejorcita que la de un cumpleaños, o sea el regalo de sorpresa. Porque en Colombia se usa eso. La sorpresa no es como caramelos, como acá, sino que es un... es algo... ella recibió unos relojes de Hello Kitty, me acuerdo, que yo le

hice el reclamo porque mi papá a mí me compró unas carteras ahí, bien horrosas, y a ella fueron y le compraron dizque unos relojes de Hello Kitty. (Natalia V., 2015, entrevista).



Serie fotográfica 2: “Primera comunión de Luz María”

Álbum de Facebook “Recuerdos de familia”, Natalia V.

La serie visibiliza el orden simbólico de la familia y el apego a las tradiciones, en este caso, a las costumbres religiosas que acompañaron a Natalia en su colegio. En ellas, se

evidencia además la importancia de los vínculos de sangre en los ritos de continuación y, en particular, la cercana relación que mantenía su núcleo familiar con el de su tío paterno. En la primera imagen, las niñas retratadas son las primas Luz María (izquierda) y Ana María (derecha), acompañadas por sus madres justo antes de la ceremonia; en la tercera, ya en la casa, se ve a las niñas con sus padres: los hermanos y jefes de familia.

La fiesta de las niñas se hizo en el patio de la casa, y la reunión se extendió hasta la noche, como era usual en la época, según refiere Natalia. Ella me cuenta que su casa y la de sus primos eran vecinas, por lo que crecieron siempre muy unidas; su padre y su tío eran inseparables y su madre y su tía se volvieron pronto muy amigas, por lo que Natalia recuerda que no era inusual que pasaran juntas en su casa o en la de la tía largas tardes y durante los fines de semana. Hoy sus padres ya no viven en la vieja casa; se mudaron a un pequeño departamento en un condominio y les ha costado mucho adaptarse pues no fue solo un cambio de lugar, sino además una ruptura con mucho de lo que para ellos era fundamental en su vida familiar y un cambio drástico en sus rutinas.

En las imágenes de los tíos aparece, además, un joven: era el novio de una de las primas y la dejó plantada en el altar (Natalia V., 2015, entrevista). Ausente ya del núcleo familiar, en la imagen ha permanecido; como Natalia me dice, al principio fue doloroso, ahora ya es solo una anécdota que comparten los allegados. En la última imagen de la serie está la abuela, como recordatorio del paso del tiempo y de la necesidad de afianzar los vínculos familiares a pesar de la brecha intergeneracional.

Natalia tiene muchísimas fotografías en papel, todas en álbumes analógicos. Me cuenta que, desde que tiene la cámara digital descarga las fotos en su computadora y las archiva en orden, luego imprime las que más le gustan y arma álbumes físicos. Esto lo hace con las fotos de toma al finalizar cada año, o máximo cada dos años, porque “a veces las fotos en digital se pierden y me gusta verlas, tenerlas, eso es un recuerdo pa’ toda la vida, digo yo, no son solo fotos, son recuerdos, son vivencias” (Natalia V., 2015, entrevista). Justamente, hace pocas semanas, imprimió las fotos de Ecuador y armó el álbum, “y le dije a Ernesto, es que esta etapa de nuestra vida también ya la tenemos que tener para un futuro” (Natalia V., 2015, entrevista). Ahí están paseos, cumpleaños y actividades del colegio, sus hijos y también el mío; en alguna foto estoy yo, como parte

de su historia en este país. Es un álbum grandísimo, pero me dice que no imprimió todas las fotos porque le salía muy caro.

Ha hecho lo mismo con sus fotos de Maracaibo, con las de sus viajes, en cada etapa importante. Natalia se sienta a mirar esos álbumes, y los comparte con las personas que extraña; esta, además, es una práctica que comparte con su familia política, que desde Venezuela se contacta por Skype o por WhatsApp:

Por ejemplo, algo que me gusta hacer, es cuando por ejemplo, como tengo amigas en Venezuela, y llevo rato sin hablar con ellas, y de pronto “hola, cómo estás” o no sé qué, yo a veces veo mis álbumes y por eso es que tomo mis fotos, porque me siento a ver mis álbumes, no es que yo los guarde y solamente los saque con la visita. No. A veces yo veo mis fotos. Entonces, cuando una de ellas me llama, muchas veces tomo una foto y se la mando para que vea cómo cuando éramos amigas y lo que estábamos haciendo. Me gusta. Y la familia de Ernesto hace lo mismo, se pasaron todo el fin de semana haciendo eso, le mandaron fotos de cuando era niño. Somos apasionados de eso (Natalia V., 2015, entrevista)

En su casa guarda todos sus álbumes, pero no tiene muchos portarretratos a la vista, apenas algunos en la sala y uno, muy grande con su foto de matrimonio, vestida de novia, en la entrada. Le pido permiso para tomarle una foto, y me dice que claro, porque en esa foto, además, sale muy linda. Ernesto la escucha, mueve la cabeza, me dice “oíla” y se ríe.



Fotografías 14 y 15: Foto de matrimonio, Natalia V. a la entrada de la casa y portarretratos expuestos en el comedor.

Natalia me pregunta otra vez sobre mi tema de tesis, y cuando le voy contando entiende, sobre todo, el tema de la distancia. Me dice que su madre, que no tiene Facebook, enloquece a su sobrina y les pide que cuando suben algo le cuenten, para mirarlo. Lo mismo hace con sus amigas venezolanas, con todos los que ha pasado ratos que, para ella valen la pena recordar y que “aunque no están en las fotos, están en la mente, son ese pedacito que hay en uno y lo llevan a ese momento” (Natalia V., 2015, entrevista), por eso también las imprime:

Bueno, fíjate mi emoción cuando las veía y riéndome. Además que no es lo mismo ver las fotos en un álbum que en un computador. Imaginate que viene alguien, una visita. Y también, vos estás todo el día sentado en un computador. Por ejemplo en estos días nos pusimos a ver las fotos para ver a Nico y Martín, para ver si sí se parecían o no. Para eso es que son buenos los álbumes y para mí son súper valiosos. Y de hecho, a todos los países a los que me he mudado, me llevo mis álbumes y viajo con ellos. Y además, yo siempre he sido, desde chica, de esas que andaba con mi camarita en mano, y ahora tengo mi celular y hago lo mismo. (Natalia V., 2015, entrevista)

Las fotos, como con Claudia, son nexos que acortan la distancia, son vínculos de memoria y de emociones. Eran de papel y ahora son digitales, o son digitales y vuelven al papel, para revisitarlos. Los cambios en la materialidad del soporte, para Natalia, son una forma de guardar los recuerdos y llevárselos consigo. En sus álbumes analógicos guarda los momentos trascendentales, los más felices y los que forman parte de sus viajes. Hoy, por la crisis económica, se ve nuevamente frente a un eventual cambio de rumbo: ella tiene un buen trabajo, pero su esposo no y están evaluando la posibilidad de buscar mejores oportunidades laborales en Medellín. Eso significaría vender la casa nueva, renunciar al trabajo y empezar, otra vez, en una ciudad diferente. Para Natalia este nuevo cambio se le hace difícil, pero lo tiene claro: como en ocasiones anteriores, venderá los muebles, se llevará solo lo necesario y, por supuesto, empacará sus fotos para mirarlas cuando la nostalgia le haga extrañar lo que vivió en esta etapa.

