

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA: USOS DE LA IMAGEN EN ALGUNAS FIESTAS DE QUINCE AÑOS¹

Artículo de reflexión

<http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.3.a09>

SECCIÓN
TRANSVERSAL



David Ramos Delgado

Universidad Pedagógica Nacional / david.ramos.3@gmail.com

Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, con beca de pregrado y distinción de Proyecto de Grado como Meritotio en proceso. Experiencia en el desarrollo de proyectos comunitarios, participativos e investigativos desde el arte y en contextos concretos, al respecto debe destacarse su participación en la VII Bienal de Venecia de Bogotá.

INTRODUCCIÓN

Enhebrar recuerdos es lo único que podemos hacer cuando la distancia nos impide una presencia imposible.

La fotografía, en la mayoría de los casos, actúa como hebra imperceptible (Soto, 2002, p. 265)

Desde la invención del daguerrotipo, pasando por la fotografía análoga, hasta llegar a las formas digitales de producción y circulación del presente, y a partir de la masificación de la imagen fotográfica, esta ha tenido diversos usos cotidianos, usos científicos (tanto en las ciencias exactas como en las sociales) y usos como medio expresivo dentro del arte. Según Goyeneche (2009), la fotografía como práctica está determinada por una serie de usos o funciones sociales, pues cada grupo social la apropia según reglas comunes y colectivas, definiendo aquello que es fotografiable y no fotografiable. Como una forma de representar personajes, escenas, objetos y acontecimientos, y como medio para “congelar” el tiempo, la fotografía se ha insertado dentro de la producción de imágenes como herramienta técnica, pero sobre todo, como hecho social y cultural, poniendo en tensión una serie de actores: fotógrafos, sujetos fotografiados y espectadores.

La fotografía, desde esta perspectiva, va más allá de la mera materialidad y el carácter de documento que posee, pues, en su complejidad, es un fenómeno social que hace parte de la manera como se registran eventos, rituales y, en definitiva, instantes que merecen capturarse en imagen para ser recordados posteriormente. Las fiestas de quince años como rito de paso de niña a mujer es un ejemplo de ello².

1 El presente artículo deriva de la tesis de investigación “La fotografía de las celebraciones de quince años en tres generaciones de mujeres: De niñas a princesas y de esposas a madres”, para optar al título de magister en Estudios Sociales en la Universidad Pedagógica Nacional. El proyecto fue realizado entre 2013 y 2016 con la finalidad de analizar la fotografía de los quince años como componente del rito de paso y sus relaciones con la *performatividad* del género en cuatro familias de Bogotá y Cundinamarca (Colombia).

2 Si bien, la pretensión de este artículo se centra en la relación memoria-fotografía en el ritual de paso de los quince años, las implicaciones que este evento tiene en la construcción de la feminidad y el hecho de convertirse en mujer, no serán desarrolladas aquí. Sin embargo, cabe aclarar que este aspecto fue abordado ampliamente en la investigación de la cual se desprende la reflexión aquí presentada. Por ahora, hay que decir que, como una práctica que representa la “salida de la infancia”, las fiestas de quince años que se llevan a cabo en la mayoría de los países latinoamericanos como México, Argentina, Perú, Venezuela y por supuesto Colombia, hacen parte de la construcción de un *ideal femenino* (Favier, 2011) que se reproduce de diferentes maneras en la sociedad actual.

La fotografía como práctica, dialoga con el desarrollo de este ritual de paso, en tanto es parte central del rito y, a su vez, es rito en sí mismo, además, hace parte fundamental de los procesos de rememoración de la fiesta. Este último aspecto, la relación fotografía - memoria en el marco de las fiestas de quince, es el eje articulador de lo que viene a continuación. Para desarrollarlo, en el texto se estructura en tres partes: una inicial que problematiza teóricamente la relación entre fotografía y memoria, en función de la tensión entre “memoria como archivo” y “memoria como acción”; luego, se analiza dicha tensión a la luz de la práctica fotográfica en torno al registro de las fiestas de quince. En el apartado final, se elaboran algunas conclusiones que dan cabida a reflexiones abiertas de las discusiones planteadas.

Cabe aclarar que dichas reflexiones se elaboran a partir del análisis de cuatro familias de estrato socioeconómico medio de Bogotá y Cundinamarca (Colombia) y las formas de celebración de las generaciones que las componen: abuelas (que cumplieron sus quince años en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, donde las fiestas no eran muy comunes y, en cambio, el pasaje de niña a mujer se relacionaba con el matrimonio y algunas intervenciones sobre el cuerpo que marcaban el tránsito, por ejemplo peinarse y vestirse de otro modo o maquillarse), madres (celebraron sus quince en los ochenta y noventa, cuando las fiestas empezaban a popularizarse) e hijas-nietas (cumplieron sus quince en lo que va del siglo XXI y celebraron sus quince con fiestas tal como se conocen actualmente o con viajes y otras modalidades que expanden las tradicionales).

