

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



El fotolibro autobiográfico como pieza, proceso y medio expresivo para la  
(re)construcción de la memoria individual:  
un fenómeno comunicacional y narrativo a través de la imagen fotográfica.  
Análisis del proceso creativo de los fotolibros *Rules for fighting* de Paola  
Jiménez (2022), *Mato Grosso* de Raquel Bravo (2021) e *Internal Notebook* de  
Miki Hasegawa (2017)

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación  
Audiovisual que presenta:

***Estrella Alexandra Pezo Boluarte***

Asesor:

***Angel Enrique Colunge Rosales***

Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, **Angel Enrique Colunge Rosales**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada **El fotolibro autobiográfico como pieza, proceso y medio expresivo para la (re)construcción de la memoria individual: un fenómeno comunicacional y narrativo a través de la imagen fotográfica. Análisis del proceso creativo de los fotolibros Rules for fighting de Paola Jiménez (2022), Mato Grosso de Raquel Bravo (2021) e Internal Notebook de Miki Hasegawa (2017)**, de la autora **Estrella Alexandra Pezo Boluarte**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 6%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 05/07/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 05 de julio del 2023

Apellidos y nombres del asesor: <b>Colunge Rosales, Angel Enrique</b>	
DNI: 40335214	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-9574-2565">https://orcid.org/0000-0001-9574-2565</a>	

*Empecé a escribir esta tesis en respuesta a un duelo.*

*Cuando perdemos o dejamos ir a un ser querido, se nos rompe el corazón, y con él, la memoria. Los días empiezan a habitarse con dolor, confusión y ausencia. Algo cambia súbitamente y no puede ser ignorado. Entonces, nos cuestionamos. Aquí es donde hallo un posible punto de encuentro entre ingresar a un proceso de duelo e iniciar un proceso de investigación; ambos comienzan con una pregunta: ¿Por qué?*

*Si bien estas páginas no tratan centralmente sobre la muerte o la enfermedad, ellas nacen en dicho contexto, uno personal pero también circunscrito en uno colectivo: el inicio de una nueva pandemia. Casi 3 años después, se siguen procesando múltiples y singulares pérdidas, siendo el acto de recordar lo que acompaña, atiende y ayuda a que podamos continuar.*

*Morir también significa cambiar, dejar ir para poder ser; entonces, es también aceptarse en constante deformación y transformación. Quizás por eso es por lo que crecer nunca dejará de doler. Así también empecé a escribir esta tesis: como un acto de asumir una nueva etapa en mis días; unos que incorporan inesperadas sensaciones, búsquedas y compañías, mientras agradezco y dejo ir a otras.*

*Entonces, investigar se me presenta como una búsqueda: la travesía de hacerse preguntas. Y es que investigar no es sólo leer libros, anclar teorías o comprobar hipótesis. Es recoger una curiosidad cortopunzante y confiar en su incierto camino como uno hacia otro lugar, uno diferente y poco explorado. Aunque ha sido un viaje complejo, por muchos ratos se hizo ligero, sobre todo gracias a las compañías que me inspiraron desde sus recursos y conocimientos, pero sobre todo con su paciencia, curiosidad, confianza y amor.*

*Gracias a Mari y Ángel, guías que trascienden las pautas propias de un asesor y se vuelven vínculos desde los cuales tomar riesgos y seguir, continuar aprendiendo. A Paola, Raquel y Miki, gracias por confiarme una parte de sus historias y memorias, sobre todo, inspirar a seguir nadando en las mías propias. A Marcela, Amelia y Carmen, por ser guías y cómplices en todo el proceso creativo del fotolibro, la tesis y la vida. A una parte de mi familia (David, Alejo, Bruno, Almendra, Kattia, Jimena, Dante, Adrián, Fabiana, Andrea y Paola), gracias por ser y estar: al ser un trabajo de a uno la mayoría del tiempo, realmente nunca me sentí sola y en los días más retadores, pude atravesarlos, sobre todo porque son de las mejores razones para siempre seguir intentando. A Coquito, René, Lucho y Tania: gracias por sostenerme y soportarme, crecer y cambiar tampoco debe ser fácil de ver, y por eso les agradezco por ese amor desde el que, confiando, me dejan y ayudan a seguir volando; las cosas pasan y pasan, y siempre se puede bien-estar. Estoy orgullosa de ustedes y nosotros. A mis compañeros animales, en especial Kiwi, Ajonjolí, Tofu, Sillao y Setiembre, gracias por siempre cuestionar mi ego humano y continuar mostrándome que la vida es más compleja de lo que aparenta: que es posible construir mundos más amables y responsables hacia otras vidas, no sólo humanas; vínculo a vínculo, es posible cuidar entornos auténticamente más empáticos. Y a Buhito, artista de colores y trazos, tierno rebelde e inesperado compañero de ruta, gracias por inspirar de los amores más bonitos que existen; a tu lado, cada día es tan ligero como montar la bici (juntos).*

*A Tofu y a Sep.*

## Resumen

El presente estudio analiza al fotolibro autobiográfico como pieza, proceso y medio expresivo para la (re)construcción de la memoria individual. A partir de la profundización en las publicaciones *Rules for fighting* (2022) de Paola Jiménez, *Mato Grosso* (2021) de Raquel Bravo, e *Internal Notebook* (2017) de Miki Hasegawa, se encuentra que gracias a un proceso artístico en el que se pone en práctica cualidades semánticas, creativas y expresivas, el fotolibro autobiográfico emerge como un fenómeno comunicacional desde el cual es posible afianzar la identidad e historia individuales como narrativas conceptuales y sensibles. Dicho afianzamiento acontece dado que el fotolibro es reconocido como un soporte y medio desde el cual la fotografía es reconcebida como escritura en sí misma, de la misma manera que la memoria se resignifica de narrativa a experiencia de lectura. Por ende, se recurre a una metodología cualitativa de investigación basada en las artes, partiendo desde un encuadre fenomenológico. Ello es complementado por entrevistas a profundidad con cada autora, con el objetivo de también entrelazar sus hallazgos personales tras atravesar sus propios procesos creativos. Entonces, se concluye que los fotolibros autobiográficos ofrecen un proceso creativo de naturaleza introspectiva, desde el cual no sólo es posible reubicar el propio cuerpo de trabajo fotográfico, sino también reutilizar el archivo personal, como lo son los álbumes familiares y diarios íntimos. De esta manera, el fotolibro autobiográfico se construye sobre la base de un lenguaje polisémico, de diversas visualidades y materialidades. Así, le resulta posible reimaginar las narrativas individuales para volver a narrar la memoria personal, pues recopila para desfragmentar y reunir los recuerdos en nuevas historias vitales.

### ***Palabras clave:***

Fotolibro, autobiográfico, memoria personal, narrativa visual, fotografía, libros visuales, arte contemporáneo, proceso de individuación, identidad, artes expresivas, semántica

## **Abstract**

This study analyzes the autobiographical photobook as a piece, process and expressive medium for the (re)construction of individual memory. From the deepening of the publications *Rules for fighting* (2022) by Paola Jiménez, *Mato Grosso* (2021) by Raquel Bravo, and *Internal Notebook* (2017) by Miki Hasegawa, it is found that, thanks to an artistic process in which semantic, creative and expressive qualities are applied, the autobiographical photobook emerges as a communication phenomenon from which it is possible to strengthen individual identity and history as conceptual and sensitive narratives. This consolidation occurs given that the photobook is recognized as a support and medium from which photography is reconceived as writing in itself, in the same way that memory is resignified from narrative to reading experience. Finally, an art-based qualitative research methodology is used, starting from a phenomenological framework. This is complemented by in-depth interviews with each author, with the aim of also intertwining their personal findings after going through their own creative processes. Thus, it is concluded that autobiographical photobooks offer a creative process of an introspective nature, from which it is not only possible to relocate the body of photographic work itself, but also to reuse personal archives, such as family albums and intimate diaries. In this way, the autobiographical photobook is built on the basis of a polysemic language, of diverse visualities and materialities. Therefore, it is possible from it to reimagine individual narratives to narrate personal memory again, since it collects to defragment and reunite memories in new life stories.

### ***Keywords:***

Photobook, autobiographical, personal memory, visual narrative,  
photography, visual books, contemporary art,  
individuation process, identity, expressive arts, semantics.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	Pág. 1
<b>Capítulo I: <i>El fotolibro de autor, un reencuentro con nuestro ser artista</i></b> .....	Pág. 5
1.1 El arte contemporáneo como espacio de representación catártica y resignificación de lo real.....	Pág. 5
1.1.1. El acto creativo como canal crítico a los sistemas estructurales individuales y sociales.....	Pág. 7
1.1.2. Jugar entre la realidad y el impulso creativo: la emergencia del arte contemporáneo.....	Pág. 10
1.1.3. El artista contemporáneo y la búsqueda por espacios de representación.....	Pág. 18
1.1.4. La expresión de lo oculto: el dolor como una estética de lo sensible.....	Pág. 21
<b>Capítulo II: <i>El fotolibro autobiográfico como acto de recuperación de la memoria: una narración simbólica de lo indecible</i></b> .....	Pág. 44
2.1. El retorno (traumático) de “lo familiar”: la (de)construcción de las memorias personales a través del álbum de familia.....	Pág. 48
2.2. <i>Escribir</i> memoria a través del fotolibro autobiográfico: re-narrar la identidad desde lo “in/visible” e “in/decible” .....	Pág. 54
2.3. El fotolibro autobiográfico como símbolo de resistencia identitaria: una respuesta a las formas de socialización contemporáneas de la memoria.....	Pág. 61
2.4. Los relatos visuales personales: principales características formales del fotolibro de autor y algunos ejemplos.....	Pág. 77
<b>Capítulo III: <i>¿Cómo leer una memoria?</i></b> .....	Pág. 88
3.1 <i>¿Cómo leer un fotolibro?</i> .....	Pág. 90
<b>Capítulo IV: <i>¿Cómo se escribe una memoria?</i></b> <i>(Análisis de los fotolibros ‘Rules for fighting’ de Paola Jiménez, ‘Mato Grosso’ de Raquel Bravo, e ‘Internal Notebook’ de Miki Hasegawa)</i> .....	Pág. 101
<b>Conclusiones</b> .....	Pág. 199
<b>Anexos</b> .....	Pág. 212
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	Pág. 334

Introducción:

ESCRIBIR CON IMÁGENES:

EL FOTOLIBRO AUTOBIOGRÁFICO COMO LA POSIBILIDAD DE NARRAR LO ÍNTIMO, EXPRESANDO LO INDECIBLE PARA (RE)CONSTRUIR LA MEMORIA PERSONAL.

En el año 2016, como parte de un taller enfocado en proyectos fotográficos, decidí contar el especial vínculo que comparto con mi padre. Elaboré un proyecto a partir del archivo fotográfico que guardaba de él para ponerlo frente a frente con el mío. Jugué con nuestras imágenes y dejé que conversen entre ellas hasta finalmente obtener una secuencia narrativa. Un relato visual que pueda mostrar un poco de nuestro mundo como padre e hija, dos singularidades diferentes y afines a la vez. Esta exploración fue mi primer encuentro como creadora y autora de un fotolibro.

Al tratarse de una historia tan íntima y especial para mí, sentí que necesitaba un espacio que pudiese tener sus propios ritmos y una cercanía sensorial con su posible público/lector. Por lo tanto, el fotolibro se convirtió en un espacio en el que, a diferencia de una exposición en galería, era posible tocar y tratar de *sentir* la foto. Se nombra el *sentir* en relación con la cualidad evocativa de la fotografía: su interpelación no sólo a nuestros sentidos sino también a nuestras emociones, ambos puentes interconectados desde los cuales se construye nuestra percepción del mundo y la memoria. De esta manera, considero que el libro (y, por lo tanto, el *fotolibro*) le entrega al espectador una experiencia atemporal que puede iniciarse como culminarse en cualquier ubicación del espacio-tiempo. Un abrir y cerrar de mundos, tanto imaginales como reales, que ofrecen la oportunidad de una nueva mirada al contexto personal, introspectivo, exterior y colectivo. Desde entonces, no he dejado de investigar y coleccionar fotolibros. Es en esta recolección que me encuentro con una continua producción de temas, propuestas y miradas que vienen de esos *relatos del ser* de sus autores: narrativas personales que se escriben metafóricamente y simbólicamente como una continua búsqueda y reafirmación del sentido de existencia individual. En dicha línea de exploración, los fotolibros se revelan como una posibilidad de pieza-resultado donde se encuentra reflejada dicha búsqueda y necesidad humana constantes, ahora creativamente manifestadas y relatadas desde detalles cotidianos y

recuerdos del pasado. Recolecciones introspectivas que posibilitan la reconstrucción de la memoria, narrar la vida (o un aspecto de ella) y con ello reafirmar nuestro lugar en el mundo.

En medio de esta investigación surgen nuevos cuestionamientos que me llevan a notar algunas problemáticas. Por un lado, que el fotolibro, a pesar de ser una pieza-resultado tan poderoso en sus cualidades comunicativas, reflexivas y expresivas, no cuenta aún con suficientes investigaciones o estudios en los cuales se profundice más en su contenido y/o cualquier aspecto de él como medio expresivo. En dicha línea y al observar mi colección bibliográfica, noté que casi no tenía fotolibros de autoría o producción peruana, así como tampoco de autoras mujeres. El desarrollo de fotolibros en Perú y Latinoamérica aún es limitado, más no inexistente y ese crecimiento es respuesta a un fenómeno que merece prestarle nuestra atención.

La presente investigación reúne ejes interdisciplinarios distribuidos en cuatro capítulos. **En el primero de ellos**, profundizaré en torno a qué significa ser autor de un fotolibro autobiográfico hoy en día, con especial énfasis en su anclaje al arte contemporáneo y su foco en los autores de fotolibros: qué es lo que una creadora o creador busca expresar a través de su pieza artística y de qué manera la historia y la memoria personales juegan roles en sus procesos creativos; ello, considerando que los fotolibros empiezan a tener una mayor presencia como expresiones artísticas y culturales contemporáneas, con un contexto y tradición que deben ser también revisados y referidos. **En el segundo capítulo** se presentará e indagará en las cualidades subjetivas, emotivas e imaginales de la memoria individual; por consiguiente, de qué manera la experiencia de *lo vivido* y la imaginación juegan un intercambio constante que retroalimenta la construcción de nuestras historias vitales y, por lo tanto, nuestras identidades. Esto proporcionará un segundo contexto nutrido por los enfoques psicoanalítico y filosófico para guiarnos a la comprensión y propuesta aquí investigada de a qué se refiere la posibilidad de reconstrucción de una memoria individual. En dicha línea, se examinarán detalles de dicho proceso creativo e introspectivo que permiten la deconstrucción y resignificación de recuerdos personales importantes, al descontextualizarlos y resituarlos en otro espacio-tiempo de la biografía personal de cada autora o autor.

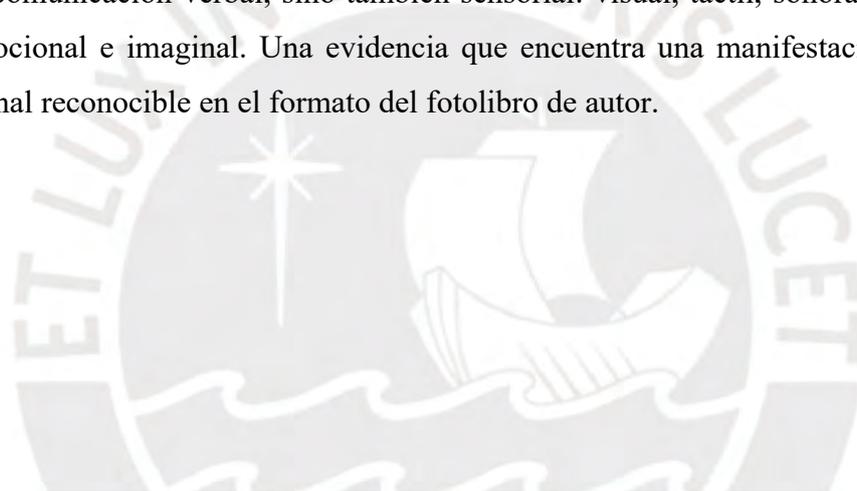
Para estos dos primeros capítulos se han citado autores como Barthes, Kossoy, Sontag, Derrida, Foster, Gombrich, hooks, Freud, Kristeva, Hillman y las hermanas Østby. Partiendo

de sus propuestas, se ha buscado comprender cómo opera la necesidad de re-construcción de una memoria personal mediante el uso de la fotografía, pero también del libro en tanto objeto, idea, concepto y medio. Aquí nos acompañan las investigaciones realizadas por Borsuk en *The book* (2018); Boisier y Simoes, en *De discursos visuales, secuencias y fotolibros* (2019), y Neumüller, cuya publicación *Fenómeno Fotolibro* (2017), acompañó la exhibición homónima, que también reúne a otras personalidades relevantes al campo del fotolibro. **En el tercer capítulo** se compartirá el tipo de metodología elegida para leer y profundizar en los casos de estudio elegidos. Para ello, se ha decidido partir de una sucinta recolección de definiciones por parte de otras y otros autores con relación a qué es un fotolibro, para de ahí proseguir, a través de una mirada fenomenológica, con el análisis de cada fotolibro autobiográfico. Se decide partir de esta perspectiva metodológica pues se considera que ofrece el menor sesgo posible, aunque invitando a la inherente subjetividad como un recurso teórico y analítico. Tomando en cuenta dicho rol de la mirada personal, es que dicha lectura se complementará con ideas principales recogidas a partir de diálogos extensos a llevar a cabo con cada autora. Entonces, a partir de la aplicación de una metodología cualitativa de investigación, basada en las artes, es que se alcanzaremos **un cuarto capítulo**, orientado a desarrollar el análisis y los respectivos hallazgos en vínculo con cada publicación y su relación a las preguntas e hipótesis planteadas también en el tercer capítulo.

Para el análisis se han seleccionado tres fotolibros: *Rules for fighting* (2022) de Paola Jiménez, *Mato Grosso* (2021) de Raquel Bravo e *Internal Notebook* (2017) de Miki Hasegawa. ***Rules for fighting*** es una publicación en la que Paola Jiménez recoge su vivencia y memoria personales tras el asesinato de su padre; así, en un entretendido compuesto por fotografías de su archivo familiar, documentos del archivo legal del juicio y su propio cuerpo de trabajo fotográfico, ella trata de reencontrarse con su padre en un diálogo imaginal para continuar acompañando su duelo y trauma, uno que también acompaña a su familia. Por otro lado, ***Mato Grosso*** de Raquel Bravo, es casi un libro intervenido por otro: es la reapropiación del archivo extraído de los álbumes familiares para ser contrapuestos con el archivo fotográfico del padre de la autora, un extenso y oculto registro realizado durante su misión antropológica y eclesiástica en la selva de Brasil. Por último, ***Internal Notebook*** de Miki Hasegawa es un fotolibro testimonial, uno que nace a partir de un cuestionamiento complejo, profundo e íntimo que la autora se hace tras ser madre por primera vez; en su publicación ella recoge testimonios de víctimas de abuso infantil, y explora desde su propio registro fotográficas aquellas otras

historias que aún permanecen silenciadas a causa de un contexto social que institucionaliza la violencia doméstica y familiar.

Por consiguiente, desde la lectura a profundidad y fenomenológica de estas piezas artísticas y editoriales, **el cuarto capítulo** recoge cómo un fotolibro autobiográfico, desde sus distintas visualidades, materialidades, técnicas y conceptualizaciones, encuadrados en procesos creativos íntimos a cada creadora/creador refleja un quehacer artístico y expresivo posible como necesario; uno en la búsqueda de deconstruir discursos para re-construir nuevas narrativas personales y sociales. Con ello se recogen los hallazgos para **el capítulo de las conclusiones**, de cómo un proceso creativo basado en la memoria individual podría activar la cualidad polisémica del lenguaje, dándonos cuenta de que éste no sólo se comprende como una expresión y comunicación verbal, sino también sensorial: visual, táctil, sonora; por lo tanto, sensible, emocional e imaginal. Una evidencia que encuentra una manifestación artística y comunicacional reconocible en el formato del fotolibro de autor.



**Capítulo 1:**  
**EL FOTOLIBRO DE AUTOR,**  
**UN REENCUENTRO CON NUESTRO SER-ARTISTA.**

“<<La creación es sólo la proyección en una forma determinada de aquello que ya existe (Shrimad Bhagavatam)>>” (Cameron 2011: 143). Cuando se nos pide definir al arte, solemos inmediatamente asociarlo a nombres reconocidos, técnicas, herramientas, teorías e historia. Todo ello, partes importantes del gran terreno complejo y diverso que es el arte, pero que no necesariamente responde a su esencialidad. Esta concepción, reforzada por la academia y el mercado artísticos, es una manifestación y estructura de procesos primarios. El arte, como nos lo recuerda Cameron -citando a uno de los más importantes escritos en la literatura india: el Shrimad Bhagavatam- es ante todo *creación*. Una creación mediada y moldeada no sólo por todos los recursos expresivos y conceptuales que podamos recoger y traer con nosotros, sino, sobre todo, nutrida por nuestra memoria e historia vital. Es nuestra experiencia personal la que alimenta a otra, una experiencia creativa y sensible: “La creatividad es una experiencia. [...] forma parte del orden natural de la vida. [...] Nosotros somos creaciones y a la vez estamos destinados a mantener la creatividad siendo creativos. [...] Al abrir un canal entre nuestra creatividad [y el entorno] [...] se producen cambios sutiles, aunque poderosos” (idem: 14). Es por ello por lo que el arte es ante todo búsqueda y resultado de procesos de creación. Procesos de donde partimos para explorarnos dentro del encuadre de una experiencia sensible, entorno que no sólo invita a nuestros sentidos, sino también a nuestras emociones: ambos canales con los que percibimos el mundo y construimos nuestras vidas. Canales que nos permiten recolectar acontecimientos, transformarlos en recuerdos y así moldear nuestra historia personal como podemos, queremos y necesitamos contárnosla a nosotros y a otros.

**1.1. El arte contemporáneo como espacio de representación catártica y resignificación de lo real.**

Para Barthes, un lugar de encuentro entre nosotros y lo exterior es posible gracias a la apertura que nos otorga la lengua, entendida a la vez como producto e instrumento del habla:

Esta habla es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los

espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica [Barthes 1957: 200] (Escobar 2010: 4).

Es entonces el habla, entendida como un sistema que agrupa distintos tipos de signos enunciados y performados, lo que permite que tanto espacios como objetos puedan ser recogidos como presencias dotadas de multiplicidad de significados. En otras palabras, son presencias concretas que se abren a una lectura más amplia y compleja: una mítica, recogiendo la noción de mito como un discurso simbólico y ficcionado. “Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas. [...] Hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo” (Barthes 1999: 108-109).

De esta manera, gracias a Barthes podemos recoger el valor representacional que tiene el arte como una expresión ficcionada (es decir, creativa) de nuestra realidad. No sólo somos nosotros los que enunciamos algo relevante de ella a través de nuestras creaciones, si no que estas últimas entran en contacto con los lectores-audiencia y suscitan en ellos nuevas interpretaciones: un discurso o narrativa tanto conceptual como sensible en su experiencia de lectura. De este modo, el arte nos ayuda a poder explorar más de una sola forma de representación: figuras moldeables que siempre pueden actualizarse a las necesidades de cada contexto y momento. “[...] el arte [es acogido] como la creatividad expresiva de un alma que lucha por autorrealizarse. El arte no tiene raza ni género. El arte, [...], era para mí un reino donde se podía traspasar cada límite impuesto. Era un mundo libre y colorido donde todo era posible” (hooks 1995: XI).

Cuando nombramos que el arte permite la actualización de la forma, nos referimos precisamente a lo postulado por bell hooks en la introducción a su publicación de 1995 “*Art on my mind. Visual politics*”. Para hooks, el arte no es más (o no debería buscar ser más) que la expresión de un alma doliente, entendiendo el dolor también como aquella sensación-resultado de la fragmentación de ciertas estructuras sociales, políticas y culturales en las que nos hemos circunscrito. Un quiebre personal que deviene en la evidencia de un sistema sociocultural que nos falla al no reconocernos del todo. Entonces, el arte se vuelve una palestra desde la cual mirar hacia adentro para remirar el exterior y expresarlo. Así, el acto creativo se transforma en una acción humana para develar las carencias, fallas o abusos de poder en las estructuras socioculturales en las que crecemos y, con ello, actualizarlo a lo que realmente

somos, en esencia. Finalmente, son nuestras esencias aquellas que nos definen, diferencian y asemejan como individuos únicos dentro de distintos grupos y tribus. Están conformadas por características o ejes esenciales que no necesariamente responden a géneros, razas, clases, entre tantas otras categorías diseñadas y mayoritariamente impuestas por sociedades hegemónicas. Frente a esta delicada y compleja problemática identitaria y representacional, una circunscrita en tiempos contemporáneos, surge el arte como un templo de la posibilidad: un espacio de juego y exploración para replantear paradigmas y reformular identidades.

### 1.1.1. El acto creativo como canal crítico a los sistemas estructurales individuales y sociales.

La palabra *realidad* tiene como origen etimológico a tres componentes léxicos: *res*, que significa cosa; *-alis*, sufijo que indica “relativo a”; y *-dad*, sufijo que refiere a cualidad<sup>1</sup>. Ella entonces hace referencia a toda ‘cosa’ relativa a una cualidad. O como lo define la RAE: “[...] en contraposición con lo fantástico e ilusorio”<sup>2</sup>. Entonces, nuestra noción de *realidad* queda anclada a otras como ‘lo efectivo’, ‘lo práctico’ o ‘lo opuesto a (lo fantástico e ilusorio)’. Sin embargo, esta definición no la vincula con lo objetivo o lo subjetivo: ambos umbrales en los cuales coexistimos todo el tiempo, cuyos límites diluidos son el origen de múltiples debates científicos, filosóficos y humanísticos. En dicha línea, el arte también cubre un campo importante de aquella búsqueda, desde la expresión y visibilización de *lo real* perteneciente al creador como *ser* que habita un espacio-tiempo junto a muchos *otros* seres.

Las y los artistas contemporáneos han buscado mostrar distintas facetas de sus vidas íntimas. Desde trabajos a través y a partir del cuerpo hasta escenas donde la familia, amigos y amantes son retratados. Hablamos entonces de un arte en el que la realidad de cada creadora y creador es trabajada y compartida. Una realidad que nos es posible conocer gracias a los espacios accesibles que los creadores moldean a través de sus piezas artísticas; una que no siempre es aceptada por la sociedad, pero que desde el arte encuentra un canal de expresión y representación. Entonces, aquí invade el cuestionamiento en torno a la noción de realidad y cómo es recogida (o reformulada) desde el arte contemporáneo: ¿Es ésta una exhibición pura,

<sup>1</sup> Definición etimológica extraída de <http://etimologias.dechile.net/?realidad>. Consulta realizada el jueves 10 de diciembre del 2020.

<sup>2</sup> Definición extraída de la RAE (página web): <https://dle.rae.es/realidad?m=form>. Consulta realizada el jueves 10 de diciembre del 2020.

libre de construcciones discursivas o narrativas? o ¿no deja de ser una pieza imaginada y conceptualizada con el fin de comunicar un mensaje?, ¿es un arte documental y/o testimonial? o ¿es el testimonio y el archivo documentado también una forma ficcionada? ¿Dónde empieza y termina la noción de lo real en el arte de los últimos años?

Jacques Derrida, filósofo francés conocido por haber acuñado el concepto y término de la *différance* y la deconstrucción, dedicó su vida y estudios a analizar las palabras y sus conceptos. Él consideraba que nuestro mundo, desde el occidentalismo, estaba:

[...] [estructurado] sobre la base de oposiciones binarias, como bien/mal, verdadero/falso, subjetivo/objetivo, original/copia, normal/anormal, interno/externo, en las que el primer término se considera superior al segundo. [...] [Así] afirma que la valoración como superior o inferior de los términos de las dicotomías es consecuencia de una serie de ideas y suposiciones propias del pensamiento occidental, como ‘la prioridad sobre la lógica’, ‘la confianza en lo que es visible’, [...] ‘la prioridad de la lengua oral sobre la lengua escrita’. [...] [De esta manera dichas] dicotomías resultantes tienen implicaciones éticas que pueden conducir a la eliminación de las personas diferentes y más vulnerables (Tanaka y Saito 2020: 318-319).

Es desde este encuentro con el juego de las dicotomías con las que él empieza a cuestionar la forma de funcionar del mundo. Siendo hijo de una familia judía, víctima de la Francia nazi de Vichy, Derrida necesitaba encontrarle un sentido a su historia personal, una entre tantas de un contexto histórico y social: la de una Segunda Guerra Mundial basada precisamente en la segmentación entre aquellos que se ubicaban en un estadio superior, estrado ideológico desde el que ordenaban eliminar a todo aquél categorizado como inferior: *el otro* diferente. Así, se desplegaría un contexto cuya base estaría instaurada precisamente en una dicotomía, tanto eje como fisura de una política de genocidio. Entonces, es precisamente el reconocimiento de dicha grieta lo que permite que Derrida pueda desarrollar su famosa ‘*deconstrucción*’; su hallazgo en esta estructura dicotómica de conceptos le ayuda a desplegar un trabajo que:

[...] consistía en desedimentar, descomponer estructuras, pero siempre a través de un gesto transformador y afirmativo, de un movimiento creador y no destructivo. [...] *Ello se deconstruye*, [es decir] evidencia la falta de solidez, las grietas mismas del edificio, al tiempo que denuncia las violencias encubiertas de nuestro discurso (Meloni González 2019).

En dicha línea, cómo el circunscribirse a distintas nociones dicotómicas, entre ellas *realidad* versus *fantasía* (o *lo ilusorio*), sesga lo socialmente incómodo o impropio, colocándolo fuera de cierto orden-estructura. Dicho desplazamiento silencia y reprime lo reconocido o catalogado como *diferente* en relación con todo aquello colocado al servicio de una normalización en masa y hegemonía representacional. Así, Derrida abraza su *deconstrucción* con otro concepto, el cual moldea a partir de un juego fonético en su lengua nativa que encuentra el diferir con la diferencia. Este concepto sería el de la *différance*.

[...] En Occidente, se asume que la palabra es superior a la escritura ya que se considera que las letras (lenguaje escrito) son copias que sirven para representar la voz (lenguaje oral): en esto consiste el fonocentrismo. Derrida cree que el fonocentrismo es una concepción peligrosa, porque da prioridad a lo presente, a lo directo, a lo que es fácil de entender. (Tanaka y Saito 2020: 322).

Por lo tanto, el principal peligro del fonocentrismo de la lengua está en validar un tipo de discurso como único y a su vez un único modo de pensamiento. Entonces:

[...] Situándose [...] en las esquinas de cada concepto, la deconstrucción opera como un “efecto palanca”. Allí donde la grieta ocultada [...] comienza a desestabilizar el edificio. Tal es el efecto de esos conceptos indecibles, aquellos que ya no podemos situar en un extremo de la oposición, [...]. [...] Entre ellos, ese extraño ‘neologismo’ que introduce [...] es la *différance* (Meloni González 2019).

Una *différance* que nos abre la posibilidad a nuevas formas de pensar, entender y vivir la realidad. Un nuevo camino basado en el lugar que ocupa *lo diferente*<sup>3</sup>. De esta manera nos es posible acoger la noción de *realidad* desde su maleabilidad: una propuesta conceptual que nos sirve de punto de partida para comprender que entonces *lo fantástico*, o dicho de otra forma, la ficción no es antítesis de *lo real*, si no que es más bien *la realidad* un terreno fabricado por la cosmovisión propia de cada contexto histórico, social, cultural y político. Un terreno que necesita ser constantemente actualizado en respuesta a los distintos cambios y nuevas diferencias que van surgiendo generación tras generación, siglo tras siglo. Así, desde el reconocimiento de las nuevas diferencias, evitamos ocultar alguna individualidad perteneciente a su colectivo. Y aquí, el arte cumple una función importante.

<sup>3</sup> [...] La propia *différance* llevaba ya en su seno una alteridad inaprensible. [...] Dicha alteridad anida en el seno de toda deconstrucción, toma forma ética y reclamo político cuando el otro adviene, cuando nos encontramos con aquel que es totalmente diferente a nosotros y que, cual *arribante* absoluto, nos demanda una respuesta que no esperábamos. [...] marca la desemejanza y la disimilitud, introduce la heterogeneidad y el *pólemos* allí donde tiene lugar lo político (Meloni González 2019).

### 1.1.2. Jugar entre la realidad y el impulso creativo: la emergencia del arte contemporáneo.

En la historia del arte han existido diversas corrientes y escuelas, cada una de ellas manifestaciones de búsquedas colectivas influenciadas por distintos contextos sociopolíticos y culturales. Corrientes artísticas que iban adoptando nombres y un listado de características principales en relación con las formas y discursos que sus obras empezaban a tener en común. Formas y discursos sincronizados no por el azar, si no por las múltiples crisis temporales que han ido afectando a cada generación de artistas, haciendo precisamente de su espacio creativo el único desde el cual mostrar su dolor e indignación, expresar su cuestionamiento frente a estructuras que les fueron dadas y responder al anhelo de la posibilidad de cambio. Así, el arte contemporáneo que surge a partir de la mitad del siglo XX reunió a generaciones de artistas que buscaron cuestionar la estructura y circuito hasta entonces establecido por las instituciones artísticas. De esta manera, con el memorable urinario de Duchamp, se planteó una nueva perspectiva en torno a qué podía ser una obra de arte:

Como un movimiento genial de un maestro de ajedrez sigiloso, la introducción [de la Fuente de Duchamp] en la historia de la creación de imágenes tuvo el efecto de hacer un jaque mate a las sensibilidades del mundo del arte, marcando el final de un tipo de juego y el comienzo de otro. (Grovier 2017).

Por consiguiente, cómo *lo real* expresado y/o representado sería replanteado por un cambio en la mirada desde la cual es observado y registrado. Ernst Gombrich, en su reconocida publicación *Historia del arte*, comenta: “[...] Hablamos de arte siempre que algo se hace tan superlativamente bien que casi nos olvidamos de preguntar cuál se supone que es el trabajo, por pura admiración por la forma en que se hace” (Gombrich 2006: 468). Este quehacer superlativo al que hace mención, no guarda relación con un dominio experto de la técnica artística elegida por cada creador. Tiene más bien relación, como lo señalaría más adelante, en una expresividad pura y sensible.

La maraña de líneas resultante satisface dos estándares opuestos del arte del siglo XX: el anhelo de la sencillez y la espontaneidad infantiles que evoca el recuerdo de los garabatos infantiles en el momento de la vida antes incluso de que los niños comiencen a formar imágenes; y, en el extremo opuesto, el sofisticado interés por los problemas de la "pintura pura" (idem: 469-470).

