

LA FOTOGRAFÍA, EL ESPEJO CON MEMORIA.

Jesús Ángel Sánchez Moreno
Fedicaria-Aragón

“Lo que pierde el olvido y lo que la memoria transforma”

J. Berger

Prueba de ser. En el filme *Blade Runner*, uno de sus personajes, Rachel, no acepta su condición de androide y reclama la autenticidad de su humanidad. Como argumento de fuerza se sirve del siguiente encadenado de ideas: soy humana porque tengo un pasado; sé que tengo un pasado porque guardo memoria de él; y la prueba de esa memoria, los recuerdos vívidos, reside en este puñado de fotos. Es mi historia. Soy yo en mi infancia. Luego no puedo ser una máquina, ni siquiera una máquina perfecta. Soy un ser humano. Un argumento que no nos es extraño, pues al fin y al cabo una de las primeras dimensiones de la fotografía es su condición de memoria, de testimonio de historia. Antes de descalificar el argumento de Rachel por simplista pensemos en las palabras de alguien con más significación: “la fotografía no dice (forzosamente) lo que *ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*” (Barthes. 1990; 149) Casi como si se tratara de un slogan de la defenestrada CNN+, para Barthes toda fotografía “es el testimonio de que lo que veo ha sido” (Barthes. 1990; 145). Testimonio irrefutable porque a diferencia del lenguaje, que es ficcional por naturaleza, “la Fotografía (sic) es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autentificación misma” (Barthes, 1990; 150). Dos versiones de una misma afirmación: la intelectualizada, vía Barthes, y la que podríamos denominar común, expuesta en este caso por un personaje de ficción que, como muchos de ellos, acaban por decir lo que el común de los humanos haría suyo. Víctor Burgin (1997) señala que el poder de la fotografía, tanto como vehículo ideológico como en su dimensión de elemento de mediación social de primer orden, se basa precisamente en “su aparente ingenuidad”. Y al abordar en el presente artículo la problematización de la relación entre fotografía y memoria resultaba indispensable partir de un argumento, aparentemente ingenuo, que sin embargo no cesa de reproducirse desde los mismos orígenes de la fotografía hasta nuestros días.

Espejo con memoria. La fotografía, que irrumpe en la vida social en un momento histórico decisivo¹, lo hace marcada por dos pilares desde los que edificará todo su potencial retórico. En

¹ Tal y como apuntábamos en el artículo publicado en Con-Ciencia Social nº 12? y en la reseña sobre la obra de Jhon Tagg en el mismo número.

primer lugar su condición de “lápiz de la naturaleza” que apuntala el valor de documento-prueba-testimonio veraz (y no sólo verosímil como podría ser cualquiera de las representaciones de lo real realizadas por un ser humano hasta el advenimiento de esta máquina de visión) que se atribuye a la fotografía. En segundo lugar la consideración de la fotografía como un “espejo con memoria” la vincula de forma ya indisociable con su papel social en cuanto que memoria objetiva de todo cuanto merece la pena ser recordado. Documento, testimonio, huella, recuerdo..., todo apunta en una misma dirección y, lo que es más importante, todo esto cala hondamente tanto en los sectores sociales más cultivados como en el común de los mortales que, una vez superado el asombro (y miedo) ante las virtudes de ese espejo, no dejara de aspirar a recopilar recuerdos visuales como prueba de que lo que ha sido sigue vivo en un presente etéreo, pero innegable. Al posar ante ese espejo que posee memoria, y además una memoria mecánica sin las patologías o afecciones que aquejan a la memoria humana, todo hecho, toda persona, todo acontecimiento queda fijado² para siempre. Se convierte en historia, bien sea historia personal, familiar, nacional... Sin duda una de las grandes contribuciones de la fotografía al proceso de construcción de las sociedades liberales y sus sistemas económico-políticos radica en su condición de *máquina de memoria*. Toda sociedad en un proceso de transformación que parte de la anulación del sistema vigente y de la imposición de nuevos modelos o patrones, ha de cuajar una identidad colectiva, y como bien sabemos gran parte del período que iría desde los años 30 del siglo XIX hasta finales de esa centuria se invierte en la tarea de construir la identidad colectiva llamada pueblo o nación. Sin memoria no existe la identidad. Para que ésta sea es necesario que eso que llamaremos ciudadanos o pueblo compartan una memoria. De forma harto simplista podríamos decir que el proceso de desarrollo de las sociedades de la modernidad liberal-mercantil en todas sus advocaciones han ido a la par que el desarrollo experimentado por las máquinas de visión de las que la fotografía es el primer gran paso. Y una de las primeras tareas de la fotografía se situará, precisamente, en el ámbito de la construcción de identidades, en la forja de memorias. Al mismo tiempo que otras manifestaciones creativas como las artes plásticas o la música y la literatura se dedican a crear la memoria inventada de un pasado que nunca existió de esa manera, la fotografía decimonónica se embarca en la labor de alimentar la memoria que será, el pasado que aún no es, pero que habrá de ser. “El conocimiento y la verdad de los que la fotografía se convirtió en guardián eran inseparables del poder y control que engendraban” (J. Tagg; 2005, 106) Quien domina la memoria de alguien, le posee, le controla, le maneja. De ahí que a la hora de dar forma a un régimen de verdad dominante que representara los