A partir de las anécdotas de estas mujeres, de sus relatos y sus recuerdos, se desencadenaron historias familiares, recuentos de las historias personales y sin darme cuenta, una identificación con mis propias fotos; así entiendo que la imagen, al margen del soporte, conserva su poder mnemónico. Ciertamente, en muchas de las fotos que vi

con Lourdes me encontré con mis propios recuerdos, o al menos con referentes tan similares que me permitieron identificarme con la nostalgia y con esa necesidad de visitar, aunque sea un momento, el pasado que vive en las fotos.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

En el entorno virtual del álbum de Facebook y en el mundo analógico con el álbum familiar convencional se dan lógicas distintas. Mientras que en el primero la información acumulada a lo largo de un periodo se encuentra disponible en un solo sitio todo el tiempo y, en consecuencia, el acceso al campo es inmediato, en el segundo solo se puede entrar mediante el contacto directo, íntimo y personal. En el álbum de Facebook la interacción es mediada por la pantalla y la plataforma tecnológica, a diferencia de la experiencia enriquecedora y emotiva que se da con el contacto directo, no obstante, en ambos casos las imágenes disparan vínculos emotivos que se manifiestan en la identificación con la experiencia del otro y el despertar de los propios recuerdos. Los álbumes se convierten pues, en universos documentales y fuentes de datos, como lo plantea Plummer:

El mundo está abarrotado de documentos personales. La gente lleva diarios, envía cartas, hace fotos, escribe informes, relata biografías, garabatea pintadas, publica sus memorias, escribe cartas a los periódicos, deja notas de suicidio, escribe frases en las tumbas, filma películas, dibuja cuadros, hace música e intenta consignar sus sueños personales. Todas estas expresiones de la vida personal son lanzadas al mundo a millones, y pueden ser de interés para cualquiera que se preocupe de buscarlas. (Plummer, 1989: 15 en Pujadas, 2000: 137-138).

Sin embargo, lejos del análisis semiótico de lo que se ha registrado en la superficie visual de la fotografía o de las cifras estadísticas que podrían permitir la tabulación de los contenidos categorizados (ceremonias y rituales, viajes, niños, etc.), el acercamiento etnográfico realizado en este trabajo permitió abordar el estudio de ese compendio de datos que es el álbum de familia desde el punto de vista de las trayectorias afectivas de los productores, desde el lugar en el que significan y adquieren valor mnemónico, en relación con los lugares de la memoria en los que se afincan a pesar de las transmutaciones que sufren por el paso del tiempo. Asimismo, fue posible entrar en los matices que el álbum adquiere en el cambio del pasado al presente, del papel a la

pantalla, de la imagen material a la *e*-imagen y descubrir que más que transformaciones, la tecnología propicia relevos y coexistencias.

En cuanto a los cuestionamientos planteados al inicio del trabajo, gracias al aporte proporcionado por la información recabada a partir de los casos es posible pensar que, efectivamente, aunque la virtualidad de la red social implica algunos cambios o transformaciones en cuanto al valor de archivo de las fotografías, el sentido emotivo y de memoria de las imágenes permanece, de cierta manera, inmutable. La digitalización –y la consecuente desmaterialización del objeto fotográfico– no conlleva la pérdida del valor emotivo, pues tanto para Lourdes como para Natalia y Claudia, los recuerdos siguen vivos tanto en los píxeles como en las originales de papel y ambas, imágenes digitales y analógicas, son llamados a la nostalgia y la rememoración.

Por otro lado, lo que ha cambiado es la posibilidad de compartir esos recuerdos más allá de las fronteras físicas, incluso con personas que hace años no se ve. Esta particularidad, posibilitada por internet, es particularmente patente en los casos de Claudia y Natalia, quienes están geográficamente alejadas de sus familias y amigos pero gracias a la red social, solo se sienten a un clic de distancia. Asimismo, el álbum digital se convierte en nexo hacia el pasado, y sirve como pretexto para retomar contacto con amistades o familiares que, de otra manera, se perderían; en este sentido, la plataforma tecnológica de Facebook implica una nueva forma para crear, recrear o mantener comunidades y para afianzar vínculos o redes interpersonales pero esto sucede con un riesgo que pasa inadvertido: el usuario va perdiendo el control de quién verá y quién no lo que se publica en la red, habida cuenta de que entrega información y enriquece el algoritmo de selección de contactos no solo con cada publicación o comentario sino aun con cada inacción frente a las actualizaciones de otros usuarios. Así, se alimenta constantemente a Facebook y cada interacción (o su ausencia) permite que sea la plataforma la que determine la relevancia de las publicaciones futuras.

El gran cuestionamiento que se abre es el que refiere a la eventual desaparición de los límites entre lo público y lo privado y sobre la propiedad de los archivos generados. Las informantes están seguras de que los álbumes son suyos, e incluso tienen una clara noción de que eventualmente sus fotografías serán vistas por personas en quienes no pensaron al subirlas a la red, sin embargo no han perdido por completo la idea del control sobre la visualización de las imágenes. Con estos antecedentes, se hará

a continuación, un análisis más profundo sobre cuatro aristas que se desprenden de lo teórico y su conjugación con lo vivencial: en primer lugar, el sentido documental, narrativo y testimonial del álbum fotográfico y luego, su relevancia como espacio de memoria afectiva; adicionalmente, se planteará con mayor detenimiento los cuestionamientos sobre las fronteras entre lo público y lo privado y, finalmente, se reflexionará sobre la influencia que tienen tanto la materialidad del soporte como los cambios tecnológicos actuales, hacia la definición de algunas perspectivas hacia el futuro.

El álbum como documento familiar: registro, narración y legado de lo que somos

En este trabajo, se ha entendido a la fotografía desde lo teórico, partiendo de su categorización como una técnica de captura o registro documental con características objetivas positivas hacia su abordaje como una herramienta de producción simbólica vinculada a lo subjetivo y lo mnemónico. Al álbum, por su parte se lo ha abordado en tanto un relato idealizado y una construcción narrativa intencionada, en donde el sujeto construye una presentación de sí y de su lugar en el orden jerárquico y simbólico, sobre todo familiar, y donde se reconoce como parte de un grupo y establece vínculos afectivos.

Podemos ver que en los casos estudiados estos conceptos perviven en el paso del álbum físico al digital. Ciertamente, esta permanencia de los sentidos indicados responde al hecho de que las fotografías analizadas existen en ambos mundos, y su paso de uno al otro, más que una transformación en la dinámica de construcción del relato implica un cambio en la forma de compartir y despertar las sensibilidades disparadas por el recuerdo en el entorno de las redes sociales.

Así, el registro que se da en la fotografía de los álbumes estudiados no lleva consigo ni el carácter probatorio asignado a la imagen argéntica del siglo XIX ni el peso de la evidencia visible de entonces, sino más bien adquiere un estatus icónico y metafórico respecto de las ideas de continuidad y permanencia hacia el futuro de los nexos familiares. Así, las imágenes adquieren más que el aura de la reproductibilidad (Benjamin, 2008a), un halo existencial que las vuelve irremplazables, únicas y trascendentes.

Cada imagen, además, relata más que lo que contiene, superando el ámbito del simple documento para convertirse en narrativa subjetiva. Dentro del álbum físico y también en el virtual, cada imagen supera la idea del realismo, pero se ve investida, gracias al paso del tiempo, por una noción de proyección hacia el futuro gracias al afianzamiento de los vínculos pasados. Así, padres, tíos, primos y amigos ausentes se niegan a desaparecer, y van dando cuenta de construcciones colectivas de la identidad de las usuarias.