Son estas búsquedas las que marcarían un estilo deconstructivo por parte de la generación de artistas contemporáneos, donde antes que construir un concepto o discurso desde la idealización de lo real, buscarían mostrar lo real en tanto respuesta a una necesidad espontánea pero humana: la urgencia catártica de las emociones. Así, lo real empezaría a verse anclado, como lo veremos más adelante, no a una representación objetiva ni tampoco en su extremo subjetiva como lo habría sido el surrealismo en sus expresiones oníricas del inconsciente. Aquí se buscaría mostrar lo real a cada individuo, nutrido y afectado por lo objetivo y estructural de lo externo, y recogido y moldeado por lo subjetivo y auténtico de su psique y universo emocional. Entonces, la noción de transformación sería algo que marcaría mucho la manera de conceptualizar y trabajar las distintas obras del arte contemporáneo. Gombrich continúa a partir de un ejemplo, *White Forms* (1955) de Franz Kline:

Obviamente, quería que prestáramos atención no solo a sus líneas, sino también al lienzo que de alguna manera transforman”. [...] [Así] Quieren sentir que su trabajo realmente sigue siendo único, producto de sus manos, en un mundo [...] hecho a máquina y estandarizado. [...] Pero sería engañoso presentar la escena contemporánea como si estuviera completamente dominada por experimentos con pintura, textura o formas únicamente. Es cierto que, para inspirar respeto entre la generación más joven, un artista tiene que dominar estos medios de una manera interesante y personal. [...] Continúan explorando la creación de imágenes [...] (idem: 470-472).

Aquella exploración creativa no consistiría prioritariamente, como lo resalta Gombrich, en un manejo de técnicas o formas creadas desde la pieza-resultado. Si no que sería sobre todo desde el manejo de signos simbólicos transformadores para atender a esa necesidad expresiva de responder a una forma más interesante, original y personal. Sólo así, es que cada pieza se vuelve algo único e irreplicable, no sólo por cualquier máquina, mercado o industria, sino por otro ser humano. Y de esta manera la unicidad de dicha pieza también guardaría vínculo y representaría la unicidad de su creador; pues lo que volvería real a dicha obra, al observarla, tocarla y sentirla, haría real también a quién la creara, retirándola de la instancia donde se ubican las instituciones artísticas para acercarla a otros como seres humanos creadores, unos en búsqueda de mostrar una parte suya al transmitirnos una sensación o emoción.

Así, se considera que *lo real* en el arte contemporáneo tiene un estrecho vínculo con el sentido detrás de la obra. Un sentido que nace y se alimenta de una necesidad de expresar aquello que no encuentra un lugar en el mundo, pues quizás sea el mundo el que necesita ser

cuestionado y transformado. Es por ello que, para el arte contemporáneo, la mirada de *lo artístico* ya no se sostiene sobre la técnica o el concepto, sino sobre el sentido de creación, ese propósito que despierta en el creador una necesidad expresiva. De esa manera, el arte recoge y representa realidades o aspectos de una realidad relevante a su autor, moldeándola para permitir una experiencia de lectura por parte de aquellos que la observan, consumen o exploran. Como era mencionado anteriormente, un elemento importante de este proceso es la transformación y generación de signos. Son ellos los que, como las distintas estrellas que conforman una constelación, permiten el entretrejo de una narrativa. Son los que sostienen y posibilitan el sentido de la obra. Para Derrida, los signos se vinculan con el concepto de huella:

[...] La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la *différance* que abre el aparecer y la significación. Articulando lo viviente sobre lo no-viviente en general, origen de toda repetición, origen de la idealidad, ella no es más ideal que real, más inteligible que sensible, más una significación transparente que una energía opaca, y ningún concepto de la metafísica puede describirla (Derrida 1967: 63).

La huella es aquello que nos permite el encuentro con lo no aparente, lo no observable. Aquello que en su ausencia denota la presencia de lo que es diferente a lo reconocido como real o idéntico. O aquello que estuvo presente en determinado espacio-tiempo pero ya no lo está. En un sentido derridiano, la huella es una suerte de ente vivo que reúne los opuestos, pero no para limitar o reducir las posibilidades de significación; por el contrario, para que desde su vacío propicie la multiplicidad de significados. Gracias a esta posibilidad, el creador recoge todo lo que compone su realidad, tanto desde un plano objetivo como subjetivo, y les otorga un valor propio con los que va construyendo sus símbolos narrativos:

El *signatum* remite siempre, como a su referente, a una res, a un ente creado o, en todo caso, primeramente pensado y dicho, pensable y decible en el presente eterno dentro del logos divino y precisamente en su aliento. [...] Y para la lingüística moderna, si el significante es huella, el significado es un sentido pensable en principio en la presencia plena de una conciencia intuitiva (idem: 73-74).

De esta manera, la realidad expresada mediante la obra de la o del artista se entretreje a partir de la narrativa constituida sobre un significante y significado simbólicos. Por un lado, un significante que remite a aquello que aconteció o aquel elemento de la historia vital que nos interpela y es necesario para el creador volver a traer en una presencia actualizada. Por otro lado, un significado que une nuestra intuición sensorial y emotiva a una consciencia quizás más

racional o lógica, para así, desde ambas, construir un sentido discursivo, un propósito de creación de una realidad representada. ¿Es entonces *lo real* en el arte contemporáneo un replanteamiento a partir de elementos que son resignificados en respuesta a la necesidad del creador por construir una nueva realidad personal? Aquí es útil recoger la noción de mito.

Un mito es una narración maravillosa, ficticia, protagonizada por personajes divinos o heroicos que pueden o no encarnar algún aspecto universal de la condición humana. Generalmente, ellos han sido creados y escritos con el motivo de poder explicar orígenes inexplicables en nuestra historia como especie, o incluso poder brindar algún tipo de respuesta frente a fenómenos aún no del todo explicados científica o teóricamente. Para Barthes, el mito es un lenguaje (1999: 6):

El mito es un habla. [...] Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, [...]. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas (idem: 108).

De esta manera, Barthes nos presenta una nueva manera de concebir los mitos. Ya no desde el imaginario de los héroes, sino desde todo relato que transforma la existencia hermética de lo presente a un estado abierto disponible para la resignificación propuesta por su creador o lector. Aquí juega un rol importante el significado:

Vayamos ahora al significado: esta historia que se desliza fuera de la forma va a ser totalmente absorbida por el concepto. El concepto restablece una cadena de causas y efectos, de móviles e intenciones. En contraste con la forma, el concepto nunca es abstracto: está lleno de una situación. Estrictamente, en el concepto se inviste más un cierto conocimiento de lo real que lo real mismo. Al pasar del sentido a la forma, la imagen pierde saber para recibir mejor una porción de concepto (idem: 114).

Sitúa en un lugar más importante al significado el cual es anclado a *esa historia* que se *desliza* fuera de la forma, una historia a la que nombra *concepto*. Así, la imagen que viaja desde su sentido inicial renuncia a ciertos saberes (vinculados a su realidad objetiva) para dotarse de concepto, que no es otra cosa que una idea o representación mental anclada a un significante.

Por lo tanto: “[...] todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales. [...] [Así,] la imagen [puede ser concebida] como referencial o como simulacral<sup>4</sup>” (Foster 2001: 130). Una imagen simulacral que desde el plano de “lo fantástico”, es decir, ficticio, es referencial a algo o alguien *real*, existente en el plano de lo objetivo, observable, tangible. Así, dicho deslizamiento conceptual le regala a la creadora o creador una de sus herramientas principales para mirarse, cuestionarse y con ello, cuestionar las estructuras que lo delimitan. Cuestionamientos de qué es lo real, o qué debe validarse como tal. Si es que acaso no es suficiente con el hecho de que existe una pieza resultado de un proceso creativo, ahora, en su forma más definida y actualizada, atestiguada por otro u otros. ¿Qué de esta interacción define dichas creaciones como representaciones de *lo real* o *lo real en sí mismo*? ¿Y por qué son necesarios todos estos procesos y piezas de creación? Hal Foster, crítico de arte e historiador estadounidense, comenta en su publicación *El retorno de lo real* (2001):

Este deslizamiento en la concepción de la realidad como efecto de la representación a lo real en cuanto traumático puede ser definitivo en el arte contemporáneo, por no hablar de la teoría, la ficción y el cine contemporáneos.

En dicha publicación, Foster se detiene a analizar las múltiples manifestaciones artísticas contemporáneas para proponer que es ahora el arte el que está colocando sobre mesa de diálogo *lo real* de los cuerpos y escenarios tanto individuales como sociales. De esta manera, es que lo asocia con *lo traumático*, en tanto aquello indigerible o indecible parcial o totalmente. Entonces, partiendo de la teoría lacaniana del diagrama Lambda<sup>5</sup>, es que Foster configura las ubicaciones relacionales entre el sujeto-objeto y la mirada que lo media. Así, plantea la noción

<sup>4</sup> Cuando Foster nombra que las imágenes son *simulacrales*, ello se refiere a la condición de simulacro: es decir, a aquella cualidad representacional que las imágenes guardan en vínculo con la persona o cosa a la que hacen referencia. Sin embargo, es un tipo de representación que va más allá de un abstraccionismo o conceptualismo estético o artístico. Este tipo de representación afecta y retroalimenta la percepción de la realidad al ser construida sobre la base de una serie de símbolos y significados de la cultura y los medios para la comprensión de una existencia compartida (Goldman y Papsen 2003).

<sup>5</sup> Jacques Lacan (1901-1981) fue un psicoanalista francés cuyos aportes retornan el enfoque filosófico desde el lenguaje para entender la concepción del inconsciente y el desarrollo de una individualidad social. Es así como, durante un seminario en el hospital de Sainte Anne durante los años 1954-55, revela un gráfico en el que pretende fijar un conjunto de conceptos relacionados con el tratamiento analítico de un paciente. De esta manera, lo que el diagrama Lambda (denominado así por su símil en forma con la letra griega λ) pretende representar y explicar son las relaciones que establecemos con nuestros semejantes, la barrera que supone el *yo* en el tratamiento y acercamiento a uno mismo, la forma en la que el sujeto se autorepresenta, las conexiones que establecen el *yo* y el inconsciente, el lugar del lenguaje entre tipos de discurso, etc. Todo ello con el objetivo de ofrecer una suerte de mapa que nos permite visibilizar cómo se configuran las experiencias y relaciones intersubjetivas, unas evidenciadas no sólo en el espacio terapéutico sino en todo entorno colectivo, como también lo es el entorno del arte (García Arroyo 2010: 31-33).

de una *pantalla-tamiz*, que no sería nada diferente a la pared en la galería, el negativo revelado o la proyección filmica, entre otros.

La pantalla-tamiz —concepto fundamental— quiere decir “la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo, [...] las convenciones del arte, los códigos de la cultura visual” (Foster, 2001, p. 143). En otras palabras, lo que hace posible y sirve de soporte para la producción de cualquier imagen, tanto de su contenido como de su forma. Esta pantalla-tamiz, como aspecto simbólico, haría las veces, junto con la imagen, de mediadora de la mirada. El arte podría entonces intentar, usando la imagen, domar la mirada o engañar al ojo para ocultarla (Foster, 2001, p. 144) en su crudeza real: por hacer uso de la mirada y las imágenes, el arte está en la base de la configuración que nos hacemos de lo real, puesto que es por intermedio de las mediaciones de esos dos registros como lo enfrentamos, como podemos enfrentar su crudeza, la amenaza de la mirada. En este orden de ideas, la realidad nunca es totalmente dada, pues no se encuentra completamente por fuera de nosotros, así nos exceda. Al estar mediada por lo imaginario y lo simbólico, tiene un elemento de construcción por el cual accedemos a ella. Pero, al contrario de lo que podría parecer, esto no tiene el efecto de que lo real depende del antojo subjetivo de alguien; al revés, previene de que alguien puede adjudicarse su lectura de lo real como un absoluto, pues se sabe que siempre va a estar en falta: la mirada y el lenguaje lo sobrepasan, lo miran, lo contienen y lo interrogan (Díaz Leguizamón 2015: 21).

Por consiguiente, una pantalla que no sólo intercede entre el sujeto que la observa y la obra en sí misma (sin considerar incluso al sujeto-creador representado a través de su obra); si no que también cuida a las partes involucradas para que aquello que es representado, que deviene de ejes imaginarios, de distintos cajones del inconsciente, pueda ser mostrado y observado. De esta forma, dicha obra, una realidad expresada y representada, conforma y se convierte en la realidad de a quiénes interpela: no sólo la audiencia que contempla y es afectada, no sólo del objeto o escenario que ha sido o es transformado, sino también al creador, ese ser-artista que es nutrido y traumatizado por su propia realidad individual. Aquella historia vital y memoria retroalimentadas no sólo por sus partes fácticas sino sobre todo por aquellas imaginadas, anheladas y reprimidas. Por lo tanto, *lo real* en lo contemporáneo no es más que *lo real en sí mismo*, visto desde una nueva perspectiva. Una nueva forma de mirar y vivir gracias a un proceso creativo que nos desfamiliariza y nos distancia para darnos la licencia de re-crear lo vivido y lo recogido por nuestra memoria. Tal y como lo nombra bell hooks:

[...] la desfamiliarización nos aleja de lo real solo para traernos de regreso a él de una manera nueva. Permite al espectador experimentar lo que el crítico Michael Benedikt llama en su manifiesto *Por una arquitectura de la realidad*, "experiencias estéticas directas de lo

real". [Por ello] Debe haber una revolución en la forma en que vemos, en la forma en que miramos (hooks 1995: 4).

Entonces, partiendo de que *lo real* en el arte contemporáneo es redefinido por un proceso creativo de construcción de símbolos a partir de nuestra imaginación, se propone adentrarnos a entender cómo es que se articula conceptual y emocionalmente el imaginario personal con aquellas imágenes, esas manifestaciones de ese mundo interno que nos habita y que va encontrando un lugar tangible u observable en el exterior. El acto de crear una imagen no sólo se cierne al universo pictórico, plástico, fotográfico o audiovisual. Si bien es cierto que todas ellas son modalidades artísticas (entre otras, también interdisciplinarias) que se basan o moldean a partir de lo visual, es importante recordar que el origen de las imágenes viene de un umbral mucho más remoto y nuclear a cada creador: la memoria.

En el Renacimiento, en los siglos XVI y XVII, [...] la memoria era algo mágico, [...]. [...] Y la más mágica de todas las artes era la de recordar, que creían que estaba ligada a la creación y a la fantasía, a la capacidad divina de los humanos para crear. [...] verdaderamente hay algo mágico en nuestra facultad para conservar el pasado y traerlo de vuelta en forma de vívidas imágenes. Dentro de las sienes, la mayoría tenemos nuestro propio teatro de los recuerdos, con funciones que se representan de forma continua, siempre con interpretaciones nuevas, a veces también con distintos actores (Østby y Østby 2019: 32). Simplemente es así como funciona la memoria. Está viva y es orgánica, despierta las imágenes a la vida y cuando entran en juego nuevos elementos se incorporan a la imagen original de una forma tan perfecta que solo nuestra memoria es capaz de conseguir (idem: 134). Pero ¿cómo podemos confiar en que nuestros recuerdos nos ofrezcan la verdad? La memoria siempre reconstruye, lo que provoca que en nuestros recuerdos haya errores y falten cosas (idem: 140).

Así, la memoria se materializa en una narrativa compleja y viva, pues se está recreando y reescribiendo constantemente gracias al entretendido de recuerdos con los que es posible ir dándole forma y sentido a cada experiencia vivida. No obstante, dicha construcción eventualmente se torna problemática, pues algunas de sus partes empiezan a percibirse como desencajadas de cierta estructura narrativa, lo que posteriormente se explicaría como el trauma. Cual fuese el caso, la memoria recurre a una serie de mecanismos de autoprotección donde la línea que delimita *lo real* de *lo imaginal*<sup>6</sup> se va desdibujando y se produce un efecto:

<sup>6</sup> Cuando se hace referencia a *lo imaginal*, éste no es sinónimo del concepto de *imaginario*. *Imaginario* se trata de una terminología de uso mayoritariamente antropológico o etnográfico que refiere a un conjunto de símbolos representativos de la identidad cultural de un grupo humano y sus miembros. Por lo tanto, todo aquello categorizado como *imaginario* suele ser interpretado en su cualidad fantástica, fantasiosa o contraria a *lo real en sí mismo*. Sin embargo, en lo que respecta a los ejes de partida de la presente investigación, se considera a *lo imaginal* como todo aquello que surge desde y en la memoria, por lo tanto, que guarda una naturaleza subjetiva

[...] un efecto extraño se produce a menudo y fácilmente cuando se borra la distinción entre imaginación y realidad, como cuando algo que hasta ahora hemos considerado imaginario aparece ante nosotros en la realidad, o cuando un símbolo asume todas las funciones de lo que simboliza, y pronto (Freud 1925: 244).

Freud inserta de manera polémica un análisis etimológico de un término muy particular que refiere a dicho punto de encuentro diluido entre lo imaginario y lo real: lo *Unheimlich* o, aproximadamente en español, *la inquietante extrañeza*. Un efecto que se suscita en nosotros cuando ciertos objetos nos confrontan y nos interpelan pues ellos guardan una serie de símbolos. Representaciones retroalimentadas y que alimentan lo desconocido en lo aparentemente familiar. “Magia, animismo o, más prosaicamente, <<incertidumbre intelectual>> y lógica <<desconcertada>> [...] son propicias a la inquietante extrañeza. [...] El símbolo deja de ser símbolo. Se desmorona en beneficio de la imaginación” (Kristeva 1988: 362). Es este punto de conjunción donde, como lo menciona Kristeva, el símbolo deja de ser símbolo. Deja de ser la representación de una idea, una noción objetiva, científica o teórica. Deja de ser una referencia y se vuelve un *ello* en sí mismo. Toma el lugar de lo que se sirve para metaforizar o hacer posible la analogía, sencillamente, para existir como una “nueva” realidad. Por lo tanto, *nos despierta una inquietante extrañeza*, pues entonces aquello que en cierta instancia cognoscitiva o estadio emocional nos es reconocible, cercano y familiar, ahora se vuelve confuso, distante y desconocido; casi como si fuese un descubrimiento. En efecto, lo *Unheimlich* no es un término digerible fácilmente, ni tampoco una experiencia del todo detectable en una primera instancia. Pero lo que nos regala esta inserción freudiana es la posibilidad de encontrar hasta qué punto cada parte del entorno que nos rodea y construimos está bañado de significaciones. Por más extraordinario o cotidiano que pueda ser el objeto/sujeto de nuestra mirada, no dejan de ser construcciones simbólicas o narrativas. Son objetos o sujetos para nosotros relevantes porque cumplen una función o rol representacional importante para la narrativa de nuestra historia vital y, por lo tanto, para nuestra búsqueda de sentido. Esto nos regresa a la noción de mito a la que nos referíamos previamente: ese amplio territorio de la resignificación alimentado por los símbolos. De esta manera, el mito *deforma*: altera la forma dada de una cosa para darle otra, quizás una necesaria para hacer visible aquello que es complejo de reconocer.

---

pero que no está divorciada de *lo real en sí mismo*. Es decir, se trata de una cualidad resultante del encuentro entre la realidad fáctica y objetiva registrada a través de la subjetividad propia de cada individuo, dando como resultado a una serie de elementos caracterizados por su rol como recursos *imaginables* para la construcción narrativa de la memoria personal.

Le he dado un nombre: significación. [...] [Ello] es el mito mismo, [...]. [...] [Así] el mito no oculta nada: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. [...] [Entonces en él encontramos] Dos tipos diferentes de manifestación: forma y concepto. Los elementos de la forma tienen entre sí, por lo tanto, relaciones de lugar, de proximidad: el modo de presencia de la forma es espacial. [Por lo tanto] El vínculo que une el concepto del mito al sentido es esencialmente una relación de deformación (Barthes 1999: 115).

Aquí Barthes nos explica a más detalle el rol de la forma y el concepto en la constitución de los mitos. Él postulaba que el concepto es la base del mito, pues es lo que lo dota de sentido; y ese sentido es posible gracias a la existencia de una relación de deformación que lo une a la forma misma del mito: esa relación de proximidad y de lugar. De pertenencia. Una relación que también se encuentra presente en el vínculo que reúne a la imaginación con la creación artística. Es gracias a dichas capacidades imaginativas inherentes al ser humano con las que es posible deformar las imágenes dadas por el entorno. Así, moldearlas a las formas y conceptos que se necesiten, transformándolas en símbolos de representación que, finalmente, nos habiten y construyen. Todo ello en respuesta a una necesidad de reforzar una sensación grata, como quizás también la posibilidad de volver digerible esa inquietante extrañeza, lo *Unheimlich* que emerge al vernos en ciertos objetos/sujetos pues susurran sucesos o recuerdos traumáticos. De esta manera la imaginación nos permite ubicar cada sensación, emoción y suceso en su lugar: los ubica para mantener con nosotros cierta relación de proximidad y pertenencia.

### 1.1.3. El artista contemporáneo y la búsqueda por espacios de representación.

“Fue la necesidad, no la virtud, la que despertó mi espiritualidad. [...] <<La posición del artista es humilde. En esencia no es más que un canal>> (Piet Mondrian). [...] Pues en cierto sentido, siendo seres creativos, nuestras vidas se convierten en nuestra obra de arte” (Cameron 2011: 11-13). Julia Cameron es docente, autora, poeta, dramaturga, novelista, cineasta, compositora y periodista. Es una artista. Creadora de *El camino del artista* (2011), autopublicación editada por primera vez a inicio de los años noventa. Con este libro, ella buscaba ayudar a todo aquél que estuviese en la necesidad de una *rehabilitación creativa*, para lo cual trabajó por mucho tiempo, no sólo en diseñar una serie de ejercicios que orienten a ello, si no a reformular (consigo misma) la noción de lo que es *ser artista*. Tal y como lo menciona en la cita previamente recogida, para ella, el artista no es un ser que nace por un talento que le ha sido entregado, si no por el reconocimiento de una necesidad personal. Un despertar

consciente de un cúmulo de recursos que nos acompañan y nutren, como de ciertos vacíos o carencias que se buscan completar de alguna u otra forma. El arte puede ser, no sólo un quehacer creativo, sino también un quehacer espiritual: por un lado, creativo desde la exploración lúdica que abre posibilidades, y por otro lado, espiritual al ser un canal, independientemente de la modalidad artística, para propiciar dicho encuentro entre lo disconforme, lo anhelado y lo auténtico.

[...] esa fuerza creativa tiene el poder de cambiar vidas, cumplir destinos, responder a nuestros sueños. [...] Como artistas formamos parte de una tribu antigua y sagrada. [...] Cuando tratamos los unos con los otros, estamos tratando no sólo con nuestras personalidades humanas, sino también con el tropel de ideas, visiones, relatos, poemas, canciones, esculturas, artefactos invisibles pero siempre presentes que abarrotan el templo de la conciencia, esperando su momento de nacer (idem: 150-151).

Y dicha fuerza creativa no sólo surge en respuesta a las necesidades individuales, sino también a aquellas que vienen del reconocernos parte de un colectivo. Por lo tanto, de reconocer que en dichos espacios públicos también se encuentran carencias asociadas a la falta de representatividad y reconocimiento de derechos y valores fundamentales desde los cuales también vamos construyendo nuestras identidades personales. De esta manera el arte se presenta como un territorio político que no sólo acoge lo personal, ya que ello se construye dentro de una estructura sociocultural, sino también a *lo íntimo*: aquellas partes vulnerables a cada individuo y, por lo tanto, a cada artista. Por lo tanto, su búsqueda no sólo conlleva una catarsis emotiva si no también una lucha por sentirse y verse representado, lo cual también ha dado a notar una problemática tanto en el mundo del arte como de las instancias que asumen sus roles de validación y crítica:

[...] La producción de arte y la creación de una política de lo visual que no sólo afirmaría a los artistas, sino que también vería el desarrollo de una estética de la visión como algo central para reivindicar la subjetividad, [son cualidades que] se han devaluado constantemente. La representación es un lugar crucial de lucha para cualquier pueblo explotado y oprimido que afirme la subjetividad y la descolonización de la mente (hooks 1995: 3).

Como lo afirma bell hooks, el arte es ante todo un estadio para la representación antes que para el consumo o la exclusividad. Es desde su capacidad expresiva que nos otorga espacios donde nos vemos y sentimos reconocidos, volviéndola poderosa, necesaria y también política. Por ello, es que es importante reubicar *lo subjetivo* como instancia imaginada e inherente a

cada *ser artista* para concebirla también como umbral de *lo real*. Una realidad interna en la que se entreteje la voz y la historia de cada creador a partir de sus recursos como de sus falencias: carencias resultantes del constante quiebre que deviene de la interrelación entre lo que somos y sentimos frente a lo que el mundo nos demanda. Por lo tanto, la búsqueda del artista no empieza con el concepto, la forma y la audiencia o los lectores. Empieza consigo mismo. Al confrontar una sensación de vacío: contemplar el entorno y no sentirse representado; sentirse silenciado u omitido en relación a lo que le acontece, habita e interpela. Entonces, se cuestiona. Ante las preguntas revisita lugares familiares que ahora le resultan extraños, pues su visión, al ser polemizada, se actualiza y despierta ante las nuevas diferencias, cambios y necesidades que ahora lo identifican. Y como el arte es ante todo creación, es decir, un quehacer creativo, es que así empieza a prepararse el terreno para que surja el *ser artista*: aquél que busca una posibilidad frente a lo que no encuentra en su mundo inmediato, cotidiano y social. Pero dicho camino no llega completamente claro u ordenado, ello se va desplegando en su proceso de creación:

Mientras nos dedicamos a subirlo, volvemos sobre las mismas vistas, una y otra vez, pero a alturas ligeramente distintas. <<He estado aquí antes>>, pensamos, cuando nos topamos con una temporada de sequía. Y, en cierto sentido, es verdad. La carretera nunca es recta. El crecimiento es un proceso en espiral, que se dobla sobre sí mismo, se reevalúa y se reordena. [...] realmente lo mejor es proceder paso a paso, concentrándonos en el camino que tenemos bajo nuestros pies tanto como en las cimas que aún nos quedan por delante. <<Un cuadro nunca está terminado. Sólo se detiene en lugares interesantes>> (Paul Gardner). El camino del artista es un viaje espiritual, un peregrinaje con destino al hogar de nuestro propio yo [...]. [...] Se trata de que, si te paras a escuchar, oirás algo (Cameron 2011: 143).

Ese detenerse a escuchar, o contemplar, empuja al encuentro con *lo necesario*. Aquello que es llevado muy profundamente dentro de uno mismo y que gracias a un proceso creativo sensible y consciente es posible que emerja para atender a nuestras preguntas iniciales como creadores. De esta manera, cuando el artista crea y expresa, no sólo está compartiendo una narrativa personal, si no que al mismo tiempo se está cuestionando y a todo aquello que circunscribe a dicho relato íntimo pues, en su búsqueda, anhela la posibilidad de un cambio. Esta aparición, aquello a lo que Freud se refiere como “*lo oculto* que sale a la luz”, es posible al haber un proceso introspectivo y auténtico con relación al arte.

¿Qué buscan los artistas entonces? Desde la heterogeneidad de sus cuestionamientos y certezas, tan sólo sentirse reconocidos; sentirse escuchados, comprendidos, queridos y así, aceptados. Es por ello por lo que el artista contemporáneo es muy singular en su especie: para reformular sus espacios de reconocimiento primero necesita deconstruirse a sí mismo. Remirarse, no desde el rol del artista validado, sino desde su condición humana creativa y creadora, aquella que crea por necesidad, que expresa para criticar aquello que silencia, invisibiliza y vulnera su entorno, *aquello que no lo deja ser*. Y es por eso que su rol también se transforma, y surge un nuevo tipo de perfil o paradigma del *ser-artista*: “[...] un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del «autor como productor»: [es] el artista como etnógrafo” (Foster 2001: 177)<sup>7</sup>, propuesta con la que Foster nos recuerda que la identidad del artista contemporáneo se sostiene en lo que busca o necesita expresar a través de su obra, antes que sustentarse sobre la calidad y complejidad de su manufactura.

#### 1.1.4. La expresión de lo oculto: el dolor como una estética de lo sensible.

Pero lo cierto es que una vida creativa incluye largos ratos de atención. La atención es una manera de conectar y sobrevivir. [...] La recompensa de prestar atención siempre es la cura. [...] Pero lo que se cura finalmente es la herida que subyace a todo dolor: el dolor por sentirnos, como dice Rilke, <<indeciblemente solos>>. (Cameron 2011: 46-48).

Cameron nos recuerda que la atención es crucial en un proceso creativo. Una atención tanto analítica como contemplativa que garantiza el cuidado responsable de aquellas preguntas de partida que nos llegan, antes que como artistas, como individuos habitados por el dolor. Un dolor que se origina en el momento en el que nos sentimos solos, es decir, no reconocidos. Un dolor que nace cuando es señalado que ciertas emociones o formas de convivencia (o supervivencia) son sobredimensionadas, es decir, fuera de las dimensiones que las estructuras sociales esperan de uno. Es por ello por lo que Cameron nombra a “la herida que subyace a todo dolor” como aquella fisura que demuestra que la estructura en la que nos veníamos construyendo no es del todo sólida porque estamos transformándonos todo el tiempo. Lo que

---

<sup>7</sup> La etnografía consiste en el análisis e interpretación de los símbolos sobre los que se construyen las diversas estructuras sociales. Entonces, cuando Foster propone ver al artista como un etnógrafo, invita a considerar cómo sus expresiones creativas y sensibles contienen aspectos introspectivos, como investigativos, desde lo subjetivo, imaginal y sensorial. Así, cómo la conceptualización de dichos símbolos mediante una serie de técnicas elegidas se vuelven puertos importantes de análisis y conclusión por parte del creador a partir de su memoria e historia vital, pero también canales interpretativos disponibles a la propia reflexión y diálogo con otros lectores. Por lo tanto, la pieza artística tiene una estrecha e importante relación con la formación de identidades y el proceso de individuación correspondiente a su creador.

el arte *atiende* no es el dolor, sino la herida, al transformarla. Dichas heridas vienen alimentadas de *lo personal* en tanto político y *lo íntimo* en tanto social. De esta manera lo que expresa el artista a través de sus creaciones no son las conceptualizaciones, teorías y técnicas. Al contrario, estas son intermediarias para poder decir lo indecible: lo doloroso, lo vergonzante, lo incongruente, lo socialmente no aceptado; aquel “lado sombra” que también convive en nosotros junto a “la luz” que nos enorgullece irradiar hacia el otro y hacia el mundo.

De esta manera el arte se vuelve una experiencia comunicacional que nace de y deviene en una reacción: un impacto que suscita en el creador la necesidad de expresión y difusión de un mensaje o narrativa; y una impresión que se genera en la audiencia que contempla y “lee”. El arte, sobre todo aquél de tintura íntima y narrativa autobiográfica, expresa y comparte, porque detrás de sus imágenes hay una realidad, tan objetual y fáctica como imaginal. Una mirada que contempla y denota: “Y detrás de la imagen, para Lacan, está la mirada, el objeto, lo real” (Foster 2001: 145). Foster contrapone lo real a lo simbólico pues la obra en sí, como una entidad de creación, aunque ha sido construida, ya no sólo es construcción. Es una presencia desde la cual es posible reconocer el dolor humano, pero no desde una mirada universal que podría uniformizar al agrupar cada narrativa individual; sino más bien un acto de reconocimiento que invita a buscar otras historias de dolor que quizás ya han sido expresadas y otras que podrían aún permanecer ocultas. En esa línea, se nombra entonces a un acto de reconocimiento que se abre a notar la diferencia para activar un nuevo espacio en el que sea posible nombrar dichos temas silenciados, invisibilizados o censurados. Entonces, también un autoreconocimiento desde el diálogo, no desde la transmisión mecánica u objetiva de un mensaje. De esta manera, en esa sensación de reconocimiento individual dentro de un colectivo (un espacio compartido y construido con *otros*), ya no sólo se recogen las preguntas mentalmente, si no que ahora pueden ser nombradas para denunciar la falta de representatividad, la violencia sutil, entre otras formas de censura, halladas en distintos discursos y espacios socioculturales y/o políticos en las que cada individuo se circunscribe. Por lo tanto, si lo que expresa el artista es su mundo interior, aquel territorio imaginal y fáctico en el que convive tanto lo que le es reconocible como indecible, ¿cómo recoger todo ello y convertirlo en una forma tangible, visible, auditiva y legible? ¿Cómo es el viaje de *aquello* que nace del universo emocional de cada creador hacia un concepto y narrativa que permite la figura de la obra artística? ¿Cómo crean y expresan los artistas?

En el discurso del trauma, pues, el sujeto es evacuado y elevado a la vez. Y de este modo el discurso del trauma resuelve mágicamente dos imperativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad. Este extraño renacimiento del autor, esta paradójica condición de autoridad ausente constituye un significativo giro en el arte, la crítica y la política cultural contemporáneos. (Foster 2001: 172).

Foster retorna a la importancia de un discurso desde el trauma. Previamente, se rescataba el rol del dolor como un catalizador sensible que abre una posibilidad a la deconstrucción de la estructura previa (o el pre-concepto), y con ello poder entregarse a nuevos caminos creativos. El trauma precisamente guarda una estrecha relación con este punto. El trauma es una emoción o impresión negativa, fuerte y duradera, un dolor tan profundo que refleja una herida que posiblemente nos ha sido difícil de procesar o siquiera imaginar como un episodio dentro de nuestra historia vital. Entonces, cuando Foster recalca el discurso del trauma, para él representa la problemática existente entre la noción de identidad y sus procesos deconstructivos que en el mundo del arte han sido trabajados gracias a su posibilidad catártica. Entonces, partir de un encuadre contemporáneo del arte es reconocerle una cualidad transgresora: “[...] Transgredir es reclamar el derecho a elegir. [...] Hablamos juntos sobre el deseo, dejando salir los secretos y las mentiras que nos mantienen dentro de límites fijos. [...] Decir la verdad es transgredir” (hooks 1995: 134-135).

Transgrede porque permite decir y reconocer una verdad sin filtros. No la verdad que es enseñada o la que se considera que debería ser contada, sino aquella que se necesita sacar a la luz. Una verdad que adolece dentro de uno y que reúne partes tanto digeribles y reconocibles, como incómodas y aún abstractas. Una verdad sin cajones de categorías limitantes que transforman experiencias sensibles en recuerdos despersonalizados, silenciando, censurando o tergiversando nuestra voz auténtica, primaria, casi animal, esa que habla directamente desde lo más profundo de nuestro ser.

El encuentro que acontece a partir de las preguntas en torno al dolor humano con el arte permite que podamos no sólo ser interpelados por cuestionamientos que nos ubican en un rol receptivo o pasivo, sino que precisamente invitan a un replanteamiento para esbozar nuevos caminos de entendimiento desde el *quehacer creativo*. Un arte que nace como respuesta estética de una pregunta que duele. Una estética que existe gracias a esas sensaciones complejas; un

arte cuyas formas finales van a ser manifestaciones de haber jugado con el dolor, en el sentido exploratorio que posibilita el juego.

Entonces, ¿por qué el dolor puede plantearse como una estética de lo sensible?

Hoy en día [...] impulsados por la ambición de habitar un lugar de afecto total, de ser purgados absolutamente de afecto, de poseer la obscena vitalidad de la herida y de ocupar la nihilidad radical del cadáver. [...] [Entonces, me pregunto] ¿Por qué esta fascinación por el trauma, este deseo de abyección, hoy en día? [...], hay desilusión con la celebración del deseo [...], como si lo real, [...], fuera dirigido contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Uno de los resultados es el siguiente: para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestiguaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder (Foster 2001: 170-172).