La apuesta metodológica del estudio estuvo pensada como un ejercicio situado en un enfoque cualitativo, construido a partir de las categorías teóricas que inicialmente orientaron la investigación y que, posteriormente, se complejizaron con categorías emergentes. La fotografía como práctica social articuló todo el proceso, en tanto hacía parte del objeto de estudio, pero también del diseño

Desde una perspectiva antropológica, para Van Gennep (2008) los rituales de paso representan una *transición temporal* que determina un *periodo liminal* (*margen o marginalidad*), el cual le permite a un individuo pasar de una condición a otra. Para algunas jóvenes latinoamericanas, las fiestas de quince años introducen un “corte” temporal determinando esa relación antes-después, o lo que es lo mismo, una “necesidad cultural de establecer un límite” (Finol, 2001, p. 173), que se configura no solo en una entrada en sociedad o el desarrollo de unos rasgos fisiológicos, sino también en la transmisión de una serie de imaginarios, estereotipos, simbologías, etc. que definen a una feminidad determinada por relaciones de poder patriarcales.

metodológico³. De esta manera, como estrategia de recolección de datos se emplearon grupos focales (uno por cada familia), que partían de la imagen fotográfica y los álbumes familiares como activadores del relato y el recuerdo en torno a las celebraciones de quince años de cada mujer.

Fotografía y memoria: Archivo versus acción

La pregunta por la relación entre fotografía y memoria, además de ser un interés de distintos campos de saber –como el arte, la psicología, el psicoanálisis, la sociología, la historia, los estudios de la memoria, entre otros–, deja ver la tensión de dos miradas en torno al abordaje teórico de la memoria. Por un lado, se encuentra una primera perspectiva que hace la comprensión de los procesos de recordar como un archivo, como un documento que atestigua el pasado y como el almacenamiento de los recuerdos individuales o colectivos de manera estable; todo esto para mantener la memoria en el transcurrir del tiempo. De otro lado, un segundo abordaje, además de cuestionar al anterior en tanto critica dicha estabilidad e inmutabilidad temporal y espacial del pasado, se basa en concebir la memoria como una práctica política, como un hecho activo, de denuncia o de reivindicación en torno a acontecimientos sociohistóricos particulares y, en muchos casos traumáticos, como el “holocausto” Nazi, el retorno a la democracia en el Cono Sur o el conflicto armado en Colombia.

En esta tensión, se puede decir que la fotografía aparece como un elemento más que complejiza este debate, pues, para el caso de *memoria como archivo*, las imágenes se presentan como “objetos de la memoria” que ayuda a conservarla; mientras que para el segundo caso, la *memoria como acción*, a la fotografía se le otorga un carácter y un uso político, estructurado en un compromiso social, de crítica, y por qué no, de resistencia.

Situando esta discusión en torno a la imagen fotográfica en la historia, hay que decir que la invención de la fotografía en el siglo XIX marcó un antes y un después en la manera como los seres humanos fijan su contexto inmediato para representarlo, expresarlo, transmitirlo, pero sobre todo, recordarlo. El análisis de lo fotográfico como recurso técnico y como medio mnemotécnico empleado por el ser humano y la sociedad, es lo que aparece como eje central

para la perspectiva que presenta la fotografía como manifestación de la *memoria como archivo*.

Según Dabiez (2009), la producción de imágenes es uno de los vestigios más antiguos de la humanidad, ya que todas y cada una de las expresiones visuales de la prehistoria llegan al presente como legado cultural. Ese hecho puede estar asociado con la necesidad que la humanidad ha tenido de perdurar y de “escapar a la inexorabilidad del tiempo” (Bazin, 2008, p. 23) a través de formas materiales, invenciones técnicas y exteriores que le permitan construir un legado a las generaciones futuras, desde la acción de fijar la memoria.

Vinculado a lo anterior, Langland (2005) sugiere que “la memoria se piensa a menudo como imagen, producida por y a través de imágenes. ¿Quién de nosotros no se acuerda más de cosas que nos han pasado en la vida personal cuando miramos nuestras fotos familiares?” (p. 87). Esta afirmación, aun cuando parezca superficial, apunta a la reflexión sobre cómo es que las fotografías se entienden social y culturalmente como *encarnación de la memoria* (Sturken citada por Langland, 2005), es decir, como materialización de los recuerdos en imágenes fijas y como reflejo de los diálogos entre pasado-presente, recuerdo-olvido, presencia-ausencia.

En un sentido similar y desde una perspectiva psicológica, Draaisma (1998) señala que “para defendernos de la transitoriedad inherente a la mortalidad de la memoria, hemos desarrollado las memorias artificiales” (p. 23), por ejemplo la escritura, la fotografía, la cinematografía, la conservación del sonido, los computadores, entre otros. El autor presenta un recorrido histórico de la manera como estas “prótesis” han servido como extensión de la memoria –entendida como una capacidad individual y mental de almacenamiento de recuerdos– para ayudarle a la conservación y, en algunos casos, reemplazar el pasado. Para Sócrates la memoria es como una tablilla de cera; Freud propone su metáfora de la *pizarra mágica* y la idea del palimpsesto; Reginaldo compara la memoria de su maestro Tomás de Aquino con un libro sagrado; por su parte, Carus crea comparación de la memoria con un laberinto; Hooke la asemeja con *la piedra luminosa de Bolonia*, una sustancia brillante que almacena luz; mientras que Pribram la relaciona con un holograma.