² Los términos distan mucho de ser inocentes y no en vano si al ojo de la cámara se le llama objetivo, al líquido que permitía consolidar la imagen sobre el papel se le denominaba fijador. Cierto, fijaba, pero no sólo en un sentido técnico.

intereses de las nuevas clases hegemónicas en los tiempos de la construcción de las sociedades liberales, la fotografía fuera utilizada como espejo fabricante de memorias.

Fabricantes de espejos productores de memoria. En el marco de un artículo como éste hemos de acotar necesariamente la reflexión sobre un tema hartamente complejo y en el que intervienen numerosos factores. Confío que lo que aquí expresamos se avenga a la función de dinamizar preguntas, abrir cauces de reflexión más que se convierta en un intento vano por agotar un tema desde un repertorio de afirmaciones excesivamente solidificadas. Las sociedades de la modernidad, como hemos dicho, han caminado a la par que el proceso de evolución de las máquinas de visión. Si hasta finales del XIX la fotografía está construyéndose tanto en lo relativo a fundamentos técnicos como en lo que afecta a su poder retórico, a partir de entonces se abre a otros momentos que compartirá (sin competir) con el resto de máquinas de visión que van siendo. En el tramo final del siglo XIX la fotografía inicia la conquista del mercado doméstico. Estamos ante algo más que una gran operación mercantil. Por un lado configuramos a los individuos en un nuevo modelo de control basado en la progresiva colonización de las miradas. Por otro, y en estrecha relación con lo anterior, sentamos las bases y elevamos el imponente edificio que hoy conocemos como *sociedad del espectáculo*, último devenir (por ahora) del proceso histórico que conocemos como modernidad. La fotografía va a ser el arma sutil que nos conforma como perfectos individuos acomodados a los requerimientos de una sociedad del espectáculo basada en la mercantilización de todo cuanto existe y en el uso de la imagen como mediadora incontestable en el juego de las relaciones sociales (G. Debord). En el campo del control de las memorias la operación, como todo lo que acontece con la fotografía, se va a basar en eso que V. Burguín va a señalar como el núcleo del poderío de la retórica fotográfica: “su aparente ingenuidad” (Burguín; 1997). La fotografía al *inventar* el instante lo convierte en algo material, objetivado, objetivable. Toda fotografía es, antes que nada, una *instantánea*. Bazin, citado por P. Sorlin, señalaba que, por ejemplo, la fotografía de una persona “antes de ser un retrato, es una huella, inmoviliza un instante y lo hace durar” (2004; 59). Instantes perdurables. Porque todo instante es, en sí mismo, un momento paradójico, una operación aparentemente imposible en la que todos los tiempos del tiempo se superponen: cuando tomo una foto lo hago siempre en un presente que se detiene en fragmentos que se nos presentan como un todo³ en sí mismos; en el momento mismo de la toma ese instante construido pasa a ser pasado en un futuro que ya intuimos. Tomó una foto y dentro de veinte años volveré a esa toma y negando a

³ Sólo cuando quiera que ese instante se convierta en una sucesión, es decir, en movimiento, transformaré las fotos en fotogramas que desfilarán a una velocidad determinada delante de los ojos de los espectadores.