“¿Por qué la fascinación por el trauma?”, se pregunta Foster, de la misma manera que se plantea remirar el rol del dolor en la estética del arte. Como él mismo lo nombra hacia el final de la cita, es el cuerpo dañado, trastocado, violentado, atravesado, transgredido el que permite visibilizar episodios dolorosos. Muestran verdad por que las heridas sangran y se sienten. Son heridas que marcan, se atestiguan y son incuestionables. Son testimonios contra el poder, dicho sistema que nos exige construcciones, ritmos, metas existenciales no con el fin de nuestro bienestar sino con el fin de que la máquina, sostenida por distintas instituciones hegemónicas, pueda seguir funcionando y auto beneficiándose. Un sistema de poder que invisibiliza, silencia y limita. Un mecanismo que nos necesita como receptores pasivos para trabajar para él antes que jugar con las posibilidades que otro tipo de mundo podría ofrecernos. Y aquí es donde la sensibilidad se vuelve fundamental para no perdernos en dicho circuito cerrado. El cuerpo adolorido es un cuerpo afectado por el tiempo, por el entorno, por otros, por uno mismo, es un cuerpo *real*. No el de un superhumano que todo lo puede, resiste o supera. Por ello, el dolor reúne en colectivo y reconcilia en lo íntimo. Desde ahí, el arte cobra una estética donde lo armónico y lo bello no responde a lo ideal o perfecto sino a lo honesto, lo que en la diversidad y diferencia acerca y regresa a donde necesitábamos volver: un lugar olvidado u *oculto*.

“La escritura natural está inmediatamente unida a la voz y al aliento. Su naturaleza no es gramatológica sino pneumatológica<sup>8</sup>. [...] No extraigo estas reglas de los principios de una alta filosofía, sino que las encuentro en el fondo de mi corazón escritas por la naturaleza con caracteres indelebles” (Derrida 1967: 15-16). Cuando pensamos en *lo oculto*, pensamos en un lugar recóndito, oscuro, de difícil acceso para cualquiera. Incluso antes de empezar a imaginar aquello que es ocultado, visualizamos el espacio que contiene lo que aún es irreconocible. Distintas escenas, objetos o personas que aún no estamos listos para nombrar, aunque igual nos habiten. Episodios que, en palabras de Derrida, son escritos con un lenguaje previo a toda noción, carácter o palabra que hoy permiten nuestros discursos. Una narrativa indeleble, sin embargo, todavía ilegible, aquello que no puede ser leído, en otras palabras, algo que ya ha sido escrito, pero no puede ser narrado o expresado; aquí es donde el acto de nombrar adquiere una esencial importancia para nosotros como individuos. Poder decir “algo”, *nombrarlo*, es lo que ayuda a reconocer cada aspecto de lo que nos rodea y define. Desde aquellas palabras, títulos o categorías, es posible expresarse y así entender muchas de las dudas que acompañan durante periodos cortos o extensos de nuestras vidas. El arte también ayuda a manifestar en la superficie no sólo lo que se escoge mostrar, sino también aquello que se venía guardando en nosotros desde hace mucho tiempo.

Un trauma contiene muchas emociones complejas, lo que lo hace un episodio de la historia vital difícil de contar. Así, muchas veces, se reprimen dichos recuerdos. Son escondidos para no tener que lidiar con ese dolor. Pero es un dolor que habita y encuentra las formas para manifestarse, para dar a nuestro encuentro consciente. Encuentros que no necesariamente son buscados, manifestaciones que a veces se observan y nombran como lo

---

<sup>8</sup> A efectos de la presente investigación, se recoge esta terminología mediante la cita de Derrida, pues ella nos introduce a una *reconcepción* de la naturaleza intrínseca al lenguaje, desde la mirada fenomenológica que propone la pneumatología. La pneumatología es el estudio teológico y filosófico de los fenómenos y presencias espirituales en interacción con los seres humanos, profundizando en la dualidad entre la materia (o *lo material*) y el espíritu o energía vital (o *lo inmaterial*). “Este dualismo metafísico básico fue particularmente evidente en Platón, quien trazó una línea entre el mundo material cambiante y la realidad inmutable de las Formas, y en Descartes, quien insistió en que ‘cosa extendida’ y ‘cosa pensante’ son las dos, mutuamente excluyentes y exhaustivas, categorías ontológicas. [...] En *After the Spirit: A constructive pneumatology from resources outside the modern west* Eugene Rogers [...] no conceptualiza al Espíritu simplemente como contrapuesto a la materia, sino como la presencia que transfigura la materia, la hace sacramental.” (Schults 2008: 273). De esta manera, Derrida afirma que la escritura, en tanto manifestación de nuestro lenguaje, no se funda en su cualidad gramatológica en tanto presencia y evolución histórica o, incluso, interpretación semiótica. Por el contrario, considera que su origen se acerca hacia una naturaleza pneumatológica en tanto que emerge y se construye sobre el encuentro entre ‘voz’ y ‘aliento’; es decir, forma y energía, ambos estados propios de un momento previo al lenguaje (o escritura y habla) simbólicas. De esta manera, el lenguaje es visto como el resultado de un proceso donde la ‘voz’ (sonidos y palabras) es constantemente actualizada por efectos de un ‘aliento’ (aire expulsado, impulso vital) intrínseco a ella misma.

totalmente opuesto o ajeno a nuestra historia y memoria, es decir, a lo que define nuestra identidad. Sin embargo:

Lo extranjero está en nosotros. Y cuando huimos o combatimos al extranjero, luchamos contra nuestro inconsciente, [...]. Al reconocer nuestra inquietante extrañeza, no sufriremos de ella ni gozaremos de ella desde fuera. Lo extraño está en mí, [...] la conciencia de su inconsciente: deseante, destructor, temeroso, vacío, imposible” (Kristeva 1988: 367). “Lo extraño aparece esta vez como una defensa del yo desamparado: [...] (Kristeva 1988: 360).

Como lo desarrolla Kristeva, aunque esta enajenación de lo oculto es un proceso bastante natural a cada individuo en relación con su trauma, la psicoanalista nos recuerda la importancia de poder detectar esas *inquietantes extrañezas* y detenernos en ellas. En lo que expresan y representan. Pues se configuran de dicha forma como un mecanismo de protección frente al insoportable dolor de la memoria. Y reconocerlas al detalle nos posibilita ir notando el entretejido metafórico, conceptual y emotivo que ha llevado a almacenar un recuerdo traumático dentro de un significado más digerible y distante al que realmente es. El acto de reconocimiento de aquella *inquietante extrañeza* supone reconocerse vulnerable, no sólo desde la condición de ser herido, sino desde el proceso de desfamiliarización en el que se fragmenta aquella concepción de uno mismo para poder dar pase a una identidad con otros matices inesperados y cada vez más complejos. Por ello es por lo que experimentar y dialogar con nuestra vulnerabilidad propicia procesos de identificación.

¿Por qué necesitamos sentirnos reconocidos? Crear desde lo íntimo implica exponerse, es decir, mostrarse sin reticencias. Por ello, el arte nos conmueve y remueve, porque de pronto nos reencontramos en él, no sólo volviendo a mirar al otro, sino sobre todo volviendo a mirarnos a nosotros mismos. Precisamente, el potencial del arte radica en su posibilidad de conmover, pues desde ahí es posible recoger otras sensaciones e ideas para esbozar nuevos discursos para entendernos y visibilizarnos como individuos dentro de distintos colectivos. Entonces, cuando se afirma que *hacer-arte* también es un espacio para el *hacer-política*, es por lo expuesto previamente. *Hacer-política* es poder hacer “algo” frente a estructuras cerradas que nos retienen, aquellas hegemonías que nos han privado de ciertas posibilidades comunicativas para poder expresar fisuras problemáticas en las que se evidencian aquellos actos violentos que vulneran. Es por ello que las corrientes de pensamiento contemporáneas también se cuestionan el mejor camino para un mejor *bien-estar* social: voces que vienen de distintos campos de

creación e investigación, de las cuales aquí se recogen las filosofías y perspectivas de Martha Nussbaum (filósofa) y James Hillman (psicólogo y analista junguiano).

En *Crear capacidades: propuesta para el desarrollo humano* (2012), Martha Nussbaum parte de un cuestionamiento: *¿Qué son realmente capaces de hacer y ser las personas?* Así, la autora afirma un hecho: la historia que se nos narra y terminamos narrando es un relato distorsionado con relación a lo que *realmente* se vive y experimenta día tras día. Y es que una vida humana no sólo se compone de lo que es tangible, está construida sobre una base donde ello convive con lo subjetivo: aquellas cosas que no encuentran una forma en lo cuantificable, racional o verbal. Por consiguiente, Nussbaum plantea “[...] un enfoque [...] [que parta] de un nivel muy próximo a la base social, **tomando como referencia los relatos de las vidas de personas reales y el significado humano que para estas tienen [...]**” (idem: 21-24). En dicha línea, el arte brinda un espacio lo suficientemente privado, seguro y cómodo ya que mediante él es posible expresar dudas y dolencias existenciales, encontradas en las dificultades cotidianas o en los procesos complejos de las crisis identitarias. Por lo tanto, la propuesta de Nussbaum nos invita a escuchar y cuestionar, remover el suelo que nos sostiene y nos construye: entonces, *resignificarlo*, mirarlo distinto. Este cambio de mirada, o cambio de corazón, es el que también nos reúne con Hillman, desde su propia propuesta expresada en *Anima Mundi* (1999). Hillman anuncia y denuncia la actualidad como una época donde “el alma ha sido privada del mundo, así [como] el mundo ha sido privado del alma” (idem: 139). De esta manera, considera que el mundo no es sólo un conjunto de signos codificados a descifrar desde *lo interpretativo*, sino también una fisionomía a contemplar desde *lo fenomenológico*. Entonces, la noción de estética también cambia, pues se vincula a la belleza desde la remoción de la psique/alma antes que una belleza técnica, de forma, conceptual o teórica. Es por ello por lo que Hillman considera que el cambio al que nos toca adentrarnos es un giro de perspectiva en tanto reconcebir la noción y acción de la mirada. Comprenderla en sí misma como la manifestación de un vínculo entre nuestra memoria (de un pasado sensible, emocional e histórico) y el instante del presente. Es así como el *hacer arte* ofrece un campo de acción disponible, accesible y viable para deformar y deconstruir conceptos, discursos y estructuras previas. Entonces, cuando recogemos cualidades y narrativas de todo ello, podemos dialogar con ellas desde el acto creativo y catártico que activa el arte, no sólo desde una actitud distinta frente al mundo y el otro, sino también desde la reconstrucción de nuestras identidades, unas como *seres artistas en constantes procesos de (auto)creación*.

Desde el arte es posible mirar y expresar aquellos cambios que necesitan soltar viejas fórmulas, estructuras o mecanismos para poder dar paso a todo lo diferente y nuevo. Procesos por lo tanto dolorosos, pues son procesos deconstructivos, que traen consigo muchas dudas de si se estará haciendo o no lo correcto, lo que es “bueno” para nosotros mismos. Es por ello que recibir palabras o miradas de reconocimiento, nos ayuda a no abortar dicha transformación. El hecho de saber que alguien nota nuestro dolor, autogestado en respuesta al anhelo de lograr un *bien-estar* con nuestras identidades, hace que todo haya valido la pena: que nosotros valgamos la pena como creadores e individuos; finalmente, como *seres-artistas*. Por lo tanto, el arte no sólo se reduce al uso de un talento o don. Se vuelve un medio representacional que al invitar al atestiguamiento por parte de un grupo de individuos hacia otro, y ello reconforta.

Entonces, el arte puede responder a los vacíos de cada creadora o creador y ofrecer una posibilidad de sentido. Así, una pieza que va tomando forma, se deconstruye y moldea por última vez a partir de tanto los sentidos que recogen recursos y materias del entorno, como de las emociones que son las que nutren cada detalle, proceso, cambio y reafirmación que surge en el proceso creativo. De esta manera nace una obra de arte que conmueve. Que emociona, pues transformas esferas sensibles internas a objetos sensoriales, vivenciales y habitados por el afecto. El arte “toca fibras”, habla y atraviesa de maneras aún indescifrables, pero que encuentra puntos de conexión dentro de uno; así vamos (re)conociendo y entendiendo al creador, pues lo encontramos reflejado en su obra. De esta manera nace un diálogo sensible: un ida y vuelta estético entre mundo, creadores, creación y testigos (los lectores-audiencia). Un vaivén auténtico y posible que implica el acto del *re-mirarse* y *re-mirarnos*. Este diálogo, esta estética de lo sensible, es posible gracias al dolor: al atenderlo, escucharlo, reconocerlo y moldearlo; darle un espacio seguro y cómodo desde el cual poder verlo las veces que sea necesario. Un espacio que también será grato para el testigo que lo encuentre y en esa distancia asertiva, *ser reconocido*.

## **1.2. La fotografía como representación imaginal de lo subjetivo.**

Sea algo que haya sucedido segundos antes de la producción de la imagen o algo que se almacena oculto o guardado por muchos años, las fotografías siempre nos han remitido a lo

que ya aconteció. De esta manera, son representaciones menos ancladas al presente. Sin embargo, su lectura no sólo se compone de lo que literalmente encontramos en ellas.

Seguimos buscando comprender la naturaleza compleja de la imagen fotográfica: documento cerrado, definido, delimitado por los márgenes de la superficie fotográfica, portador de un inventario de informaciones que es, al mismo tiempo, una representación abierta, indefinida, real y, sin embargo, imaginaria. Plena de secretos más allá del rectángulo eterno de la imagen que sigue su trayectoria mostrando/encubriendo su razón de ser en el mundo; una apariencia construida en eterna tensión con su verdadero misterio, que subyace bajo la superficie fotográfica: su trama, su historia, su realidad interior. Memorias silenciosas que claman por la vida (Kossoy 2014:366-367).

Cuando contemplamos una fotografía, se imagina. Se trata de averiguar las razones detrás de la existencia de esa imagen y descubrir los caminos o decisiones que llevaron al creador a querer registrarla desde su única perspectiva. Por lo tanto, se llenan vacíos que no están dichos explícita o denotativamente. Vacíos que son completados desde las subjetividades: narrativas imaginales que se activan en respuesta a la interpelación sensorial y sensible que nos genera estar frente a la realidad representada y capturada en una fotografía. Esto es posible porque “las imágenes forman una baraja de iconografía infinita, son las cartas de nuestros recuerdos, nuestras memorias, álbum simbólico de las trayectorias y existencias individuales; son cartas que se repiten en el juego de la vida, [...]. [...] Son cartas marcadas, que nacen y desaparecen con cada uno de nosotros” (idem: 362). Una iconografía que no sólo se activa en respuesta a lo que es observado, si no que es evocada en la búsqueda de asir lo indecible al momento en el que se toma una fotografía. Lo que hace a una fotografía un signo sensible y abierto es lo que deviene de un proceso artístico donde se responde al impulso del disparo y el deseo de la captura. Por más que las metodologías creativas de cada fotógrafo sean tan únicas como su individualidad, registramos porque necesitamos hacerlo. Necesitamos registrar a través de la imagen aquellas sensaciones y escenas indescriptibles a través de sólo palabras. Momentos indecibles pues conmueven, abruman o duelen. Y necesitamos que alguien más lo vea, como testigo de dicho fenómeno.

Las fotografías son imágenes que se eligen capturar y quedan, en un primer lugar, latentes sobre el carrete análogo (en el caso de las cámaras analógicas) o como datos en una tarjeta de memoria gracias a un sensor (en el caso de las cámaras digitales). Posteriormente, dichas imágenes son reveladas y procesadas para ser impresas sobre papel fotográfico o

escaneadas para ser publicadas en algún medio digital o red social. Sin embargo, la imagen que se obtiene no es la misma a la que se decidió obtener.

### 1.2.1. ¿Por qué fotografiamos?

Cuando hablamos de fotografías, nos referimos a aquellas imágenes que han quedado grabadas sobre un soporte fotosensible o una memoria electrónica. Gracias a esta posibilidad de registro, es que cada fotografía existente guarda un rol muy evidente e importante en el día a día. Como forma de comunicación y documentación, no sólo es una imagen poderosa y necesaria para la construcción de una historia social o colectiva; también juega un papel importante en las actividades cotidianas. Por lo tanto, definir qué es una fotografía conlleva reconocerla como una herramienta que permite representaciones de estética y/o visualidad realista a la vez que es en sí misma una práctica creativa. Y es que nuestra imagen final (la fotografía resultante) ya se encuentra distanciada de aquella imagen contemplada por nuestra mirada. En ese contraste de expectativa/realidad es en el que como autores de nuestras imágenes vamos encontrando nuevas posibilidades metafóricas, nuevos caminos desde los cuales podemos resignificarlas. Entonces, la fotografía podría ser entendida como la posibilidad de establecer sobre un papel o pantalla, una nueva realidad: una inmutable, subjetiva, que sustituye a aquella de la cual partió para manifestar una nueva forma de verla, contemplarla, leerla e interpretarla. Es por ello que, a teóricos y artistas, cuyo cuerpo de trabajo se ha dedicado a la fotografía, aún les resulte un tema tan complejo de definir o explicar; y es porque la fotografía no puede ser reducida sólo al resultado que queda impreso o almacenado en la computadora. Ya que nombramos a la imagen fotográfica como una representación de una realidad (o muchas), es *la fotografía*, como un quehacer creativo, la que en sí representa y manifiesta la existencia de un fenómeno aún más amplio, universal y existencial: el acto de mirar y ser mirado. “[...] el arte es un conjunto de técnicas para alterar las percepciones rutinarias del mundo” (Burgin 2018: 44). Así es como la fotografía se define también como un sistema de juego de percepciones y representaciones:

En sus detalles esenciales, el sistema de representación de la fotografía es idéntico al de la pintura clásica: ambos dependen [...] de la cámara oscura. [...] una imagen aparentemente sancionada por la propia naturaleza, indiferente a las dimensiones subjetivas de los asuntos humanos. [...] El sistema de representación de la perspectiva representa, ante todo, *una mirada* (idem: 47).

El acto de mirar nunca le ha pertenecido exclusivamente a la fotografía; aunque ella cuente con una visualidad, estética y técnica más próxima a la percepción *in situ*, esa realidad presente y actualizada desde nuestra mirada, su cualidad representacional es tan imaginal y real como la de una pintura rupestre, o un paisaje de Van Gogh o un retrato de Chambi. Es por ello que al introducirse al viaje histórico de la fotografía, esta debe ser entendida como un fenómeno más en el devenir constante e interminable del acto contemplativo: un quehacer en sí mismo que se funda y encuentra a la humanidad en su origen. Aunque esto se desarrollará en líneas posteriores, es importante resaltar la idea previamente expuesta, pues el acto de mirar guarda un estrecho vínculo con el sentido del reconocimiento. Una temática que no sólo encuentra una teoría y praxis en la fotografía o las artes visuales, sino que también ha sido tema de estudios desde otras disciplinas, como el psicoanálisis.

La fotografía nace en la segunda mitad del siglo XIX<sup>9</sup>, una época en la que ya se exploraba y trabajaba el impresionismo pictórico. Es interesante este encuentro entre un estilo visual y el nacimiento de un nuevo invento artístico como tecnológico, pues ambos evidencian una necesidad de cambio con relación a la forma de observar el mundo. Durante el siglo XIX y XX, se vivía una época centrada en la producción económica, por lo tanto, industrializada, es decir, toda creación debía o solía estar diseñada bajo su funcionalidad como un producto de consumo. Es así como la fotografía nace como un invento en el que arte y ciencia se encuentran para crear nuevos tipos de imágenes, pero, sobre todo, para darnos nuevas maneras de *mirar* y, así, vincularnos con un mundo cada vez más cambiante. De esta manera, la gran contribución que Daguerre le otorgaría al mundo junto a Niépce, en 1839, sería la posibilidad de democratizar la imagen: hacerla accesible a todo aquél que contara con la maquinaria necesaria para hacer una fotografía. De esta manera, la fotografía iba adquiriendo sus primeras cualidades como documento histórico, una imagen representacional descriptiva desde la cual conocer el

---

<sup>9</sup> En 1839, se anunciaron dos procedimientos fotográficos de manera casi simultánea en Francia e Inglaterra: el daguerrotipo de Louis-Jacques-Mandé Daguerre y el negativo-positivo de William Henry Fox Talbot. El primero generaba una única imagen muy detallada sobre una plancha de cobre chapada en plata, mientras que con el segundo se obtenían varias copias a partir de un solo negativo. Ambos se basaban en dos principios fundamentales de la química y la física, a saber, la reacción de determinados compuestos químicos a la luz y la creación de una imagen cuando la luz pasa a través de la abertura de una caja o un cuarto oscuros. [...] En cuanto a la experimentación con los principios ópticos, se remonta al siglo iv a.C. y a los escritos de Aristóteles. Mucho antes de que se inventara la fotografía, los artistas se ayudaban de una *cámara oscura*: la luz entraba en una caja o una habitación a oscuras a través de un pequeño orificio y se reflejaba enfrente como una imagen invertida de la escena exterior, mientras que la orientación se corregía con un espejo. [...] Sin embargo, todos estos métodos eran manuales y, como tales, requerían ciertas habilidades artísticas. La invención de la fotografía permitió aunar los principios de la química y la óptica, al ser la propia luz la que plasmaba la imagen en el papel, además de inaugurar una nueva manifestación artística (Mulligan y Wooters 2010: 36-38).

contexto histórico, social o cultural de una sociedad en un determinado espacio-tiempo del devenir de la humanidad.

Desde su origen, la fotografía nunca ha dejado de ser un documento. La misma palabra *documento*, significa “ejemplo”, “prueba”, “enseñanza”, “indicio” y “demostración de algo”<sup>10</sup>; por consiguiente, las imágenes fotográficas son indicios y pruebas de la existencia previa de *algo*. Desde el nacimiento, el ser humano va construyendo su identidad y crea evidencias que manifiesten que su consciencia de sí mismo es una realidad: un hecho incuestionable. Por ello, la memoria intriga desde siempre, enfrentándose a la ironía del olvido, pues realmente no siempre se puede ser consciente de todo lo que acontece, menos a un nivel minucioso de detalle. Quizás esa sea la razón por la cual existe un apego nostálgico al pasado y se buscan distintos medios de capturarlo para poder revivirlo: tomarlo entre manos como, por ejemplo, a través de un grupo de fotografías. Así, antes que los eventos extraordinarios, ello permite recuperar las pequeñas y sutiles partes que conforman el cotidiano, unas que conforman el umbral de *lo íntimo*, espacio que reúne los aspectos más fundacionales y/o esenciales de la propia identidad.

### 1.2.2. El archivo fotográfico personal o fotografía de autor: cualidades descriptivas y representacionales de una fotografía intimista.

La fotografía, como el fetiche, es el resultado de una mirada que, instantáneamente y para siempre, aísla, "congela", un fragmento del continuum espacio temporal. [...]; la función del fetiche es negar la percepción misma que conmemora, [mientras que la] representación fotográfica logra la separación del conocimiento de la creencia, que es característica del fetichismo (Burgin 2018: 49-50).

¿Qué sucede cuando nos observamos frente a un espejo, cuándo nos detenemos a contemplar una imagen que conocemos muy bien, pero que ante dicho vidrio reflectante lo *desconocemos*? Mirarse a sí mismo a los ojos es uno de los actos contemplativos más íntimos que existen; implica detenerse en los detalles de aquella imagen auto-representacional que define nuestra identidad por antonomasia: el rostro. Sin embargo, dicho encuentro con uno mismo reúne una comodidad con un desagrado, pues, así como nos detenemos en apreciar aquellos aspectos “bellos” o “especiales”, también nos frustramos al notar aquellas imperfecciones que deseáramos poder eliminar. Si esto nos sucede en un espacio tan privado e íntimo como lo puede ser pararse frente al espejo del baño, ¿qué sucede cuando *lo observado* es el entorno

<sup>10</sup> Consulta etimológica realizada el 30 de julio del 2021: <http://etimologias.dechile.net/?documento>.

cercano: aquel umbral de lo familiar y cotidiano? ¿Qué pasa cuando *re*-conocemos nuestra realidad personal y los vínculos que entretejemos con ella para también definir nuestras identidades? Cuando Burgin reúne a la fotografía con el fetiche, no lo propone desde el sentido en el que la fotografía tenga una cualidad representacional de veneración excesiva o deseo sexual fijado en una imagen (aunque hay cuerpos de trabajo fotográficos no muy alejados de ello); lo que él más bien nos presenta es una analogía entre ambos actos contemplativos para comprender qué sucede cuando nos registramos en una fotografía, nos auto-retratamos a través de nuestra corporalidad o documentando más nuestra íntima cotidianidad.

Nos hemos referido a la fotografía con relación a la mirada como un juego de percepciones entre tres personajes: el testigo, lo observado y el observador de lo observado; dichos roles han propiciado que la fotografía pueda evolucionar de documento a testimonio y finalmente vínculo, uno que reúne al fotógrafo con la realidad que desea, necesita o debe registrar. Dicho vínculo ha estado construido inicialmente desde una perspectiva más investigativa con un enfoque racional o científico, para eventualmente abrazar un propósito social, cultural y político. De esta manera, la fotografía, siempre documento, se vuelve un canal y medio de expresión para la denuncia, la información alternativa a los medios oficiales y la exposición a escenarios que quizás de otra manera no hubiese sido posible llegar a conocer. Y aquí el poder de la imagen en tanto evidencia, pero quizás más aún como huella: aquella impresión que queda en un soporte pero que también queda en la memoria. Por ello, sería posible afirmar que la fotografía es huella de nuestros vínculos más esenciales, aquellos que nos dan sentido de existencia, nos conmueven y confrontan, tanto a nivel personal como colectivo. Como lo afirmaría Sontag:

La fotografía es como una cita, o una máxima o un proverbio. Cada uno de nosotros almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a memoria instantánea. [...] Debido a que una imagen producida con una cámara es, literalmente, un rastro de algo llevado ante el objetivo, las fotografías tienen una ventaja sobre cualquier pintura como recuerdo del pasado desaparecido [...]. [...] [Unen] dos rasgos contradictorios. Sus credenciales de objetividad están incorporadas, pero siempre tienen, necesariamente, un punto de vista. Son un registro de lo real, incontrovertible, [...] (suponiendo que mostraran lo que pretendían mostrar), ya que una máquina está grabando. [Pero también dan] testimonio de lo real, ya que una persona habría estado allí para registrarlo (Sontag 2002).

Entonces, de la misma manera que la fotografía es un puente que reúne lo objetivo con lo subjetivo, también nos *re*-une con lo cotidiano; mirar el día a día a través del lente de una

cámara, ya sea con un equipo analógico o la pantalla de nuestro celular, implica una perturbación de la mirada: notar otros detalles, ángulos, distancias, etc. Implica una invitación al *re*-conocimiento, es decir, un espacio para volver a mirar todo aquello ya dado por sentado desde cierta concepción, noción o verdad. Por lo tanto, es gracias a la producción y existencia de objetos e imágenes propias, lo que se llamaría *archivo personal*, lo que abre las necesarias puertas para los posibles *actos de reconocimiento*.

Para hablar de un archivo personal o una fotografía intimista, es necesario entender primero a qué se refiere *lo íntimo*. La intimidad está vinculada con aquellos aspectos de la vida de una persona que son muy privados, internos, que guardan un valor muy especial para su identidad y que, por lo tanto, compartirlos inevitablemente invita a un acto de confianza con otro. También va asociado a lo reservado, pues este umbral además resguarda lo que avergüenza y duele, aspectos que de ser compartidos implican una exposición vulnerable, pues muestra nuestros lados más ocultos. Es por ello por lo que los álbumes familiares de la segunda mitad del siglo XX tienen una estética tan particular, a diferencia de los que existían y se construían anteriormente. La diferencia radica en la naturaleza y propósito de *lo retratado*. Antiguamente, los álbumes familiares estaban contruidos sobre la base de un reconocimiento de un *status quo*, ya sea de pertenencia a cierta clase socioeconómica o, inclusive, a cierta etnia. Es así como una primera generación de retratos de familia eran resultado de comisiones encargadas y confiadas a importantes estudios fotográficos, donde el único rol que cumplía aquél interesado en retratarse era el de sonreír y esperar: es decir, (re)presentarse desde su mejor *pose*.

Hacer un álbum [...] era construir el mundo a medida, un imaginario personal que hablaba del mundo soñado y deseado por cada persona. Un mundo sin fronteras [...]. [...] Y que todo álbum [...] es solo un reflejo de las ficciones sociales, ideológicas y culturales de quien lo hace (Vicente 2013:48). [...] se trata de una conducta que sirve para subrayar los lazos de pertenencia de una persona a un determinado linaje (idem: 53). En el caso que nos ocupa aquí, en torno al álbum familiar la simple adaptación y utilización de la fotografía supone una aceptación de los modelos de representación [...]. [...] En este sentido, no debemos olvidar que posar es un acto cultural que se aprende, se transmite y tiene unos códigos determinados [...] (idem: 56).

Por lo tanto, cuando se mencionaba que Kodak revolucionó la fotografía<sup>11</sup>, dicha revolución tenía que ver con esta cualidad transformadora de también afectar a la naturaleza del archivo como, por ejemplo, aquél reunido en un álbum familiar. Como se observa, la naturaleza inicial de estos libros-documento se definía por ser una reunión casi accidental de retratos fotográficos para ser usado como registros antropológicos.

[...], el álbum siempre será el producto de la experiencia vivida, pero también el resultado de la construcción ficcional de esa experiencia. [...] Desde esa perspectiva, la misión del fotógrafo, como la del naturalista, era *arrancar* trozos de realidad e incorporarlos a su álbum para, de algún modo, *transportar* fragmentos del lugar como medio de conocimiento y como recuerdo simbólico [...] (idem: 43). [Entonces,] Cada modelo de familia es un testimonio de las diversas maneras de organización que a lo largo de la historia han creado las distintas sociedades [...] (idem: 58). [...], [Y es que] el propio cuerpo humano es un producto cultural, tanto en la significación de sus diversas partes como en los criterios sobre lo correcto de su aspecto [...]. El cuerpo es el lugar de *in-corporación* de la cultura, y cada grupo social ha codificado unos rasgos. El álbum familiar, esto es, la representación de *los nuestros*, es el contrapunto y el nivel de comparación respecto a las representaciones de *los otros* (idem: 61).

Así, el álbum familiar del siglo XX se diferencia por mucho de sus orígenes en tanto contenido, materialidad, clasificación y orden, pero sobre todo de autoría y propósito. A diferencia de sus primeras manifestaciones, el álbum familiar de la década de los años 90 no buscaba cumplir ningún fin social o cultural (aunque posteriormente distintos estudios desde estos enfoques le reconocerían una funcionalidad muy especial); su único propósito era el de materializar recuerdos de momentos muy importantes para un grupo familiar, como lo son las bodas y los cumpleaños. Por consiguiente, cada vez más, los autores detrás de estos tipos de registro eran los mismos protagonistas de las historias: los padres que celebraban los

<sup>11</sup> “Al ocuparse del revelado y convertir una compleja cámara en una sencilla caja en la que sólo había que <<apretar un botón>>, Kodak redefinió el aparato en sí, y con él la fotografía” (A. Munir y Phillips 2013: 35). “*El momento Kodak*” se fundaba, primero introducida como un slogan publicitario de la empresa homónima, para luego convertirse en la definición de un encuentro con y desde la práctica fotográfica. Como se mencionaba en la cita anterior, gracias a la revolución detonada por la tecnología de Kodak, la fotografía empieza a adquirir un espacio importante para la formación de la identidad de una persona al convertirse en una práctica para registrar recuerdos y así, en sí misma, volverse en una experiencia nostálgica deseada. De esta manera, el registro fotográfico empieza a distanciarse de las manos de los profesionales y aquellas realidades lejanas o extraordinarias para entremezclarse en detalles aparentemente ínfimos de *lo cotidiano*. Por consiguiente, la noción o rol del *fotógrafo* ya no estaba asociado a un estatus cultural, artístico o de maestría técnica, sino que empezaba a encontrar un nuevo espacio en la revalorización de lo familiar desde la memoria. Es por ello que, junto a Kodak, el álbum de familia vuelve a tener un espacio central para la historia de una persona y su identidad, una construida y reconocida desde sus vínculos más importantes. No es que anteriormente no existiesen álbumes familiares, pero desde la segunda mitad de los años 90, su ubicación como archivo personal, así como la estética que dichos libros-documentos planteaban, empieza a adquirir una nueva funcionalidad en la construcción de *lo íntimo* propio a cada individuo.

cumpleaños de los hijos, los abuelos que se conmovían con el matrimonio de sus nietos, la madre que se sorprendía con las primeras caminatas de su bebé, el niño que se reía ante la travesura de su perro.

Los *usuarios* de fotografías familiares tienen acceso al mundo en el que esas fotos construyen su sentido; en realidad viven en él. Gracias a ellas viven, existen. Nuestro álbum nos hace existir, nos ubica, es rotundo y definitivo, y en este aspecto es incontestable, es un final. Por el contrario, los *lectores* de fotografías familiares deben trasladar ese significado privado a un ámbito público, al suyo propio. Desde el álbum ajeno se sueña, se desea; esas fotografías son abiertas, discutibles, relativas, provisionales: son un principio. En una fotografía de familia, mientras que el *lector* busca el hecho, lo acontecido, la evidencia, el *usuario* busca (re)conocerse, identificarse (idem: 15). [...] La principal característica del álbum es su sentido narrativo, en orden cronológico y remarcando las principales etapas del ciclo vital mediante momentos codificados como relevantes y significativos. [...] gran parte del arte de todas las culturas tiene una finalidad semejante, [...] están relacionadas con ceremonias de iniciación o ritos de pasos que marcan la vida social del individuo en el contexto de la tribu, [...] (idem: 55).

Por consiguiente, de la misma manera que la fotografía documental activaría el rol de la autoría como reflejo de la importancia que tiene la mirada personal de los contextos sociales, la existencia y consciencia de los álbumes familiares activarían la importancia del cotidiano y sus personajes como escenarios necesarios de ser *re-mirados*, pues en ellos se encontrarían también las pistas para seguir construyendo identidades individuales y colectivas. Entonces, se refiere como *archivo personal* a toda imagen fotográfica que es resultado de un registro de lo cotidiano, desde una mirada personal e íntima, donde aquella realidad que es documentada no es ajena al observador-autor que dispara la cámara. Así se trate de imágenes que son registradas con el propósito de elaborar un ensayo fotográfico o por el simple impulso de hacerlo, son retratos de una realidad subjetiva y real, donde *lo retratado*, antes que exclusivamente denotar una presencia corpórea, connota una emocionalidad<sup>12</sup> profunda. Es la genética de este tipo de archivo más personal o íntimo la que llevaría a la fotografía a acercarse a *lo narrativo*, desde su cualidad vinculante de símbolos, significados y sentidos. Por consiguiente, cuando se observa un archivo personal, se trate de un álbum familiar o fotografías del día a día registradas con el celular, es inevitable invitarse al acto evocativo; y es que contemplar una fotografía es mirar directamente hacia el pasado, sea uno de mucha antigüedad o reciente. Así, nuestra mente

---

<sup>12</sup> Se opta por el término *emocionalidad* frente al uso de la palabra o noción de “emoción”, pues *emocionalidad* refiere más directamente a la cualidad/capacidad de reaccionar sensiblemente a una imagen. Un contrapeso que se considera necesario para este punto de la investigación en el que se afirma la existencia de una denotación de un elemento o presencia más corpórea, física, material, racional o literal.

instantáneamente se conecta con nuestras facultades imaginativas, pues contempla y trata de recrear lo vivido, que ahora se encuentra representado en una imagen. De esa manera, otro acto inevitable al contemplar nuestras fotografías es el de la lectura: imaginamos un contexto para cada imagen con el fin de poder encontrarles un sentido que las reúna y nos diga algo, tanto de manera individual como interconectada. Entonces, queda claro que buscamos registrar y crear nuestro propio archivo fotográfico personal para tener ventanas imaginales disponibles por las cuales viajar al pasado y revivirlo. Sin embargo, ¿qué más podríamos estar buscando desde estos encuentros nostálgicos?