Para el caso de la fotografía como una de estas metáforas, Draaisma (1998) asegura que

con el descubrimiento de la fotografía llegó una nueva técnica revolucionaria para conservar las imágenes. A partir de mediados del siglo XIX, cuando gracias a los avances en la fotoquímica y las mejoras en la fabricación de cámaras, se pudieron exhibir públicamente en

³ Por efectos de extensión, el presente artículo no profundizará en otros hallazgos importantes en la investigación asociado con la representación del cuerpo, el concepto de *performatividad de género*, la reafirmación del patriarcado en el rito, entre otros aspectos en función de la fotografía.

fotografías nítidas y que no se volvían borrosas, en los tratados sobre la memoria visual [teorías que relacionan las imágenes percibidas y la conservación de recuerdos visuales] fueron apareciendo metáforas fotográficas de todo tipo que poco a poco transformaron el cerebro humano en una placa sensible, la memoria en un álbum lleno de fotos mudas, la conciencia en una galería con largas filas de daguerrotipos y talbotipos, ambrotipos y calotipos colgados de las paredes (pp. 132-133).

Cabe aclarar que el diálogo fotografía-memoria-archivo también ha tenido lugar de análisis dentro del campo del arte. Siguiendo a Guasch (2011), uno de los intereses de creación de artistas del siglo XX y lo que va del XXI está en lo que se puede denominar como *paradigma del archivo*, referido a obras que, desde la práctica de archivar objetos, imágenes, etc., implican la clasificación para articular y relacionar, dentro de un todo, una serie de elementos seleccionados, que toma el coleccionismo y la documentación como base. La autora también deja claro que el archivo como *suplemento mnemotécnico* preserva la memoria y la rescata del olvido, de una manera abierta y re-interpretativa en el presente.

Como se verá en el apartado siguiente, desde esta relación archivo-memoria, se puede afirmar que los registros fotográficos de las fiestas de quince años, se muestran como ese medio para ayudar a conservar la memoria y servir de prótesis para fijar el tiempo, el pasado y la experiencia vivida, ayudando a los sujetos y familias a recrear en sus mentes lo acontecido. Esto tiene mucha relación con la necesidad de mantener no solo el material visual (fotografías, álbumes, etc.) y los recuerdos, sino también tradiciones, normas, comportamientos, discursos y demás implicaciones que conlleva el rito de paso. En consecuencia, aquí la imagen y sus contenidos, sus soportes, sus formas de producción, etc., funcionan como dispositivos y como vehículos para la transmisión generacional, que, como se señala más adelante, se relaciona con la fotografía y su vinculación con la *memoria como acción*.

En este segundo abordaje que relaciona la *memoria como acción* y la fotografía, cabe citar como ejemplo el contexto político del Cono Sur, donde la imagen fotográfica hace parte de los procesos en torno a las luchas por la memoria. Langland (2005) presenta tres cualidades que, a su modo de ver, superan el hecho de la fotografía como *encarnación de la memoria*, para vincularla con una intencionalidad política y de reivindicación de los desaparecidos. La autora refiere que la fotografía relaciona *palabra escrita y verdad* (una primera cualidad), donde la imagen aparece en su potencial para representar de forma transparente la verdad, en tanto sirve como *prueba documental*, elemento que puede

relacionarse con la idea de verdad y realidad fijadas en la imagen desde su poder de representación y estabilidad del tiempo.

Un segundo elemento está asociado con el *impacto emocional* y la capacidad que poseen las fotografías para despertar sentimientos de conexión personal, lo cual ofrece a la imagen otro valor cualitativo sobre otro tipo de vehículos de memoria (los escritos, por ejemplo). Una tercera característica es la relevancia de la *materialidad* y la *reproducibilidad* que las imágenes fotográficas poseen. Como medio de difusión y visibilización de la memoria, como mecanismo de denuncia social y como elemento que va más allá de la simple representación y almacenamiento del pasado, en este caso, la fotografía aparece como un dinamizador pertinente de lo social.

Desde esta misma perspectiva, la fotografía como memoria también puede estar vinculada con una proyección hacia el futuro, que trasciende la simple reconstrucción de un pasado, finalidad última de los procesos de la memoria y la pertinencia social que en la actualidad posee. En el contexto de los desaparecidos en la dictadura argentina, Solas (2011) citando a Soulages insiste en que “la fotografía como memoria es siempre construida. Ella no da cuenta tanto de lo irreversible cuanto de lo inacabable, del pasado como del futuro. Nuestra memoria está siempre orientada hacia el futuro” (p. 75).

En el campo del arte, a manera de ejemplo se puede enunciar la obra del artista francés Christina Boltanski, quien establece una relación directa entre imagen, fotografía y memoria-acción. En sus trabajos (*Passie/Pasión*, 1996-1997; *Conversation Piece*, 1991; *La Réserve de Suisses Morts*, 1990-1991; en otras), hace una profunda reflexión sobre la memoria de las víctimas del holocausto nazi en relación con su pasado personal y familiar. Desde la acumulación de objetos encontrados, reproducciones y apropiaciones de fotografías, la ausencia, la muerte, etc. “Boltanski no está interesado en la reconstrucción de un evento del pasado, sino en la ‘memoria’ como un hecho a la vez antropológico y existencial” (Guasch, 2005, p. 175).