García Máquez cuando señalaba que la memoria no tenía caminos de regreso, retornaré a lo que fue. Casi a la par se va produciendo una evolución tecnológica que no sólo facilitará la apertura de la fotografía a todo un amplio abanico de usos (del estatismo al fotoreportaje; del álbum y el marco a la página de la prensa diaria o de las revistas gráficas) sino, sobre todo, su accesibilidad para el gran público⁴; y la construcción de la retórica de la fotografía, esa retórica que no deja de ser, como es natural, el exponente de los intereses creados en torno a los usos admisibles y deseables de la fotografía. En esa retórica la fotografía emerge como una máquina del tiempo que nos permite superar las limitaciones de la memoria en todo el proceso evolutivo de la cultura humana hasta entonces. La memoria oral, la memoria escrita o la memoria basada en las ejecuciones artísticas aparecen como poco creíbles, demasiado mediatizadas por lo humano. La memoria visual se convierte en la memoria exacta, precisa; no en vano en castellano usamos la expresión memoria fotográfica para caracterizar a una persona de rápida, fiable y gran retentiva. Y nadie lo discute. Memoria de un tiempo. Memoria de un reinado. Memoria de un individuo. Memoria de un grupo. Memoria, por lo demás, portable, transportable, algo de gran valor en un tiempo, como el de la modernidad, abierto a incesantes movimientos de población que entienden que las fotografías les mantienen cerca, vivos, del grupo del que se han alejado, de la tierra en la que nacieron.

Sí. Espejos con memoria. Pero si en lugar de reírnos de la metáfora jugamos con ella hasta forzarla nos encontraremos en el camino adecuado al pensamiento crítico. Los espejos son productos fabricados. Los espejos no reproducen sin más; reproducen la realidad en función de unas características concretas que los han producido. Así, un espejo de feria, deformante, no es un espejo fallido, es justamente un espejo. Volvamos a "Blade Runner". Las fotos que muestra Rachel como prueba de su historia, como memoria de su existencia y humanidad, existen; sólo que no le pertenecen a ella. Alguien, el creador de ese androide llamado Rachel, para consolidar su obra le ha forjado un pasado, le ha dado una memoria, le ha provisto de unas fotografías. La fotografía es un medio de gran capacidad para inocular memorias adecuadas a la construcción y sostenimiento de identidades individuales, de clase, nacionales... Cada una asociada a una memoria..., inoculada. Cada una resultante de un espejo producido desde el interés concreto de mostrar aquello que queremos que se muestre, de retener, guardar, aquello que consideramos debe de ser guardado y de, como la memoria, una de cuyas funciones no hemos de ignorar es el olvido, invisibilizar lo que nunca ha de ser mostrado, recordado. No hay que llegar al tándem Stalin-Beria y a sus operaciones de eliminación de la memoria pública de presencias inaceptables. Desde el primer día que alguien

⁴ Accesibilidad en cuestiones de coste económico, pero también en lo que implica el *dominio* del proceso de realización de tomas ("usted apriete el botón, nosotros haremos el resto", que diría la casa Kodak)

toma una foto para conservar un recuerdo ese alguien se toma la molestia de prepararlo todo para que ese recuerdo coincida con lo que él quiere que sea recordado.