Se define a la nostalgia como una profunda melancolía o tristeza que se origina por el recuerdo de una pérdida; la misma palabra está conformada por dos raíces griegas que significan “regreso al dolor”<sup>13</sup>. Cuando se concibe a la nostalgia desde esta última definición etimológica, suena extraño que sea una sensación o atmósfera emocional a la que cada cierto tiempo se desee retornar; las fotografías, como visualidades del pasado y huellas aprehensivas en el presente, funcionan perfecto para ello. A diferencia de aquellas fotografías de un pasado histórico donde quizás la nostalgia cumple una funcionalidad reflexiva hacia lo intelectual o conceptual, las fotografías intimistas activan una nostalgia desde lo más profundamente emocional y vulnerable pues invitan a una toma de consciencia de la pérdida: sea esta entendida como la muerte frente a la vida o los cambios propios del paso inevitable del tiempo. Entonces, ¿Qué función existencial podría encontrar la nostalgia desde la visualidad de una fotografía personal, familiar o íntima? Quizás podría tener un fin resolutivo en el proceso de construcción de nuestras identidades al ofrecernos una posibilidad de expresión de los aspectos más dolorosos de dicho proceso: uno tan cambiante, imperfecto, impredecible e incierto; por consiguiente, una posibilidad en tanto un camino nuevo y diferente hacia el autoconocimiento.

Fotografiar el cotidiano es remirar lo íntimo, ese espacio en el que la persona se encuentra de manera auténtica: una singularidad tan agradable como incómoda, tan placentera como dolorosa. Así, remirarse en la intimidad es repensarse, reimaginarse, *recordar*. La misma palabra recuerdo, viene de otras dos raíces latinas que significan “de nuevo” (*re*) y “corazón” (*cordis*); así, recordar significaría literalmente “volver a pasar por el corazón”<sup>14</sup>. Y es que se necesita volver a sentir las cosas que ya dejaron de ser parte del presente para, precisamente,

<sup>13</sup> Consulta etimológica realizada el 04 de agosto del 2021: <http://etimologias.dechile.net/?nostalgia>.

<sup>14</sup> Consulta etimológica realizada el 04 de agosto del 2021: <http://etimologias.dechile.net/?recordar>.

continuar encontrando un sentido al mismo. Si se piensa el presente con detenimiento, se le encontrará como un *aquí y ahora* complejo, fugaz, emocionante como angustioso. Y es que pensar el presente, o conectar con él, es una invitación a mirarse y al entorno desde una consciencia filosófica. Mirar al pasado nos encuentra con la nostalgia, pero mirar al presente nos encuentra con el vacío, una ausencia de lo que ya no es más y un espacio disponible de lo que podría ser. Es por eso por lo que el presente suele llegar con preguntas, cuestionamientos que *reformulan* el sentido de existencia, uno que se funda en la constante búsqueda y reconocimiento personal como colectivo, de nuestras identidades. Desde esta propuesta reflexiva encontramos que *lo narrativo* como cualidad inherente del trabajar con y a partir del archivo fotográfico personal va más allá de un deseo nostálgico por revivir el pasado; es más bien un fenómeno introspectivo en el que sería más preciso decir que se busca *resucitar* al pasado para encontrar aquellos argumentos que sostienen las narrativas del presente.

El arte de la fotografía construye una narración sobre lo que sucede en el día a día, acerca al lector a una situación diminuta en la que puede detenerse a ver si es interesante y captar el mensaje: unos símbolos que para recrear un mínimo aspecto de la situación eleva el objeto fotografiado; una situación que al ser significativa desencadena una emoción que al ser racionalizada permite crear, para sí o para otros, un juicio o perspectiva razonada sobre las categorías que existen. La fotografía permite la comprensión de nuestro pase por este mundo como especie, a través de lo que resulta ser significativo y tiene la virtud de decir algo sobre cómo nos hemos constituido históricamente, aunque este no sea un proceso ideal, pulcro, sin perfidia y siempre progresivo. Este tipo de arte muestra con técnica propia -la de capturar y dar aura a un momento que fue significativo para el artista fotográfico- ese “insospechado tesoro de analogías y formas [las plantas para el caso de Walter Benjamin o el de una persona en éxtasis de barbitúricos en el caso de Nan Goldin], hazaña que solo la fotografía puede perseguir. Entonces es necesaria una vigorosa extensión para que sus formas puedan despojar el velo que nuestra pereza les ha puesto [Benjamin 2008: 12]” (Moreno Acero y Puentes Rodríguez 2015: 4).

De esta manera, cuando se hace referencia a las cualidades descriptivas y representacionales de la fotografía intimista, en tanto archivo personal, ambas son planteadas desde un nivel más profundo al de la superficie de la imagen. Las fotografías intimistas describen más allá de lo que muestran, son imágenes que han sido reveladas para continuar revelándonos algo más profundo: las emociones de su autor y el rol de lo vincular en su día a día. Las fotografías de *lo íntimo* son representaciones de emociones auténticas, descontroladas, tan sólo mediadas hasta cierto punto por la autoconsciencia de la mirada y lo observado. Esta autoconsciencia es la que activa los símbolos a los que Moreno Acero y Puentes Rodríguez

nombran en la cita anterior, pues ella dota de nuevos significados a los detalles de lo cotidiano. Detalles que interpelan al creador de dichos registros visuales pues lo *re-unen* con la experiencia, transformando así un aparente “rezago visual” de lo vivido en un nuevo tipo de evidencia: una que sustenta su subjetividad y, desde ella, la manera en la que expone y narra su historia vital. Es por ello que el archivo fotográfico personal es uno muy particular, pues responde a la singular mirada de cada creador en vínculo e interacción con sus entornos personal y colectivo. El archivo es ahora entendido como una posibilidad de reunión y categorización de todo aquél material que conlleva una importancia simbólica y representacional para su autor, pues en dichas imágenes están registrados los aspectos más esenciales a su identidad; por lo tanto, este archivo personal se vuelve documento histórico en relación a una vida que ha pasado por diversos procesos de cambio y sucesos ordinarios, pero que al ser expuestos en la esfera pública dan cuenta de cuan *extra-ordinaria* puede ser la historia de cada persona, tan sólo mirándola y reconociéndola desde una nueva perspectiva.

El archivo fotográfico personal abre un espacio a su autor y sus imágenes para la expresión libre de una historia individual, y se menciona *libre* pues es un espacio incuestionable así dicha narrativa contenga temáticas socialmente invisibilizadas o no aceptadas. Con ello, llegamos a uno de los más importantes ejemplos del uso, trabajo y exhibición de un archivo fotográfico personal, que propició que eventualmente se pudiese hablar del género de la fotografía de autor: el caso de Nan Goldin. Goldin (1953), es una artista y fotógrafa estadounidense que revolucionó la fotografía documental a partir de un cuerpo de trabajo inspirado en la contracultura que definía su realidad.

Nan Goldin empezó a tomar fotografías de sus compañeros de colegio a los 16 años, tras el suicidio de su hermana. En 1972 ingresó en la School of the Museum of Fine Arts de Boston, donde conoció al primero de sus personajes habituales, David Armstrong, fotógrafo, y [a] [...] las drag queen de Boston de los años setenta. En 1978 se traslada a Nueva York y comienza a trabajar en color, al tiempo que prepara la serie de fotografías *La balada de la dependencia sexual* [1982- 1995], con la que se dio a conocer en todo Estados Unidos (Muñoz 2017).

Goldin provenía de una familia judía de clase media, cuyo entorno y mirada del mundo eran unos muy tradicionales; así, ella abandonaría el hogar de sus padres durante su adolescencia para poder hacer su vida a sus términos y deseos lo que quizás propiciaría a, que una vez liberada de un contexto restrictivo, ella necesitara expresarlo todo sin tapujos, y no

encontró mejor canal y recurso que aquél que le regalaba la cámara. Tomar una cámara con las manos y apretar el botón del obturador, para registrar un momento, es un tiempo en solitario. En sí mismo, es un fragmento de intimidad cuya acción se funda en el morbo y curiosidad de observar y en el deseo de registrar dicha experiencia. Nadie mira las cosas de la misma manera, y es por eso por lo que la fotografía posibilita un espacio seguro para una catarsis expresiva.

No es un hecho oculto que Goldin tuvo una juventud emocionante como caótica, una etapa en la que convivió con adicciones. En general, los diversos espacios personales o públicos de su vida no se encontraban muy separados, pues como ella misma lo afirmaba su trabajo siempre ha sido quien era y es: todo lo que le sucedía quedaba registrado en respuesta a un deseo por manifestar sus emociones en su total crudeza. Emociones que no sólo venían de sus propios procesos internos de independización familiar, sino también otras que iba explorando y experimentando a partir de la nueva familia que construía con sus amigos y parejas; aquél nuevo hogar que iba creando se fundaba sobre procesos de *deconstrucción* y *reconstrucción* afectiva.

Es innegable la cualidad especial que se halla en su trabajo, uno que sin duda ha dejado un importante precedente y ha abierto el camino para la expresión visual de diarios íntimos contruidos sobre fotografías de archivo personal. Lo que lo hace tan conmovedor es precisamente esta autenticidad dispuesta en cada imagen: una verdad cruda, que lo hace *real* hacia un matiz casi absolutamente cierto, honesto y verídico, pues, como la artista tantas veces lo ha afirmado, son retratos de instantes “del aquí y del ahora”. De esta manera, Goldin genera un nuevo giro en la fotografía documental, pero más aún en la manera de incluir o incorporar archivo personal en un proyecto fotográfico de cualquier índole. Por consiguiente, material visual como las fotografías del cotidiano, los álbumes familiares o cualquier otro recurso propio de una narrativa íntima adquiere valor de archivo al ser un documento que evidencia la existencia de la vida de un individuo. A partir de su trabajo, es que empiezan a desarrollarse múltiples proyectos fotográficos que parten de *lo íntimo* para construir narrativas y discursos. Trabajos desde los cuales no sólo se busca exponer la vida privada, sino hacer de ese acto expositivo una denuncia, un pedido de reconocimiento o una crítica política a distintos sistemas e instituciones que estarían propiciando actos de injusticia o violencia social.

Así, durante los años posteriores a *La balada de la dependencia sexual* (1993), uno de los proyectos más importantes, e ícono referencial, en la historia del arte y la fotografía, conoceríamos a nuevos referentes del género como Larry Clark, Sophie Calle, Richard Billingham, por nombrar a algunos; dichos artistas como tantos otros continuarían desplegando la mirada que habría despertado Goldin, al removernos las entrañas frente a una realidad incómoda al mismo tiempo que conmovedora, pues a fin de cuentas, a quiénes ella retrataba eran su familia y a ella misma en distintas etapas de cambio y reencuentro.

La Fotografía Intimista es un punto de inflexión crucial, un verdadero puente, para comprender los dos extremos fotográficos planteados por John Szarkovski y sus ideas sobre las posibilidades de la fotografía como ventana y espejo: por un lado las intenciones puramente documento-registrales como en las *Missions Héliographiques*, y por el otro una dimensión autoral característica de la fotografía artística posmoderna. En este contexto “la fotografía íntima es también una reconstitución de los subtextos de nuestras fotografías familiares. Todos podemos encontrar signos de las corrientes subterráneas de relaciones familiares específicas en nuestras fotografías privadas. ¿Quién aparece junto a quién en un retrato grupal? ¿Quién está ausente? ¿Quién está tomando la fotografía... La fotografía íntima es un ejercicio en patología, una edición y secuencia de momentos [...] que revelan el origen y la manifestación de las vidas emocionales de los sujetos” (Colorado Nates 2013).

Es por ello que se habría considerado necesario detenerse en las cualidades propias de un archivo fotográfico personal y en qué medida eso determina el concepto o género de la fotografía de autor: un género que nos encuadra y ayuda a comprender la naturaleza, complejidad y propósito de un fotolibro autobiográfico.

Un autor es alguien que inventa o causa algo: en el espacio del arte, es el que *crea una obra*. Entonces, en relación al archivo fotográfico personal, este tipo de material propicia la aparición del género de la fotografía de autor, pues son dichas imágenes las que provienen del registro íntimo de un individuo. Es decir, es un registro que se origina en el acto contemplativo sensible hacia *lo cotidiano* que impulsa al individuo a capturar dicho instante y *crear* una imagen. Como se mencionaba anteriormente, este tipo de archivo es tan especial y singular porque se sustenta inherentemente sobre aquella mirada única propia de su creador, por lo que así tengamos a un grupo de personas observando y registrando la misma escena, cada imagen fotográfica resultante sería distinta. ¿A qué se apunta con el hincapié en esta singularización de la mirada? A que la revalorización del archivo fotográfico personal deviene en un reconocimiento que no está basado en términos de una originalidad fresca o innovadora, sino

en sus cualidades y posibilidades de remover y conmover a los lectores o espectadores. Por ejemplo, si retornamos a la misma realidad y cuerpo de trabajo de Goldin, se puede afirmar que dichos personajes y escenas de adicción que retrataba no eran únicas a ella, es más, sabemos que existen innumerables historias similares alrededor del mundo y no todas encuentran un lugar para ser exhibidas y contadas como lo hizo Goldin con sus fotografías. Sin embargo, es la manera en cómo Nan Goldin fotografiaba, un quehacer creativo alimentado por la emocionalidad de sus vivencias y el dolor presente en su historia de vida, la que nutría y despertaba su forma de mirar; un acto contemplativo, al mismo tiempo afectivo, que encontraba un canal expresivo en sus retratos.

De esta manera, trabajar con fotografías se vuelve un trabajo tan placentero como complejo, pues ya sea que estemos haciendo una investigación histórica, científica o personal, ellas abren ante nosotros un abanico de posibilidades interpretativas donde su potencial no radica en su eficacia para darnos respuestas, si no en darnos al encuentro con aquellos recuerdos para bifurcar nuevos cuestionamientos y con ello, nuevas teorías y/o narrativas.

El término imagen se utiliza heterogéneamente [...]. Es difícil querer atribuir, por tanto, un significado unívoco a un término tan polisémico como el que nos ocupa. El estudio de la imagen se complica en sus usos y características físicas, virtuales y simbólicas (Boisier y Simoes 2019: 13-14).

Finalmente, sería posible afirmar que la fotografía representa lo más profundo de la condición humana a través de un cuerpo de trabajo conectado con *lo cotidiano* desde *lo sensible*: umbrales desde los que en todo caso, si aún resultase una tarea difícil, ofrece un espacio para seguir investigando e intentando. Hasta el momento, quedan las infinitas fotografías que coexisten en el mundo como documentos de una historia por dicha búsqueda, una que inició a partir de una curiosidad científica atendida desde la capacidad inventiva del ser humano pero que nos hizo dar cuenta de que, en efecto, la fotografía, en su aspecto más básico y elemental, no es más que la representación visual de aquello que estamos observando y sintiendo todo el tiempo. No todo lo que observamos nos interesa, pues no todo termina quedando impreso en una fotografía, y menos en nuestra memoria. Entonces, quizás sea por el vínculo afectivo que tenemos con dicha imagen, por lo que ella nos evoca y representa, el motivo por el cual algunos elementos, personajes o escenarios sí encuentran un camino manifestado en nuestras fotografías y/o recuerdos. A veces, detenernos a contemplar una ruina arqueológica o una fotografía de un enfrentamiento en una guerra histórica nos puede remover

o conmover emocionalmente, pues algún detalle en su estética visual nos evoca un recuerdo personal, a veces tan sólo una sensación familiar. Sin embargo, dicho efecto es más frecuente, directo y enigmático cuando nos detenemos a contemplar con el mismo nivel de cuidado, atención y curiosidad a aquello que dábamos por sentado: la fotografía de un cumpleaños, la luz entrando por la ventana de nuestra habitación, los colores de las frutas a punto de podrirse sobre el pocillo de la cocina, las arrugas de nuestras manos o las que están cerca a los ojos de nuestro padre; todas ellas escenas que solemos categorizar como *lo familiar*. Por ende, la fotografía puede representar desde su cualidad imaginal, nuestra subjetividad, una que no es imaginaria o ficticia en contraposición con *lo real* del día a día; por el contrario, es una subjetividad que se construye y *reconstruye* nuestras realidades, aquellas con las que interactuamos para seguirnos encontrando y así, continuar desplegando el sentido y condición de nuestra existencia individual.



## Capítulo 2:

### EL FOTOLIBRO AUTOBIOGRÁFICO COMO ACTO DE RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA: UNA NARRACIÓN SIMBÓLICA DE LO INDECIBLE

El arte es un canal para expresar narrativas identitarias: relatos que se deconstruyen y reconstruyen constantemente a efectos del devenir de nuestra memoria. La memoria es un inagotable tejido que se hila con nuestros recuerdos: imágenes que se revisitan todo el tiempo desde su visualidad, sonoridad, aromas y texturas evocadas, recogidas a partir de múltiples momentos que acontecieron a lo largo de la vida cuya marca emocional es duradera, casi eterna. Los recuerdos se transforman en el tiempo, adquiriendo así una imprevisible distancia de su instante “original”. Entonces, tal y como sucede con una pieza u obra artística, los recuerdos son también piezas imaginales y creativas con las que vamos (re)narrando nuestras vidas. Es por ello por lo que la memoria, como el arte, es una búsqueda al mismo tiempo que fenómeno donde se entra en contacto con detalles, no sólo del objeto o escena contemplada, sino también de uno mismo como autores de nuestras memorias. Por ello, se propone a la memoria como un fenómeno caracterizado principalmente por un efecto de causalidad: *algo* es notado porque *ello* pasa de un estado ausente o inexistente a conllevar una presencia importante en el tiempo. Entonces, es a través de la memoria donde es posible hurgar en el arte que también implica (re)hacer nuestra propia identidad: las estéticas, composiciones y narrativas que formulan el proceso de individuación. Así es como podemos reconocer un género en el arte: el identitario, por lo tanto, memorialístico, ambas cualidades presentes en el proceso creativo de un fotolibro autobiográfico.

“Cuando evocamos recuerdos nos valemos de hilos conductores que nos [llevan] al pensamiento en cuestión y nos [permiten] acceder a la red de recuerdos y pescarlos. A veces esos hilos se enredan. Algo nuevo se engancha en una red de memoria a algo que se le asemeja y le roba la categoría de hilo conductor” (Østby y Østby 2019: 183-184). En la introducción de las hermanas Østby, la memoria es una manifestación de vínculos entre partes aparentemente dispersas que en un instante o momento del presente se encuentran y otorgan sentido mutuamente al ponerse en evidencia una a la otra; ello que se pone en evidencia por un acto de inspiración y/o evocación, o también un hecho traumático que es activado súbitamente. En cualquiera de dichos escenarios, se inicia un proceso creativo automático e instintivo: el del

acto de recordar, que no es más que la reasignación de un sentido a un evento que retorna del pasado histórico. Ahí el escenario más complejo es el del trauma: éste se despierta cuando algo de la realidad resuena, no de manera conmovedora, cómoda o grata si no lo que Barthes, referido por Foster<sup>15</sup>, describe como una flecha que atraviesa. Algo que es hallado (o nos halla) molesta, arde y duele. Entonces, se suscita un encuentro fallido con lo real como desfase, que de pronto es activado. Una interpelación identificada con lo aparentemente nuevo que es contemplado con extrañeza, pues igual se le reconocen partes familiares. Por ello, términos y conceptos como el de la *tyché* de Lacan o el *punctum* de Barthes, a lo que agregaría en esta instancia lo *unheimlich* de Freud, ayudan a entender cómo lo contenido en un recuerdo, a su vez materia prima, puede arrastrar consigo partes conscientes desde el deseo, como partes ocultas y/o reprimidas desde la catarsis. Y desde el arte, en tanto un espacio de juego y exploración imaginal, es posible entender mejor que a veces dicha conexión traumática con el entorno, antes que ser dotada de un sentido (o narrativa), primero necesita ser contemplada como imagen simbólica y mítica: re-conocida como parte(s) fundacional(es) de la historia vital. Así, desde la fotografía también es posible un reconocimiento que no sólo se suscita a un nivel íntimo, sino que al ser observada por otro u otros, se externaliza, aportando al espacio de identificación donde el trauma es recogido como un dolor *real en sí mismo*, en vez de ficción problemática. “La extraña ambición de este segundo enfoque es sacar el trauma del sujeto, con el aparente cálculo de que si no puede reclamarse su perdido *objet á*<sup>16</sup>, al menos la herida que dejó atrás pueda sondarse” (Foster 2001: 153). Entonces la pieza artística se reconfigura a sí misma como un nuevo espacio, medio y narrativa simbólica desde la cual es posible “sacar” recuerdos traumáticos a la luz, con el anhelo de sanarlos, pero, ante todo, con la posibilidad de

---

<sup>15</sup> Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. [...] [Donde] Más bien, la repetición sirve para tamizar lo real entendido como traumático. [...] Lacan llama a este punto traumático el *tyché*; en *La cámara lúcida* (1980), Barthes lo llama el *punctum*, ‘Es este elemento el que sale de la escena, se dispara como una flecha y me atraviesa’, escribe Barthes. ‘Es lo que yo añado a la fotografía y lo que, sin embargo, está ya en ella’ (Foster 2001: 136).

<sup>16</sup> Lacan propone una concepción de objeto en relación y función del deseo. En el caso del *objet á* (“objeto A”), éste remite a la noción del objeto de deseo inalcanzable: “La concepción del objeto como objeto perdido [...] presupone una pérdida primera, pérdida que sólo retroactivamente permite constituir su objeto. [Entonces,] aquí la pérdida [es] constitutiva del objeto. ‘El objeto se alcanza por la vía de una búsqueda del objeto perdido. Por el solo hecho de esta repetición se instaura una discordancia. El sujeto está unido con el objeto perdido por una nostalgia. El nuevo objeto se busca a través de la búsqueda de una satisfacción pasada: [...]’” (Zadra 2021: 1-2). De esta manera, Lacan señala la relación conflictiva presente entre sujetos y objetos a raíz de una condición y circunstancia de pérdida; es por ello que la enunciación de dicho deseo al que hacemos referencia, aquella “primera llamada de lo que el sujeto necesita” pone en marcha la estructura del lenguaje: “Acá, la pérdida del objeto se articula con la instauración del orden simbólico, de la palabra, del lenguaje, [...] la falta del objeto nos hace hablar, [pero] cuánto más hablamos más se hace presente esa falta. [...] Lacan afirma que la búsqueda que guía la acción humana lleva a volver a encontrar las cosas en los signos” (idem: 2).

re-construirlos en necesidad de las realidades actuales que nos identifican y definen: aquellas narrativas íntimas sobre las cuales continuamos (re)conociéndonos. De ello, el libro sigue siendo uno de los medios comunicacionales y de expresión artística cuya naturaleza se sustenta sobre la posibilidad de escribir y leer historias: es decir, contar un espacio en el que se puedan reunir una serie de materiales y características para narrar *algo*. Es así como podemos encontrarlo presente desde el siglo IX<sup>17</sup>, y es que:

‘La cultura está ligada al libro. El libro como depósito y receptáculo del conocimiento se identifica con el conocimiento. El libro no es sólo el libro que se encuentra en las bibliotecas, ese laberinto en el que todas las combinaciones de formas, palabras y letras están enrolladas en volúmenes. El libro es el libro. Aún por leer, aún por escribir [...] [Blanchot]’ (Borsuk 2018: 248-249).

El fotolibro en sí es una palabra compuesta por otras dos: foto (con relación a la fotografía) y libro. Es por ello por lo que se considera oportuno empezar a hablar del fotolibro con una cita de *The Book* de Amaranth Borsuk, académica, poeta y artista visual actualmente explorando tanto el medio impreso como el digital. Se considera necesario ir unos pasos hacia atrás a recordar el valor atemporal, objetual y conceptual que el libro tiene en sí como espacio y símbolo icónico del relato o lo narrativo. Un fotolibro no se define sólo por ser una publicación creada exclusivamente con imágenes fotográficas. Si bien ellas están al centro del concepto narrativo y del discurso de su creadora o creador, ellas están articuladas simbólicamente dentro del espacio narrativo que es el libro. Como nos lo plantea Borsuk, éste no es sólo un medio escrito o impreso; es ante todo un objeto, idea e interfase. Es tanto un contenido en sí mismo como un medio. Un canal dedicado a la transmisión de conocimiento, a la expresión de discursos o ideas, a la creación de relatos tan “imaginables” como los cuentos, y “reales” como las crónicas y biografías. Por ello, la noción del libro va más allá del uso de imágenes, palabras, pliegos o formatos digitales. Su importancia conceptual está en el uso de diversos elementos que, en su espacio, se vuelven recursos narrativos. Por ello, no es sorprendente encontrar durante los primeros siglos de nuestra humanidad primeras manifestaciones de lo que hoy en día entendemos y acogemos como libro. Y es que el inicio de nuestra identidad colectiva como humanidad tiene un estrecho vínculo con la escritura, oralidad y construcción de relatos.

---

<sup>17</sup> Hacia el 2013, tras una serie de investigaciones, se halla lo que hasta la fecha se considera el libro impreso más antiguo en existencia: *El sutra del diamante*, de Wang Jie. Data del año 868 (siglo IX) y se trataría de un texto en el que se reunirían algunas de las enseñanzas de Buda. Artículo de referencia: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/el-sutra-diamante-libro-impreso-mas-antiguo\\_7258](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/el-sutra-diamante-libro-impreso-mas-antiguo_7258).

[...] [lo que] la mayoría de nosotros imaginamos cuando escuchamos la palabra libro: una pila de hojas de papel impresas en ambos lados, encuadradas en un extremo y encerradas entre las cubiertas. Nos sentimos cómodos asumiendo que el término se refiere a un solo objeto: el códice, cuyo nombre proviene del latín para ‘tronco de árbol’, y cuya imagen también está firmemente arraigada en la psique occidental. Esta forma, que surgió alrededor del año 150 d.C., ha disfrutado de una larga historia. [...] ha perdurado más de dos milenios gracias a su utilidad como dispositivo de difusión de ideas. [...] un útil recordatorio de que el término libro comúnmente se refiere indistintamente al medio y al contenido [...]. [...] un medio maleable para la investigación artística [...] (Borsuk 2018: x-xii).

De esta manera, el fotolibro es ante todo un medio en el que es posible crear contenido donde su cualidad narrativa permite reunir, entretejer y dar nuevas formas a distintos elementos que son importantes para su creador. Elementos que en dicho medio o espacio son resignificados como símbolos: representaciones de algo más allá de su literalidad como significante, forma o visualidad. Una resignificación que es posible no sólo por la cualidad representativa inherente a cada elemento, si no justamente porque al acompañarse de otros generan relaciones simbólicas por **afinidad, contraposición o complementariedad**. Todas ellas enmarcadas en un concepto y materialidad cuyo fin está pensado en la transmisión de un mensaje, quizás y desde el proceso artístico, uno más sensible, catártico y vivencial. Por ello, el fotolibro es un medio de experiencias, o *para* ellas. Coger cualquier tipo de libro y abrirlo en sí es un recuerdo que todos tenemos. Sacarlo de su envoltorio, abrirlo y acercarlo a la nariz para olfatear ese aroma a hojas nuevas. Abrir sus páginas y buscar con los ojos esos pequeños extractos que nos dan un guiño de cómo empieza y termina el relato, antes de introducirnos a su viaje imaginal. Así, el libro también se vuelve un símbolo universal. Sin embargo, frente a la aparición de nuevas plataformas, interfaces y soportes digitales y/o virtuales, su forma tradicional persiste.

No sólo las fotografías, sino en sí los fotolibros son representaciones narrativas, antes que un relato episódico conceptualizado; por lo tanto, todo lo que los construye se vuelve casi inmediatamente un símbolo. De esta manera es que se encuentra al fotolibro como un espacio diseñado para la existencia de constelaciones visuales narrativas. Relatos que son entretejidos a partir del acto de agrupar en cierto **orden, ritmo, sintaxis y materialidad**, a una selección de imágenes trabajadas desde un propósito de partida y encuadre conceptual de su autora o autor. Relatos visuales que no sólo están contruidos a partir de las fotografías, si no también a partir de otras modalidades artísticas y/o expresivas como lo pueden ser **otros elementos visuales, textuales, gráficos o materiales**, como, por ejemplo: los textos poéticos, la gráfica,

la inclusión de ilustraciones o el tipo de pliegue o dobléz que pueda presentar una sección de la página. Gracias a un contexto creativo y sensorial accesibles, el fotolibro es un espacio de reunión, no sólo de lenguajes artísticos, si no también de creadores y lectores. Un lugar donde es posible establecer un diálogo e intercambio atemporales donde las emociones están al centro. Así, el fotolibro posibilita el reconocimiento al despertar distintas vulnerabilidades de sus creadores-protagonistas como agentes de escritura y lectura.

El mensaje fotográfico narrativo supone inherentemente un acto de expresión y de comunicación. Su transformación en discurso visual tiene que ver con la función comunicativa del contenido y con la forma expresiva de lo transmitido. La forma del contenido y la forma de la expresión convergen en el discurso visual. En el fotolibro, la implícita noción de conjunto se manifiesta como un puzzle que debemos armar (descifrar) a partir del reconocimiento de sus piezas y de un análisis con perspectiva de totalidad. Desde la noción de fragmento de las páginas identificamos los elementos que componen el discurso hasta el, a veces, imperceptible sentido metafórico de un recurso editorial. [...] Narrar no es inherente a un soporte o a un montaje o a una secuencia. Si la narrativa fotográfica sólo dependiera de las características de linealidad y temporalidad de los soportes culturales en los que se elabora, comunica y socializa el discurso fotográfico, toda manifestación visual adquiriría un valor narrativo sólo por un principio de acumulación, secuenciación, ritmo y tiempo, ya sea en un filme o en un libro (Boisier y Simoes 2019: 24-25).

### **2.1. El retorno (traumático) de “lo familiar”: la (de)construcción de las memorias personales a través del álbum de familia.**

La construcción de un imaginario visual constituye un modo de mirar, una mirada, y, ante todo, un modo de manifestar un discurso. Nuestro modo de mirar se nutrirá del mundo en el cual creemos. Nuestra mirada será la manera de posicionarnos en el mundo que habitamos sin invisibilizar la existencia de otras realidades, por tanto, de otras formas de mirar. Quizás, ante la posibilidad de evidenciar con empatía la existencia de otras miradas, estaremos más cerca de reconocer el mundo en sus imágenes, incluso de reconocernos en ellas. Serán los autores quienes pondrán en manifiesto su mirada, por medio de sus imágenes, y su voz, a través de la articulación de su discurso: la autoría (Boisier y Simoes 2019: 22).

En vista de que la fotografía es una de las expresiones artísticas más ubicuas y de mayor uso hasta la fecha<sup>18</sup>, es necesario revisar qué sucede con ella en relación con el rol que cumple

<sup>18</sup> Retrocedamos a los días de gloria de la fotografía cinematográfica: 2000. Ese año, Kodak anunció que los consumidores de todo el mundo habían tomado 80 mil millones de fotos, estableciendo un nuevo récord histórico. Desde entonces, la explosión de la fotografía digital ha hecho que estas estadísticas sean casi pintorescas. Este año, según la firma de investigación de mercado InfoTrends, los consumidores globales tomarán más de un billón de fotos digitales. El crecimiento en la cantidad de fotos tomadas cada año es exponencial: casi se ha triplicado

en la producción de autorías: es decir, de qué manera el registro fotográfico constante se convierte en una expresión artística de *lo cotidiano* y cómo ello es una base narrativa para la construcción de nuestras memorias personales. Los álbumes de familia han sido, y continúan siendo, una de las piedras angulares en cuanto al trabajo sobre la memoria<sup>19</sup>. Se trata de libros diseñados como vacíos disponibles para ser intervenidos con fotografías familiares que se han ido registrando y recolectando en años y entre generaciones. Así, los álbumes de familia son dispositivos de memoria en formato de libro, cuyas páginas nos permiten viajar entre tiempos, gracias a un espacio disponible para las imágenes fotográficas, donde ellas fueron transformándose en presencias más allá de su materialidad: agentes simbólicos para la comprensión de una identidad, tanto personal como colectiva, en vínculo con un contexto sociocultural e histórico muy específicos.

En el acto de archivar en el álbum de familia encontramos lo que somos, pero también [...] descubriremos lo que no somos. [...] [estos] están impregnados de un estado de ánimo que combina la nostalgia, la esperanza y el miedo, motivados a su vez por una búsqueda constante e infinita de la identidad personal que ha provocado la eclosión y la saturación de los millones de imágenes que continuamente estamos tomando, compartiendo y consumiendo; [...] pasando de lo colectivo al individualismo, del acto de compartir al egocentrismo. En estos tiempos *líquidos* nuestra familia somos nosotros mismos y, como decía Unamuno, nuestras circunstancias (Vicente 2013: 17).

De lo anterior, se podría reconocer que han sido también una base importante para la existencia de los fotolibros. Mencionamos que los recuerdos son imágenes dispuestas en el vasto espacio de nuestra memoria, una cualidad que se vuelve tangible en el álbum de familia y sus fotografías. Sin embargo, no es que los álbumes de familia *creen memoria* sólo por el

---

desde 2010 y se prevé que crezca a 1,3 billones para 2017. La rápida proliferación de teléfonos inteligentes es la principal culpable. El setenta y cinco por ciento de todas las fotos ahora se toman con algún tipo de teléfono, frente al 40 por ciento en 2010. Las cámaras digitales completas ahora representan sólo el 20 por ciento del total y se espera que caigan a solo el 13 por ciento para 2017, InfoTrends dijo (Heyman 2015; “Photos, photos everywhere”, artículo en *By the numbers* para The New York Times).

<sup>19</sup> “Es extraordinario pensar que los álbumes de fotos solo existen desde hace aproximadamente cien años, [...]”, dice Kessel. [...] Sin embargo, más allá del placer nostálgico extraído de estas imágenes predigitales, [el álbum familiar] logra cierta seriedad a través de los atisbos que ofrece de la condición humana. Si bien no hay imágenes de importancia crítica aquí, son gloriosas en su aburrimiento. Entonces, en cierto sentido, es una forma de arqueología que enumera los detritos de la belleza, el aburrimiento, los viajes, el compañerismo, la inocencia, la juventud, el orgullo y la participación. “Estoy muy interesado en ciertas tipologías que puedes encontrar dentro de los álbumes”, explica Kessels por teléfono desde su oficina, una iglesia reformada en el corazón de Ámsterdam. “Por ejemplo, la gente hace en su mayoría un promedio de 7 u 8 álbumes durante su vida. La primera siempre es cuando una pareja se conoce, se enamoran y se van de vacaciones, etc.” (Clark 2013). [Artículo publicado en la revista Time: <https://time.com/3801986/the-vanishing-art-of-the-family-photo-album/>].

hecho de haber almacenado fotografías del pasado. Los álbumes de familia reúnen dichas imágenes en un espacio donde propician la activación de su cualidad narrativa, lo que eventualmente lleva a una experiencia de lectura:

Este gesto cotidiano y familiar de construir el álbum de familia funciona como una alternativa para conocer la sociedad en la que nos movemos y de la que somos parte, tanto dentro como fuera del núcleo familiar. [...] Patricia Holland distingue dos posturas en la lectura de una fotografía de un álbum familiar: la del usuario y la del lector. [...] Dentro de este contexto las fotografías nos sirven para algo, sea lo que sea; podremos disfrutarlas, pero también servirnos de ellas: tendrán una utilidad más allá de la estética. [...] Lo que realmente importa es nuestra relación con esa foto y las circunstancias que la rodean, por qué la usamos, y, aún más importante, para qué la usamos (idem: 14).