No solo en el trabajo de este artista sino en el de otros/as tantos/as que se hace extenso enunciar aquí, es clara la relación entre el hecho de construir memoria desde la imagen –incluida la fotografía– con finalidades políticas y sociales. Para el caso colombiano, cabe citar algunos ejemplos: el trabajo del artista Oscar Muñoz, quien retoma imágenes de personas desaparecidas de periódicos en el contexto colombiano, para recrearlas y dibujarlas con agua sobre andenes (*Re/trato*, 2003), o incluso, colocarlas sobre espejos para que luego el espectador, con su aliento, las haga reaparecer (*Aliento*, 1996-2002); la experiencia *La piel de la memoria*

(1998), trabajo comunitario desarrollado por la artista Suzanne Lacy y gestionado por la antropóloga Pilar Riaño en el barrio Antioquia de la ciudad de Medellín, el cual giraba en torno a la memoria como forma de duelo colectivo e individual, a través de la recolección de objetos que hacían referencia a pérdidas familiares y que luego eran expuestos en un *bus-museo*; y la obra de Beatriz González titulada *Culumbiaros* (2009), realizada en el Cementerio Central de la ciudad de Bogotá y en la que la artista busca visibilizar y hacer homenaje a las víctimas de la violencia en el país, a través de fotografías de cargueros reelaboradas y plasmadas en bóvedas.

Fotografía de quince años: Contenedora de recuerdos y activadora de memoria

Para el caso de los registros fotográficos de las fiestas de quince años de las familias participantes, la memoria como archivo y la memoria como acción se entrecruzan y complementan en su producción y circulación. Si bien, en principio estas imágenes se pueden ubicar en la memoria como archivo, pues su principal función está en ser conservadas como evidencia del ritual, también permiten evidenciar un uso político que se amplía más allá de una finalidad social en torno a la crítica y la transformación, para vincularse con procesos de transmisión generacional y de memoria familiar.



Imagen 1. Cambio de zapatilla de la hija-nieta de una de las familias participantes (2012).

En cuanto a la relación de las fotografías de quince años en su potencia para contener los recuerdos desde su carácter archivístico, cabe citar a Dobois (1994) quien refiere *la fotografía como huella de lo real*⁴, pues una imagen siempre alude a un referente (índex) y un momento de la captura específicos. Este proceso es lo que Barthes (1989) menciona como la alusión a un *referente fotográfico*, o aquella *cosa que ha estado allí*, que en el caso de los quince años, sería el desarrollo de las prácticas rituales (como efectuar el cambio de zapatillas por parte del padre –como se observa en la imagen 1–, bailar el vals con el padre y los edecanes (imagen 2) o realizar el brindis; práctica registrada en la imagen 3) y las personas retratadas en dicho contexto (la quinceañera, quienes desarrollan las prácticas rituales, los familiares y los invitados a la fiesta, por ejemplo, como se puede ver en la imagen 4, donde la quinceañera es retratada junto con su abuela).

De este modo, Reyero (2007) asegura que la noción de huella posibilita la comprensión de las particularidades de la imagen y las del recuerdo que evoca, la fotografía aparece entonces como una “huella que pretende ‘fijar’ el pasado para preservar y transmitir recuerdos” (Candau citado por Reyero, 2007, p. 63). Al hablar de las fotografías de las fiestas de quince años desde esta perspectiva, se usa el concepto de “huella” para destacar la manera como las mujeres de las cuatro familias participantes en este estudio, hacen uso de la imagen desde su conservación en torno a la idea de “contener recuerdos” en álbumes y fotografías, guardadas tanto en físico como en digital.



Imagen 2. Vals de la madre de una de las familias en su fiesta de quince años (1994).

4 Doubois (1994) señala tres *tiempos ontológicos de la imagen fotográfica*, que propone en torno al recorrido histórico de las teorías de la fotografía y la forma como este tipo de imágenes aluden a los *modos de representación de lo real*. El primer “tiempo”, localizado a comienzos del siglo XIX, tiene que ver con *la fotografía como espejo de lo real* que se basa en un *discurso de la mimesis*. El segundo enfoque se refiere a *la fotografía como transformación de lo real* (años 60 del siglo XX, a partir de los estudios interdisciplinarios de la imagen), el cual corresponde a un *discurso del código y la deconstrucción*. Finalmente, *la fotografía como huella de lo real* es una tercera etapa que señala el autor, la cual está atravesada por un *discurso del índex o de la referencia* y que elabora a partir de los postulados de Ronald Barthes y Charles Pierce.

Por consiguiente, se puede asegurar que el uso que las familias hacen de la imagen fotográfica dentro del ritual –y posteriormente cuando se revisan las fotos–, es su posibilidad para “congelar el tiempo” pero también el espacio, desde la materialidad y visualidad, testificando el transcurso temporal, el pasado, la vida familiar y la personal. Esto podría darse debido a la referencialidad que las imágenes guardan con el objeto, el sujeto o la práctica fotografiada. Esta estrecha conexión con el referente, es lo que las familias toman como base para mencionar el carácter testimonial de los registros de las fiestas de quince años –en particular– y de las imágenes fotográficas –en general–. Lo anterior puede ejemplificarse en la imagen número 3 en la que la quinceañera indica el momento en que sus padres le daban unas palabras en el brindis. Ella cataloga este instante como el más importante –y por tanto fotografiable– dentro de su fiesta; en función de la referencialidad con lo acontecido en la práctica ritual, la representación de sus padres y de la joven, a partir del valor afectivo, la imagen tiene en el presente un carácter testimonial.