Para Lourdes las fotos de su padre son un homenaje y un testimonio de una etapa histórica del deporte de la provincia, pero implican también la pertenencia a un grupo cuyos vínculos se originan en el pasado y subsisten en el ahora, un grupo de amigos heredados del padre y distantes en el tiempo; para Claudia y Natalia, en cambio, sus recuerdos de juventud se vuelven el vínculo con el grupo de amigos ausentes por la distancia física. En todos los casos, aquellos que en algún momento fueron parte de una etapa, vuelven a estar presentes gracias al testimonio de la imagen.

En cuanto al álbum como legado, se destaca el hecho de que, en todos los casos las fotografías originalmente estuvieron en la casa de la madre, quien era la encargada de preservar la memoria familiar y, por mudanzas o cambios, salieron a la luz. Este hecho las coloca como claves del pasado individual, pero su paso hacia las redes sociales y al mundo virtual refleja, en contraste, su proyección hacia el futuro y la necesidad de contar con un testimonio de lo que fue, que se constituya en herencia para los destinatarios. Así, se va asegurando la continuidad del relato familiar y se dejará un rastro para futuras generaciones: Natalia y sus hermanos recibieron las fotos de manos de su madre; Claudia y Lourdes las entregarán, algún día, a sus hijas.

Asimismo, los álbumes físicos y los álbumes virtuales devienen en libros de vida, recuentos en donde se ha plasmado lo extraordinario de la cotidianidad y donde lo monótono se reviste de novedad para compartir el espacio con los eventos festivos o rituales: la llegada a la finca de la familia de Natalia se junta a las salidas al club y la primera comunión de la hermana; la celebración de la victoria del equipo de Papico está junto a las tradicionales fotos posadas del equipo antes del inicio de cada juego; la noche tantas veces repetida de cantos y música de guitarra de Claudia, Waldo y Hugo aparece con el recuerdo de un paseo de mujeres que nunca se repetiría.

En los álbumes físicos hay una selección cuidadosa, un escogimiento de imágenes preciso que constituye, define y representa la identidad familiar hacia el exterior, sobre un hilo narrativo mitificado y pensado para la conservación y la sobrevivencia. En el caso de los álbumes de Facebook las fotos pegadas, ordenada o desordenadamente, en un *collage* autoexhibido, son también –gracias a las posibilidades técnicas de la plataforma– invitaciones a sumarse a la narración, a reconstruir y reconfigurar historias y vínculos y a revivir los acontecimientos congelados en las fotos. Así, gracias a la red social, crece inusitadamente una práctica que en el mundo analógico no es tan frecuente: no solo tomamos fotos sino que las miramos, comentamos y expresamos que “nos gustan”. En consecuencia, el relato de los álbumes virtuales, aunque proviene de originales analógicos, adquiere nueva vida y pasa a formar parte de una actividad casi diaria que releva a la antigua práctica eventual de mirar el álbum en la sala familiar.

Sobre la práctica de ver fotografías, hace ya casi 20 años Kevin Robins planteaba al mural como una metáfora alternativa para hablar de la relación activa que se da entre las imágenes y la cotidianidad, marcando que “necesitamos saber que están ahí (y en un sentido existencial fuerte) pero no forman parte de las prácticas diarias” (Robins, 1997: 185). Hoy en día, y aunque no se puede afirmar determinadamente que la tecnología por sí misma implica cambios de significados, este mural –aunque efímero y móvil– parecería proveerlo Facebook, abriendo así nuevas posibilidades para la circulación y consumo de las imágenes cotidianas que recrean y recuerdan lo que somos, o al menos, lo que creemos ser.

Espacios de memoria: ausencias, vivencias y vínculos emotivos

Al hablar de las fotografías, Barthes (2013: 50) las calificaba como “cuadros vivientes”, que afirman su poder únicamente una vez que el referente ha desaparecido irreversiblemente. De esta manera, la imagen actúa como agente que perenniza lo perdido al oponerse a su desaparición en el tiempo. El álbum, así, es una colección de pequeños pedazos arrancados al paso indefectible de la vida misma, en donde las ausencias no existen y las vivencias se actualizan al traer al presente algunos de los momentos más significativos de la existencia.

Lourdes extraña hablar con su padre desde hace ocho años, pero se dirige a él desde su muro de Facebook y lo trae a la vida en el texto que dirige a su hermano; en una foto en blanco y negro de Natalia, junto a la piscina se ve al niño del que hoy ya nadie habla en la familia y en las fotos de Claudia, su padre aún despide a los hijos que van a estudiar en Brasil. Así, los álbumes se convierten en lugares de nostalgia, que reabren profundas heridas pero también hacen patentes la emotividad de relaciones que, de otra manera, no serían visibles.

La memoria, además, al salir del álbum analógico y trasladarse al álbum de Facebook, no es solo un ejercicio individual sino que se convierte en pretexto para volver a vivir las emociones que surgen de la ausencia e incluso para compartir la pena causada por lo que se ha perdido. En los álbumes físicos o en los portarretratos se acaricia la imagen lejana y se la conserva como un referente fijo en el tiempo, mientras que el álbum de la red social la hace accesible y ubicua, despojándola de límites espaciales y exponiéndola a la interacción de la comunidad virtual a la vez que las imágenes se convierten en memorias portátiles.

Natalia y Claudia preguntan a sus amigos si recuerdan dónde se tomó una foto, desencadenando así las respuestas y una construcción colectiva de los recuerdos, además del deseo de revivir aquellos momentos mediante reencuentros o nuevas reuniones. De esa manera, lazos de amistad y vínculos familiares se restablecen gracias a las tecnologías de la comunicación y la información. De igual manera, Claudia retoma contacto con amigos perdidos y los amigos de Lourdes descubren su relación con el Papico, que de otra forma no hubieran conocido.

En los álbumes de Facebook de las informantes, el aspecto más llamativo para sus contactos no es lo técnico ni lo estético, sino lo vivencial. A través de las imágenes es posible hacer un ejercicio de reconocimiento, que testimonia el paso del tiempo pero permite reelaborar los vínculos y trazar una continuidad hacia el presente, a pesar de la distancia. Lourdes invita a su hermano a recordar al padre ausente, pero no al personaje deportivo sino al hombre cuya partida aún le arranca lágrimas; Claudia comparte la añoranza por los años de juventud compartidos con sus amigos, hermanos y padres y así se reencuentra con ellos; Natalia revive las aventuras y buenos momentos que pasó en su infancia con sus compañeras de colegio, pero también estructura y solemniza el orden jerárquico familiar tradicional con sus hermanos, padres y tíos.

En todos los casos, lo que conmueve no está necesariamente en los componentes de la imagen, como no lo está en su función probatoria de lo que ha sido, sino en los vínculos emotivos contruidos a partir de las relaciones de las informantes: no es una niña que rompe una piñata, es la hermana y recuerda las rivalidades infantiles; no es un grupo de jóvenes colegiales, son los cómplices de las aventuras juveniles y permiten traer al presente los lejanos días en los que la familia estaba unida; no es el entrenador, es el padre que se extraña y al que no se puede ver más fuera de las fotos. Este nexo, además, nos permite como observadores rememorar nuestros propios vínculos y recordar a nuestros propios niños, amigos y padres pues, ciertamente, nos reconocemos en esas imágenes.

Así, a pesar de los cambios en la cultura de la imagen que estamos viviendo, la importancia del álbum virtual no está dada en términos de la revolución tecnológica sino en que los avances permiten un acercamiento a través de la distancia e incluso del tiempo. La convergencia digital no permite solo una revolución en la forma de archivar, manipular o incluso crear las imágenes, sino sobre todo, como se ve en los casos estudiados, propicia los reencuentros y el afianzamiento de los vínculos emotivos.