Es así como el álbum de familia es uno de los primeros objetos en darle a la fotografía una nueva posibilidad más allá de su estética y uso social, una en la que su contenido simbólico propicia las construcciones discursivas y narrativas más allá de las formas. De esta manera, la fotografía se expande al hilarse entre sí misma con otros lenguajes como lo es también el espacio del libro y los distintos recursos con los que éste se construye y puede acoger. Así, una inocente búsqueda humana por atesorar recuerdos se convierte en el acto de entretejer narrativas e imaginarios para sobrevivir al olvido, dejando huella de lo que se considera más esencial a nuestras identidades personales como colectivas. Ahora bien, dicho entretejido narrativo que empieza a emerger en los álbumes de familia se debe a la existencia de puentes simbólicos producto de los **intersticios sintácticos**. Es decir, cuando se analiza la secuencia narrativa de un fotolibro autobiográfico, o se repasan las páginas de nuestro álbum familiar, si bien hay ciertas imágenes (códigos) que reconocemos ya que conllevan referencias culturales o íntimas, nuestra imaginación más bien se aferra a ello para llenar los inevitables vacíos que quedan entre otras imágenes, vacíos que son producto del tiempo, por lo tanto, del olvido. Sin embargo, dichos vacíos son más que la ausencia de lo que estuvo presente en un tiempo histórico; es la presencia de lo que aún no puede ser reconocido o nombrado. Son los intersticios sintácticos presentes en las narraciones visuales las que invitan al lector al juego de decodificación de lo que tiene frente de sí, en sus manos y ante sus ojos; pero sobre todo desde el rol del autor, nos ofrecen un espacio en aparente silencio para depositar todo lo que permanece indecible desde y para nuestra memoria: lo extremadamente doloroso, lo insoportable, lo traumático.

Entonces, esos vacíos, dichos intersticios sintácticos, son de las partes más fundamentales a considerar cuando se lee y escribe un fotolibro autobiográfico, siendo el álbum de familia una de sus primeras manifestaciones indirectas, pues aunque no se haya buscado que sean fotolibros, son de los primeros objeto-espacios en los que se reúne a la fotografía con *lo narrativo* propio del libro para contar una historia: la memoria familiar. Aquí es donde aparecen las emociones complejas, tanto los actos de sorpresa como de inquietante extrañeza; es sobre todo desde esta última donde surgen las preguntas por parte de los lectores del álbum familiar, que a su vez suelen ser autores-protagonistas de la narración que en dichos libros se encuentra. Por lo tanto, el álbum de familia es un símil ideal para comprender a la memoria como un umbral construido, irónicamente, gracias a la presencia del olvido, del vacío que este deja con el paso del tiempo; es así como en buena medida está construido por lo que omite antes que por lo que comparte o muestra.

Así, por insufrible o armonioso que pueda ser, silenciamos el mensaje de aquellas fotografías que ignoramos, mientras que nos abrimos a otras que nos proporcionan satisfacciones emocionales y/o intelectuales inmediatas. Esas fotografías, y también esos conceptos, referencias y recuerdos, pasarán a formar parte de nuestra memoria. [...] Sin embargo, nuestro interés puede cambiar cuando nos situamos ante lo inclasificable, lo extraño, lo no reconocible, lo que solo se intuye en el esfuerzo de identificación (Boisier y Simoes 2019: 20).

De este modo, una vez más, la imaginación retorna al centro conceptual<sup>20</sup>, no desde su umbral más fantasioso, sino desde su cualidad simbólica para la elaboración de mitos identitarios, tanto individuales como colectivos:

Al indagar en relaciones simbólicas intentamos reconocer lo que se (re)presenta en la imagen fotográfica, lo que se insinúa en ella y las formas en que es representado. Si la identificación, en mayor o menor medida, surge instintivamente, se abrirá en nuestra mente un marco de referencialidad que podremos explorar en cuanto sean asimilados los códigos de referencialidad inscritos en la fotografía (históricos, culturales, estéticos, etc.), quizás, de esta manera, las conexiones futuras podrán crearse a partir del sentido atribuido a la fotografía, la cual se inscribirá en nuestra memoria transformándose en una imagen

---

<sup>20</sup> Etimológicamente hablando, la palabra *imagen* e *imaginación* comparten casi el mismo origen. Ambas tienen en su estructura familiar léxica a *imago* que significa: retrato, semejanza, copia, aparición, idea, y entre otros, también eco. Es por ello por lo que cuando se hace referencia a las nociones de *imaginación* o *imagen*, es inevitable explicarlas anexándolas a *lo real*, pues ambas se sirven de la realidad para poder ser entendidas como concepto y espacio diferente a lo concreto u objetivo. Por un lado, la imagen es un retrato de aquello que en ella es representado a través de lo que nuestros sentidos registran; por otro lado, la imaginación o *lo imaginado* es una suerte de eco mental de aquello que aconteció, que se vivenció, atestiguó o que en su forma externa y concreta interpeló emocional o sensorialmente.

latente a la espera de revelarse, dispuesta al encuentro con otras imágenes ávidas de asociatividad y contingencia. (idem: 17).

Aunque se puedan reconocer partes reales e imaginadas en los recuerdos, como en las fotografías, no es algo que se pueda delimitar a ciencia cierta. La línea entre lo que se puede definir como *lo real objetivo* y *lo imaginal subjetivo* puede llegar a ser muy delgada. Es por ello que como parte de este juego interactivo entre el mundo imaginal y el real a veces surgen situaciones de extrañeza. De esta manera, el vínculo entre las experiencias de vida y nuestra imaginación establece un diálogo complejo, tan inspirador como conflictivo, que responde a una necesidad de identificación, una cuya manifestación externa y tangible es viable gracias al arte, un canal como tantos otros desde los que también es posible la externalización de lo propio y lo íntimo. En resumen, pasar por un proceso creativo del *rehacer deshaciendo memoria* encuentra un lugar viable en el formato del fotolibro autobiográfico.

<<[...] su sentido es exterior a ellas [las fotografías], [...] está determinado por su relación efectiva con su objeto [lo que muestra] y con su situación de enunciación [con el que la mira]>>. [...] <<La foto [ahora como índice] afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el “eso ha sido” de Barthes), pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; [...] su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen>>. [...] (Vicente 2013: 25).

Un fotolibro autobiográfico replica y repite lo que de manera instintiva y casi inconscientemente se venía esbozando con los álbumes de familia: el uso de las fotografías como lenguaje para escribir memorias. No obstante, dicha repetición no se limita a una superficialidad o literalidad: la memoria no busca ser reemplazada por los fotolibros autobiográficos; más bien, desde ellos emerge una invitación a releer la memoria para dar cuenta de su naturaleza imaginal y creativa. De esta manera, poder remirla como una creación humana, en tanto que es una respuesta instintiva ante una búsqueda de reconocimiento. Es por ello que el fotolibro autobiográfico es distinto en naturaleza a lo que fue (o continúa siendo) el álbum de familia. Si bien el segundo se basaba en una memoria *naïf* y nostálgica, el fotolibro más bien se presenta como un espacio para cuestionar verdades; de ello que las fotografías con las que son construidos (junto a otros recursos) se vuelvan en agentes reveladores, pues tal y como lo nombra Vicente en la cita previamente referida, la cualidad narrativa de los fotolibros autobiográficos resquebraja aquél primer enunciado que asociamos a nuestras imágenes para activar en ellas todas sus otras posibilidades simbólicas y comunicacionales.

Así, en el espacio narrativo que ofrece el formato libro, las fotografías crecen, se expanden en cuanto a sus construcciones simbólicas se refiere. A diferencia de los álbumes de familia, el fotolibro autobiográfico nace a partir de un estallido emocional donde *lo real* encuentra las grietas de una realidad fantasmiosa, una idealizada que se limita a la literalidad de las imágenes con las que es o puede ser escrita una memoria. “Mediante estas embestidas o detonaciones parecemos casi tocar lo real, que la repetición de las imágenes a la vez distancia y apremia hacia nosotros [...]. [...] repeticiones que se fijan en lo real traumático. Que lo tamizan, que lo producen. Y esta multiplicidad contribuye a la paradoja no sólo de imágenes que son a la vez afectivas y desafectadas, sino también de espectadores que no son ni integrados ni disueltos” (Foster 2001: 140). Aquí, la noción de *vacío* es muy importante, pues reúne lo que Foster nombra la obsesión con la pérdida melancólica, con la posibilidad que frente a ello ofrece el arte, desde la mirada lacaniana. Para Lacan, el arte es una representación simbólica y metafórica que encuentra una forma manifestada, tangible y reconocible en el mundo exterior<sup>21</sup>; así, para que dicha suerte de alquimia contemporánea se suscite, como es el caso del fotolibro, el lugar que ocupa la imaginación del creador no sólo es uno de naturaleza íntima, fantasmiosa o silente, sino que interviene en las modalidades expresivas de la representación de su objeto de deseo. Sin embargo, cuando nos referimos a *lo traumático*, el encuentro con él nos lleva a una sensación de vacío profundo, uno que Lacan recoge como dicho espacio alrededor del cual el arte crea y construye. De esta manera, el reconocerle al ser humano un vacío, implica asumirlo como un sujeto incompleto, una concepción desde la cual Lacan parte para remirar al arte como el espacio y medio para expresar esas profundas carencias, unas que contrapesan al deseo. Así, tanto el deseo como lo traumático juegan roles esenciales en el arte y la memoria, pues es a partir de ellos que como individuos nos damos al encuentro del objeto contemplado, aquél que creemos que es atrapado por nuestra mirada, cuando en realidad no somos totalmente conscientes de que también nos moldea en retorno: es decir, si dicho objeto guarda una

---

<sup>21</sup> Como vimos en líneas precedentes, y retomando lo que Freud decía sobre la sublimación, para Lacan el arte, la ciencia, y la religión, pertenece a este registro pero son representadas por un vacío y será determinante. Lo que hace el distingo de estas formas creadas por el hombre, esa relación que guardan con ese vacío. [...] Lo interesante que nos enseña Lacan, es que el arte no evita (religión), ni obtura (discurso de la ciencia), sino que organiza ese acto. No solo lo organiza sino que posibilita el encuentro con la *tyché*. [Para Lacan, el arte] nos interpela: [nos dice] ¡aprendan del artista! Ellos nos adelantan, nos guían, interpretan su época, iluminan lo opaco, lo no dicho. En pleno siglo XXI, el arte contemporáneo atraviesa la pintura, la escultura, sale de los museos, rompe con lo clásico, con lo esperado. Sus obras son anacrónicas. [...] Están allí para hacernos ver, interpelarnos, provocar la *tyché*. Ese encuentro con lo real, con lo que excede la palabra pero que deja una huella, permite una pregunta (Jaime y Cura 2015: 347-348).

relevancia no es sólo por nuestra acción contemplativa, sino porque existe un vínculo que nos reúne con ello, transformándolo en una pieza con cualidades necesarias y/o importantes para nuestra narrativa personal, y por lo tanto, aspectos de nuestra identidad. De esa forma, tanto el objeto, como nosotros mismos, somos afectados mutuamente y resignificados a medida que el vínculo entre el objeto-persona sufra distintos tipos de fragmentaciones como reubicaciones en la memoria personal.

Siendo el fotolibro autobiográfico una pieza artística de naturaleza introspectiva, como creadores y autores no sólo disponemos de su espacio narrativo para contar nuestras historias de vida, sino que es precisamente su escritura simbólica, dicha posibilidad re-compositiva de nuestros relatos personales (o mitos de origen, a palabras de Barthes), la que también transforma a la publicación que se construye visualmente. De ello, resulta interesante cómo el fotolibro autobiográfico disrumpe la memoria a partir de ofrecer un formato, lenguaje y experiencia que sean de usos nuevos y más libres para su creador, dándole espacio no sólo a reubicar imágenes de archivo familiar, sino también incluir todo tipo de material considerado como un descarte o ignorado en su potencial como documento histórico y narrativo. De esa manera, el relato que se construye en un fotolibro autobiográfico responde a una búsqueda y necesidad de la memoria: la expresión catártica liberadora del trauma (o relato de dolor), a diferencia del álbum familiar que busca continuar idealizando una mirada nostálgica, superficial y socialmente más aceptada de nuestras historias personales.

## **2.2. Escribir memoria a través del fotolibro autobiográfico: re-narrar la identidad desde lo “in/visible” e “in/decible”.**

Todo ser humano transita por el proceso de individuación. A definición de Carl Jung, en dicho proceso lo que se busca, anhela y padece es el reconocimiento de uno mismo como un ser independiente; un individuo autónomo, capaz de tomar sus propias decisiones basadas en sus deseos y miedos. Es un proceso complejo, que no puede determinarse, menos delimitarse, a un único perfil, temporalidad o dinámicas. Sin embargo, lo que es constatable es que durante dicho tránsito muchas categorías y significados que hasta la actualidad venían definiéndonos, se replantean. Y es que el *yo* confrontado durante un proceso de individuación se desfragmenta para entender de qué estamos compuestos y qué partes de todo ello realmente responden a las nuevas necesidades del *ser*.

De la misma manera que no podemos escoger a nuestros padres, tampoco podemos escoger nuestra identidad ni nuestro tipo de personalidad. Padres e identidad nos son dados cuando nacemos, e influyen en la conformación de ese complejo fenómeno psicológico que llamamos *el ego*, compleja trama de múltiples factores conscientes e inconscientes (Alonso González 2018: 326).

Tanto para otros autores como Foster o Kristeva<sup>22</sup>, el camino a ello es despojándose de lo abyecto: es decir, resituando todo lo que en mi memoria e historia personales se asocia con lo despreciable o insoportable a un nuevo (o diferente) espacio donde es reconocido también como propio. De ello, cuando Kristeva plantea *despojarse de lo abyecto* no refiere a un acto de olvido o de rechazo, sino más bien invita a un acto de *re-familiarización* donde es posible aquella deconstrucción necesaria que requiere el proceso de individuación. No es posible atravesar por dicho proceso existencial, psicológico y emocional siendo *seres sin memoria*, evitando mirar los recuerdos por lo que son: imágenes de un pasado idealizado, pero que pueden tener una ubicación *real* (aunque inicialmente se perciba extraña) en la actualidad. Es por ello que se afirma a la memoria como una suerte de gran mito de origen o de vida, que nos permite imaginar hacia adelante. Bajo dicha premisa, es concebible que una fotografía, pintura, poema o canción sean vistas en sí mismas como piezas-resultados de recuerdos que se externalizan en formas reconocibles y sensoriales, de la misma manera que un fotolibro autobiográfico lo es de una memoria personal. Aunque un fotolibro se encuentre terminado, es decir, publicado, no deja de ser una forma cambiante, pues la experiencia de lectura jamás es la misma. Es por ello por lo que dicho formato es tan singular, como lo es cada memoria y vida humana, pues la posibilidad de cambio está presente en su cualidad transmutable: pasar de una página a otra, secuenciar fotografías, entre otras estrategias estéticas y/o conceptuales, que permiten establecer conexiones, entre pasado y presente, entre dolor y sorpresa, entre *lo real* y *lo imaginal*.

[En los fotolibros encontramos] Fotografías extirpadas del tejido mismo de la experiencia, [...] no son imágenes estrictamente realistas ni decididamente documentales. [...] Si hay intimidad en estas fotografías, deriva del modo en que la cámara convierte [al autor en] un aparato él mismo ya fracturado, lacerado, por lo que las imágenes que de allí nacen no pueden sino hacerlo ajustadas a esa torcedura. Una relación de intimidad [...] entre el fotógrafo, la foto y aquello que la foto muestra. Deleuze decía que el estilo es un *agenciamiento*

---

<sup>22</sup> Según la definición canónica de Kristeva, lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme a fin de ser un yo [...]. [...] Espacial y temporalmente pues, la abyección es un estado en el que la subjetualidad es problemática, <<en el que el significado se derrumba, [...]>> (Foster 2001: 157).

de enunciación capaz de crear una lengua en la lengua. Indiferente al tema o al contenido, el estilo no representa, sino que produce una mirada, una forma de vida (Boisier y Simoes 2019: 141).

Siendo así, el fotolibro autobiográfico también transforma a la memoria de ser un repositorio íntimo y subjetivo de recuerdos a convertirse en una narración posible y reconocible de *lo indecible*, un relato de *lo real* fáctico, imaginal y sensible que recoge nuestras interacciones, anhelos y dolores más profundos, reuniéndolos y moldeándolos todos a través de una versión actualizada de nuestra subjetividad: una que necesita ser expresada y liberada. Es por ello que se encuentra un símil entre la memoria y el fotolibro autobiográfico, considerándolos relatos que son escritos a partir de una gramática y léxico poblado de signos tan representativos, referenciales y simbólicos como aquellos que encontramos en los mitos. De esta manera, cada memoria podría decirse que se aproxima a una mitología del *ser* y los fotolibros autobiográficos son una posibilidad para escribirla y confrontarla.

Ahora bien, si también se remira el proceso de creación de un fotolibro autobiográfico, se encontrarán niveles complejos de significantes, significados y signos, básicamente englobados en una forma, que sería el formato impreso de la publicación, y un concepto, conformado por los ejes temáticos y narrativos que elige la autora o autor para contar su relato visual. Así, tanto la memoria como el fotolibro en mención son reconstruidos mediante el uso de una lengua *disponible* a actualizarse cada vez que le sea necesario, e *intermodal*, pues puede transitar de una modalidad expresiva y creativa a otra. De este modo, la memoria y el fotolibro se *escriben* a partir de un registro subjetivo en el que se hilan signos personales, un proceso creativo gracias a la naturaleza polisémica que reúne a la memoria con el espacio del fotolibro autobiográfico. Es gracias a dicho encuentro que es posible (re)escribir nuestras historias vitales desde un nuevo tipo de lenguaje: uno que no sólo se caracteriza por su visualidad, sino sobre todo por sus cualidades evocativas, deconstructivas e (in)materiales, que no sólo se halla en la presencia o uso del formato libro o de imágenes fotográficas, sino también de cualquier otro tipo de material o archivo personal en diálogo con su soporte. “La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritmos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etcétera. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas [...]” (Derrida 1967: 50-51). Aquí es importante recordar que los signos, ante todo, expresan ideas (o sensaciones) y ello es lo que hace a la lengua en sí misma posible. Por lo tanto, la memoria como narrativa, tanto representativa como expresiva, tiene su propia lengua: una imaginal que permite expresar y manifestar fuera de ella

(hacia mí mismo y/o al *otro*) aquello que quizás aún no encuentra un nombre o concepto en su propio territorio. Inclusive, ni siquiera una forma escrita o discursiva, pero quizás lo puede encontrar en las imágenes fotográficas y las narrativas visuales.

En *Art on my mind* (1995), hooks conversa y explora los procesos creativos de artistas mujeres que trabajan desde distintas modalidades de arte. En uno de sus capítulos se detiene a elaborar un ensayo en torno al rol de la fotografía y lo que posibilita el uso de una cámara para efectos de representatividad colectiva. De esa manera encuentra que la cámara permite un tipo de documento (la imagen fotográfica) que puede ser compartido como almacenado. Esta posibilidad de almacenaje es importante, pues, como ella lo señala, el hecho de que se pueda guardar una imagen ya sea en un álbum, cuaderno o nuestro bolsillo, significa que será *re-*descubierta en un momento posterior al de su develado. Este *re-*descubrimiento nos permite *re-*mirar lo contenido en la imagen: tanto lo denotativo como connotativo, lo observable como *lo indecible*; para Barthes, lo que vendría a ser el *studium* y el *punctum*<sup>23</sup>. De esta manera, la imagen fotográfica, como un tipo de registro sensible, guarda historia porque se construye a partir de las emociones, sentidos y **memoria**. Es por eso por lo que hooks afirma que la cámara, por lo tanto, la fotografía, es una poderosa herramienta para la reconstrucción y recuperación cultural. Así como ella, la memoria también posibilita dicha reconstrucción a un nivel estructural, profundo y esencial de cada uno de nosotros. Entonces, cuando la memoria y la fotografía son re-encontradas en el espacio del fotolibro autobiográfico, se reescribe una mitología del *yo* que da sentido y forma a nuestro origen y continuo despliegue en la forma de un relato visual que reúne lo dicho con lo no dicho:

[Detalles que arrastran] toda mi lectura; [...] una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de *algo* (la foto) [como la memoria] deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío [...]. [...], la lectura del *punctum* [...] es al mismo tiempo corta y activa, como una fiera. Astucia del vocabulario: se dice <<desarrollar una foto>>; pero lo que la acción química

<sup>23</sup> Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, [...]: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. El segundo elemento viene a dividir (o escindir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto mi conciencia soberana en el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto me remite también a la idea de puntuación y las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad (Barthes 1989: 58-59).

desarrolla es lo indesarrollable, una esencia, lo que no puede transformarse, sino tan sólo repetirse [re-presentarse] a modo de insistencia (de mirada insistente). Esto asemeja la Fotografía [...] al Haikú. [...] En ambos casos se podría, se debería hablar de inmovilidad viviente: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión que deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto [o de la memoria]: [...] (Barthes 1989: 86-88).

Pero no sólo son los signos y símbolos representacionales o metafóricos los que constituirían al fotolibro autobiográfico, sino también es la manera en la que su lenguaje escrito<sup>24</sup> guarda relación con dichas figuras retóricas. Es decir, la autora o autor de su memoria elige una modalidad expresiva en específico, lo que implica que tomará decisiones respecto a la gramática con la cual escribirá dicho relato imaginal para poder ofrecer un mensaje que pueda ser comprendido por *otros*. Entonces, es importante no sólo detenerse en la forma final o total de dicha memoria (por ejemplo, una crónica de vida), sino también en cómo dicha memoria es escrita: ¿Cómo son esos recuerdos? ¿Son todos registrados desde los mismos sentidos y emociones? ¿Cómo y cuándo son evocados o reprimidos? Si el fotolibro autobiográfico es una manifestación de la memoria, o una parte de ella, entonces no sólo debe ser leído como una pieza artística, sino que debe ser desmenuzado en sus partes para también ser comprendido como aquella expresión de una memoria personal.

El fotolibro es un ejercicio de voluntad comunicativa que requiere de la participación y la comprensión. No basta con que tenga un tema y un desarrollo, todo dentro de él debe apuntar hacia un mismo objetivo y representar la manifestación física de una intención expresiva, comunicativa y narrativa. [...] La disposición de los elementos narrativos de acuerdo con un curso de atención visual permite que la fotografía trascienda sus limitaciones y se realice en una estructura comunicativa superior (Boisier y Simoes: 151).

De esta manera, cada imagen, textura, formato, tamaño, ritmo, secuencia, cada detalle del fotolibro se vuelve gramática sensible que posibilita la escritura imaginal de nuestras historias de vida. Desde ello será posible entender la experiencia de lectura que se suscita al entregarnos y confrontarnos a la narración visual de un fotolibro autobiográfico, una cuya capacidad de autoreferencia a momentos emocionales movilizadores posibilita el vínculo empático entre unos y *otros*: el creador y sus lectores. Es por ello que la memoria es una narración que empieza y se alimenta más sobre *lo emocional* y *lo sensorial* que lo cognoscitivo, pues este último en realidad se construye en una instancia posterior al del abrazo o choque con

<sup>24</sup> Aquí nuevamente entendiendo la escritura como aquel sistema de signos utilizado para escribir; en el caso del fotolibro autobiográfica no sólo el lenguaje o los signos escritos o verbales, sino también los visuales, táctiles, sensoriales en todo caso, así como imaginales.

nuestra vulnerabilidad: “[...] una especie de captación turbadora que arrastra al lector de la imagen hacia un asombro visual más que intelectual, porque lo pega a las superficies del espectáculo, a su resistencia óptica y no inmediatamente a su significación” (Barthes 1999: 59). Y dicho asombro visual al que refiere Barthes precisamente tiene que ver con una respuesta emotiva frente a la primera capa simbólica de *lo representado* en la imagen (sea fotografía y/o recuerdo). En la cita anterior, él nombra la superficialidad del espectáculo, no en tanto a dicha primera capa de contenido literal o evidente, si no como aquella que está ahí, aún intacta a otras complejas lecturas analíticas, aquellas correspondientes a otras capas más profundas. Y este fenómeno es posible por las construcciones no literales, metafóricas, que se enlazan a sensaciones incrustadas en la gramática sensible de la memoria.

En *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*, Nietzsche recuerda qué presencia tiene y cuál es la importancia del rol de la metáfora. En narrativa y la literatura, consiste en una figura retórica que posibilita la traslación del sentido recto de una voz a otra figurada, en virtud de una comparación tácita, como “la primavera de la vida”. En palabras de Nietzsche, es la base de la construcción de conceptos. Las metáforas nacen de nuestra percepción, una conexión consciente y sensible con lo que nos sucede y atestiguamos. Acontecimientos que remueven por lo que a veces son difíciles de relatar y compartir a otros, hasta que se encuentra ese enlace figurativo que ayuda a decirlo. Por ello, Nietzsche las nombra una *artística creación*, como también se considera que es la memoria. Son las metáforas las que permiten reunir los hechos fácticos del contexto con las emociones que genera el *anima mundi*<sup>25</sup>. Así, desde ambas, es que se empieza y continúa escribiendo memoria.

De aquí resulta, en efecto, que esa artística creación de metáforas con la que comienza en nosotros toda percepción presupone ya esas formas, y, por tanto, se realizará en ellas; sólo partiendo de la firme persistencia de estas formas primordiales resulta posible explicar el que más tarde haya podido construirse sobre las metáforas mismas el edificio de los conceptos. Pues éste edificio es, efectivamente, una imitación de las relaciones de espacio, tiempo y número, sobre la base de las metáforas (Nietzsche 1873: 9).

De esa manera, es que los fotolibros autobiográficos son narrativas que se escriben y son accesibles a través de juegos metafóricos, donde precisamente la cualidad de *lo narrativo* se reformula en la capacidad de reunir elementos imaginales y simbólicos en una red interconectada donde empiezan a darse nuevos sentidos, entre ellos que la memoria es un relato

<sup>25</sup> Concepto de “*anima mundi*”, recogido y acuñado por J. Hillman, previamente mencionado en el capítulo I.

de naturaleza dialéctica, por lo tanto, jamás estacionaria, unívoca o hermética. Como la lengua y el arte, la escritura y la fotografía, la memoria también es un ente vivo.

[...] Entonces, *lo original de la visión del álbum es que su foto existe para ser hablada. Si el álbum [y/o fotolibro] es rito, es memoria.* Pero esa memoria ha de entenderse relacionada con el olvido, [...]. [...] memoria y olvido actúan de modo dialéctico; el olvido no alcanza la memoria, pero de alguna manera permanece en nuestro cuerpo (Vicente 2013: 29).

Así, ese gran tejido sensible y creativo que es la memoria, que se manifiesta en una forma asible y reconocible en el fotolibro autobiográfico, es la que une aspectos aparentemente latentes y lejanos con diversas necesidades humanas, personales y/o colectivas: un pedido del alma que nos interpela durante nuestros procesos de individuación; entonces, una unión posible gracias a los puentes metafóricos que abren y desplazan los símbolos hacia nuevas significaciones. “[...] El significante [...] se desenvuelve únicamente en el tiempo y tiene los caracteres que toma del tiempo: [...] representa una extensión [...]” (Derrida 1967: 73). Entonces, vuelve a presentar la continuidad de un tiempo que sigue transformándose y nos transforma. Lo que era un recuerdo puede cambiar súbitamente a ser una gran contradicción que hace ruido, no tanto porque en sí el hecho fáctico que alimentó el recuerdo haya cambiado, sino más por el hecho de que en el tiempo, *re-mirar* una parte de la memoria, nos hace verla distinta. Sin embargo, esa contradicción que remueve no es alerta de algo negativo o infructuoso; en palabras de hooks:

La paradoja y la contradicción son los misterios del alma. Lo extraño, lo siniestro son fuentes de conocimiento. Para conocer el yo, sugiere el trabajo de Saar, uno debe abrir el corazón de par en par y buscar en cada parte. Esto requiere enfrentar lo inaceptable, lo perverso, lo extraño, incluso lo enfermo. Sin este abrazo crítico de la complejidad metafísica, el alma no puede entenderse (hooks 1995: 17-18).

Y es que dichos espacios de contradicción, paradoja, o *inquietante extrañeza*, son necesarios para nuestros procesos de individuación. Aquellas contradicciones no son más que síntomas de registros episódicos *dis-locados*, es decir, que son hallados en un lugar diferente al que fueron encontrados en una última ocasión. Dicha *dislocación* es otro tipo de *desplazamiento simbólico*, aparentemente aleatorio pero que en realidad tiene un estrecho vínculo con el inconsciente y cómo éste opera en la formación de nuestras identidades. Dicha dislocación es análoga a lo que sucede cuando una imagen que reconocemos como parte de nuestro álbum de familia es trasladada al espacio del fotolibro autobiográfico: es *dislocada* de

su umbral original (u originario) para ser llevada (ser *repetida*) en uno nuevo, la secuencia de imágenes que conforman al fotolibro donde el rol del acto de repetición resulta importante para la expresión del trauma. Así, es posible hurgar en lo desconocido, encontrarse con lo indecible y reconstruir una memoria histórica. Una memoria viva que pide hallar la herida que deviene en dolor. Por eso se considera importante recoger esta cita de hooks, pues la única manera de formular y trabajar a partir de aquella gramática sensible es abriendo el corazón de par en par: aceptando nuestra vulnerabilidad.

Narrar la propia vida es esencial para la memoria. Vivimos continuamente en un relato de nosotros mismos y el mundo, y esa es nuestra memoria. En la ficción hay metáforas y símbolos que buscamos también en la vida real. Buscamos la relación de unas cosas con otras. En retrospectiva podemos aferrarnos a una imagen como símbolo de una situación o una historia (Østby y Østby 2019: 247).

### **2.3. El fotolibro autobiográfico como símbolo de resistencia identitaria: una respuesta a las formas de socialización contemporáneas de la memoria.**

El fotolibro no es un soporte, es la manifestación de una exploración editorial creativa: comunicativa, estética, expresiva y, en algunos casos, narrativa (Boisier y Simoes 2019: 23).

El fotolibro autobiográfico ofrece un espacio adicional, diferente y nuevo para narrar las memorias sobre todo en contextos actuales donde habitamos sociedades líquidas<sup>26</sup>, unas que se edifican sobre la virtualidad y donde la mercancía ha dejado de ser sólo el consumo de bienes, servicios o marcas, sino que ahora necesitan hacer uso de las mismas identidades. Por ejemplo, actualmente vivimos en una sociedad donde ha emergido un nuevo tipo de profesión o trabajo: el de los *influencers*, aquellas personalidades que casi súbitamente se tornan públicas, dedicándose a hacer uso de su vida cotidiana o íntima como material de entretenimiento que las empresas y las marcas ahora subsidian, pues se vuelven puentes empáticos eficientes para propiciar hábitos de consumo. Como los fotolibros y la memoria, esto también se ha vuelto un fenómeno, siendo evidencia de ello que ahora el rol del influencer haya cruzado sus propios límites dentro del rubro del marketing para tener una suerte de función identitaria a nivel

---

<sup>26</sup> La modernidad líquida –como categoría sociológica– es una figura del cambio y de la transitoriedad, de la desregulación y liberalización de los mercados. La metáfora de la liquidez –propuesta por Bauman– intenta también dar cuenta de la precariedad de los vínculos humanos en una sociedad individualista y privatizada, marcada por el carácter transitorio y volátil de sus relaciones. El amor se hace flotante, sin responsabilidad hacia el otro, se reduce al vínculo sin rostro que ofrece la Web. Surfeamos en las olas de una sociedad líquida siempre cambiante –incierto– y cada vez más imprevisible, es la decadencia del Estado del bienestar (Vásquez Rocca 2008; en *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 19 [3]).

personal como colectivo: de pronto se les ofrece espacios de relevancia social, cultural y hasta política, donde se los encuentra teniendo cierta voz de autoridad en nuestras formas de socialización con nuestros pares, habiéndose entremezclado con nuestros hábitos de consumo. Es por ello por lo que ahora encontramos hasta ofertas de becas educativas para formar a más influencers que puedan ocupar puestos de trabajo en empresas que los necesitan como vía publicitaria para sus productos o servicios<sup>27</sup>. De ello es importante dar cuenta, entonces, del rol crucial que han tenido las redes sociales para que la identidad se vuelva también una suerte de moneda de cambio.

En unos pocos años, la instantánea en red ha llegado a convertirse en un aspecto sobresaliente de Internet. En la actualidad, recurrir a redes sociales como Facebook, Flickr o Instagram para compartir fotografías personales forma parte de la existencia cotidiana de una generación educada en el autodesarrollo virtual. La propia construcción de la imagen personal se ha visto espoleada por la novedosa omnipresencia de cámaras digitales y muy especialmente de la tecnología del teléfono con cámara. [...] En efecto, la inmediatez del acto de compartir fotos ha hecho que se equipare al de compartir la propia experiencia. Una consecuencia es que Internet ha proporcionado el espacio necesario para el archivo, en constante crecimiento, de las experiencias visuales, las memorias y las emociones personales (Vicente 2013: 183).

Dicha “profesión”, aunque realmente se trate más de un modo de vida no existiría si no fuese por la ubicación sociocultural que hoy juegan las redes sociales como Facebook e Instagram, espacios virtuales que desde sus inicios planteaban la idea de compartir la vida personal, eventualmente consiguiendo desdibujar la línea que la separa de lo público. Ambos umbrales siempre han estado en boca de muchos cuando se hacía referencia a una persona pública o famosa, pero hoy en día ambos umbrales se entremezclan en casi todos: sea nuestro actor o cantante favorito, pareja, vecino o hasta nuestra mascota, *lo cotidiano* propio de cada quién tiene un cajón virtual en el interminable mundo de las redes sociales. ¿De qué manera afecta eso a la memoria, entonces? A la forma en como es comunicada y socializada, precisamente. Ya se ha establecido que la memoria es dicho relato simbólico de nuestras historias de vida, uno que hasta antes del fenómeno Instagram, se basaba en otro tipo de archivos, como por ejemplo el álbum de familia. Sin embargo, hoy en día, se busca lo inmediato

<sup>27</sup> El 49% de los consumidores dependen de las recomendaciones de los *influencers* que siguen en las redes sociales [Fuente:

<https://www.oberlo.com/blog/social-media-marketing-statistics#:~:text=Among%20US%20adults%2C%2084%20percent,per%20day%20on%20social%20media>].

Otras referencias y análisis cualitativa y estadístico consultado en: <https://digitalmarketinginstitute.com/blog/20-influencer-marketing-statistics-that-will-surprise-you>.

y lo actualizado: ya no es tan usual guardar recuerdos en el formato fotográfico; por el contrario, ahora *lo íntimo* es consumido a través de las distintas redes sociales y mediante la visualización de contenido transmitido en vivo y en directo. De esta manera, la noción de *lo cotidiano* también adquiere un nuevo rol en el que su difusión constante es necesaria para sentirse reconocido y/o validado, por lo tanto, en búsqueda de (de)mostrar la propia existencia. De ello, *lo íntimo* ya no es recogido como una expresión catártica sino, sobre todo, como una fuente (casi) inagotable de recursos para una socialización de la memoria orientada a hacer uso de nuestras identidades en construcción como mercancía.

En otras palabras: el capitalismo contemporáneo exige de nosotros la disposición a aceptar la transformación continua como una condición esencial de la subjetividad contemporánea. La consecuencia es que la vida queda formulada como una serie de acontecimientos y la *autorrealización* se convierte en una fuerza motriz de consumo. (idem: 183).