Imagen 3. Brindis en fiesta de quince de la hija-nieta de una de las familias participantes (2013).

En relación con lo dicho sobre la imagen 3, pero aplicable al resto de fotografías, cabe citar a una de las mujeres de la generación de hijas-nietas al momento de reconocer la importancia de la fotografía dentro de la fiesta, ella cree que

lo que hacen las fotos es capturar un momento especial, o algo para que no se olvide nunca, entonces ya que esta es una fecha especial, es importante tener los recuerdos vividos y en un futuro acordarse de que ‘ay, yo viví tal cosa, ay, estaba de tal forma’. Recordar los viejos tiempos.

En el testimonio se refiere la facultad de la imagen fotográfica para capturar en el tiempo aquello que es *especial*, referido a momentos como en las imágenes 1, 2 y 3, personas –imagen 4 o la imagen 5 en la que una de las abuelas fue fotografiada cuando cumplió sus quince años– y objetos, por ejemplo en la imagen 3 se resalta el uso de las copas como elementos fundamentales del ritual. Estas capturas son usadas para salvaguardar lo mostrado del olvido, ya que es relevante recordarlo más adelante con la intención de situar, en el aquí y el ahora, un sentido del pasado en torno a la vivencia del acontecimiento “guardada” en la imagen.

Por su parte, una de las mujeres perteneciente a la generación de madres cree que las fotos son para guardar ahí toda la memoria viva de un momento que era importante para uno, y ver la felicidad, veo mis fotos y tú ves a todos mis tíos riéndose, mi papá feliz riéndose y yo pues también, mis amigos. Y se guarda un recuerdo bonito. Y tú miras las fotos y dices: ‘uy este chino no lo volví a ver, qué será la vida, no sé qué’ (...) Entonces pues recuerda uno en ese momento lo especial que fue que los amigos estuvieran ahí con uno, la familia, el ver también qué familiares se han ido.



Imagen 4. Abuela e hija-nieta, luego de la misa que antecedió la fiesta de la quinceañera (2012).

Además del uso atribuido a las fotos para conservar el pasado, desde lo dicho por la madre, se puede analizar que a través de la imagen fotográfica es posible una “idealización y selección del pasado”, en el que se recuerda y se eterniza solo lo bueno, lo especial, lo bonito, etc. Otro elemento que llama la atención en el relato es la idea de “memoria viva”, posiblemente para referirse a su experiencia en torno al evento fotografiado y que, por catalogarse como significativo, mereció contenerse en la imagen para no olvidarlo y conservarlo en la memoria. Igualmente, en su relato, ella crea un contraste entre pasado y presente, ausencia y presencia, los que siguen estando y los que ya no están, en función de lo presentado en la imagen.



Imagen 5. Fotografía de los quince años de una de las abuelas (años 70).

Lo anterior se relaciona con unas determinadas condiciones de producción de la fotografía, referidas al instante en el que el fotógrafo decide capturar en imagen instantes decisivos del desarrollo del ritual de paso y la imagen de los sujetos fotografiados. La imagen número 6 puede dar cuenta de esto, pues la fotógrafa contratada para esta fiesta de quince años, le pedía a la joven que posara de distintas maneras para las tomas. Según la quinceañera

la fotógrafa nos decía haz tal cosa, pon esto así, (...) me acomodaba y luego me tomaba la foto y luego otra vez para otro lado y me ponía la pose”, así mismo, “me hacían hacer también con las manos como poses para tomarle al anillo fotos, las rosas, con las muñecas para que se vieran.

Este tipo de capturas se basa en hacer perdurar el acontecimiento, los objetos y las personas a través de su posterior reconocimiento en un presente que resignifica el contenido de la imagen y el pasado mismo. De la Garza (2012) insiste en la *evocación visual de un momento temporal* a través de la imagen fotográfica, lo cual es distinto a una traducción textual, mediante un *proceso interpretativo* que:



Imagen 6. Pose de una de las quinceañeras que su fotógrafa le solicitó (2015).

Permite una revivencia, una empatía del fotógrafo que rememora el momento y el contexto de la toma. El efecto es similar para quien la mira ajeno a esa experiencia desde una distancia temporal que intenta comprender lo que la fotografía está diciendo de quien la tomó y del sujeto fotografiado (p. 279).

Esta distancia temporal implica una realidad pasada que se confronta con una realidad actual desde

el acto de ver una foto. Este proceso tiene que ver con el *tiempo semiótico* que refiere Riego (1996) que, a partir de las elaboraciones teóricas de Barthes, define como la *dimensión temporal* de la imagen fotográfica, estructurada en la manera como se lee una foto –en tanto objeto que emite información– de algo que *ha sido*, que *llega del pasado* para desplegarse en múltiples tiempos que convergen. Este proceso, alude a la imagen fotográfica como una *paradoja temporal*, en términos de Barthes (1989), a una *irrealidad real*: una localización inmediata (*aquí*) y una temporalidad anterior (*entonces*).