Tanto las fotografías y los álbumes analógicos, así como sus pares virtuales, conservan, entonces, un rasgo en común: al ser herramientas de construcción simbólica, y a pesar de que son posibilitadas por mecanismos tecnológicos completamente diferentes resultantes de dos estadios de desarrollo separados por más de un siglo, se orientan al restablecimiento de los nexos y de los imaginarios individuales, pues proporcionan una manera de relacionarse con el mundo profundamente marcada por las emociones. Se convierten así en algo más complejo que simples representaciones de eventos, paseos o personas presentadas por un enunciador porque se entrelazan con la memoria y con los sentimientos.

Finalmente, en este aspecto, estos vínculos emocionales y subjetivos son los que nos salvamos del reduccionismo, la ilusión y el vértigo de la cultura de la postfotografía, pues no todo puede reducirse siempre a una imagen. La fotografía, así, se niega a morir puesto que aunque las tecnologías de la posmodernidad permiten incluso la creación de imágenes a voluntad y el nacimiento de mundos alternos imaginados, los recuerdos aún no pueden crearse sin la experiencia personal y son las fotografías de papel las que nos llevan, por la nostalgia, al pasado de lo vivido. Aún hoy “nos arrepentimos, esperamos,

tememos y amamos con las imágenes” (Berger, 1980, en Robins, 1997: 53) y por eso, tanto los álbumes analógicos como los digitales son enlaces temporales que materializan la comprensión individual de nuestro lugar en el mundo.

Influencia de la materialidad del soporte y el cambio tecnológico

Este aspecto es importante en cuanto al campo de estudio partiendo por su relación con las transformaciones tecnológicas, pero también al orientar los nuevos sentidos y significados que se atribuyen a la fotografía y al álbum familiar.

Dentro de la cultura occidental, los procesos históricos adquieren una linealidad casi siempre incontestable, en la que lo anterior se ve anulado por lo nuevo y, esto último, rápidamente se asume como una mejora ligada al progreso o la evolución. En cuanto a los métodos de digitalización de las fotografías, hace pocos años la forma convencional para digitalizar fotografías era el *scanner*, pero la actual es el teléfono móvil o la tableta; el primer método permite un mayor control sobre características como la resolución y el tamaño del documento digital resultante, por lo que fue empleado (y en algunos casos lo sigue siendo), sobre todo, en originales de alto valor como obras de arte o archivos históricos, porque produce un registro de mayor calidad, y así ofrece la “garantía de una neutralidad documental” (Schwarz, 1995: 44, en Sassoon, 2004: 189). El teléfono inteligente, por su parte, provee inmediatez, facilidad y accesibilidad, convirtiéndose en uno de los medios electrónicos domésticos que acercan la tecnología al ámbito cotidiano.

Además, gracias a la conexión a internet, los originales digitalizados mediante las cámaras integradas en los teléfonos, pueden pasar inmediatamente a las redes sociales, para ser compartidas con otros usuarios *en tiempo real*. En los álbumes analizados, las fotografías se han digitalizado de formas diversas, como se ha explicado extensivamente en cada caso.

La forma elegida para la digitalización no se puede determinar de primera mano: es casi imposible hacerlo a partir de la simple visualización de los álbumes, sin embargo, lo que sí se puede ver es la pertenencia a una fuente analógica a través de su anclaje textual: a las fotos del recuerdo no siempre las acompañan nombres o referencias textuales –aunque suelen tener referencias como “recuerdos” o “viejíitas”–. A las fotografías salidas del álbum analógico, por otro lado, se les reconoce rápidamente

por algunas características: además de la vestimenta de los personajes, se delatan con el formato, las proporciones del soporte, los colores y tonalidades particulares o la decoloración producida por el tiempo, e incluso, a veces, se alcanza a ver la textura del papel en el que reposaban, los bordes originales o tal vez, en los resquicios de las esquinas y las grietas del papel doblado, así como partes del álbum físico que se han colado en la digitalización, como sucede en varias de las fotos de Lourdes, Claudia y Natalia.

Estos factores le dan a los álbumes de recuerdo en Facebook una apariencia nostálgica, que, paradójicamente, como se apuntó en el capítulo anterior puede ser añadida ahora a través de los filtros de retoque disponibles en la plataforma móvil y en aplicaciones digitales disponibles para la mayoría de dispositivos electrónicos personales, evidenciando de manera sutil cómo la actualidad de la tecnología va superponiéndose y filtrándose aún para maquillarse y envejecerse a sí misma.

El paso de las fotografías analógicas al entorno digital va de la mano, también, con la permanencia y la fugacidad del archivo, que tiene que ver con su temporalidad – aspecto importante para cotejarlo con el álbum analógico. Mientras la conversión posibilita una posesión imaginada del objeto material, también conlleva su desmaterialización y, así, convierte a la foto tangible en archivo inasible. Resuenan con claridad las palabras de Claudia: “en el *cyber* existe todo pero al mismo tiempo no existe nada” (Claudia C., 2015, entrevista).

Al ver los casos estudiados, con todas las implicaciones del traslado del álbum analógico al virtual, queda claro que “lo significativo no son las tecnologías nuevas y las imágenes *per se*, sino la reordenación del campo visual en general y la reevaluación de las culturas y tradiciones de la imagen que aquéllas provocan” (Robins, 1997: 69). El futuro no está marcado, así, por el progreso tecnológico ni por un determinismo mediático, sino por la forma en la que las imágenes pueden ser resignificadas por los miembros de las comunidades virtuales.

En suma, el álbum analógico y el digital no son tan lejanos; el uno no elimina al otro pues cada uno tiene su propio valor y sentido. No hay, por tanto, una ruptura en cuanto al soporte ni a la tecnología. Las ediciones y las adiciones que caracterizaban al álbum analógico aún pueden retormarse en el álbum digital; ambos siguen siendo ensamblajes visuales activos en la contemporaneidad. Ninguna de las informantes se

desharía de sus fotos físicas, pero tampoco borraría sus álbumes de Facebook. Ambos son construcciones elaboradas y significativas y las imágenes en ellos no pierden importancia, no solo porque son las mismas sino porque se adecúan a contextos diferentes y permiten que Lourdes, Claudia y Natalia mantengan vigentes sus memorias.

Las “zonas de traspasos” entre lo privado y lo público. Perspectivas y evoluciones

Lo público y lo privado son dos ámbitos que, en la actualidad se mueven en un espacio difuso. Entre ellos se establece una “zona de traspasos” gracias a las posibilidades de difusión y circulación de los archivos digitales a través de internet, y en particular, como se ve en los casos investigados, gracias a que pueden ser compartidas en comunidades virtuales dentro de la red social Facebook. ¿Hasta dónde es plausible hablar todavía de una privacidad frente a la ubicuidad del medio?

Para contestar esta interrogante, vistos los álbumes digitales de las informantes y conocidos sus orígenes en las fotos de papel, se hace necesaria una reflexión sobre los límites y los espacios que marcamos en la interacción. Gracias a los cambios en la cultura digital, estos conceptos han sufrido variaciones más notables que los aspectos tratados anteriormente, que –como ya se ha expuesto– parecerían mantener un cierto nivel de coexistencia en lugar de un remplazo abrupto.