Si se retorna a aquel tiempo en el que la fotografía análoga era el recurso artístico “de moda”, encontraremos proyectos intimistas como el de Nan Goldin, mencionado en secciones previas. Goldin retrataba su espacio cotidiano como una manera de responder a un entorno social que no la reconocía. Es así como tenemos fotografías de distintos espacios de su día a día: al despertar, al estar en la cama con su pareja, de fiestas con amigos... Imágenes que hoy se asemejan a los millones que se podrían encontrar al clic de un *hashtag* en Instagram. Sin embargo, la diferencia radica en que *lo cotidiano* expresado y compartido por Goldin tenía una intención emocional y catártica que para ella era esencial en cuanto a mostrar y (re)definir su identidad; por otro lado, las imágenes que podríamos encontrar en las redes sociales, si bien algunas podrían acercarse a la estética o búsqueda personal de Goldin, hoy parecieran participar de un juego de domesticación pavloviana a través del click y el “me gusta” (el *like*) propios de una cultura del espectáculo y de la mercantilización identitaria<sup>28</sup>. Entonces, compartir un

---

<sup>28</sup> Actualmente, se registran 3.78 billones de usuarios activos por día en las redes sociales, lo que equivaldría al 48% de la población mundial; de ellos se registra que cada usuario invertiría, en promedio, por lo menos 2 horas y media diarias en navegar o mensajear a través de dichas redes. Esto nos demuestra un hábito de consumo a la vez que rutina cotidiana, por lo que se afirma que las redes sociales representan un espacio muy relevante que influye en la formación de identidades. Precisamente, debido a este importante porcentaje de uso y consumo en el entorno de las redes sociales es lo que las ha convertido en una suerte de gran valla publicitaria virtual y digital destinada a los intereses de diferentes empresas e instituciones: el 73% de los vendedores consideran que el marketing a través de las redes a sido “muy eficaz” en relación con sus ventas. A ello se suma la data de que 54% de los consumidores o audiencias buscan sus productos y servicios de interés a través de las mismas plataformas, siendo 71% de ellos lo que describen una experiencia positiva de compra que deviene en una recomendación boca a boca de la marca a la que le adquirieron un producto. Por lo tanto, cuando se reconoce el lugar central y comercial que hoy en día ocupan las redes sociales en nuestro cotidiano, se puede afirmar que la identidad hoy en día se vuelve un nuevo tipo de moneda de cambio que posibilita la existencia de este nuevo tipo de sistema mercantil

instante cotidiano se desfigura de un acto personal y político de resistencia identitaria a ser un producto más, una imagen que tiene que ser compartida para que un otro pueda consumirla y así crear las suyas propias, y con eso devenir en un bucle continuo, social y mercantil. Por lo tanto, retornando al tema de la memoria, como narrativa identitaria ella se va enhebrando entre la recolección de acontecimientos extra-ordinarios y *lo cotidiano*, lo que la afecta pues es moldeada por los contextos de las actuales sociedades y hegemonías que la circunscriben; así, no sólo son los procesos de individuación los que podrían estar des-figurándose, sino sobre todo la forma de construcción de la memoria: una que ya no está concebida como “huella” en tanto la concepción derridiana o barthesiana, sino más bien orientada hacia convertirse en un producto de estilo de vida para el consumo en masa. Así, la memoria se desdibuja de su naturaleza narrativa a ser un intangible mercantil basado sólo en una buena apariencia, es decir, una máscara (en términos jungianos) vendible, que no incomode, como sí lo sería encontrarse con *lo oculto* para poder dar rienda suelta a una catarsis necesitada.

Por consiguiente, aunque nuestra memoria esté socializándose en un contexto económico y cultural como el descrito previamente, tampoco es que ello se trate de una situación apocalíptica para nuestras identidades; es decir, no se busca satanizar a las redes sociales, pues finalmente ellas también han cubierto un vacío muy importante en nuestra forma de construcción de vínculos en distintas crisis, como el del estallido pandémico del coronavirus<sup>29</sup>. Lo que aquí se intenta poner sobre la mesa es que, dentro de dichas opciones de comunicación y expresión personal, aún permanece en lucha la búsqueda de un intercambio y reconocimiento empático donde las apariencias o primeras impresiones no sean el único recurso intangible, sino lo *real en sí mismo*, lo auténtico que tiene vínculo con los dolores que resguardamos. Y es que el desarrollo de nuestras identidades personales emerge con un acto casi inconsciente de notar al *otro* como un *otro diferente*, como lo que acontece cuando el niño

---

que deviene en problemáticas personales como a nivel social. [Data consultada en: <https://www.oberlo.com/blog/social-media-marketing-statistics#:~:text=Among%20US%20adults%2C%2084%20percent,per%20day%20on%20social%20media.>]

<sup>29</sup> “Una dura verdad de la pandemia fue que, para algún día estar juntos de manera segura, teníamos que estar separados mientras tanto. Para muchos, esto significó que las redes sociales se han convertido en una de las únicas formas de estar con amigos y familiares, por lo que las personas acudieron en masa a plataformas nuevas (TikTok) y antiguas (Facebook). [...] La capacidad de conectarse a través de tantas plataformas diferentes no solo ayuda a aliviar los sentimientos de aislamiento, sino que aumenta la sensación de comodidad psicológica”, dijo Pamela Rutledge, directora del Centro de Investigación de Psicología de los Medios. ‘Hace que las personas se sientan menos solas y menos temerosas al saber que no están lidiando con esto solas’. [...] Inevitablemente, las plataformas y los tipos de contenido con los que las personas se sintieron cómodas durante la pandemia fueron los que se sintieron más reales” (Molla 2021) [Artículo publicado en la plataforma Vox: <https://www.vox.com/recode/22295131/social-media-use-pandemic-covid-19-instagram-tiktok>].

o niña nota por primera vez que su madre (aquel ser que lo amamanta y alimenta) como un ser independiente, acto de autoconciencia desde el cual empieza a construir su autonomía<sup>30</sup>. Entonces, cuando se es consciente de dicha independencia, son las diferencias que empezamos a notar las que nos van guiando a encontrar qué es lo que nos hace ser uno mismo: aquello que se va englobando en la esencia de nuestra singular identidad. Y es que *lo esencial* tiene que ver con aquel núcleo identitario propio a cada ser, objeto, lugar o momento; es por ello por lo que se empalma con lo necesario, más aún si hablamos de la concepción que cada quién construye sobre sí mismo. Dicha autoreflexión y autoconcepción de *lo esencial* es nutrida, en buena medida, por nuestros recuerdos; no se basa sólo en las apariencias de lo cómodo o grato, sino también en la lucha interna entre tensiones que ocurre dentro de nuestra psique. Aquellas tensiones surgen entre lo que uno asume como propio y lo que prefiere olvidar o considerar como extranjero (o ajeno). Es por ello por lo que el efecto que tiene ver un perfil de Instagram con nuestras fotos del día a día tiene un efecto distinto al de confrontar el álbum familiar. Se mencionó anteriormente cómo el álbum de familia es un consenso, es decir, una suerte de acuerdo implícito entre varios miembros de un grupo humano como lo es el núcleo familiar. Por el contrario, la construcción y difusión de nuestro perfil en las distintas redes sociales se basa en el deseo de cómo nos gustaría mostrarnos al mundo. Es decir, se busca evitar que salga a la luz todo aquello que genere vergüenza o rechazo sobre uno mismo. Aquí se considera importante hacer hincapié en el contexto social del proceso de formación de identidades y vínculos afectivos, pues la manera en la que estos son construidos afecta la manera en la que hacemos memoria. De ello, no resulta gratuito reconocer que, en el marco del auge de las redes sociales, también se identifique la aparición o el resurgimiento del fotolibro como una suerte de boom en su rubro artístico: la narración visual e introspectiva a través de las fotografías. Y es que el formato del fotolibro autobiográfico deviene en una experiencia de escritura y lectura de lo inevitable de la memoria: el dolor de un tiempo pasado que aún permanece en el presente, y sobre todo de un pasado histórico, uno que no es elegido, sino el que tocó experimentar, sobrellevar o sobrevivir. Por lo tanto, de ello se nota un interesante paralelo entre la virtualización de nuestros recuerdos como un hábito de consumo frente a la necesidad de

---

<sup>30</sup> Al escoger un enfoque evolutivo para estudiar la naturaleza humana [...], espero poner en claro que, primero, a partir de una fusión primaria del individuo con el ambiente, emerge algo, la pretensión del individuo de ser capaz de estar en un mundo que lo desconoce; luego, el fortalecimiento del self como entidad, como una continuidad del ser, como un lugar en el cual y desde el cual (emerge) el self como unidad, como algo ligado al cuerpo y que depende del cuidado físico; luego el incipiente percatamiento [...] de la dependencia, así como de la confiabilidad de la madre y de su amor, que al bebé le llega como un cuidado físico y una íntima adaptación a su necesidad; luego la aceptación personal de las funciones y los instintos con su apogeo, del gradual reconocimiento de la madre como otro ser humano, y junto con eso le pasaje de la crueldad a la preocupación por el otro; luego un reconocimiento de un tercero [...] (Winnicott 1993: 24).

expresión y construcción de espacios de lectura íntimos para narrativas desde el dolor y el trauma.

Desde el 2020, seguimos lidiando con el brote de un nuevo tipo de virus que continúa causando muchas pérdidas de seres queridos, como también estragos a nuestra salud mental precisamente por dichos cambios abruptos y mucha incertidumbre que aún nos envuelve. Sin embargo, no es que los tiempos previos a dicho contexto hayan fluido de maneras más amables o estables; *Lo inevitable* entonces solicita la expresión de *lo indecible* necesitando la recreación de los lenguajes a disposición para poder expresar todo aquello que ya no se puede seguir acumulando debajo de la alfombra imaginal, en aquellos rincones de nuestra memoria. La memoria necesita ser externalizada, antes que socializada o incluso politizada; necesita ser compartida y expresada para que de ello se puedan generar nuevos espacios de reconocimiento auténticos, uno que en la línea de dicho efecto dominó ya mencionado, deviene en los actos de denuncia frente a la violencia contra uno mismo o diversos grupos humanos. Si es posible retornar y recuperar a la memoria desde su naturaleza narrativa antes que solo su uso actual como galería de imágenes, es posible evitar que ella se continúe instrumentalizando, reduciéndose a una literalidad cuantitativa; finalmente, la memoria está habitada por una infinidad de símbolos personales, unos desde los cuales nos podemos encontrar, deconstruir, rehacer y *re-encontrarnos*.

[...] <<Cuando el alma quiere experimentar algo lanza una imagen frente a sí y después entra en ella>>. Es una evocación de la imagen como umbral que conduce a nuevas dimensiones del significado. Las imágenes simbólicas son algo más que datos; son semillas vitales, portadoras vivas de la posibilidad. (idem: 8).

Los recuerdos son símbolos que escriben la narrativa de la memoria, de la misma manera que las imágenes fotográficas son el principal recurso expresivo y simbólico con los que se construyen los fotolibros autobiográficos. Es por ello por lo que los fotolibros autobiográficos acarrearán al arte contemporáneo a un centro donde de nuevo le es posible encontrarse con las personas, aquellos lectores no elitizados. Aquí es donde la memoria entra como un puente, a la vez que eje, para poder tomar a los fotolibros como actos de comunicación y expresión únicos en su especie y necesarios para la nuestra. Tal y como lo afirma Martín en la cita anterior con relación a los símbolos, los libros también son piezas vitales cuyos significados o lectura crecen con el tiempo, dando lugar a posibles nuevas manifestaciones. Así, los fotolibros autobiográficos recogen la memoria, no como ficción, sino como

subjetividad expresable, transformándola a imagen táctil, narrativa y simbólica, donde deja de ser sólo una referencia al pasado histórico y se convierte en un acto creativo que se deshace y rehace constantemente en el presente, en cada abrir y cerrar el fotolibro, en cada pase de página o despliegue de hojas. Es por ello que su lectura solicita un acto de consciencia presente y dispuesta, pues no sólo estamos ante un dispositivo que abre una experiencia interpretativa y comunicacional, el (foto)libro es en sí mismo un símbolo:

En general, el libro está relacionado con el simbolismo del tejido, según Guénon. Un resumen de la doctrina de Mohyiddin ibn Arabi, al respecto dice: <<El universo es un inmenso libro; los caracteres de este libro están escritos, en principio, con la misma tinta y transcritos en la tabla eterna por la pluma divina... por eso los fenómenos esenciales divinos escondidos en el “secreto de los secretos” tomaron el nombre de “letras trascendentes”. Y esas mismas letras trascendentes, es decir, todas las criaturas, después de haber sido virtualmente condensadas en la omnisciencia divina, fueron, por el soplo divino, descendidas a las líneas inferiores, donde dieron lugar al universo manifestado>>. [Así, el libro] Simboliza el mundo, [...] (Cirlot 2021: 284).

El libro simboliza el mundo, expresando su memoria, por lo tanto, la propia. Es por ello que cuando se ha nombrado la cualidad narrativa del fotolibro autobiográfico ello tiene que ver con la re-escritura de símbolos personales, una que inherentemente se lleva a cabo a la hora de seleccionar y secuenciar archivos personales, reubicándolos en el papel, en la disposición que invita y solicita la página vacía.

¿Por qué *hacer memoria*? Si la vemos desde su orilla política, es evidente la importancia de dicho acto y proceso. Como latinoamericanos hemos vivido en un territorio aún sobreviviente y resistente a dictaduras, una cultura de violación de derechos humanos e insuficiencia de espacios de reconocimiento donde la memoria no sea sólo tratada como una recopilación de hechos y testimonios, finalmente, información objetiva, estadística o cuantitativa. Si bien es cierto que dicha información también es necesaria para poder dar cuenta de hechos innegables, los resultados no aparentan ser eficaces en su mayoría: siguen postulando los mismos partidos políticos imbuidos de corrupción, siguen saliendo elegidos gobernantes con procesos de denuncia sin resolver, continúan habiendo casos de discriminación racial, sexual, de abuso de poder, de acoso laboral, sexual y violaciones contra poblaciones que han tenido que ser nombradas como vulnerables<sup>31</sup>. ¿Qué tipo de información podría estar faltando

<sup>31</sup> Tan sólo por nombrar cifras de mi país de origen y residencia, en Perú, de enero a julio del 2021, se han atendido 93 191 casos de violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar. 22 456 casos de violencia sexual

entonces? Dicha pregunta se revela como insuficiente, pues no se trata del tipo de información, sino del *tipo de comunicación*. Por poner un ejemplo, tenemos el caso del fotolibro de Laia Abril, *On abortion* (2018). Dicho fotolibro es el primer paso y capítulo a un proyecto que la autora ha decidido ir recopilando y creando en el tiempo para poder hablar de la misoginia cultural: dicha aversión hacia la imagen, rol y figura de la mujer que no sólo alimenta el machismo y la masculinidad tóxica, sino que también distorsiona las luchas desde los actuales discursos feministas. Así, Abril parte de un primer escenario: la historia del aborto, desde cuándo se practica en términos médicos y cuáles son los estragos que ello ha ido dejando en generaciones de mujeres tras ser un tema silenciados por distintos discursos hegemónicos como el religioso (concretamente, el católico-cristiano), político, científico, cultural, entre otros. Antes de adentrarnos a la fenomenología del libro, es importante mencionar que Abril no es sólo una autora y artista visual, cuyo trabajo predomina entre los lenguajes de la fotografía, el sonido y el video; ella también ha realizado estudios en periodismo, convirtiéndose en una creadora y autora multidisciplinaria. De esta manera, reuniendo todos sus recursos comunicacionales, expresivos, pero sobre todo su propia experiencia de vida como mujer, es que ella empieza a reunir las piezas con las cuales narrar su historia, que al mismo tiempo es la de muchas, proveyéndoles un espacio diferente y quizás más necesario para poder entender como dicho trauma proviene de una narrativa de violencia que necesita ser denunciada.

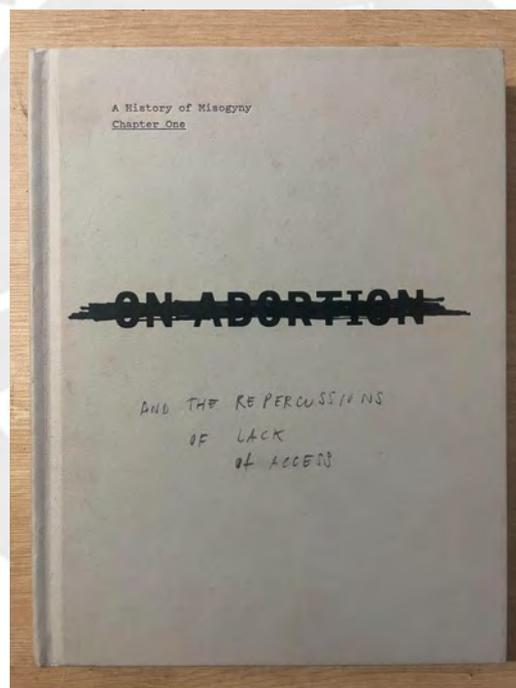
Laia Abril ha decidido hacer frente a este conflicto por medio de una investigación compleja y comprometida que invita a los lectores, mediante un íntimo acto de observación, a transitar por realidades antes ignoradas que conducen hacia una (nueva) reflexión (sobre el aborto) (Boisier y Simoes 2019: 47). [...] Con el propósito de delinear un contexto histórico y social y entregar información concreta y verídica [...], Abril presenta una serie de imágenes acompañadas de breves textos descriptivos a los que denominamos

---

y 10 251 casos de violación sexual registrados de enero a diciembre del 2021, de los cuales se registran víctimas con alguna condición especial mental, física, intelectual o sensorial, así como miembros de la comunidad LGBTQ+ [Casos registrado en los CEM -Centros de Emergencia Mujer-; Fuente: Cartillas Estadísticas AURORA - Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables]. A su vez, en lo que respecta a la representación política de los últimos años, mediante una consulta realizada en el portal y aplicativo web de la Dirección Nacional de Registro de Organizaciones Políticas del JNE, se puede observar el registro de la afiliación a diversos partidos políticos, siendo aquellos con la misma mayoría participativa desde el 2006 los partidos de Acción Popular, Partido Popular Cristiano, Fuerza Popular, entre otros [Consulta realizada al 11 de abril del 2022: [https://aplicaciones007.jne.gob.pe/srop\\_publico/Estadistica/Afiliado/Afil\\_PP\\_x\\_Years](https://aplicaciones007.jne.gob.pe/srop_publico/Estadistica/Afiliado/Afil_PP_x_Years)]. Los partidos políticos peruanos previamente mencionados cuentan con casos judiciales en proceso de investigación por lavado de activos y afines escenarios delictivos, quedando demostrado que la representación ciudadana del Perú, como a nivel latinoamericano, viene funcionando dentro de un sistema corrupto [Fuentes: BBC Mundo (<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43491464>) y periódico Gestión (<https://gestion.pe/peru/politica/accion-popular-dispone-investigacion-interna-de-los-cinco-congresistas-mencionados-por-karelim-lopez-rmmn-noticia/>)].

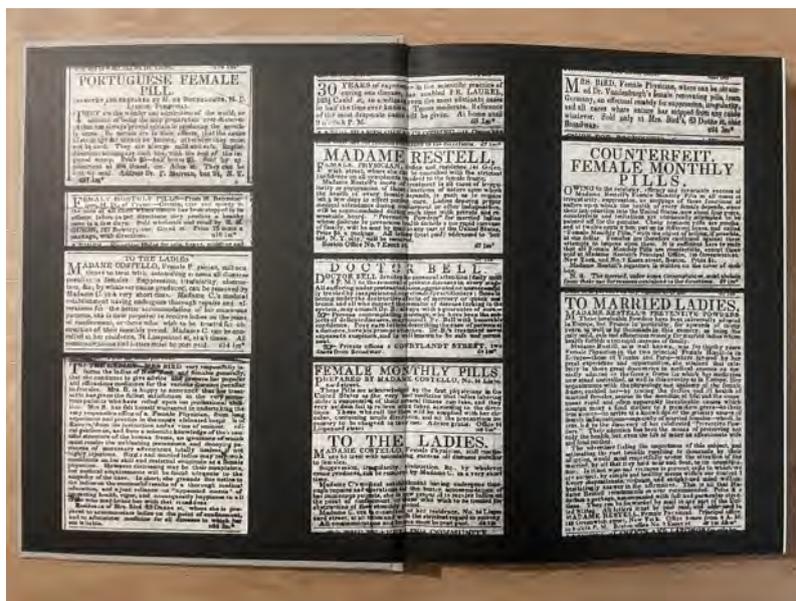
“núcleos de contenido”, [...]. [...] Entrelazado con los testimonios, este conjunto de “núcleos de contenido” evoluciona [...]. [...] Todos estos elementos de significación nos revelan las múltiples caras detrás de la prohibición del aborto. El mensaje se transmite a través de organizadas microestructuras que lo condensan. Son tan sólo la evidencia de la punta de un iceberg (idem: 45-46).

Precisamente, esa punta de iceberg a la que la cita anterior hace referencia con relación a la temática del aborto guarda un paralelo con lo que se sabe y viene estudiando en torno a la memoria. Así, nuevamente, un proyecto como el de Laia Abril evidencia la necesidad de cómo la información que nos rodea necesita alternativas de presentación y comunicación. En *On abortion*, Abril no sólo ha investigado desde una mirada cuantitativa, sino que ha podido desde ella misma reunir sus propios recursos como artista visual y periodista para hacer un trabajo de curaduría sobre dicha información que iba recolectando. Es por ello que desde la portada, el libro ya propone una mirada:



El título sale tachado, aunque se intenta borrarlo igual permanece legible, una interesante metáfora que servirá de punto inicial para una atmósfera narrativa que se irá encontrando después, ya que el libro va precisamente de ello: ya no es posible seguir silenciando la misoginia cultural e histórica. Adentrándonos en sus páginas, el fotolibro empieza con un collage, casi mural memorialístico de recortes de periódicos antiguos en los

que se anunciaban “maravillosas” pastillas diseñadas para tratar “la enfermedad femenina”, es decir, el periodo menstrual:



Así, el libro no empieza hablando sobre el aborto sino sobre las pastillas anticonceptivas, como un inicio más amable pero que va en relación a discursos misóginos encaletados en el cuidado de la salud, cuando en realidad se trata de un rechazo frente a la naturaleza de lo femenino, ámbito que no sólo guarda relación con la biología o lo corpóreo sino tantas otras complejas aristas. El libro continúa con testimonios sobre experiencias que son *recordadas*: de enfermeras que asistieron abortos no legales, de mujeres que iban a los consultorios de dichos lugares informales, de mujeres que han estudiado sociopolíticamente el tema de la salud femenina desde el caso de la legalización del aborto, hasta que nos confrontamos a una fotografía, un retrato en blanco y negro, simple y directo, suficiente para dar cuenta de quién tenemos frente a nosotros: Françoise, una mujer francesa que durante su juventud se dedicó a construir redes clandestinas de asistencia a mujeres que deseaban o necesitaban realizarse abortos porque no encontraban lugares donde quisieran hacérselos. Es tan sólo después de dicha imagen que el libro se presenta a sí mismo en título, subtítulo (“*Y las repercusiones de una falta de acceso*”) y a su autora. De esta manera, a lo largo de sus páginas y despleables, el libro se concentra en reunir archivos de distintas naturalezas: fotografías al estilo museográficas donde se nos muestran una serie de utensilios o dispositivos que se solían usar para tratamientos anticonceptivos, fotografías de archivo personal o histórico, como recortes de medios de comunicación o publicaciones en redes sociales; a ello se va sumando el registro de la misma Abril, su fotografía que retrata a aquellas mujeres víctimas de un sistema

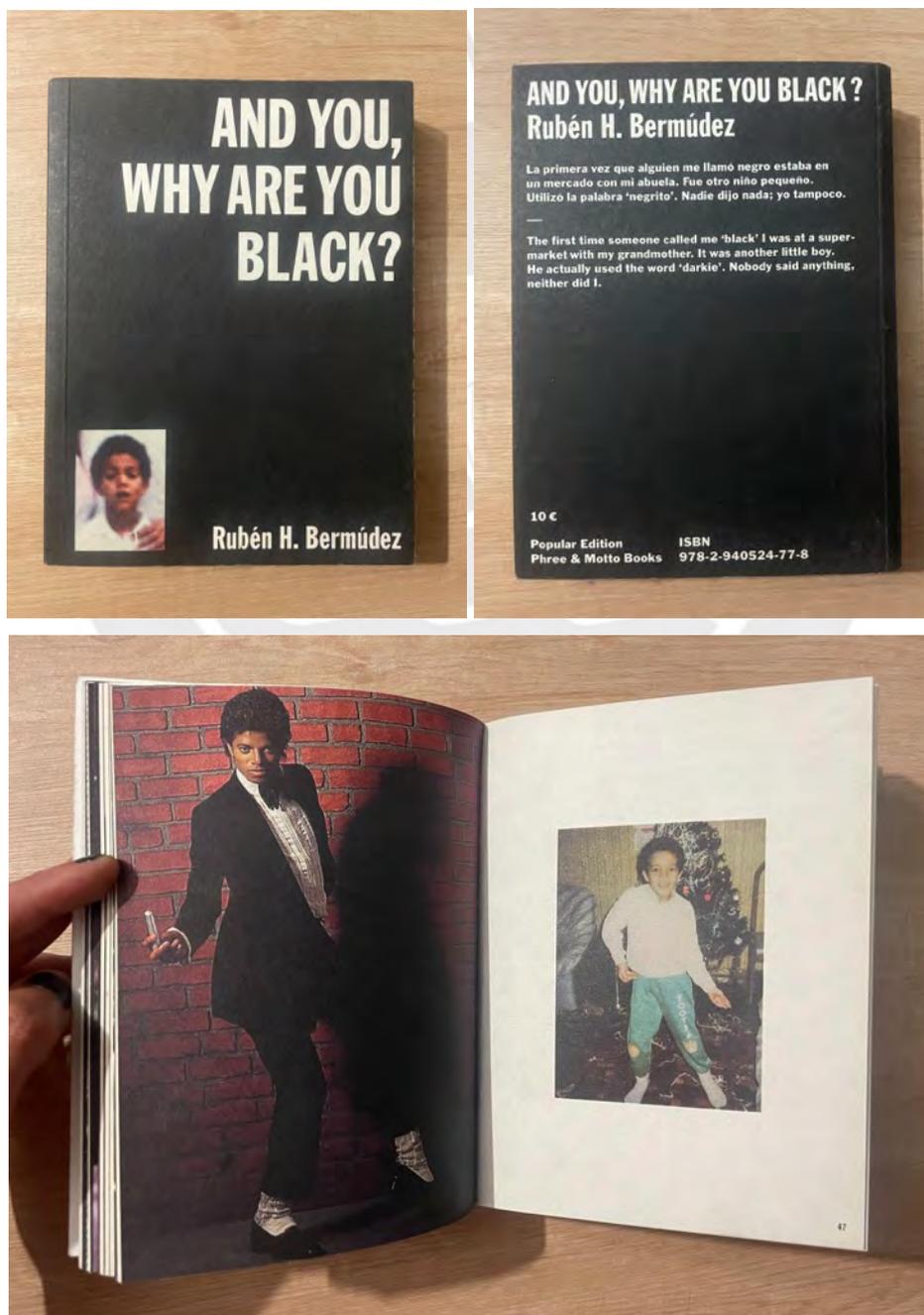
negligente. La posibilidad de incluir su propia mirada íntima recalca el involucramiento del autor como observador de lo insoportable: un ojo que registra una serie de elementos como símbolos silentes del dolor, el trauma y la insoportable condición de vivir en una sociedad que año tras año sigue acumulando casos de violación sexual, violencia doméstica, feminicidios y muerte por negligencia tras ni siquiera poder ofrecer espacios cuidados y salubres para que una mujer pueda decidir sobre su cuerpo y su condición de ser o dejar de ser madre.

De esta manera, la estrategia de Abril para poder hacer efectiva su denuncia con respecto a una cultura misógina es la de reconstruir la historia, pero una a través de la memoria. Es por ello que necesita volver a narrarla no sólo a través de archivo fáctico o histórico, sino precisamente también de aquellos otros retazos que aún permanecen vivos pues, yendo hacia perspectivas más literales, aunque haya evidencia de prácticas y utensilios en torno al aborto no legalizado que “han evolucionado” o que “ya no se siguen utilizando”, ello no significa que hemos dejado de vivir en una sociedad misógina, donde estamos rodeados de una cultura de la violación y abuso de poder. Entonces, la memoria se vuelve un recurso no sólo expresivo a efecto del propio testimonio personal que Abril necesite comunicar, sino que también posibilita reubicar su propia experiencia de vida, en el caso de este proyecto más como un motor intencional, para poder realizar un trabajo tan arduo como insoportable: uno que implica involucrarse con otras memorias, las de aquellas otras mujeres víctimas de una sociedad que no las reconoce, respeta y cuida.

Como indica Gisèle Freund en su obra *La fotografía como documento social*, la fotografía ha formado parte de nuestra cotidianidad desde su nacimiento, penetrando en todas las capas sociales y adquiriendo por ello gran importancia política como instrumento de primer orden para expresar los deseos y necesidades de las clases sociales dominantes. Es decir, su importancia radica realmente en su utilidad para reproducir ciertos rasgos de la vida social, moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento. Con lo que Joan Fontcuberta estaría de acuerdo, ya que asegura que todo pasa por la imagen, que es la materia prima de la política, economía y cultura, y va más lejos, añadiendo: “Una sociedad inculta es fácilmente manipulable, por eso los regímenes totalitarios fomentan el analfabetismo y reprimen la libertad de expresión. En las principales novelas distópicas del siglo XX los libros son destruidos o proscritos. (...) Si hoy el adoctrinamiento se produce por medio de la imagen, el método ya no es prohibir libros sino dejar sumida a la ciudadanía en un marasmo de imágenes banales y enajenantes. Se nos da la ilusión de libertad y de transparencia, pero en realidad somos víctimas de un nuevo estilo de censura que no opera por coerción sino por rebosamiento y hartazgo. Oponerse a esa situación y contribuir a una pedagogía de la discrepancia forma parte de la responsabilidad de los fotógrafos”. [...] Ahora bien, la cuestión sobre si los libros de artista

o fotolibros son efectivos en la consecución del cambio social, merece un debate mucho más amplio sobre la eficacia del arte como instrumento político en la cultura contemporánea. La historiadora alemana Cornelia Lauf afirma que las publicaciones de artistas en la actualidad son más democráticas, ya que **al dar voz a grupos socialmente marginados, imaginan a cada lector como un contribuyente potencial a los diálogos críticos que entablan** (Tapia Bellido 2020: 12-13).

Se trate de evidenciar la misoginia histórico-cultural desde *On abortion*, o se trate de denunciar la discriminación racial enraizada en España como en el caso del fotolibro *Y tú, ¿por qué eres negro?* (2018) de Rubén H. Bermúdez:





Lo que ambos casos evidencian es lo que la cita anterior nos plantea: trabajar con la fotografía y la memoria en un soporte atemporal e íntimo como el libro permite reactivar lectores de ser receptores pasivos a sujetos lingüísticos, unos capaces de ser afectados por contenido literal y simbólico para resignificarlos a nuevas posibilidades conceptuales y narrativas. Y en dicha línea, entonces, poder concebir a la memoria como narrativa simbólica que no sólo nos define a nivel individual, sino que a su vez nos trasciende, pues son también los conflictos socioculturales los que se construyen con y devienen en memoria(s). Así, anclar la historia más hacia su naturaleza memorialística la sitúa en un lugar polémico, pues la despoja de su cualidad como hecho incuestionable o tan sólo cuantificable, para abrirlo a una lectura interpretativa y política donde el pedido de urgencia es que entonces ésta necesita ser revisitada y actualizada con constancia. Pues así como un recuerdo se asemeja cada vez menos a su instante “real” mientras más tiempo pasa, lo mismo sucede con los hechos recogidos (sean fotografías periodísticas o crónicas escritas) con relación a los acontecimientos que nos van determinando como individuos y sociedades en conflicto; la brecha temporal que se genera entre un hecho y cómo es recordado se presenta como una suerte de intersticio que puede jugar a favor o en contra, dependiendo de qué narrativa se esté poniendo sobre mesa de diálogo y a qué grupo social (minoritario o hegemónico) pertenezcamos. Con lo anterior no se propone banalizar la historia y empezar a asumirla como relato ficticio relativo; por el contrario, se busca reconocer (*volver a mirar*) la historia *a través de la memoria*, lo que viabiliza la reconcepción de la memoria como un inagotable relato que transforma el dolor personal en un

acto político al darle un espacio expresivo a un testimonio; de ello, que pueda ser enunciado en libertad, sin mediaciones salvo las que decida y necesite el autor para hacer su historia una más accesible, por lo tanto, una que también pueda ser vista y con ello denunciar a una sociedad carente de espacios de reconocimiento y equidad.

La cuestión del fotolibro autobiográfico es que se ofrece a sí mismo como un objeto de apariencias para invitar a los autores a despojarse de las suyas propias durante su proceso creativo. Sólo así es posible realmente llevar a cabo una publicación de esta naturaleza; de lo contrario, lo que se estaría haciendo es tan sólo una réplica estética de lo que eran los álbumes de familia, o en todo caso una sobreconceptualización de otra de las expresiones de moda hoy en día: el *scrapbook*<sup>32</sup>. El fotolibro autobiográfico se sirve de la memoria como lenguaje para poder construir una atmósfera narrativa cercana para cualquier lector, esto último siendo de mucha importancia pues el acto de publicar (aunque siempre haya agentes mediadores) jamás podrá garantizar por adelantado un número o tipo de lectores. ¿Cómo compartir una historia personal: cómo enunciarla para denunciarla? Apelando a aquellos símbolos universales, pero incluso, también situando dicha memoria singular en un espacio donde a su vez no es tan ajena a otros. La memoria es paradójica, es diferente y la misma a la vez. Es una fotografía de autor insertada en un álbum familiar. Entonces, es propia de un individuo y al mismo tiempo también es forma manifestada de la interacción con otros seres y escenarios, lo que en el capítulo anterior se mencionaba como *anima mundi* desde la mirada de Hillman. La memoria es un grupo de recuerdos, y cada recuerdo es a su vez también recuerdo de tantos otros. Por ello es que desafía tendencias hegemónicas, porque si las hegemonías se construyen a sí mismas sobre la noción-base de la supremacía, es precisamente esta mirada democrática de la memoria la que demuestra que no sólo ella, sino también la noción de historia, no son dueñas de una verdad incuestionable; por el contrario ambas se cuidan y edifican sobre muchas verdades provenientes de distintos tipos de consensos, unos que en la mayoría de escenarios han estado mediados por discursos de poder antes que ser diálogos orientados a lo justo, viable o equitativo. La memoria *es un diálogo* entre recuerdos, de la misma manera que el fotolibro autobiográfico es un diálogo entre imágenes, y es la dialéctica en sí mismo un arte, uno que nace a partir de verdades pre-concebidas que son llevadas al centro de la mesa de debate y

---

<sup>32</sup> La técnica del *scrapbook* o del *scrapbooking* es aquella por la cual se construyen diarios personales, generalmente pensados para guardar material de archivo personal (como pueden ser las fotografías), mediante el uso de técnicas artísticas como el collage y encuadernación artesanal. Si bien se asemeja al fotolibro tan sólo en forma, su funcionalidad se acerca más a lo decorativo, incluso antes que, a lo emocional o conceptual, cualidades que en todo caso sí emparentan más al fotolibro con el álbum de familia.

reflexión para perderse, entremezclarse, deconstruirse en la posibilidad de entretejerse en nuevas realidades.