En relación con esto M. Joly nos sitúa en una encrucijada de enorme importancia: “podemos considerar la imagen bien como conformación de la memoria, bien como contenido de la memoria” (M. Joly; 2003, 212) Pensemos bien en los términos que expresa la autora, pues ellos reducen, sintetizan, concretan el campo de la reflexión sobre el tema que nos ocupa. ¿Qué es lo que hacemos cuando hacemos una foto? ¿Fabricamos un recuerdo que será o captamos-capturamos-construimos un ahora eternizado?. Es evidente que la respuesta oficial y compartida por la mayoría de la población, al menos hasta el advenimiento del universo virtual y sus redes, se sitúa en que cuando tomamos una foto estamos escribiendo la verdad de un contenido de la memoria, es decir, estamos captando un *souvenir*. Nuestra obligación, desde el pensamiento crítico, va en la dirección opuesta: demostrar que toda fotografía, lejos de ser un simple recuerdo, se convierte en un medio para construir, modelar a medida una memoria que expondremos a los demás. Uno de los itinerarios posibles para demostrar esto aparece recogido en diversos autores de los que se citan en la bibliografía que acompaña a este texto. Son, en palabras de Joly, las fotografías ausentes. O las políticas del archivo que otros autores traen a colación. Dicho de otra manera, la mejor forma de demostrar que las fotografías son medios de conformación, de construcción de una memoria interesada radica en los procedimientos seguidos para recopilar y compartir esa memoria. Nos adentramos en el territorio de los álbumes fotográficos.

El álbum fotográfico o la memoria expuesta. Primero fueron las clases dominantes, los sectores económicamente pudientes los que atesoraron recuerdos visuales, fotografías que o bien se exponían en marcos de todo tipo (normalmente retratos más o menos oficiales de los miembros de la familia) o bien se organizaban en álbumes que, en ocasiones señaladas, eran ofrecidos a la contemplación de otros. Es importante que pensemos en la función social que cumplían estos álbumes, pues no se limitaban a ser un simple archivo de uso privado. Lo que ellos contenían y ofrecían a la contemplación era el exponente de algo. De ahí que no todas las fotos tomadas llegaran a encontrar su sitio en ese espacio que debía ser público: las *fotos ausentes*⁵ eran esas que se obviaban no tanto por ser fallidas como por no ajustarse a la intencionalidad del dueño-organizador del archivo. La memoria producida por la fotografía se parece más a un archivo perfectamente organizado que a un acto natural, ingenuo. Y todo el mundo es partícipe de esta puesta en escena. Y por ello nadie osa denunciar al otro por ofrecer una memoria pre-fabricada. El

⁵ Una denominación más que acertada debida a Martine Joly.

uso, por lo tanto, de la fotografía en el terreno de la memoria va claramente dirigido a instrumentalizar una herramienta para hacer posible la conformación del pasado y, desde ella, todas las operaciones necesarias para construir individuos o grupos que crean lo que se estime necesario. Si las memorias prefotográficas pecaban de una falta de credibilidad y una acusación de propensión a la literaturización cuando no a la total ficcionalización de los recuerdos; la fotografía ofrece memorias tan engañosas como las imágenes que un espejo pueda dar de cada uno de nosotros, imágenes que nunca serán el fruto de una copia mecánica, sino el efecto de toda una serie de operaciones que tienen detrás, siempre, un interés concreto. Si uno quiere saber de los productos de ese espejo debe preguntar por los intereses de quienes los han fabricado y colocado. El álbum como representación, pero no en el sentido de copia, de mimesis, sino de actuación, de puesta en escena. Puesta en escena de la familia, siempre unida, sólida, raíz y herrumbre de la vida que somos. Puesta en escena de esa historia relatada en una serie de acontecimientos seleccionados para configurar la imagen adecuada de esa otra gran familia, la Nación, el Estado. La memoria como conmemoración más que como acto de justicia. En este sentido la fotografía aporta una poderosa retórica a una operación que no tiene en sí nada de nuevo, a no ser la de extender la construcción de la memoria como espectáculo en el sentido que Debord dio a este término.