La actualización del pasado y, en este caso, la actualización de la fiesta de quince años, se hace desde el acto de “revivir” y “conversar” (como lo señalan las mismas protagonistas) sobre lo ocurrido en torno a la fotografía. A partir de la imagen número 4, la quinceañera construye el siguiente relato desde la imagen:

¡Mi abuela! [Señalándola dentro de la foto]
Pues realmente antes de esa foto, yo me conmoví mucho y lloré, lloré, entonces pues por eso se ve que estoy con los ojos rojos, un poco por el mismo momento. Y ahí estoy con mi abuelita, nos tomamos una foto con la virgen, me gustó, porque pues nunca me había tomado una foto así con mi abuela y pues se dio el momento.

De esta manera, el recuerdo que evoca la imagen 4 en su protagonista, así como las demás fotografías aquí referidas, permiten hablar de un proceso que fija el tiempo en la imagen a través del relato que se complementa y dialoga con lo visual. Este elemento narrativo fue una constante en el desarrollo de los grupos focales realizados para este estudio. Las imágenes fotográficas mostradas por las familias estuvieron acompañadas de un relato que no solo contextualizaba cada foto, sino que hacía parte constitutiva de la imagen, ampliándose y “completándose” con y en lo narrativo para dar lugar al recuerdo individual, la memoria familiar y fortalecer los procesos de transmisión generacional.

Al respecto, varios autores como Ortiz (2005), Bahía (2011) y Silva (1999) señalan que, debido al carácter icónico y la múltiple significación que yace en la imagen fotográfica, se hace necesario el acompañamiento de un relato o de una explicación contextual. Por tanto, una foto no puede ser leída sin la oralidad que la describe, pues esta le otorga la importancia correspondiente en el contexto social al que pertenece.

Paralelo al uso de las imágenes fotográficas de las fiestas de quince años como contenedoras de recuerdos, emerge otro uso: su comprensión como parte de la *memoria como acción*. Como ya se ha

dicho, la manera como las mujeres de cada familia activan una serie de recuerdos con la intención de establecer unos vínculos particulares con su pasado, también implica la creación de una serie de relaciones intergeneracionales en función de una memoria familiar. En el contexto de los quince años, este interés se basa en tratar de mantener, y a la vez actualizar, unas determinadas tradiciones a partir de la transmisión generacional, en función de unas prácticas rituales que reafirman el patriarcado y sus instituciones, la desigualdad entre géneros y la reproducción de roles tradicionales asignados a hombres y mujeres⁵.

Cada generación, o *cohorta* como lo denomina Jelin (2002), que en este caso están dadas por abuelas, madres e hijas-nietas, puede llegar a reelaborar una determinada práctica, relato o discurso que se transmite generacionalmente, en tanto pertenece a una época dada. Siguiendo a la autora, esto sería la *sucesión de generaciones* ligada a la memoria social, en relación con tres procesos de transformación temporal: el curso de la vida, el devenir de la historia y la renovación generacional de los agentes históricos. Estos factores determinan aquello que se decide olvidar o recordar, es decir, aquellos sentidos del pasado que se desean transmitir.

A propósito de esto, Hassoun (1996) insiste en que transmitir una tradición o una historia, se basa en una construcción y un deseo por garantizar una continuidad en las generaciones siguientes, lo cual aparece como una *necesidad interna* que obedece al hecho de querer lograr un reconocimiento de quien transmite en sus descendientes, a partir de un proceso de *repetición*. Esta continuidad de la que habla el autor conlleva a pensar en que lo transmitido y repetido confiere cierta familiaridad y estabilidad para quien acoge lo heredado, aplicándolo a una *situación nueva* y desafiando las *discontinuidades* que la realidad le presenta.

Dicha continuidad exige la reinterpretación de los sentidos que del pasado se transmiten de una generación a otra, lo cual exige dos aspectos: un proceso de identificación que amplía un *nosotros* a través de lo *inter-generacional*, pero también requiere de la creación de una posibilidad de *quienes reciben* para que construyan su propio sentido sin ánimo de repetir o memorizar lo transmitido

5 Otro de los hallazgos de la investigación tuvo que ver con la manera como la fotografía, desde la captura de instantes decisivos, es decir, de prácticas rituales como la entrada al salón, el cambio de zapatilla, el baile del vals, las palabras y el brindis, etc., representa y reafirma el patriarcado, las figuras patriarcales que implica –padre, padrasto o edecanes– y sus instituciones –como la mujer que es madre y esposa, la heterosexualidad obligatoria, el matrimonio, la familia nuclear, entre otras–.

(Jelin, 2002). Esto es lo que Hassoun (1996) define como el *contrabando*, aquella acción que se hace de forma encubierta y desde la cual el autor hace una invitación a comprender las transmisiones como un hecho en el que los sujetos toman distancia de lo que adquieren de cohortes anteriores, alejándose pero también reconociendo lo que aún permanece.