Como una conversación, nuestras percepciones, recuerdos y creaciones artísticas ofrecen vislumbres de cómo nuestras acciones afectan a los demás. Nuestras vidas se ven desde muchos puntos de vista que están cambiando constantemente. Todo lo que hacemos es parte de un flujo de movimiento más grande en el que los pensamientos y las expresiones solo pueden tratar de atrapar lo que Hermann Melville llamó "el fantasma inasible" de la experiencia. [...] La idea de una conversación también contiene el cuerpo más amplio del trabajo que hacemos, expandiéndose desde conversaciones individuales entre las artes hasta las muchas otras contribuciones a nuestra experiencia (McNiff 2002: 8-9). [...] Los movimientos y disciplinas creativas se basan en conversaciones entre personas que derivan en nuevas conversaciones entre otros. [...] [Así,] la conversación sigue con vitalidad, profundidad e historia (idem: 18).

Por lo tanto, no sólo es la fotografía la que se des-elitiza, sino también las diversas concepciones que tenemos de nosotros mismos y nuestros entornos. Una de las estrategias de poder de la cultura y sociedad hegemónicas en las que nos circunscribimos actualmente continúa siendo la censura de contenido. A diferencia de otras épocas, no sólo implica la prohibición o ausencia de fuentes alternativas a las oficiales, sino que la censura empieza a trabajarse estratégicamente a través de la exacerbación de lo que se conoce como “la sociedad de la información”:

[...] [Para] el investigador francés Bernard Miège, [...] tiene dos consecuencias para la comunicación. [...] se produce una industrialización creciente de la información, de la cultura y de los intercambios sociales y profesionales, lo que ha dado lugar al nacimiento de un vasto sector económico vinculado a las comunicaciones que conocemos como industrias culturales, las cuales representan intereses muy fuertes a nivel nacional e internacional. [...] [Así,] las tecnologías de información y comunicación se han transformado en “acompañantes” de los cambios sociales, socio-organizacionales y culturales que [...] amplía su rango de influencia hacia actividades que antes no le eran propias, [...] (Crovi Druetta 2005: 29-30). [...] [Entonces, en ella] La suposición de que la red es interactiva por naturaleza y que internet es su medio masivo, hace que para algunos encarne, tecnológicamente, el potencial intelectual del género humano, debido a la creciente virtualización de los intercambios simbólicos. Tal suposición puede hacernos pensar que la red desincorpora elementos intelectuales o simbólicos vinculados estrechamente con la individualidad, [dando] origen a una segunda versión, por llamarla de algún modo, de la sociedad de la información a la que se designa ahora con el nombre de **sociedad de la información y el conocimiento, aludiendo al conocimiento que constantemente se pone en juego a nivel colectivo y social a partir de aportaciones**

**individuales y con apoyo de las redes** (idem: 32). [...] ¿Cómo se incorporan los contenidos de internet a las agendas individuales? [...] ¿A quién escucho a partir de las tecnologías de información y comunicación? ¿A quién miro? ¿A quién creo? [...] **Estamos sin duda ante un nuevo tipo de receptor: ¿más informado?, ¿sobreinformado?, ¿apático?** (idem: 36).

Entonces, vivimos rodeados de lo que se podría llamar una auto-censura, una que es gestada casi inconscientemente por nosotros mismos, resultado de un “empache” conceptual, teórico, psicológico y discursivo. Es decir, hay demasiadas fuentes de contenido e información “ahí afuera” y los ritmos son cada vez más simultáneos y acelerados, lo que deviene en una sensación crónica de falta de tiempo, quedando poca energía mental y emocional para poder sentarse a discernir dichos contenidos, una actividad cercana a editar o curar. Entonces, la sociedad de la información y sus nuevas tecnologías nos convierten en lectores pasivos, que se conforman con recibir información cómoda, conocida, una que no necesita de una lectura interpretativa de signos, ya que de ser una lectura compleja o desafiante, simplemente la pasamos de largo con un deslizamiento de nuestros dedos sobre una pantalla táctil. Así, cuando hablamos de la crisis de lectura, de cómo las personas ya no *leen*, no sólo ello hace referencia a los libros en físico o incluso a *leer* palabras, oraciones y textos escritos; *leer* precisamente, incluso desde su etimología, implica el acto creativo de recoger con los sentidos<sup>33</sup>: de imaginar, interpretar, intentar llenar los vacíos, completar las figuras, por lo tanto, cuestionar *lo que es dado para dotarlo de otro posible sentido*. *Leer* es una actividad que necesita de un agente *activo*, antes que uno sólo presente desde el adormecimiento. Es por ello que el acto de *leer* juega a revelar significados antes que explicarlos en su totalidad, y así revelarlos. Es por ello que la experiencia de lectura puede convertirse, hoy en día, en una forma de hacer resistencia, por lo tanto, de hacer política hacia esas búsquedas de reconocimiento que todavía persisten en lucha. No es sólo mantenerse informado para evadir ideologías basadas en la repetición ausente de criterio y que abusa de cierto desconocimiento a falta de acceso. *Leer* es una búsqueda cuya semilla se ubica en el corazón de la memoria de cada ser humano, pues en ella es dónde damos nuestros primeros pasos de lectura al recordar nuestro paso por la Tierra, aquellos instantes que conforman nuestra historia de vida. Y para poder *continuar leyendo, toca seguir escribiendo*: escritura que no sólo es posible creando nuevas imágenes, sino también reubicando aquellas que ya hemos registrado. A veces ese pedido de un nuevo espacio no viene de maneras

---

<sup>33</sup> Consulta etimológica de “leer” realizada el martes 15 de febrero del 2022, obtenida del diccionario Oxford Languages.

ensoñadas o ideales, viene despertado por un dolor profundo, resultante de aquel mundo violento que habitamos; un mundo que prefiere distraernos con una sobreestimulación de los sentidos y comercialización de ideologías. En ese sentido, el arte en su género más descarnado y accesible, como lo es lo autoreferencial o autobiográfico, continúa presentándose como uno de los canales más desafiantes para dichas hegemonías identitarias y discursivas.

En una entrevista realizada por Enric Lista para *Lur Diálogos*, Fontcuberta habla sobre cómo la desmaterialización de la fotografía, una de las condiciones de la postfotografía, permite su circulación masiva, algo que él define como “el espíritu que abandona el cuerpo”. Y dentro de esa desintegración, se produce el traslado de las imágenes a las pantallas que actúan como hardware, un aparato-cosa necesario para consumirlas. Dentro de esta dinámica, los fotolibros: “suponen el éxtasis del objeto y de sus cualidades físicas, o sea, del énfasis en el soporte. **¿Cómo se explica este fenómeno a contracorriente de la apabullante desmaterialización general? El fotolibro reúne de repente tanto potencial que se permite desafiar las tendencias más hegemónicas.** (...) Supone en mi opinión la válvula de escape para la presión que el proceso de desmaterialización ejerce sobre la fotografía. En segundo lugar, **ha venido a satisfacer una pulsión ancestral de relato, que la fotografía no ha podido siempre colmar**”. Ahora, los avances tecnológicos han democratizado, abaratado y acercado más a los fotógrafos al papel, al formato libro, lo que ha devuelto a la fotografía actual sus cualidades sociales, políticas. “El fotolibro se puede, pues, entender políticamente como una **singularidad dialéctica para (des)elitizar** la distribución de obra fotográfica” (idem: 9-11).

#### 2.4. Los relatos visuales personales: principales características formales del fotolibro de autor y algunos ejemplos.

En la publicación “De discursos visuales, secuencias y fotolibros”, Boisier nombra la importancia no sólo de la forma del contenido sino también de la expresiva. Ambas como partes complementarias y necesarias para la formulación de narrativas visuales. Esto también lo anclamos al rol dual presente en los autores de un fotolibro en tanto creadores de sus imágenes fotográficas (u otros recursos incluidos en su pieza final), como también narradores de su relato, más aún si es uno de narrativa autobiográfica. Ser creador no es necesariamente lo mismo a ser narrador, pues no toda pieza o soporte artístico busca contar una historia. El arte es, ante todo, un canal expresivo donde lo que hacemos mediante su uso es despojarnos de una narrativa que nos habita o determina. Es decir, creamos un espacio propio y compartido para conseguir la catarsis. Por otro lado, como narradores no sólo buscamos expresar una emoción o idea; anhelamos partir de una narrativa previa, deconstruirla para poder resignificarla y, así construir

un nuevo relato. Aquí, *la acción catártica* se hace presente en la desfragmentación de la estructura predecesora. Por lo tanto, en el caso de los fotolibros, su potencial como espacio de narración, tanto de escritura como lectura, reside no sólo en el material fotográfico (aquel contenido tanto literal como representacional), reside sobre todo en su narratividad y expresividad. Ambas cualidades activan el potencial metafórico, simbólico y conceptual presente en cada fotografía, así como el potencial narrativo del libro. Ya no sólo nos es posible narrar con el uso o secuenciación de nuestro material fotográfico, si no también con otros recursos narrativos: **la página, el papel y las portadas**, todas ellas en sí aspectos formales del libro, que determinan su formato asible. A consecuencia, el fotolibro se vuelve una experiencia de lectura sensorial y sensible que empieza por la vista, pero también por el tacto.

Estos primeros ingresos al universo del fotolibro, unos que invitan al tacto, no se contraponen con el medio digital o virtual. Se considera que cada soporte y formato provee a la narrativa visual de cada creador con una única y necesaria capa de significación. Al fin y al cabo, el formato de presentación de una narrativa visual no es sólo un soporte para el contenido, es precisamente a lo que Boisier se refiere como forma de expresión. El **formato** cumple un rol importante en la existencia y accesibilidad de lectura para cada relato creado, porque en él está expresada alguna idea o sensación elemental al relato o mensaje que se crea y comparte. En esa línea, un fotolibro digital o virtual no pierde estatus, sentido narrativo, expresividad o concepto por no expresarse en un medio físico o impreso. Es simplemente una posibilidad adicional y en todo caso su asertividad, claridad y/o eficiencia como forma de expresión va a encontrarse en tanto cuán conectada esté a las intenciones narrativas de su creador-autor. Dicho lo anterior, a efectos de la presente investigación no se indagará en las posibilidades virtuales o digitales del fotolibro. Aquí se dedicará a ver partes de la materialidad y proceso de un fotolibro físico, que en sí ya contempla una lectura y experiencia profunda dadas sus distintas capas de resignificación y reconocimiento. Entonces, se nombraba a las fotografías como imágenes individuales no narrativas en sí mismas. En respuesta, el fotolibro se ofrece como un espacio donde pueden ser reunidas, encontradas y contrapuestas unas con otras, para poder activar su potencial como recursos para la creación e interpretación de historias. Una energía liberada no sólo gracias a la cualidad evocativa de las fotografías, sino sobre todo a nuestra sensibilidad como individuos.

El montaje (la edición) en un fotolibro se realiza a partir de un principio de proyección. De un proceso de invención en un plano de

realización. En el montaje podremos apropiarnos de la energía de las atracciones para articular secuencialmente relaciones de ‘contraste’, ‘equivalencia’, ‘conflicto’, ‘recurrencia’ en una estructura preestablecida por el soporte. [...] La atracción entre fotografías no sólo implica que funcionen visualmente, por ejemplo, en una armonía cromática o geométrica, también requiere de un alto grado de tensión, de crear un asombro inmediato a causa de la liberación de la energía generada entre ellas (Boisier y Simoes 2019: 31-31).

Decíamos que el arte, en general, es una palestra siempre disponible para la expresión libre y catártica. A su vez, es también un espacio abierto al juego, la exploración y el (auto)descubrimiento. Cuando pensamos en las piezas artísticas, se considera y anhela mucho su momento de encuentro con el otro: aquél espectador o audiencia que atestiguará la salida al mundo de nuestra creación. Una pieza resultante de un proceso creativo en un espacio íntimo, que pasa a exhibirse y confrontarse a un entorno completamente nuevo, uno público y colectivo. Puede resultar tentador concentrarse en moldear las creaciones en respuesta a lo que creemos que al otro le pueda agrandar y, por lo tanto, validar en nosotros. Ya sea en discurso o forma, una pieza creada a partir de una búsqueda de validación la transfigura en un objeto de consumo para el mercado del arte, sus instituciones, críticos y élites. De esta forma, momentos cruciales y necesarios como el catártico quedan fuera de la ecuación creativa que refleja el proceso artístico, reduciendo nuestra creación a la condición de producto. En el caso del fotolibro, siendo una pieza híbrida (pues es de naturaleza tanto artística como editorial), el riesgo de responder a dicha búsqueda de validación es un poco más problemática.

Aunque cada vez se vayan acercando más a las técnicas mixtas, el recurso principal de los fotolibros son las imágenes fotográficas. En el escenario de un fotolibro autobiográfico, la naturaleza de estas imágenes es aún más compleja, tanto a la hora de su selección y edición como a la hora de su lectura. Esto se debe al hecho de que son imágenes que al mismo tiempo pueden estar construidas sobre la base de una simbología universal, como también a simbología muy circunstancial o contextual correspondiente a las experiencias de vida y subjetividad propias de su autor. Dicho esto, podemos encontrar una fotografía de un cumpleaños de la infancia y como lectores sentirnos identificados, pues todos tenemos nuestro propio registro sensible de un episodio similar. Por otro lado, también es posible encontrar la fotografía de una fruta tirada en la mitad de la calle, una escena nada extraordinaria pero que al ser registrada, al ser dispuesta sobre un soporte (tanto de la impresión fotográfica como el pliego del libro), adquiere un valor importante. Adquiere una resignificación al ser rescatada del olvido y dispuesta en un lugar representativo de otra naturaleza, que sobrepasa a su propia literalidad.

Ahora bien, esa nueva lectura como símbolo es lo que abre la lectura fenomenológica e interpretativa de la imagen y en relación con las otras del fotolibro. De la misma manera que las demás fotografías podrían dar pistas, por ejemplo, de esta fotografía de la fruta, a su vez ésta le otorga otro valor representacional a una imagen tan “objetiva” o literal como la del cumpleaños. Es así como el fotolibro, al ofrecer a las imágenes una *cadencia representacional*, transforma la cualidad descriptiva de cada fotografía, transformándolas en piezas de un rompecabezas narrativo.

En el caso del fotolibro autobiográfico, el tipo de archivo visual que solemos encontrar en ellos son imágenes tanto realizadas o registradas por su autor como no necesariamente de su autoría, pero sí de una selección particular. Entonces, no sólo encontramos fotografías creadas, sino también aquellas rescatadas como archivo proveniente del álbum familiar. O incluso otro tipo de archivos, como lo pueden ser los registros personales, hojas de diario escaneadas, registro fotográfico de objetos con valor íntimo. En esencia, el fotolibro autobiográfico está conformado visualmente de material de archivo personal. Se nombraba a la memoria como un repositorio sensible, una gran biblioteca cuyos registros no son otra cosa más que nuestros recuerdos. Así, un fotolibro autobiográfico es una manifestación externa y tangible de dicha memoria, donde cada recuerdo visual y táctil, en tanto narrativo, es un archivo sensible. La materialidad, literalidad y simbología de nuestra memoria está al servicio de transmitir el relato en esa experiencia de lectura que engloba toda la propuesta artística y editorial de la pieza. Entonces, aunque hagamos uso, por ejemplo, de un archivo histórico como lo puede ser un documento de identidad del abuelo, éste ya adquiere otra lectura e interpretación porque es precedido y continuado por otras imágenes de otras naturalezas archivísticas como imaginales. Y quizás este sea uno de los puntos más especiales de un fotolibro de este género. Al ser una pieza autorreferencial, el autor, en tanto individuo, hace uso de elementos concretos de su para darles una nueva posibilidad narrativa desde su propia historia vital, sin limitantes más que los que el autor pueda encontrar como obstáculos en su propio proceso artístico, catártico e introspectivo. Bloqueos que incluso pueden llevarlo a descubrir otras posibilidades de escritura y lectura del tema que decide trabajar, pero ante todo exponer, en su fotolibro.

El material visual está dispuesto en la hoja con relación a lo que necesitamos expresar y queremos (o anhelamos) que se manifieste. En esa línea, el rol de la diagramación y el diseño del libro, sin entrar todavía en el formato y la materialidad, nos ayuda a encontrar el ritmo que

está compuesto por el orden de las fotografías, incluyendo las páginas vacías, que cumplen la función narrativa de dar respiros o pausas entre los diversos elementos con los cuales se continúa entretejiendo el relato visual. Así, a diferencia de un libro convencional donde la página sólo sirve de soporte, en el espacio narrativo del fotolibro ella en sí misma se convierte en un recurso narrativo. De esta manera, la disposición de una imagen en la página o pliego nos puede brindar otras posibles interpretaciones de la misma en relación con toda la publicación. No sería lo mismo ver una imagen a sangre (impresa al margen de todo un pliego) que encontrarnos con la misma, impresa a un tamaño minúsculo y colocada hacia una esquina del pliego. Así, este tipo de toma de decisiones de diagramación funcionan como una suerte de acentos que el autor intencionalmente le da a cada elemento con el que construye su relato. Marcan momentos que son emocionalmente importantes para el autor y que necesita que el lector no pase desapercibido. Aquí la diagramación y diseño está en función de interpelar al lector emocionalmente. “Las imágenes son diversas, no solo por lo que respecta a los criterios de selección, sino también a las localizaciones y a las secuencias de imágenes, que se reorganizaron para el libro. En este sentido, la fotografía está descontextualizada de las circunstancias del momento en que se publicó originalmente, años antes, de modo que se convierte en una visión retrospectiva y genera una nueva forma de expresión” (Kaneko 2017).

Solemos decir que la memoria nos la imaginamos como una suerte de película que se reproduce en nuestras mentes. Un filme subjetivo y sensible donde las imágenes se superponen unas a otras, no necesariamente en orden cronológico, si no en un orden o estructura en la que nos sentimos cómodos, a gusto. Porque aquello que estamos reconstruyendo desde los recuerdos nos permite volver a vivir, al volverlo a sentir. Volvemos a recuperar un poco de ese aroma, sonido o textura que a su vez va interconectado con alguna emoción grata: amor, sorpresa, alegría, melancolía. En su caso contrario, cuando un recuerdo viene a nosotros de manera no elegida, también buscamos darles un orden a las imágenes acarreadas con ellas. En dicho escenario, el orden reconstruye la experiencia para hacerla más soportable y que en esa nueva narrativa pueda ser almacenada y procesada.

En ese sentido, el autor decide respecto a la edición, secuenciación y diagramación de sus imágenes buscando que cumplan un rol expresivo enfocado en transmitir no sólo una experiencia de vida, sino en su re-creación gracias a las cualidades de este nuevo espacio narrativo. Así como la memoria “parcha” y re-construye, ahora esas nuevas búsquedas y formas

de unificación quedan re-presentadas en el fotolibro. Se manifiestan a través de otros lenguajes como el visual y táctil. De esta manera, la página no sólo consiste en la noción de pliego en blanco, abierto de par en par y ocupado, si no que también puede presentarse como un espacio oculto (los despleables), espacios vacíos (en blanco) o en negativo (página completamente en negro), hojas sueltas, espacios contenedores (páginas al estilo bolsillo o como los álbumes fotográficos, que tienen alguna cuña o recorte para contener un inserto que se puede retirar), entre otras posibilidades. Finalmente, todas ellas dependiendo de cual sea la intención narrativa del autor y desde ello qué tipo de experiencia de lectura busca ofrecer para que pueda conectar con dicho momento del relato. Entonces, aspectos como la diagramación y el diseño editorial que generalmente están pensados en funcionalidades estéticas, en el escenario del fotolibro también son resignificados a un recurso narrativo.

El fotolibro abre para mí un espacio de exploración de las posibilidades que tiene la narración, [...]. [...] mediante el fotolibro se pueden modificar y poner en juego [...] modos que van más allá de la simple representación de lo que documenta. [...] Estos nuevos arreglos de forma y contenido crean la imagen original singular, o para ser más preciso, extienden su significado. [...] En esencia, estamos construyendo nuevos significados y sugiriendo un punto de vista que, aunque sea defectuoso o parcial, es también el punto de partida para una manifestación, más amplia y meditada, de algo que puede merecer mejor nuestro tiempo, [...] y atención (De Mendoza y Neumüller / Cartagena 2017).

Como creadores de historias, se debe hacer una toma de consciencia tanto conceptual como sensible frente a la página: ¿de qué maneras dichas configuraciones afectan incluso nuestra forma de tomar el fotolibro con las manos, siendo por momentos casi un acto performático de acercar o alejar la publicación de nuestros rostros? Todo ello agrega una capa de significado a la narración y lectura vivencial de los fotolibros. Al tipo de acercamiento que como autores esperamos y buscamos en nuestros futuros/potenciales lectores. En el fotolibro podemos “tocar” las emociones (en un sentido metafórico), gracias a una selección y diseño tan bien pensados como procesados desde otras instancias sensibles. Así, llegamos a uno de los aspectos casi finales en el proceso de construcción del libro que tiene que ver precisamente con lo tangible. Hemos mencionado previamente que aquello que define la noción de libro no tiene que ver con su forma, si no en tanto con su rol como espacio o canal de expresión y narración. El fotolibro no deja de ser una pieza editorial como artística, y el arte es expresivo en esencia. Por lo tanto, cualquier aspecto de nuestra pieza final debe ser la extensión o complemento de aquello que como concepto y narrativa globales estamos buscando transmitir y compartir como

creadores, pues lo que ofrece el fotolibro es precisamente un espacio para una experiencia de lectura sensible, íntima, atemporal y liberada (a la vez que liberadora). Una lectura en tanto un encuentro desde lo racional e imaginal como lo corpóreo, cualidades con las que es posible identificar la esencia de un fotolibro; a palabras, algo más poéticas, de los autores Boisier, Simoes y Golpe:

Quienes [hacen un fotolibro saben de él lo siguiente:] tiras de mis manos lo justo, puedo sostenerte en el aire sin esfuerzo, lanzarte como una ofrenda, enfrentarte como un espejo. Puedo recorrerte con una mano, manipularte con tres dedos. Con el arco de mi mirada te abarco. Nada me sobrepasa, nada de ti me es ajeno. [...] Este papel que te arma mantiene la fibra tensa, paralela al lomo, para que no se combe, para que no se rice, para que mantengas la compostura. La fuerza que pongo en el pasar de página es la que debo, nada de cargas innecesarias de estuco por el temor del lego a la transparencia. Tienes el blanco de la materia prima finamente escogida, no el del cloro que todo lo abrasa. Tu hilo es firme, la cola lechosa, has sido acabado por el tacto humano, no por el frío percutir de una máquina. [...] Tu historia podrá ser contada como una relación a dos entre las tintas y los materiales que las reciben. Manchar el papel es un viejo ritual del que el ser humano no puede abstenerse. Las máquinas cambian, los oficios se especializan, los materiales se abren en un espectro que parece infinito, atendemos a la conservación de lo impreso, a la reproducción de gamas cromáticas cada vez más amplias, buscamos la impresión perfecta, [...] (Boisier y Simoes / Golpe 2019: 147-148).

Leer es un viejo ritual del que el ser humano no puede abstenerse. Y la lectura no se define esencialmente por la escritura, si no por el acto en sí mismo de estar frente a un contenido narrativo a través del cual es posible verse reflejado, sentirse interpelado, encontrarse identificado o representado. Aunque dicha historia no sea sobre uno, en el acto creativo de lectura se vuelve nuestra también. Y parte de lo que hace dicha experiencia una de re-apropiación factible es el hecho de que el libro (y el fotolibro) se vuelve un espacio íntimo, tanto para el que crea como el que re-crea leyendo. Por eso, la materialidad es importante. En la historia del libro, también existen aquellos donde el balance entre su naturaleza híbrida de pieza artística y editorial termina pesando más en la primera. Este sería el caso de los libro-objetos. Objetos que replican la forma del libro pero que, en sí, como tales, no están creados con la intención de ofrecer a su audiencia una experiencia de lectura individual y atemporal. En dichas piezas se responde más a la necesidad de hacer una declaración o reflexión en torno a la figura o nociones del libro como objeto histórico y cultural. Por ello, generalmente son de ejemplar único y dispuestas en el espacio de un museo o galería.

Por otro lado, el fotolibro está pensado, desde su concepción y proceso, en ser un espacio para el intercambio y la interacción entre individuos sensibles. En ese sentido, aunque pueda estar hecho en ediciones limitadas o con materiales muy específicos, su objetivo principal no es ser una pieza escultórica, plástica o museográfica. Y es por ello por lo que la selección de sus materiales o materias primas, así como de su contenido visual o textual, también requiere de mucho cuidado y buena aplicación en respuesta a lo que se expresa y sus posteriores canales de difusión o publicación. Entre algunos elementos, por ejemplo, tenemos al **papel**. El tipo de papel tiene que ser de una fibra que nos transmita la atmósfera que el autor desea construir en compañía de sus imágenes y otros recursos narrativos, al mismo tiempo que debe poder acoger el tipo de tinta e impresión buscados para dicho fin. Aquí, las características del papel como un soporte modifica nuestras imágenes y, por ende, también a su lectura. Así, en el espacio del fotolibro, llevamos nuestras imágenes modificadas para que, juntas y ya no de manera individual, tengan un cambio adicional: uno orientado hacia la reconstrucción narrativa. Entonces, sí es importante el hacer-consciencia del tipo de papel que usemos para nuestra publicación, porque el papel en tanto fibra, color, opacidad, transparencia y gramaje, afectará a nuestras imágenes. Ya no sólo adquirirán otras texturas o matices, si no literalmente también otras densidades: otros pesos para la experiencia sensorial y sensible que tendrán nuestros lectores, en el marco de nuestro universo narrativo y conceptual.

Por esta razón es necesaria la elaboración de una maqueta previa al fotolibro final. Porque en ella es posible probar los papeles y tipos de impresiones que sean posibles y necesarios en relación con la cantidad de pliegos, páginas y dobleces que tendrá el fotolibro. Decisiones que además se van resolviendo y puliendo en base al formato de la publicación. Con el formato se hace referencia a aspectos como el encuadernado, portadas (o portada y contraportada) y tamaño, entre otros detalles que el autor pueda ir encontrando. Con ellos se obtiene un fotolibro cuya manipulación o apertura puede ser uno de dos escenarios: que se haya tomado una decisión técnicamente estética, en tanto una desalineación con relación al concepto y búsquedas expresivas del creador; o que ese tipo de manipulación sea parte de la experiencia vivencial que se le busca brindar al lector por que la narrativa contenida en ella expresa un proceso de “apertura” compleja (más metafórica) para su autor. Las posibilidades de formato son casi infinitas. En relación con el **encuadernado**, también se cuentan con diversas técnicas. Hay desde las más tradicionales, como el encuadernado japonés o cosido por cuadernillos, hasta las más experimentales como aquellas mediante usos de ligas o, incluso, ramas de árbol.

Todas ellas posibles de ser respetadas en su convencionalismo o alteradas desde la exploración artesanal que deseen los autores. Lo importante es que el encuadernado juega un rol de columna para nuestros pliegos y hojas: es lo que las unifica o encuentra (en el caso de una publicación a hoja suelta). Entonces, aunque haya un tipo de encuadernado que nos dé mucha curiosidad de usar, es necesario que, independientemente de ello, ésta sea la opción más ideal para sostener la configuración *tipo de papel-cantidad de pliegos* que hayamos decidido para la publicación.

Así es como llegamos a una de las partes que suele dejarse o materializarse hacia el final del proceso, aunque se tengan bocetos o ideas de ello inicialmente. Nos referimos a las **tapas: la portada y contraportada**, el envoltorio como sello final de nuestra publicación, aquella que como una primera impresión que nos dejan las personas, es la que va a interpelar visualmente al lector para invitarlo a leer nuestra historia. Se menciona que es una decisión creativa que se suele tomar hacia el final del proceso, pues en el entretejer nuestras imágenes con otros recursos narrativos y encontrarles a todo ellos un espacio entre páginas, pliegos y encuadernados, muchas otras sensaciones se despliegan en paralelo lo que invita al creador a remirar su obra y encontrar, seguramente, nuevos caminos interpretativos. Así, la lectura inicial de su relato ha cambiado porque en el proceso el autor ha cambiado también. Y ello deviene en una portada que necesita ser actualizada a todo aquello nuevo que se pueda haber sentido y encontrado o quizás reafirmado. Pero definitivamente las portadas, como el título, son aspectos del fotolibro final que hay que mirar más de una vez, pues como decíamos, es lo que propicia el primer contacto con nuestros lectores y se ubica también al cierre del proceso creativo de la pieza.

Desde que convivimos con los libros (o ellos con nosotros), los reconocemos y recordamos por sus **portadas**. Tenemos claro que en ella va el título, una visualidad representativa del relato que en ellos encontraremos y el nombre del autor. Aunque es cierto que a veces esta disposición varíe, sabemos que la portada es como el afiche de la película o la fachada de nuestra casa: es esa primera impresión que, sí nos afecta de alguna forma, la curiosidad de adentrarnos a ella es casi inevitable. Por otro lado, sabemos que la **contraportada**, como su nombre lo señala, es la otra cara de la moneda. Es el reverso del libro, como el anverso de una fotografía, en el que encontramos mayores detalles sobre la publicación que sostenemos entre manos. Así, puede ser tan descriptiva como enigmática, pero es el complemento de lo que hemos encontrado en su portada. Hasta aquí hemos descrito los

aspectos de una portada y contraportada convencionales, de un libro de narrativa, por ejemplo. Sin embargo, en el territorio de los fotolibros, es el último aspecto que pulir, pues es lo que comunicacionalmente conformará la primera interacción con nuestro lector a nivel visual y táctil. Aquí la portada no es descriptiva, informativa o denotativa. La portada de un fotolibro, sobre todo uno autobiográfico, debe responder a un diseño que extiende, en tanto primer contacto sensible, la sensación o emoción más importante de la atmósfera que el autor ha creado y construido en lo que iremos encontrando adentro, entre páginas. Así, debe ser una portada que atraiga al lector desde su cualidad enigmática, no aparente, connotativa e implícita. En sí la portada es parte del juego de resignificaciones presente en toda la conceptualización de la narrativa visual propia del fotolibro.

Es así como la elaboración de un fotolibro de naturaleza autobiográfica aporta en la enunciación de una perspectiva, opinión o testimonio que viene de nuestra memoria e historia personales; de ello, nos ofrece un lugar de autoría antes que uno de autoridad. La autoridad es un rol impenetrable, fijo e incuestionable lo que lo vuelve muy limitado pues no hay tema social, cultural o político que no necesite ser revisitado y replanteado a cada año que pasa. Además, es un rol cuya existencia depende del reconocimiento de otras autoridades, en tanto validación o aprobación, lo que termina generando un círculo vicioso en tanto máquina institucionalizada. Un sistema cuyo funcionamiento se acerca al de un circuito cerrado que nos hace olvidar que las sociedades son espacios públicos que están en constante transformación. Por lo tanto, tener autoría frente a los acontecimientos y diálogos que nos circunscriben es lo más necesario hoy en día, además de ser una posición más democrática y accesible a cualquiera. Ser autora o autor no requiere de técnicas o teorías, aunque estas sean importantes para expandir aún más el abanico de posibilidades comunicativas y creativas. Ser autores nos permite abrazar la cualidad cambiante y caótica de la realidad para cuestionarla, ofreciéndonos un espacio de reflexión e introspección desde la cual reconocer nuestra ubicación en relación con esos otros entornos públicos. Así, más que expresar una fórmula o solución, es enunciar una necesidad.

Ser autora de una creación implica hacer un acto de consciencia sobre aquello que nos urge expresar y por qué necesitamos que salga de su mundo introspectivo e imaginal para ocupar uno propio en el colectivo. Desde el rol como autores no se pretende crear un discurso, sino resignificar un acto comunicativo como la manifestación tangible y reconocible de una emoción, por lo tanto, de una idea o suceso que posiblemente en otros espacios públicos suele

ser ignorado o invisibilizado. Así, al ser relocalizado en una nueva palestra, puede ser observado por otros y generar un cuestionamiento. Una pregunta abierta en la que distintas categorías asociadas a lo estético, antes que buscar resaltar una forma o técnica, más bien nos ayudan a dar pistas o sugerencias del por qué alguna pieza artística conmueve o remueve. Por lo tanto, la noción de autoría no responde a la escritura de discursos validados, sino a su cualidad enunciativa y, desde ellos, propiciar espacios de reconocimiento mutuo. Así, el fotolibro como pieza artística resignifica la noción del libro como contenedor o soporte. Como ha sido mencionado anteriormente, lo vuelve un medio y espacio en el que se suscita una experiencia sensible de lectura: una donde los fotolibros autobiográficos surgen de la necesidad de sus creadores por visibilizar un aspecto crítico, esencial, y hasta quizás fundacional de sus historias personales, que no son más que nuestros grandes relatos de construcción de identidades.

[...], en las últimas dos décadas, han surgido fotógrafos que han propuesto nuevas estéticas, relatos y metodologías con los que desarrollar y difundir sus proyectos, diferenciándose de la tradicional [...], aunque no del todo de sus temas. Son autores que articulan sus discursos mediante la fotografía sin privarse de la utilización de otros elementos gráficos y objetuales que propicien significado a su obra. Y que investigan artísticamente temas sociales, políticos o demográficos, que exploran en el diario íntimo, que experimentan con la escenificación o con la apropiación o el fotomontaje. [...] abordan temas recurrentes como la identidad, el género, el territorio, el cuerpo, la familia, la memoria o la muerte. Y que poseen una mirada heterogénea a través de las metodologías de investigación artísticas que fomentan el cuestionamiento contemporáneo [...] (Boisier y Simoes 2019: 82).

Por ende, ¿por qué un fotolibro? Pues, su proceso creativo deviene en el encuentro de un diseño que reúne cualidades y aspectos esenciales para acercar al lector a la historia personal y memoria individual del autor. Así, el fotolibro en su naturaleza autobiográfica se convierte en un portal imaginal, simbólico, visual y narrativo que propicia una experiencia de escritura y lectura gracias a la orgánica e incómoda interpelación de sus propios sentidos e imaginación.

### **Capítulo 3:** **¿CÓMO LEER UNA MEMORIA?**

“<<Todo, en el mundo, existe para desembocar en un libro (Stéphane Mallarmé)>>; <<el libro ha dejado de ser un objeto y se revela como un vínculo (Eugenio Carutti)>>” (Imprenta Rescate 2019)<sup>34</sup>. Los seres humanos somos seres en constantes procesos de aprendizaje. Desde que nacemos, nuestro entorno familiar se preocupa por guiar nuestras formas de comunicación en búsqueda de no perder de vista nuestros posibles pedidos de ayuda. Es así como nace nuestra primera palabra: aquella que expresa un vínculo necesario: “mamá” o “papá”, o incluso el nombre de la mascota; por ejemplo, en el caso de mi primo hermano, su primera palabra fue “pan”, su alimento favorito de niño. ¿Pero qué guardan las palabras? No son sólo expresiones que vienen ancladas a definiciones establecidas por cierto consenso. Ellas expresan vínculos importantes en nuestras vidas cotidianas: algunas afectivas, otras funcionales. Por ello, nos resulta importante aprender a hablar, escribir y leer.