El álbum público. La memoria expositiva. Situándonos ya más próximos a la significación de la fotografía como memoria en el momento actual son relevantes estas palabras: “los rasgos más destacados de la apodada cultura de la memoria parecen contraseñar un régimen de musealización mediática de la memoria protagonizado por la industria cultural, cuya producción remite <<al marketing masivo de la nostalgia (...) a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y el aumento de los documentales históricos en televisión>>⁶ (F. Cossalter). Asistimos desde hace unos años a la eclosión de las exposiciones que explotan esas llamadas fuentes visuales de la memoria, a la recuperación de archivos fotográficos y su mostración o su puesta en escena. Cuando nos adentramos en algunas de las numerosas muestras fotográficas que se presentan como la recuperación o el acercamiento a un pasado que se *presentiza* en carne de foto, estamos introduciéndonos en un álbum fotográfico perfectamente estructurado y organizado para servir a un fin concreto, sea éste la conmemoración o la beatificación de un tiempo o, lo más común, la desvitalización de un proceso histórico. Pasear por una de estas exposiciones es convertirnos en el androide de “Blade Runner” que asume que las fotos que le ofrecen, que le dan, son la prueba de algo. Añadamos a esto un factor que no suele aparecer en los álbumes familiares: el texto contextualizador que más conforma el itinerario de

⁶ El autor cita aquí a A. Huyssen, y su obra “En busca del futuro perdido”

sentido en el que hemos de creer. Porque a la postre se trata de eso: creer. Más aún: sumemos a esta predisposición impuesta el analfabetismo en relación con la lectura crítica del sentido de las imágenes que ya denunciaron Benjamin y Moholy-Nagy. Pasamos delante de iconos-instantáneas-tiempo suspendido-memoria desvitalizada surfeando por esas fotos y de la mano de la nostalgia somos conducidos al redil de esa memoria impuesta, de eso que ha de recordarse y, además, ha de recordarse con éste y no otro sentido. Publio López Mondéjar, al que posiblemente hay que considerar el pilar de la eclosión de la foto-historia en nuestro país, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Mondejar, 2008) no dudaba en iniciar sus palabras con este alegato: “A mí siempre me ha cautivado su carácter narrativo, su cualidad de espejo del pasado, su extraordinaria capacidad para consolarnos de la desconsideración del olvido. Por eso quiero hablar hoy del ese poder evocador que tiene la fotografía que la convierte en el lenguaje más adecuado para recomponer nuestra devastada memoria común”. Todos los tópicos decimonónicos siguen vivos, en pie, en este discurso que cimienta el poder de una fotografía para conformar cualquier memoria. Tal y como Adorno y Horkheimer señalaran de la razón ilustrada, también la fotografía, y cómo no, la memoria, se convierten en esas herramientas que acaban sirviendo para cualquier fin. Pero va más allá el citado autor cuando no duda en afirmar “que (todo) lo que escapó a su mirada (de la fotografía), se ha perdido para siempre en el vértigo del olvido”. Éste, y no otro, es el vértice desde donde hemos de situar el trabajo desde una didáctica crítica que ajuste cuentas con ese tándem peligroso memoria-foto (cine documental)-historia.

Desmontando el álbum. Crítica de la fotomemoria. “La fotografía no es ya una cita de la realidad sino una historia puesta en escena” (Soulages; 2005, 85) A la hora de relacionar fotografía y memoria conviene volver a una imprescindible reflexión crítica sobre el significado mismo de acto fotográfico. Volver a algo que no ha cesado de ser materia de reflexión que viene acompañando a la fotografía en su devenir como máquina moderna de producción de lo real y de fabricación de memorias. Detrás de toda foto hay un creador. Los álbumes fotográficos no son sino el relato ordenado, encuadrado, interesado producido por alguien que gestiona adecuadamente qué conviene recordar y qué conviene recluir en el olvido. El álbum como archivo. Como gestión interesada de una información que se estructura desde unos parámetros en nada casuales, naturales o accidentales. Una vez más nos encontramos ante una operación crítica que tiene su campo de batalla en la impuesta naturalización de determinados procesos sociales. Desvelar al creador. Hacer emerger al otro lado de esa colección de fotos que parecen gajos incuestionables de lo real que ha sido, toda la maraña de un proceso de producción nada ingenuo. El que crea la foto. Quien ordena y selecciona para el álbum (o para colgar en la red). Las instituciones que gestionan ese capital-imágenes que se