Para ejemplificar lo dicho hasta aquí, cabe citar el relato de una joven que participó en uno de los grupos focales para este estudio. Ella señala la importancia de las fotografías de este modo: “por ejemplo también cuando uno tenga hijos, o algo así, y ellos quieran saber algo de uno, pues uno puede mostrar esas fotos”. Esta afirmación complejiza lo dicho hasta aquí en relación entre la fotografía como contenedora del pasado, relacionando la evocación de recuerdos mediante imágenes a procesos de transmisión generacional, con la pretensión de dar a conocer su pasado a los hijos y convirtiendo la fotografía en “transmisora de experiencias vividas” a generaciones venideras.

Por su parte, una de las abuelas señala que la fotografía “lo enseña a uno a ir recordando”. Al relacionar esta afirmación con la anterior, se podría hablar de una intencionalidad de “enseñar” un pasado o transmitirlo generacionalmente a través de la imagen, su contenido y sus narrativas. Sumado a ello, la abuela hace referencia a una manera particular de “ver” las imágenes desde lo que muestran.

Este uso que se hace de la fotografía en torno a las relaciones con el pasado y entre generaciones, implica procesos de recepción de la imagen. Para Reyero (2007):

todo acto de la mirada es un experimento con el tiempo, que mirar/leer es rever/releer y que toda experiencia de la mirada implica también una experiencia con el tiempo, o en otros términos, que el tiempo subyace a la experiencia visual (p. 66).

Esta experiencia configura unos determinados modos de ver que se transmiten de una generación a otra, reinterpretándose y apropiándose en el presente de una manera no lineal para elaborar relecturas de ese pasado que se transmite, como bien lo señala la abuela.

De esta manera, la experiencia visual que implica la recepción de la fotografía y del pasado, no es un proceso de interpretación y significación cerrado por parte del espectador. Contrario a ello,

la imagen deviene comprensible –en términos de Didi Huberman– ‘por lo que entrega’, por su capacidad de apertura. (...) hace de la memoria aquello que está en camino, en

proceso de originarse, de aparecer; y por lo tanto no dada, sino en suspenso, ‘entrecortada’ (Reyero, 2007, p. 69).

La experiencia visual también implica un *qué* y un *quiénes* en función del pasado que se reelabora. Reyero (2007) se pregunta por *qué* recuerda un sujeto al ver una imagen fotográfica, es decir, su contenido, su sentido, su mensaje y los actores que se representan, los cuales emergen de los *recursos icónicos* que enmarcan el recuerdo. El *quién* se refiere al sujeto al que le pertenece dicho recuerdo, esto es la apropiación, adquisición y retención del pasado a través de la imagen fotográfica. Quien realiza esta acción, se acuerda de sí mismo o su entorno sociocultural, ya sea por parte de los fotografiados u otros observadores. Para el caso de las fotografías de las fiestas de quince años, el *qué* se relaciona con las referencias que se hacen a las prácticas rituales y la manera como los actores participaron en el evento, como se puede ratificar en las imágenes presentadas en el trascurso de este texto. El *quién*, se refiere a los espectadores que releen ese pasado en el presente, ya sea los mismos que lo vivenciaron, otros miembros de la familia u otros receptores de las imágenes: abuelas, madres, hijas-nietas, parientes, amigos de la familia.

Ahora bien, hay que preguntarse por la manera como los procesos de transmisión generacional están insertos en la memoria familiar de las mujeres participantes. La reactualización del pasado en el presente con una expectativa del futuro familiar y personal, es fundamental en las relaciones generacionales mencionadas, y por tanto en la memoria. Además, y siguiendo a Ortiz (2005), la imagen fotográfica, más allá de servir como documento histórico y como forma de reconstrucción histórico-cronológica de hechos objetivos, en tanto fragmentos construidos de una realidad pasada, hacen las veces de estímulo para la construcción del pasado y la memoria familiar por parte de sus miembros.

La memoria familiar y el diálogo entre generaciones, emerge como un proceso social en torno a la reinterpretación del pasado que hacen sus miembros, con la intención de vincular experiencias vividas, tanto individuales como colectivas, con su presente y la proyección a su futuro, en relación con la identificación y reconocimiento con el grupo. Se puede decir que la memoria familiar es una relación compleja de recuerdos de cada integrante de una familia, pero también de aquellos que se comparten colectivamente. Dicha memoria toma como base los cortes generacionales (en este caso abuelas, madres e hijas-nietas) y se construye desde unos sentidos comunes que se hacen del pasado y el futuro. Esta definición vinculada con la imagen fotográfica, conlleva a asegurar que:

son los miembros de la familia los que usan una definición social de los hechos del pasado, que es la que les permite colocarse en el tiempo a ellos mismos. A través de las fotografías, la experiencia subjetiva de cada miembro de la familia se objetiviza como una propiedad común (Ortiz, 2005, p. 195).

Ahora bien, hay que decir que la memoria familiar, como objeto de estudio pero también como fuente para las ciencias sociales, los estudios sociales y los estudios de la memoria, hace parte de lo que varios teóricos han denominado como *memoria colectiva* o *memoria social*. Para Halbwachs (2004), la *memoria colectiva* es una reinterpretación del pasado que se elabora en el presente cargada de significados, donde los recuerdos siguen siendo colectivos a pesar de que sean los sujetos los que realizan la rememoración. De otra parte, Vázquez (2001) define la memoria como una construcción social resultado de las relaciones, prácticas y procesos de comunicación, por ello es un “proceso y producto de los significados compartidos engendrados por la acción conjunta de los seres humanos en cada momento histórico” (p. 27). En consecuencia, la imagen fotográfica ayuda a dar coherencia y articula estas memorias familiares y sociales.