Hasta fines del siglo anterior, la práctica de mirar las fotos era una actividad eminentemente privada y poco frecuente, limitada al círculo familiar o de amigos más cercanos. La fotografía en el portarretratos adquiría un estatus icónico pues estaba expuesta, aunque no trascendía el espacio doméstico de la repisa o la pared; la foto de carnet asimismo, llevada en la cartera o billetera, simbolizaba un acceso a un mundo privado e íntimo. Las usuarias recuerdan cómo las fotos estaban guardadas en las casas maternas, y ciertamente serán muy pocos quienes puedan verlas directamente.

Hoy en día, sin embargo, esas mismas fotos se han trasladado al álbum que reposa en la red social y, aunque este puede tener un público limitado, las barreras de privacidad fijadas en la red social son elásticos y permeables. Si uno de los usuarios que puede acceder a ellas lo decide, puede copiarla, descargarla, modificarla o volver a compartirla, incluso resignificándola, anulando así el sentido de “propiedad privada” de esas imágenes.

El entendimiento de esta característica se evidencia en los casos de las informantes, pues, como se vio en el capítulo anterior, cada una ha delimitado su público de acuerdo con el estatus que asignó a la colección fotográfica. Así, mientras Lourdes permite que los amigos de sus contactos tengan acceso a su álbum, Claudia y Natalia son más selectivas y han restringido la visualización únicamente para sus amigos dentro de la red social.

Otro ámbito para la reflexión sobre lo público y lo privado deviene *de lo que decidimos compartir* en la red social. Si bien se puede pensar la publicación de fotografías –e incluso su conversión de lo analógico a lo digital– como una evidencia de agencia individual, esta actividad está enmarcada en el cambio de las dinámicas sociales, y en este aspecto existe una brecha que parece agrandarse entre el mundo *online* y el *offline*.

Mientras en persona cada vez somos más cautos y precavidos y nuestro círculo social es más limitado, en el mundo virtual publicamos y compartimos casi automáticamente, impulsados por las propias exigencias de las redes sociales que, en cada inicio de sesión, nos preguntan de una forma aparentemente inocente, en qué estamos pensando o qué estamos haciendo. Este modo de relacionarnos con el mundo a través de la plataforma de la red social trastoca los sentidos de la privacidad y la publicidad, pues la preocupación está en mostrarse y compartir. Claudia, Natalia y Lourdes aseguran pensar meticulosamente qué y para quién publican y, además, tienen claro que cualquiera de sus contactos podría descargar sus fotos en un momento dado; para ellas, la delimitación del espacio de interacción está relacionada además con las etiquetas y los comentarios que añaden a las imágenes, sin embargo, al publicar sus álbumes ninguna se hubiese imaginado que yo vería sus fotografías.

Este cambio en los límites entre lo público y lo privado tiene también connotaciones morales e incluso políticas. Como se ha visto, dentro de la red social y gracias a los nuevos medios y tecnologías, miramos cientos de imágenes cada día, entramos en las vidas de nuestros contactos y podemos hacerlo casi sin dejar huella. De la misma manera, inadvertidamente, con cada publicación realizada en Facebook le entregamos voluntariamente información relevante sobre nuestras vidas, nuestros contactos y nuestras preferencias. Tal vez le estamos entregando nuestra privacidad a la red social y al sistema dentro del que esta se inscribe a cambio de un sentimiento de

autocomplacencia al recibir un “me gusta” o simplemente esperamos encontrar, al romper las fronteras de lo privado, un contacto humano, sensible, que se contraponga a la distancia posmoderna, temerosos de que “[q]uizás la familia del futuro existirá sólo en sus fotografías, integradas a su vez en el flujo digital que la destruyó” (Slater, 1997: 177).

Adicionalmente, lo público y lo privado deben pensarse en relación con la fotografía como bien de consumo o como mercancía, inscrita dentro de un sistema donde la propiedad puede limitarse a una esfera personal. Al subir las fotos a la red social la propiedad privada pasa al dominio público, pero aun sin un valor monetario o transaccional este cambio es el menos deseado, pues la fotografía y el álbum familiar resultan invaluable y constan entre las posesiones más importantes para las informantes. Esto se aplica, particularmente, al álbum analógico, al punto de que para Lourdes son documentos históricos de un valor incalculable, para Claudia son la materialización del pasado y la proyección hacia el futuro y, finalmente, para Natalia son la única posesión de la que no se desprende en sus viajes y a las que recurre para reencontrarse consigo misma.

Por último, en las tres usuarias aparece un indicio de la necesidad por restablecer los límites de comunicación a la esfera privada, perdida con la apertura de la red social. Ahora se ponen en contacto con sus allegados, sobre todo con su familia, directamente a través de WhatsApp, y esto demuestra cómo, en el paso de lo analógico a lo virtual, para las informantes aún es importante el contacto restringido y limitado, a pesar de la movilidad y la cercanía que facilita internet. Esta influencia del desarrollo tecnológico no determina el futuro de las imágenes de la familia, y las nuevas formas de relacionarse e interactuar sugieren que la socialización de la fotografía se desliza hacia nuevos rumbos, talvez cercanos a la lucidez o a la locura que, en su obra paradigmática, propuso Barthes.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardévol, Elisenda y Nora Muntañola (coords.) (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ardévol, Elisenda y Édgar Gómez Cruz. (2009). “Lo visual como objeto de estudio antropológico en la era digital”, en *Antropología, medios audiovisuales y TIC: Problemas y desafíos en el mundo contemporáneo*, Buenos Aires.
- Aparici, Roberto (2010). *Educomunicación: Más allá del 2.0*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Arfuch, Leonor (2010). *Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la realidad*. En *Tiempo, Espacio e Identidades*, Dalmaso M., Andacht F. y Fatala N. (coord.). Buenos Aires: Editorial La Crujía.
- Barthes, Roland (2013 [1980]). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, Walter (2008a). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (primera redacción). [Traducción española de Alfredo Brotons Muñoz]. *Obras, I, 2*, pp. 9-47, Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter (2008b). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, pp. 91-110.
- Benjamin, Walter (2008c). *Sobre el concepto de Historia*. [Traducción española de Alfredo Brotons Muñoz]. *Obras, I, 2*, pp. 304-318, Madrid: Abada Editores.
- Bourdieu, Pierre (compilador). (1979). *La Fotografía. Un arte intermedio*, México D.F.: Ed. Nueva Imagen.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brea, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Broeckmann, Andreas (2006). “Engage.net: estrategias mediáticas menores para la fotografía en Internet”. En *Fotografía y activismo, textos y prácticas (1979-2000)*, Jorge Luis Marzo (ed.). México: Editorial Gustavo Gili.
- Buck Morss, Susan (2005). “Estudios visuales e imaginación global”. [trad. Yolanda Pérez Sánchez]. En Brea, José Luis (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Casasbuenas Ortiz, María José (2014). “Irrumpiendo en lo visible. Reflexiones sobre la práctica investigativa y las imágenes en red”. En G. De Angelis, Marina y