invierte en los procesos sociales de conformación de individuos estabulados. “Desde que la fotografía sembró el convencimiento de que nos hallábamos ante un modo de representación objetivo, los fraudes han acompañado su historia. Al principio, fabricando mundos fantásticos, después fabricando la realidad” (A. Hispano; 2007, 58)⁷. Nada más simple. Nada más complejo. La tarea que se nos abre desde el pensamiento crítico no es otra que insistir en la diferencia esencial entre una concepción de la fotografía como simple medio de representación/reproducción objetiva, y la idea del acto fotográfico como un proceso de producción inscrito en un régimen visual, en un régimen de verdad que no es otra cosa que una imposición institucional derivada de la articulación del poder en cada momento histórico y de la instrumentalización que éste hace de los medios técnicos a su alcance. Hay que volver a M. Jolie para subrayar que cada vez que hacemos una fotografía estamos construyendo una memoria determinada. El trabajo histórico, pensar históricamente, pasa por interrogar a cada fotografía para ir hasta el otro lado del espejo y dar con el artífice de esa memoria que se va a ofrecer como recuerdo ingenuo. Y el aula es un terreno privilegiado para abordar esta tarea. Aunque mucho me temo que no hemos elegido el camino más adecuado. Nos servimos de las fotos como cromos que afirman lo que nosotros, o quien ha organizado la serie⁸. Mostramos. Pero no se incita a la interrogación. No profundizamos para llegar hasta desvelar el proceso de producción. Sacralización del producto. Olvido del proceso. Pasa con la memoria en una era que se define por su propensión a la conmemoración entendida en clave de espectáculo cultural. Pasa con la fotografía como fuente visual de la memoria. Atesoramos fotos. Ignoramos las condiciones sociales de su producción. “Toda fotografía está habitada por la experiencia de otro”, escribe S. Tisseron (2000; 95). ¿Quién es ese otro? ¿Qué intenciones pudo albergar en el momento de proceder a la producción de esa imagen? Y al final llegar a la constatación de lo obvio: la fotografía es encuadre / la memoria es selección. Ambas, unidas, son un relato, una narrativa sostenida por una red de intereses que son, en última instancia, lo que merece la pena desvelar.

Volver a insistir en la necesidad de enseñar a mirar y volver a insistir en la conveniencia, desde la didáctica crítica de las Ciencias Sociales, de tomar como punto de partida el cuestionamiento radical de ese acto rutinario que es hacer fotos para ir hacia otros cuestionamientos, la memoria, la historia, lo real, la información... Cuando Debord insistía en el papel predominante de la imagen en las sociedades del espectáculo nos estaba lanzando el reto: desmontemos la puesta en escena,

⁷ En el libro coordinado por A. Monegal (2007)

⁸ Una foto aislada tiene el mismo sentido, ninguno, que el que nos da un recuerdo solo, sin filiación con otros.

cuestionemos el espectáculo. Bien es cierto que en este momento se abren otros interrogantes y campos de actuación derivados de los cambios que se vienen operando en la imagen y sus redes de sentido con la irrupción del todo digital. Pero esto, si bien urge, es otra historia que habrá que abordar en otro momento. Contribuir a que el dogma-kodak (usted apriete el botón, nosotros haremos el resto) acabe sucumbiendo ante la emergencia de un sujeto que es consciente de qué hace cada vez que aprieta el botón para, así, hacerlo consciente de qué es lo que debe hacer cada vez que alguien le ofrece una imagen como prueba de, como relato cerrado en lo que su superficie encierra, como conjunto articulado, pero sin mostrar evidencia del cosido, en un álbum, en una exposición basada en esas llamadas fuentes visuales de la memoria. Cuanto más pienso en esto, más seguro estoy de la conveniencia de un uso didáctico, crítico, de la fotografía que nos ayude a formar sujetos capaces de pensar históricamente.