Conclusiones

La fotografía en tanto práctica ritual y social en el marco de las fiestas de quince años, pero también en los demás rituales y eventos familiares registrados, posee un uso otorgado por la cultura occidental: contener recuerdos y activar la memoria, desde su producción, conservación y circulación. Como se ha insistido, los registros fotográficos de estas fiestas ponen en diálogo una *memoria como archivo* y una *memoria como acción*. En la primera, la fotografía emerge como una forma de conservar y archivar los recuerdos a través de la imagen; y la segunda, se fundamenta en el hecho de transmitir un pasado de generación en generación para construir una memoria familiar.

Para el caso de los quince años, dichas transmisiones por medio de la práctica fotográfica, se basan en reafirmar el patriarcado, sus instituciones, una feminidad hegemónica y un deber ser mujer, basado en la maternidad y la conyugalidad. Este proceso implica una resignificación y actualización del pasado en el presente a través de la imagen, no solo de la generación actual (hijas-nietas), sino también de las generaciones y cortes precedentes (madres y abuelas), con la intención de estabilizar el contexto sociocultural del ahora y proyectar el futuro personal y familiar.

Los procesos de transmisión generacional que la imagen fortalece, entran en diálogo con otros elementos que hacen parte fundamental de la

fotografía en el contexto de los quince años, como el lugar del espectador y su experiencia visual en la recepción, el carácter narrativo que contextualiza la imagen para complementar lo representado y activar el recuerdo, y las formas de producción y conservación de la imagen que ponen en tensión la fotografía análoga con la digital.

Finalmente, en los procesos de transmisión generacional y en la memoria familiar de las mujeres participantes en este estudio, hay que decir que la reafirmación de las instituciones que representan el patriarcado (la heterosexualidad obligatoria, la maternidad, el matrimonio, la familia nuclear, entre otras) emergen en la complejidad de relaciones dadas en el desarrollo de las prácticas rituales de la fiesta y su captura en imagen para eternizar dichas acciones, sus objetos y sus actores en el tiempo. La transmisión también ocurre posterior al evento, cuando la fiesta es recordada y mostrada en imágenes fotográficas. Allí, lo narrativo, que se complementa con la imagen visual, emerge como otra de las estrategias que garantiza la transmisión y reelaboración del pasado en ese presente.

Referencias

Arfuch (2010)

Bahia, J. (2011). Las imágenes como ritos de paso. Análisis del uso de la fotografía en el trabajo de campo. *Ankulegi*, (15), 57-68.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (2008). Ontología de la imagen fotográfica. En A. Bazin. *¿Qué es el cine?* (pp. 23-31). Madrid: Ediciones Rialp.

Dabezies, J. M. (2009). La fotografía: formas de entenderla. En J.M. Dabezies. *La dimensión inmaterial del paisaje. Una propuesta de documentación, caracterización y gestión del patrimonio cultural inmaterial* (pp. 69-79). Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

De la Garza, A. (2012). Notas para la construcción de un cuerpo-imagen. En, R. Parrini (Coord.). *Los archivos del cuerpo ¿Cómo estudiar el cuerpo?* (pp. 265-287). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Draaisma, D. (1998). *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Madrid: Alianza.

Dubois, P. (1994). De la verosimilitud al índice. En P. Dubois. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción* (pp. 19-51). Barcelona: Paidós.

- Favier, L. (2011). La fiesta de quince años: etnografía de un ritual de paso moderno, un rito por y para las mujeres. *Decires, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, 13(16), 53-66.
- Finol, J. (2001). De niña a mujer... El rito de pasaje en la sociedad contemporánea. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 171-185.
- Goyeneche, E. (2009). *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Editores.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hassoun, J. (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones la Flor.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Langland, V. (2005). Fotografía y memoria. En E. Jelin & A. Longoni. *Memorias de la represión. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 87-91). España: Siglo XXI de España Editores & Siglo XXI de Argentina Editores.
- Mannheim, K. (1993 [1952]). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (REIS), 193-242.
- Ortiz, C. (2005). Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular. En A. Cea, C. Ortiz & C. Sánchez. (Coord.). *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 189-209). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Reyero, A. (2007). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (9), 37-71. Recuperado el 30 de noviembre de 2015, de http://www.rchav.cl/2007_9_art03_reyero.html
- Riego, B. (1996). Apariencia y realidad: El documento fotográfico ante el tiempo histórico. En J. Varés. *La imatge i la recerca històrica: ponències i comunicacions*, (pp. 188-203). Girona: Ayuntamiento di Girona.
- Silva, A. (1999). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- Solas, S. (2011). La fotografía como epitafio. En F. Soulares & S. Solas. (Comp.). *Ausencia y presencia. Fotografía y cuerpos políticos* [7] *Argentina* (pp. 73-85). Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.
- Soto, B. (2002). Recuerda: bodas, viajes, fotografías y memoria. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (1), 265-276.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vázquez, F. (2001). *La Memoria como acción social: Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.



Fiesta de Sara Muñoz Arcos. Fotógrafo desconocido. (Fuera del álbum del autor) 2010