- Carmen Guarini (coords.), *Antropología e imagen. Pensar lo Visual* [libro electrónico]. Barcelona: Sans Soleil Ediciones. Descarga bajo licencia CC 3.0 disponible desde: <http://www.sanssoleil.es/argentina/producto/antropologia-e-imagen-pensar-lo-visual-carmen-guarini-y-marina-g-de-angelis-coords/>
- Capdet, Dolors (2013). “Identidad digital. Identidad visual”. En Cyberspace Working Group, *Cibermedios: palabra, imagen y tecnología*. Aragón: Ediciones Universidad San Jorge.
- Castellanos, Simón (2012). *El régimen constitucional del derecho al olvido digital*.
- Castells, Manuel (1999). *La era de la información: economía, sociedad y cultura, Volumen I*. México: Siglo XXI Editores.
- Collier, Malcolm (2009). “Photographic Exploration of Cultural and Social Experience”, en M. Strong & L. Wilder (Eds.), *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*, Austin: The University of Texas.
- Cucurella, Leonella (1999). *Antropología del ciberespacio*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Cueto, Juan (1986). “Introducción al proceso”. En César Alonso de los Ríos [et al.], *Procesos. Cultura y nuevas tecnologías*. Madrid: Novatex: Ministerio de Cultura, D.L.
- Deleuze, Gilles (1995). *Proust y los signos*. Madrid: Ed. Taunus.
- Derrida, Jacques (1994). “El concepto de archivo. Una impresión freudiana”. Conferencia presentada en el coloquio internacional *Memory: The Question of Archives*, 5 de junio de 1994, Londres, Inglaterra. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de *Derrida en Castellano*. Disponible en <http://marbue.xoom.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf>
- Di Prospero, Carolina Emilia (2011). “Autopresentación en Facebook: un yo para el público”, en *Cuerpos, Emociones y Sociedad, Córdoba, No. 6, Año 3*, pág. 44-53, ago-nov. 2011, <http://relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/39/90>. (visitada en enero 20, 2015).
- Drago, Idilio, Marco Mellia, Maurizio M. Munafo, Anna Sperotto, Ramin Sadre y Aiko Pras (2012). “Inside dropbox: understanding personal cloud storage services”. In *Proceedings of the 2012 ACM conference on Internet measurement conference (IMC '12)*. ACM, New York, NY, USA: 481-494. DOI=10.1145/2398776.2398827 <http://doi.acm.org/10.1145/2398776.2398827>
- Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- Edwards, Elizabeth y Janice Hart (eds.) (2004). Introducción. En *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge: 1-15 Disponible en: <http://www.picturedpastfutureperfect.com/site/graphics/featured/texts/6-edwards.pdf>

- Facebook Help (2015a). “¿Cómo solicito que se elimine la cuenta de un familiar fallecido?” En *Facebook, ayuda para ordenadores, gestión de tu cuenta*. Enlace permanente: <https://www.facebook.com/help/125338004213029>, visitado en mayo 5 de 2015.
- Facebook Help (2015b). *¿Cuál es la diferencia entre “desactivar” y “eliminar” mi cuenta?* En *Facebook, ayuda para ordenadores, gestión de tu cuenta*. Enlace permanente: <https://www.facebook.com/help/125338004213029>, visitado en mayo 5 de 2015.
- Facebook Newsroom (2015). “Stats”. Disponible en <http://newsroom.fb.com/company-info/>, visitado en julio 3, 2015.
- Firat, Begüm Ö. (2005). “Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad”. [trad. Yaiza Fernández]. En Brea, José Luis (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- García Canclini, Néstor, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro Pozo (cords.) (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Garrigues, Emanuel (2008). “¿Qué es la etnofotografía? Introducción a la entrevista a Pierre Verger”, en *Revista Valenciana d’Etnologia*, Num. 4, pp. 47-60. Valencia: Museu Valencià d’Etnologia.
- Garrigues, Emmanuel (2000). *L’écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*, [La escritura etnográfica. Ensayo de sociología visual]. París: Harmattan.
- Gillis, John R. (ed.) (1996 [1994]). *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. Disponible en <https://books.google.com.ec/books?id=WAB4sd2nFyMC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Gómez Cruz, Edgar (2007). *Las metáforas de Internet*. Barcelona: Editorial UOC.
- Gómez Cruz, Édgar (2012a). *De la cultura Kodak a la imagen en red : una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- Gómez Cruz, Édgar (2012b). “La fotografía digital como una estética sociotécnica: el caso de la Iphoneografía”. En *Aisthesis no. 52, dic. 2012*. Revista digital disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200020> (visitada en junio 05, 2015).
- Gómez Cruz, Édgar (2013). “Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital”. En P. Vicente, ed., *El álbum de familia*;

[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares, 1st ed. Huesca: Diputación de Huesca, La Oficina, pp.175-182. Disponible en: https://www.academia.edu/3495697/M%C3%A1s_all%C3%A1_del_%C3%A1bum_fotogr%C3%A1fico_des_materializaciones_y_memoria_en_la_fotograf%C3%ADa_digital

Graziano, Valeria (2005). “Intersecciones del Arte, la cultura y el poder: arte y teoría en el semiocapitalismo”. En Brea, José Luis (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Green, Jonathan (2006). El arte del relato: “Fotografía para Recordar” de Pedro Meyer. Disponible en: <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/acota.html>

Guasch, Ana María (2005). “Doce reglas para una Nueva Academia: La «nueva Historia del Arte» y los Estudios Audiovisuales”. En Brea, José Luis (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Guasch, Ana María (2006). “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”. En *Arte e Investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes, Año 10, n° V*, mayo 2006: 10-18 (La Plata, Argentina). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Los+estudios+visuales.pdf?sequence=1> (visitada en febrero 12, 2015).

Gubern, Román (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hand, Martin (2013). *Ubiquitous Photography* [Google eBook]. John Wiley & Sons. Disponible en: https://books.google.com.ec/books?id=5vhezpWiR_AC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

Hine, Christine (2011). *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.

Hirsch, Marianne (2002). “Collected Memories. Lorie Novak’s Virtual Family Album. En Sidonie Smith & Julia Watson, *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Keightley, Emily y Michael Pickering (2014). “Technologies of memory: Practices of remembering in analogue and digital photography”. En *New Media and Society*, no. 4, vol. 16: 576-593. Disponible en https://www.academia.edu/7171637/Technologies_of_Memory (visitada en mayo 28, 2015).

Kirkpatrick, David (2011). *El efecto Facebook: La verdadera historia de la empresa que está conectando el mundo* [e-book]. Madrid: Grupo Planeta. Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=tbPQnocinNgC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Kissmetrics (2015). “Facebook Statistics”. Disponible en <https://blog.kissmetrics.com/facebook-statistics/>, visitado en julio 3, 2015.

- Klein, Irene (2008 [2007]). *La ficción de la memoria: la narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kuhn, Anette (1991). "Remembrance". En Spence, J. y Patricia Holland (eds.), *Family Snaps: the Meanings of Domestic Photography*. Londres: Virago.
- Lamarca Lapuente, María Jesús (2013). "Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen". Disponible en <http://www.hipertexto.info/documentos/metadatos.htm>, visitado en julio 13, 2015.
- Londoño Fernández, María Eugenia (2009). "Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano", en *Música, cultura y pensamiento 1*, Ibagué: Conservatorio de Tolima.
- Manovich, Lev (2003). "The paradoxes of digital photography". En L. Wells (Ed.), *The photography reader* (240-249). London: Routledge
- Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Comunicación 163.
- Marichal, José (2011). *Facebook Democracy: The Architecture of Disclosure and the Threat to Public Life* [Google eBook]. Surrey: Ashgate Publishing, Ltd. Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=3Y1k-30WllkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- McLuhan, Marshall (1998). *La Galaxia Gutenberg: Génesis Del Homo Typographicus*. Versión digital disponible en: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/La-Galaxia-Gutenberg-Marshall-Mcluhan-.pdf>
- Miranda Tapia, Eunice (2008). *Memoria Cero*. México: UNAM.
- Mitchell, William John Thomas (1996). "What Do Pictures "Really" Want?". En *October, Vol. 77 (Summer, 1996): 71-82*. Published by: The MIT Press, stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778960> (visitada en febrero 10, 2015).
- Mitchell, William John Thomas (2013). "What do pictures want?: the lives and loves of images". En Mitchell, W.T. *What do pictures want?*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moles, Abraham (1991). *La imagen*. México D.F.: Trillas.
- Opazo, Mario (2008). *El perro estúpido y las fotos que nunca hice*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Ortiz García, Carmen (2005). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press.
- Pérez-Martínez, Víctor Manuel (2013). "El ciberespacio: ¿una realidad en construcción?". En Cyberspace Working Group, *Cibermedios: palabra, imagen*

- y *tecnología*. Aragón: Ediciones Universidad San Jorge, <http://vufind.uniovi.es/Record/ir-ART0000633512> (visitada en enero 13, 2015).
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Pujadas, Joan Josep (2000). “El método biográfico y los géneros de la memoria”. En *Revista de Antropología Social*, 2000, 9: 127-158. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83800907> (visitada en junio 25, 2015).
- Quéau, Philippe (1995). *Lo virtual. Virtudes y vértigos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Richard, Nelly (ed.) (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Rigo Martínez, Sergio (2012). *La globalización. Concepto para la construcción de la historia del mundo actual* [e-book]. Lulu.com Disponible en: https://books.google.com.ec/books?id=9_HzAwwAAQBAJ&pg=PA69&dq=historia+facebook&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=facebook&f=false
- Robins, Kevin. (1997). “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”. En Lister, Martir (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez, María Elena (2012). “Ausencias presentes. Breve reflexión sobre la representación de la memoria en el álbum de familia”. En *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, N°4: 208-214. Asociación Cultural Sans Soleil. Disponible en: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Maria-Elena-1.pdf> (visitada en febrero 23, 2015).
- Rodríguez, Pablo (1996). “Retratos de familia, una manera de hacer historia: Imágenes visuales del entramado social”. En *Vida social y costumbres en la historia de Colombia; Credencial Historia No. 84*. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/node/32426> (visitada en marzo 10, 2015)
- Rodríguez, Pablo & Annie Molinié-Bertrand (eds.) (2000). *A través del tiempo: diccionario de fuentes para la historia de la familia*. Murcia: Universidad de Murcia (EDITUM).
- Rose, Gillian. (2012). *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment* [Google eBook]. Ashgate Publishing, Ltd. Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=1uuU4Q4eiyMC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Sanz Hernández, Alexia (coords). (2004). “El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales”. En revista *Asclepio*, Vol 57, No 1 (2005): 99-115. doi:10.3989/asclepio.2005.v57.i1.32,

- <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/32/31> (visitada en junio 28, 2015)
- Sarvas, Risto y David M. Frohlich (2011). *From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography: The Changing Picture of Domestic Photography*. Springer Science & Business Media.
- Sasoon, Joanna (2004), "Photographic materiality in the age of digital reproduction". En Edwards, Elizabeth & Janice Hart (eds.), *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*:186-205. Disponible en: <http://www.picturedpastfutureperfect.com/site/graphics/featured/texts/6-edwards.pdf>
- Silva, Armando (2010). *Álbum de Familia. La imagen de nosotros mismos*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Silverman, Kaja (1996). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.
- Slater, Don. (1997). "La fotografía doméstica y la cultura digital". En Lister, Martir (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Sontag, Susan (2011). *Ante el dolor de los demás*. Random House Mondadori. Disponible en: http://blog.fotoespacio.cl/wp-content/uploads/2013/08/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf
- Suárez, Hugo José (2008). *La fotografía como fuente de sentidos. Cuadernos de Ciencias Sociales. Cuaderno No. 150. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)*. San José: FLACSO. Disponible en: <http://www.flacso.or.cr/index.php/publicaciones-jb-br-jb-i-labor-editorial-jb-i/cuadernos/312-cuaderno-no-150>
- Varios autores (2014). *Redes Sociales* [e-book]. Kreactiva Editorial. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=OTItBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Vélez Salazar, Gabriel Mario (2006). *La fotografía como dispositivo mágico*. Medellín: Universidad De Medellín.
- Visa Barbosa, Mariona (2013). *L'àlbum fotogràfic familiar: un relat socialitzat de la pròpia vida*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Vitta, Maurizio (2003). *El sistema de las imágenes: estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Ediciones Paidós.

ENTREVISTAS

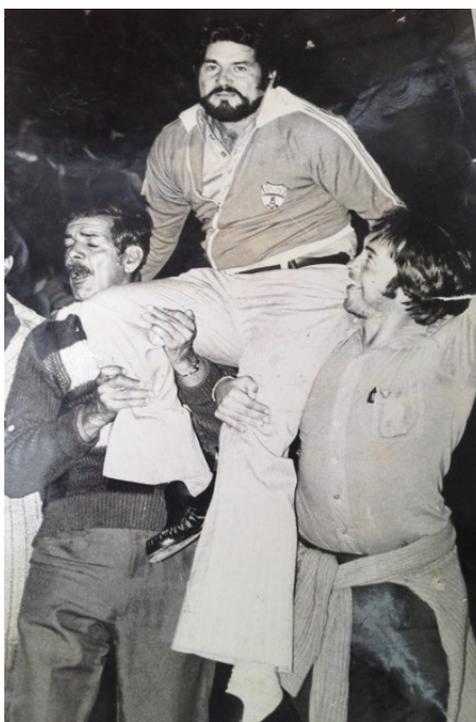
Entrevistas a profundidad con usuarias de Facebook

E1, Lourdes V., junio 12, 2015.

E2, Claudia C., junio 17, 2015.

E3, Natalia V., julio 9, 2015; agosto 02, 2015.

ANEXO 1: Álbum de Facebook, Lourdes V.





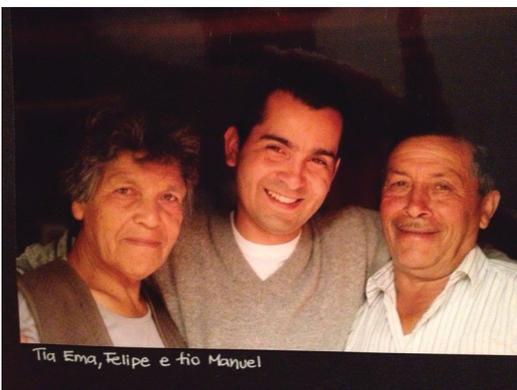




ANEXO 2: Álbum de Facebook, Claudia C. (imágenes analógicas digitalizadas)





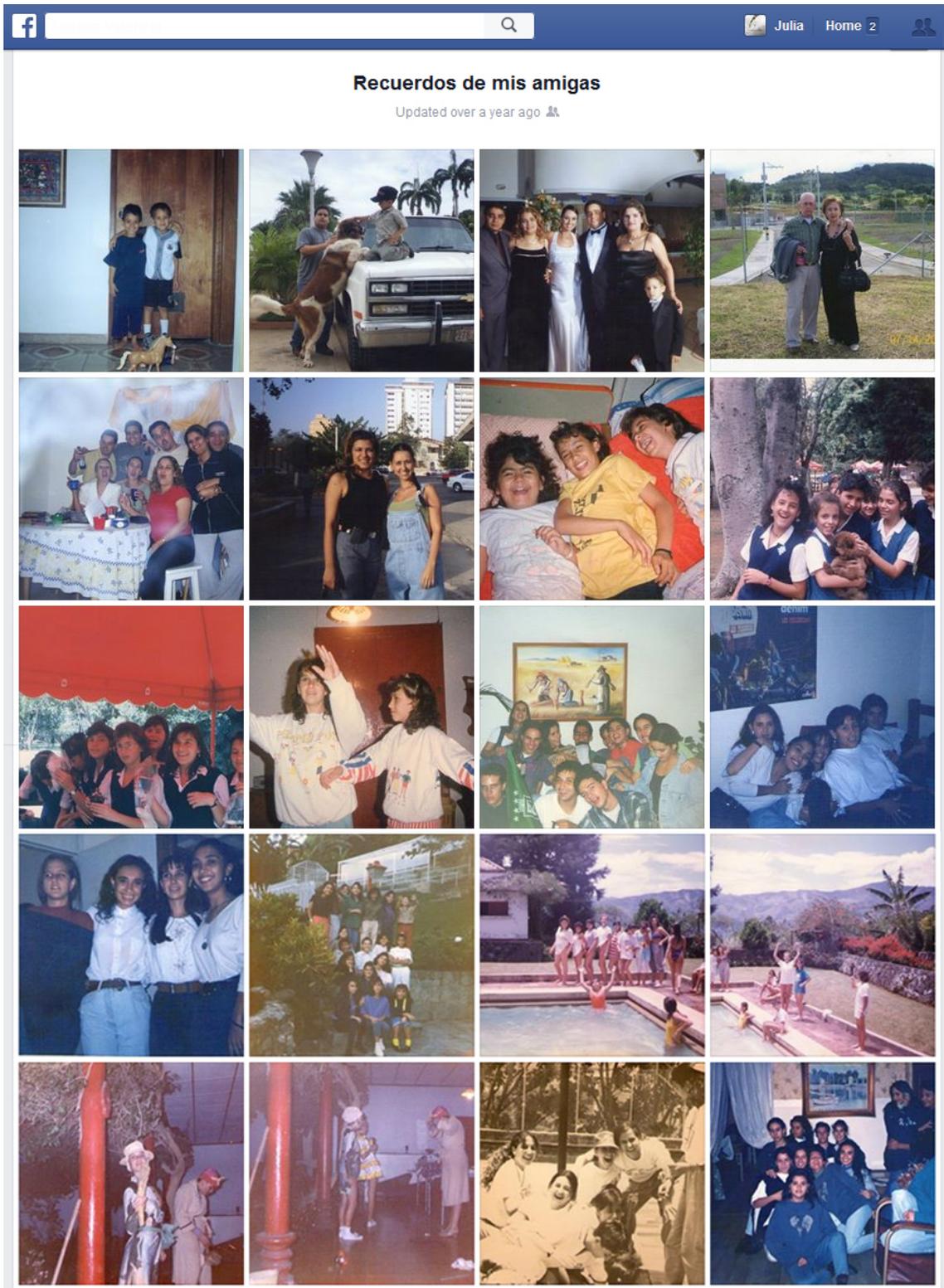


Tia Ema, Felipe e tio Manuel





ANEXO 3: Álbum de Facebook, Natalia V.



f [search] Julia Home 2 [profile]

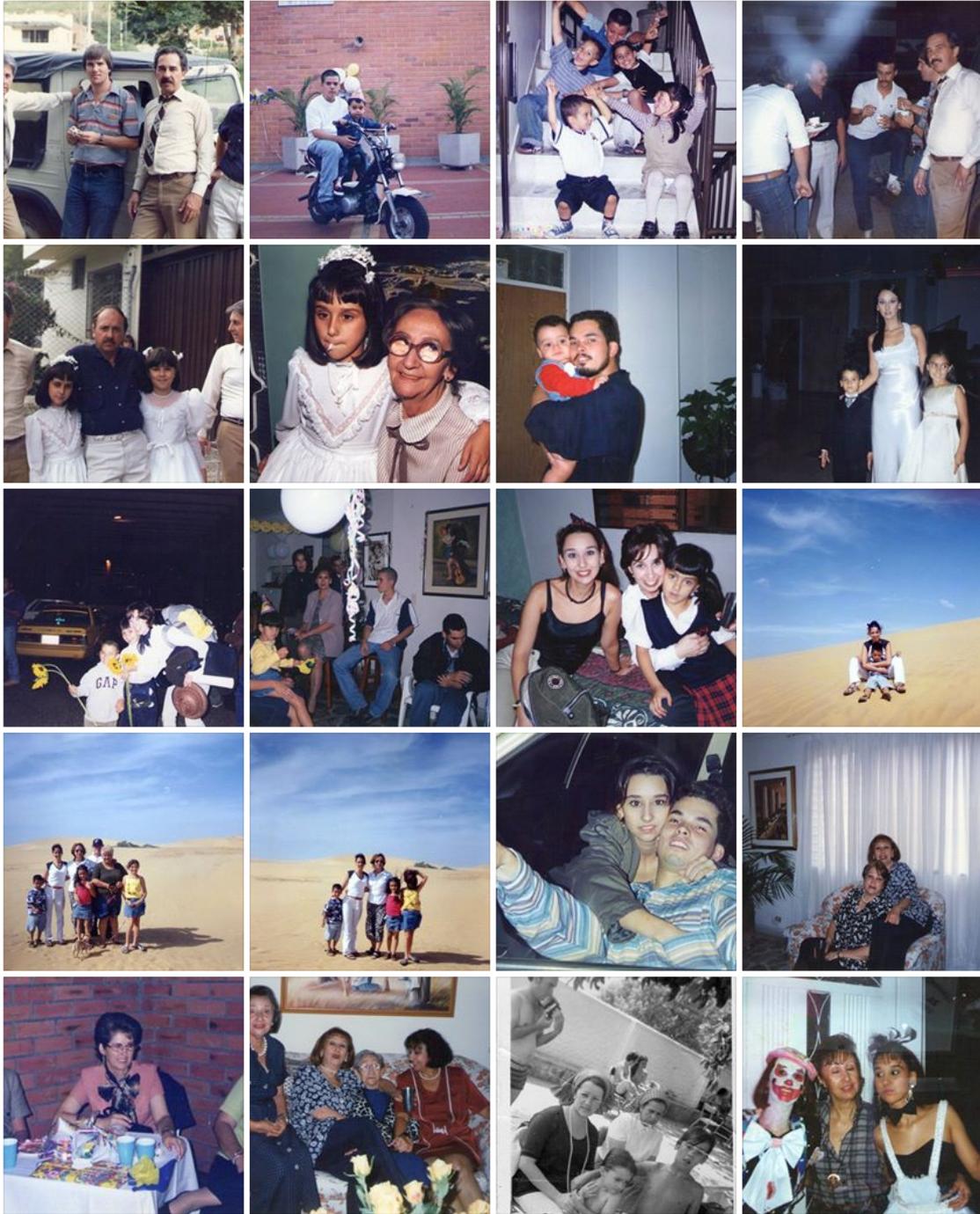
Like · Comment · Share

Other Albums

Recuerdos de familia

Updated over a year ago [Profile Icon]





Like · Comment · Share

👍 2 people like this.

ANEXO 4: Guía de preguntas de las entrevistas en profundidad

- ¿De dónde vienen las fotos publicadas en la red social?
- ¿Dónde están las fotos originales?
- Por qué estas y no otras fotos en el álbum?
- ¿Tienes otros álbumes físicos? ¿Dónde están?
- En los álbumes virtuales, hay etiquetas y comentarios. ¿Cómo decides qué escribir y a quien incluir?