La palabra *leer* proviene de la raíz latina *legere* que también significa *escoger*. Es por ello por lo que leer también se refiere al acto de interpretar un texto de cierto modo, es decir, escogiendo un sentido a partir de la interacción de nuestra subjetividad frente a aquello que es leído. Se nos enseña a leer palabras, sin embargo, la lectura es una experiencia por la que estamos pasando todo el tiempo. Cuando caminamos por la calle, notamos las luces del semáforo o los carteles en las entradas de las tiendas para saber cuándo cruzar o ingresar a un espacio. Cuando estamos en la cocina, abrimos la tapa de la olla y notamos que el agua burbujea: entonces sabemos que lo que estamos sancochando ya está listo para servirse. Cuando vemos que nuestro compañero gato o perro está cabizbajo y sin apetito, damos por asumido que no se siente bien y toca una visita al veterinario. Leemos signos cotidianos, códigos afectivos de nuestro entorno que logramos entender por el vínculo que tenemos con cada uno de ellos y que, por ende, podemos leer para encontrar un sentido que eventualmente (o inmediatamente) lleva a una acción concreta: una que nos ordena, cuida nuestro entorno y a nosotros mismos.

---

<sup>34</sup> Citas y frases extraídas de carteles diseñados e impresos por el taller de impresión y edición artesanal *Imprenta Rescate*, de Buenos Aires, Argentina. ([https://www.instagram.com/imprenta\\_rescate/](https://www.instagram.com/imprenta_rescate/))

En secciones anteriores se nombraba la manera en la que la memoria está entrelazada por momentos cotidianos. Cada evento grato, incómodo, placentero o traumático la moldea, resquebraja y vuelve a formar. Es por ello por lo que la memoria se trata más de un ente vivo antes que de un objeto inerte. Como un libro, la memoria existe permanentemente (o al menos mientras la humanidad sea consciente de sí misma y su existencia) y se abre y cierra cuantas veces sea necesario. Sus capítulos iniciales o sus grandes finales son releídos y revisitados una y otra vez en respuesta instintiva a un anhelo y dolor muy profundos: saber quiénes somos, pregunta existencial que busca responderse sabiendo quiénes fuimos. Es así como la memoria no sólo es una recolección cuantitativa de hechos, ella es de esencia cualitativa: guarda y evoca cualidades, condiciones que la definen como archivo, monumento, repositorio, facultad psíquica, tesoro de nostalgia y relato identitario. Cuando estamos ante un libro autobiográfico, dentro de los cuales se incluye al fotolibro como un formato de dicho tipo de narrativas, confrontamos a la experiencia de lectura de una memoria. La recolección y expresión de una historia de vida que busca compartir algún aspecto esencial de ella pues considera que dicho acto de escritura y lectura aporta a la relevancia que busca su autora o autor en el presente. Y es que, así como nuestra primera palabra nace de una necesidad de comunicación, la memoria personal nace de una de cuidado.

La presente investigación nace de una intriga por entender qué ocurre cuando creamos a partir de nuestra memoria, un proceso que atravesé personalmente cuando realicé mi primer proyecto autobiográfico, un fotolibro titulado “*El infinito del cosmos*” (2019). En dicha publicación relato el sentido especial que tiene el vínculo que comparto con mi padre; así, su proceso creativo no sólo llevó reunir imágenes de mi álbum familiar o seleccionar fotografías de mi autoría, sino que fue confrontar fotografías que habían sido olvidadas en bolsas de plástico. fue digerir recuerdos que habrían sido olvidados y desde ellos atender nuevas preguntas e intentar comprenderlas buscando otras fuentes de información: los cuadernos de mi papá, textos sobre teoría psicológica y ensayos académicos orientados a la temática de vínculos familiares, conversaciones con mi madre, incluso volver a registrar imágenes, sonidos y sensaciones sobre un vínculo que ahora en mi adultez ya lo encontraba diferente. Así, un día de abril del 2019 publiqué mi fotolibro y semanas después me preguntaría ¿Qué hay después de *El infinito del cosmos*? Pero para ello tendría que entender que pasó durante su proceso, y con ello, qué cambió mi memoria. *El infinito del cosmos* no ha sido ni es el primer trabajo en el que se explora un vínculo padre-hija. En la historia del arte existen y continúan creándose

una (casi) infinidad de proyectos que reflexionan sobre la identidad a partir de los vínculos originarios. Ya sea como una manera de honrar o denunciar dichos vínculos, expresando afectos o reclamos que no pueden ser dichos en su realidad concreta, todos ellos suelen ser proyectos que buscan responder a una pregunta muy importante para sus autores. Tal es el caso de los proyectos elegidos para este estudio: el fotolibro *Rules for fighting* (2022) de Paola Jiménez, *Mato Grosso* (2021) de Raquel Bravo e *Internal Notebook* (2017) de Miki Hasegawa. A partir de la lectura de dichos fotolibros, como también de la experiencia de haber creado y publicado el propio, es que se hallan diversas características propias de un proceso introspectivo que resitúa la memoria individual, un replanteamiento que se cataliza y expresa a través de los recursos visuales, estéticos y conceptuales de la acción creativa que conlleva elaborar un fotolibro autobiográfico. Es así como esta investigación emerge con la curiosidad de cómo operaría el proceso de (re)construcción de la memoria individual en el proceso creativo y elaboración material de un fotolibro autobiográfico, pregunta de partida que se buscará atender con una metodología basada en las artes y diseñada desde una perspectiva fenomenológica que se explicará a continuación.

### 3.1. ¿Cómo leer un fotolibro?

Definir el fotolibro como una publicación hecha con fotografías sería minimizar su esencia. Ellos más bien se tratan de una simbiosis exitosa de dos lenguajes comunicacionales: el de la fotografía y el del libro. Es por ello por lo que su genética no es tan compleja como accesible. Abrir un fotolibro nos deja en silencio, uno extraño pero amable, cercano, como cuando salimos de la casa de nuestros padres y volvemos a visitarlos: todo está en su lugar, pero al mismo tiempo ya todo es muy diferente. Aunque el fotolibro incluya texto, o incluso se trate de un libro de texto convencional intervenido por fotografías, hay algo en él que quiebra el tipo de lectura con la que estamos acostumbrados, como, por ejemplo, aquella que nos encontramos aplicando en estos instantes mientras se leen estas líneas. Y es que el fotolibro nos cuenta su relato entretejiendo el código de diferentes elementos, donde el soporte del libro no es sólo un soporte, sino es también la extensión de uno o múltiples significados. Así, para poder seguir el hilo de su historia, nos solicita unir lo que nos denota un texto escrito, con lo que nos evoca una fotografía artística, con lo que nos informa un archivo o documento y con lo que nos hace sentir el tacto del papel o el pasar de las páginas, que no es tan fácil o difícil dependiendo del tamaño del libro. Con ello, se afirma que el fotolibro invita a una lectura

interdisciplinaria e imaginativa, una experiencia en la que no sólo uniremos conceptos, símbolos y significados racionalmente, sino donde es también lo emocional y lo sensorial lo que ayudará a llenar los vacíos y entender los silencios. Y es que si sólo se intentase leer un fotolibro (y para tal caso, cualquier expresión artística) sólo de manera racional, estaríamos llegando a un solo nivel de su mensaje: uno importante también, claro, pero aún muy literal o superficial. Aquí es importante recordar que el valor de la comunicación radica no sólo en lo denotado, sino sobre todo en lo connotado, aquello que se lee “entre líneas”, o en el caso del fotolibro, lo que se leería *entre imágenes y entre páginas*.

Dado su desarrollo como un formato de relevancia mediática y cultural, han surgido diferentes voces interesadas en indagar y definir qué es un fotolibro. Aunque aún son pocas, igual se pueden encontrar diversas publicaciones enfocadas en aspectos específicos con relación al desarrollo del fotolibro, teniendo como foco de profundización el contexto que podría haber propiciado su creación; así, encontramos libros que exploran los fotolibros japoneses, españoles, latinoamericanos, europeos y, en los últimos años, la presencia de la voz femenina en dichos entornos de autoría editorial, visual y artística. Algunas de las publicaciones más importantes son: los tres volúmenes de *The Photobook: a history* (2004) editados por Gerry Badger y Martin Parr (quien también editó en el 2016 el *The Chinese Photobook: from the 1900s to the Present* junto a el colectivo fotográfico danés *WassinkLundgren*), *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (2009) por Ryuichi Kaneko y Ivan Vartanian, *Fotos & Libros. España 1905-1977* (2014) y *El fotolibro latinoamericano* (2011), ambos por Horacio Fernández, *The Soviet Photobook 1920-1941* (2015) por Mikhail Karasik y Manfred Heiting, *How we see: Photobooks by women* (2018) por Russet Lederman, Olga Yatskevich y Michael Lang, *Fenómeno Fotolibro* (2017) por Moritz Neumüller (junto a otros autores), entre otras publicaciones.

A partir de aquellas investigaciones se destacan características, influencias y circunstancias históricas, políticas y artísticas que podrían haber posibilitado la creación de un nuevo tipo de formato editorial. Es por ello por lo que distintos artistas e investigadores coinciden en que los fotolibros son ante todo plataformas para que las autoras y autores expresen su visión, interactúen con los espectadores y contribuyan al discurso de la fotografía. De ello, que los aspectos físicos de lo que asumimos como un libro sean necesarios para la concepción y conceptualización de un fotolibro (aspectos tales como el tamaño, el formato y

el diseño, por ejemplo) ya que contribuyen a la estética y el impacto general: “Un fotolibro es un producto cultural y material de su tiempo” (Parr 2016: 13-14). Parr encuentra un interesante origen en los libros chinos de fotografía partiendo de su visualidad y materialidad como especiales características y cualidades que nutren hasta el día de hoy tanto el proceso de creación, como el de conceptualización, de fotolibros.

En China, como en otros lugares, la publicación de un fotolibro es inseparable de los avances en la técnica y reproducción fotográfica, así como de las condiciones políticas, económicas y culturales de la sociedad que ha producido la obra. [...] Utilizaremos la nomenclatura contemporánea del “fotolibro” desde dos perspectivas complementarias: como vehículo de difusión de información y como medio de expresión artística. Por un lado, los fotolibros chinos jugaron un papel importante en la movilización social, la transmisión de noticias y la preservación de la historia. [...] Por otro lado, los fotolibros chinos como medio de expresión artística también sufrieron cambios drásticos en forma y contenido a finales del siglo XX, sin duda en relación con el creciente sentido de autoría individual y conciencia histórica de los fotógrafos chinos, emparejado con restricciones gradualmente relajadas sobre quién podría publicar un libro (idem).

Sin embargo, la presente investigación proviene de una mirada que se halla al otro lado del globo: Latinoamérica. Entonces, siendo el fotolibro una expresión artística y cultural contemporáneas, ¿De qué manera la visión de un territorio se encuentra con el de otro para nutrir el desarrollo de un mismo fenómeno comunicacional?

[...] hablamos de la importancia de los fotolibros como el mejor modo de transmisión de la fotografía y de la falta de información sobre lo publicado en América Latina. [...] Los fotolibros son desde hace mucho tiempo (por lo menos desde los años veinte, aunque su historia comience antes) un eficaz medio de presentación, comunicación y lectura de conjuntos fotográficos. Las exposiciones, el otro sistema principal de ver fotografías, son mucho menos manejables: viajan mal, duran poco tiempo, llegan a menos gente. En los libros circulan mejor las ideas y la información. [...] es imprescindible que sean libros en los que un autor haya ordenado un conjunto de fotografías como una continuidad de imágenes, con el objetivo de producir un trabajo visual legible. Deben ser textos en imágenes capaces de contener las lecturas abiertas que caracterizan a los textos en palabras. [...] Dicho de otro modo, el genuino fotolibro sigue un modelo de expresión y creación que ha sido empleado por numerosos autores/fotógrafos para publicar sus mejores obras (Fernández 2011).

Por ende, la naturaleza del fotolibro también queda definida por la territorialidad de su origen. Es decir, no sólo se trata de una decisión estética en cuanto a visualidad y formatos, sino cómo ello ha ido siendo una respuesta orgánica a las condiciones de circulación de la imagen fotográfica, siendo ellas necesarias para la visibilización de ciertos acontecimientos o aspectos propios de contextos socioculturales específicos. Ya no era suficiente el registro

fotográfico, sino también exhibirlo; y al ser los museos un lugar relativamente efímero y elitista (en algunos casos), el libro se ofrece a sí mismo como una alternativa atemporal y alternativa. De ello, los fotolibros no sólo pueden ser definidos por sus aspectos formales, sino también por sus posibilidades democratizadoras de circulación y/o acceso.

Por otro lado, la editora e investigadora de fotolibros Lesley A. Martin, en uno de los textos que conforman la publicación *Fenómeno Fotolibro* menciona:

Identifico tres líneas o tendencias principales del fotolibro contemporáneo: una es temática, otra tiene que ver con perspectivas narrativas; la última, con el aspecto físico del libro. [...] Las tres tendencias o líneas del fotolibro antes citadas son tan solo algunos de los caminos que existen a lo largo de la increíble variedad de libros de fotografía que se producen en la actualidad. Hay muchos más. Y, por supuesto, ninguna de estas categorizaciones opera de modo aislado. Se conectan inevitablemente, acaban entrelazadas. [...] Cada línea, por separado, aborda una faceta de las decisiones más fundamentales que deben tomar quienes hacen libros: ¿Cuál es el concepto del proyecto y del libro? ¿Cómo la edición, la secuencia y el tratamiento del diseño en relación a las imágenes acompañan al concepto desde el principio hasta el final? ¿Cómo pueden los materiales y la encuadernación acompañar mejor a la idea del libro y a las decisiones editoriales tomadas? Al fin y al cabo, no importa el tipo de libro o su género, la prueba final de cualquier libro es su habilidad para dar respuesta a estas tres cuestiones (Martin 2017).

Para Martin, es importante que los fotolibros puedan reunir características y cualidades, tanto en su estética, visualidad, materialidad y concepto, que atiendan a las tres preguntas enunciadas en la cita anterior. Y es que, finalmente, se tratan de espacios de representación.

[...] Los fotolibros pueden no ser más que reproducciones secuenciadas de impresiones fotográficas originales, pero a través del acto de publicación llegan a las manos de muchas personas. Se pueden ver repetidamente, con una narrativa que se desarrolla a través del flujo de fotografías para producir perspectivas dispares y nuevos descubrimientos. Allí los libros estimulan constantemente a los espectadores con una experiencia auténtica (Lederman, Yatskevich y Lang 2018: 23). [...] ¿Cómo superar entonces los límites de la imaginación una vez vista la imagen? ¿Cómo colocar una imagen tras otra, disminuir la lectura objetiva de una sola imagen y permitir asociaciones subjetivas entre varias imágenes? ¿Cómo se convierte eso en un libro? (ídem: 29).

Y de esta manera, podríamos recoger múltiples definiciones de lo que es y no es un fotolibro, pues cada una de ellas se halla muy vinculada a la historia, experiencia y contexto personales de la o el investigador, como también a la experiencia de lectura que recoja de cada interacción que tenga por cada fotolibro que encuentre. No obstante, es posible reunir todas aquellas visiones en una suerte de definición promedio, siendo algunas de las previamente

citadas las que se consideran como los aportes más innovadores y cuestionadores a la fecha. Entonces, ¿qué son los fotolibros? Se consideran una forma distinta de expresión artística que utiliza la fotografía como medio principal. Van más allá de las colecciones de fotografías y se caracterizan por la estructura narrativa y la capacidad de contar historias. De esta manera, es que la secuencia de imágenes, que tendría que ver con la disposición y diseño de las fotografías con relación a la página y/o pliego, son cruciales para su impacto. Por ello, se tratan de publicaciones orientadas a transmitir narrativas visuales que exploran temas o conceptos específicos. Narrativas cuya cohesión visual y material necesitan de la compañía de otro tipo de recursos, tales como el texto escrito o manuscrito, recortes periodísticos, capturas de pantalla, entre otros medios, para crear **una experiencia visual inmersiva**.

Ahora bien, desde la presente investigación no se busca ofrecer una definición de lo que es o no es un fotolibro. Al profundizar en las distintas partes y cualidades halladas en su proceso de creación es que se busca enunciar una idea en torno a este tipo de publicaciones. Y es que durante los últimos años se ha podido notar el lugar tan notorio que empiezan a ocupar los fotolibros en los entornos artísticos, editoriales y ahora también educativos, al ya no ser considerados sólo como un formato para el desarrollo de proyectos artísticos, sino también como objetos de estudio de investigaciones socioculturales. Este último punto se considera de una singular importancia, pues como se ha ido argumentando en las presentes páginas, un proyecto artístico también conlleva un proceso de investigación personal como colectiva. Hacer un fotolibro autobiográfico es acercarse a la autoetnografía, que viene a ser el estudio de un aspecto o procesos muy personales con el fin de comprender un aspecto social, cultural y/o colectivo. Es por ello por lo que la presente investigación busca ante todo revelar una parte de la amplia y compleja naturaleza del fotolibro: una que se encuentra en su accesibilidad, en tanto que se abre a la inclusión de material visual, textual, abstracto u otro que pueda ser necesitado para la elaboración de la narrativa que su autora o autor busca contar. Entonces, dicha accesibilidad no se trata solamente de una variable económica, sino también de verlos como lenguaje y medio, pues el fotolibro busca llegar a cuantas personas se puedan. Así, la accesibilidad no sólo responde a una necesidad catártica personal, sino que ello pueda ser atestiguado, dialogado y reflexionado por la mayor cantidad de personas posibles.

El fotolibro permite aclarar el código, a veces encriptado, de la fotografía al poder incorporar en su esquema o estructura conceptual otro tipo de recursos que quizás sean más

familiares para cualquier tipo de público lector. Dicha posibilidad se reconoce como necesaria, pues los fotolibros de la última década ofrecen narrativas de temáticas personales, que a su vez reúnen problemáticas complejas, de urgente relevancia social como política. Es gracias a dicha articulación creativa y expresiva entre imagen y materialidad lo que los convierte en una forma artística de hacer política, donde la subjetividad, lo íntimo y lo narrativo se colocan como una nueva manera de enunciar para denunciar. Por consiguiente, la intención de esta investigación no se halla en la búsqueda por explicar o describir una única definición de fotolibro, sino en ofrecer algunas de ellas para abrir una puerta adicional a su cuestionamiento, esperando generar un diálogo que permita una entrada cada vez más orgánica y política en torno a qué publicar, por qué hacerlo y qué rol tenemos nosotras y nosotros, las y los autores, en todo ello, reconfigurándonos como voces que además de tener algo por decir, también tienen mucho por seguir cuestionando y deconstruyendo, de aquí hacia futuras creaciones como investigaciones.

De esta manera, cuando leemos un fotolibro, no sólo estamos recibiendo información brindada por la autora o autor, sino que estamos decodificando para volver a codificar, desde nuestras subjetividades, desde nuestra propia memoria individual y con ello poder reconstruir un mensaje encriptado y entender la intención expresiva de su creador. Es por ello por lo que para analizar un fotolibro no podemos recurrir a un alcance cuantitativo, pues no se trata de un estudio que busque evidenciar una estadística del consumo de información visual o audiovisual actualmente, sino que trata de llegar al núcleo de una pregunta más importante aún: *¿Por qué? ¿Por qué consumimos imágenes? ¿Tan sólo las consumimos o las estamos creando? ¿Cómo las creamos entonces? ¿De qué manera ello influye en la creación de diferentes y nuevos medios de cultura y lectura visuales?* Es así como abordar este tema no sólo convoca a una expresión artística, sino también a una reflexión teórica y un análisis sensible y creativo, por ello se parte de una **metodología basada en las artes**.

Un aspecto primordial de la investigación basada en [las artes] es su auto-reflexividad, [...]. **Este aspecto reconfigura la relación tradicional entre el sujeto investigador y el objeto de estudio porque significa que los primeros requieren involucrarse a sí mismos en el proceso, trabajando en proyectos que reflejan perspectivas tanto críticas como subjetivas** [Leavy, 2009:19]. Lo cual, [...] **revela aspectos sociales y culturales que no podrían develarse de otra manera** [Leavy, 2009:3-4] (Carrillo Quiroga: 2015).

¿Cómo proponer una perspectiva teórica y reflexiva sobre un proceso y producto, sin antes haber sido testigo o usuario de este? Me lleva a una pregunta más cotidiana: ¿cómo saber que el guiso de nuestra madre es el mejor del mundo, si antes no hemos probado por lo menos

un guiso cocinado por otras manos? Las investigaciones suelen estar subdivididas en dos grandes categorías: las de enfoque cuantitativo y las de uno cualitativo, donde estas últimas ofrecen un camino metodológico que busca responder a preguntas más vinculadas a experiencias y procesos para comprender posibles nuevos fenómenos socioculturales antes que sólo recoger los cambios en un flujo estadístico de una o muchas variables de estudio.

Investiga el conocimiento local y la comprensión de un programa determinado, las experiencias, los significados y las relaciones de las personas, y los procesos sociales y los factores contextuales que marginan a un grupo de personas. Es menos estructurado en la descripción, porque formula y construye nuevas teorías [Leedy & Ormrod, 2001]. [...] Los investigadores cualitativos están interesados en las creencias, experiencias y sistemas de significado de las personas desde la perspectiva de las personas. La investigación cualitativa no incluye análisis estadístico y cálculo empírico [Brink, 1993]. Las raíces de la investigación cualitativa se encuentran en la antropología social y cultural, la filosofía, la psicología, la historia y la sociología. El objetivo de la tradición cualitativa es una "comprensión profunda de lo particular" [Domholdt, 1993] (Mohajan 2018: 2).

Así, un enfoque cualitativo como el que ofrece la investigación basada en las artes permite incorporar el proceso personal como una fuente de información necesaria para el diseño de las diversas herramientas metodológicas que se deciden aplicar durante el estudio; y es que proporciona una ruta lo suficientemente flexible y sistematizable para poder entrar en diálogo con las distintas etapas del estudio y sus diversos agentes o participantes. Por lo tanto, como cualquier investigación, solicita una importante responsabilidad, pero no sólo por el hecho de que involucra a otras personas y sus respectivos procesos personales (como lo son los creativos), sino que al invitar al propio mundo subjetivo e imaginal del investigador, éste debe incorporarse como recurso antes que como sesgo. Es por ello por lo que aquí es importante mencionar la *responsabilidad estética* presente en la investigación. “Por responsabilidad estética me refiero a un tipo de responsabilidad profunda pero no moral que un artista puede tener por las cualidades estéticas de sus obras de arte” (Wolf 2016: 2-3).

La investigación también es en sí misma una práctica artística: conlleva un análisis como discurrir creativo en sí mismo, pues invita y conlleva la vinculación de sensaciones, ideas y conceptos, tanto desde la teoría como la praxis, pudiendo entretrejerse con miradas directas como indirectas, pero relevantes a dicho proceso. Entonces, resulta necesario comprender por qué es importante guardar una actitud *estéticamente responsable* como investigadores, pues aquello que emerja durante el proceso creativo de reflexión, teorización, análisis y recolección de hallazgos, no será solamente aquello previsto en el diseño metodológico, sino que también

podrían ser sensaciones o nuevas ideas que cuestionen pasos previamente dados, incluso aquellos ya aseverados como verdades potenciales. Sensaciones que no sólo serán despertadas por el mismo proceso de la investigación, sino que pueden ser detonadas por circunstancias propias del entorno personal del investigador. De esta manera, si practicamos una responsabilidad estética con nuestro cuerpo y trabajo de investigación, aplicándola en cada etapa de su desarrollo, podremos también cultivarla en aquellas otras que son compartidas con otros.

Elaborar un fotolibro, como sucede con todo libro, implica un proceso colectivo: uno que parte de las emociones y el razonamiento de los autores, para luego continuar en manos de editores, impresores y encuadernadores; un camino extenso que termina cuando el libro llega a mano de sus lectores y termina cobrando vida propia *al ser leído*. Es así como podemos evidenciar que hay múltiples voces moldeando el mensaje de un fotolibro, de la misma manera que sucede en una investigación: no se trata sólo de la comprobación de una teoría, sino sobre todo de la interacción de diferentes realidades y subjetividades para poder establecer o evidenciar un precedente que aporte a futuros nuevos cuestionamientos en el campo artístico y/o formativo al que pertenece nuestra pregunta inicial. Se trata de atender una manifestación actual para poder abrir el portal a potenciales nuevos e inesperados fenómenos que contribuyen a seguir expandiendo el rango de posibilidades creativas, expresivas e investigativas. Es por ello que **la mirada fenomenológica** es la que se invita en este tipo de estudios, pues permite un desarrollo libre de pre-formulaciones para que orgánicamente, **desde lo teórico, así como desde lo subjetivo**, se formulen conclusiones o hallazgos posibles relevantes a otros investigadores y artistas interesados en los ejes conceptuales aquí dispuestos y nombrados.

La fenomenología [...] sostiene que los científicos sociales no pueden comprender la conducta humana sin entender el marco interno de referencia desde el cual los sujetos interpretan sus pensamientos, sentimientos y acciones. [...] [Así,] El fenomenólogo observa que tanto el esquema codificador como el marco interpretativo se han adoptado en forma arbitraria, que se podían haber elegido otros sistemas de significado muy diferentes, y cree que **el marco de referencia más importante para comprender la conducta de los sujetos sea el de éstos, y no el del investigador**. Para lograr tal visión, el fenomenólogo aconseja la puesta en práctica de la famosa reducción fenomenológica (epojé), que consiste en **poner entre paréntesis (suspender temporalmente) las teorías, hipótesis, ideas e intereses que pueda tener el investigador, para poder ver las cosas desde el punto de vista de los sujetos estudiados** (Martínez Miguélez 2005: 3-4).

¿Cuál sería, entonces, la unidad de análisis, es decir, el objeto específico de estudio de una investigación [de esta naturaleza]? Sería la nueva realidad que emerge de la interacción de las partes constituyentes, sería la búsqueda de esa

estructura con su función y significado. Esta realidad como ya señalamos no está en los elementos, sino que aparece por las relaciones que se dan entre los elementos, así como surgen las propiedades del agua que no se dan ni en el oxígeno ni en el hidrógeno por separado, o las propiedades del significado al relacionar varias palabras en una estructura lingüística, o la vida por la interacción de varias entidades fisicoquímicas, [...], etc (idem: 7).

Antes que investigadores o autores, docentes y/o artistas, somos seres humanos por igual, al menos, en lo que respecta a nuestras facultades y cualidades inherentes e innatas, siendo una de ellas nuestra memoria. Es por ello que nuestra mirada al entorno, como lo sería una mirada hacia nuestra propia investigación, corre el riesgo de estar mediada por pre-conceptos: hipótesis que se desean comprobar antes que aportes teóricos que se espera poder reafirmar o expandir en la marcha de nuestro proceso de investigación. Es por ello por lo que se considera que la fenomenología es la perspectiva ideal desde la cual cuidar dicha ruta metodológica, antes que cualquier otra en la que quizá sería mucho más tentador o viable poder forzar ciertas lecturas hacia lo que las hipótesis plantean. Esto con énfasis en recordar que el actual objeto de estudio no es sólo ni principalmente los fotolibros en general, sino aquellos de género autobiográfico y con un enfoque muy especial en su proceso antes que su resultado final. Por lo tanto, desde una mirada fenomenológica, además de la autoconsciencia de mi rol como investigadora, me reconozco lectora, un individuo que ha llegado con los tres fotolibros previamente mencionados y que ha atravesado su experiencia de lectura. Es por ello por lo que se propone un análisis estético: uno que incorpora la experiencia emocional, sensorial y subjetiva como una fuente de información complementaria a una lectura analítica más técnica o interpretativa. En paralelo, si me reconozco usuaria de una experiencia de lectura, entonces se afirma la existencia de un objeto o medio que la convoca: el fotolibro, y ¿Quién lo crea? Las autoras. Aquí, me detengo a nombrar el espacio ocupado por las autoras (antes que sólo o principalmente, los autores), pues a medida que el fotolibro ha ido ocupando un lugar cada vez más notorio en las bibliotecas, también emerge la necesidad de recoger voces de mujeres que también den su propia perspectiva frente a lo que se considera o no una publicación de esta índole, sobre todo porque durante mucho tiempo, no han sido consideradas pioneras a la par de aquellos otros nombres masculinos a los que sí se les ha otorgado cierto (y mayor) reconocimiento en el medio:

A pesar de su importante presencia dentro de la comunidad de fotolibros, el número de mujeres representadas entre los principales premios, las antologías de fotolibros [...] y los inventarios de los editores de fotolibros establecidos es relativamente pequeño en comparación con sus pares masculinos. [...] El objetivo del proyecto no es aislar estos libros, sino más bien examinar de cerca

su contenido, diseño y atributos intelectuales como un medio para comprender y restablecer su lugar dentro de prácticas de fotolibros más inclusivas en general (Lederman, Yatskevich y Lang 2018: 9).

Es por ello por lo que esta investigación no sólo busca detenerse en publicaciones cuyas temáticas estén relacionadas a cómo el trauma y la memoria se entrelazan en el desarrollo de las identidades personales, sino cómo dicho proceso se desarrolla siendo parte de un grupo vulnerado y tantas veces pasado por alto a lo largo de la historia del arte. Por ello, la otra herramienta metodológica son las entrevistas a profundidad, un recurso que incluye e involucra a las autoras de los fotolibros aquí seleccionados para darles un espacio de escucha sensible, presente y no juiciosa.

[...] En esta técnica, el entrevistador es un instrumento más de análisis, explora, detalla y rastrea por medio de preguntas, cuál es la información más relevante para los intereses de la investigación, por medio de ellas se conoce a la gente lo suficiente para comprender qué quieren decir, y con ello, crear una atmósfera en la cual es probable que se expresen libremente [Taylor y Bogdan, 1990: 108]. Asimismo, se tiene un carácter cercano y personal con el otro, logrando construir vínculos estrechos, inmediatos y fieles; [...] por lo que ser sensato, prudente e incondicional, forma parte fundamental para el desarrollo de esta técnica, no sólo en el desarrollo de la entrevista, también durante la construcción de los datos. Por otra parte, debemos enfatizar que como este tipo de entrevista depende en gran medida de la información que obtengamos del entrevistado, factores tales como la intimidad y la complicidad, permiten ir descubriendo, con más detalle y con mayor profundidad, aspectos que ellos consideren relevantes y trascendentes dentro de su propia experiencia, por lo que es indispensable realizarla no sólo de forma individual, sino también, en espacios donde el entrevistado se sienta cómodo y seguro (Robles 2011: 40-41).

Así será posible vincular hallazgos personales con aspectos esenciales a los fotolibros de autor, características que iremos detallando para entender de qué manera ellas pueden convertir a los fotolibros en algo más que una pieza artística y resituarlos como un fenómeno comunicacional desde el cual es posible hacer y re-hacer memorias. Al tratarse de un tema todavía en proceso de exploración y estudio, sobre todo en Latinoamérica, se requiere de un acercamiento que posibilite una reflexión más sensible, orgánica, honesta y libre de pre-conceptos o pre-juicios a la forma del lenguaje, las narrativas y la expresión y difusión de mensajes. Por ello es por lo que esta propuesta tendrá como ejes conceptuales al libro (en tanto espacio narrativo) y la fotografía (en tanto acto comunicativo polisémico): ejes reunidos en un enfoque que reconoce sus roles en el proceso de construcción y expresión de la memoria personal, así como de las nuevas perspectivas y reflexiones en torno al desarrollo humano. De esta forma sería posible llevar esta investigación hacia cristalizaciones teórico-prácticas que

puedan ser de utilidad como aportes no sólo a futuros investigadores interesados en la fotografía o los fotolibros, sino también a aquellos artistas que puedan estar sintiendo un llamado por atender un cuestionamiento personal a través de sus actos y piezas creativas.

## Capítulo 4:

### ¿CÓMO SE ESCRIBE UNA MEMORIA?

(Análisis de los fotolibros *Rules for fighting* de Paola Jiménez, *Mato Grosso* de Raquel Bravo e *Internal Notebook* de Miki Hasegawa)

A continuación, se profundizará en los universos narrativos y visuales de los fotolibros de las autoras Paola Jiménez (de Perú), Raquel Bravo (de España) y Miki Hasegawa (de Japón) para continuar comprendiendo la manera en la que la (re)construcción de la memoria individual es un proceso al cual se puede llegar también desde las artes, entre ellas, el arte fotográfico y editorial.

\*\*\*

#### “Rules for fighting” (2022), de Paola Jiménez

“Reglas para pelear” empiezan con un encuentro amable, a oposición de lo que el título del fotolibro de Paola Jiménez sugiere: vemos a dos niños vestidos como vaqueros posando para una fotografía. Sería más correcto afirmar que estamos ante un foto-*cuaderno*, pues es el formato y materialidad elegidos por la autora para circunscribir la historia que iremos desplegando. La portada y la contraportada son una misma imagen, a la vez que diferente: si bien en ambos vemos la misma escena de los niños posando, hay una sutil variedad en otro elemento.



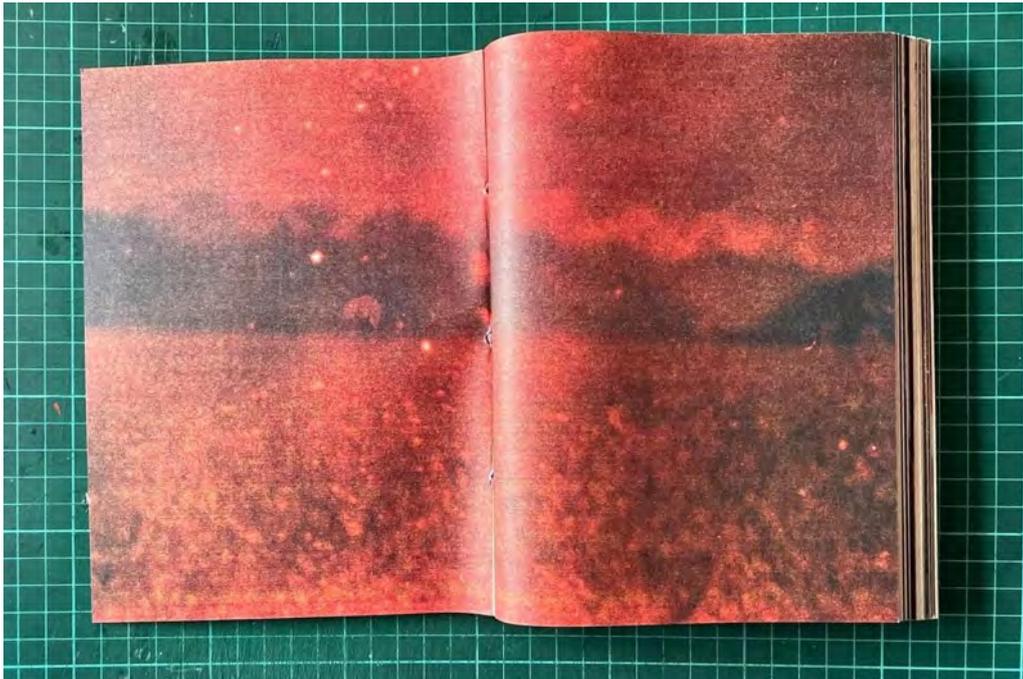
(Fig. I y II)

La portada nos devela a quién le pertenece el cuaderno: a Feliciano Jiménez Valle; sin embargo, la contraportada nos muestra otro nombre: Silveria Quispe Curillo. ¿Quiénes son Feliciano y Silveria? ¿Serán los niños disfrazados de vaqueros? ¿Qué vínculo tienen entre ellos y con lo que iremos encontrando páginas adentro? No se trata de un cuaderno nuevo o de reciente uso, pues podemos registrar algunas manchas y otras presencias de desgaste lo que siempre nos infiere una temporalidad antigua. Esto genera una atmósfera extraña aunque familiar, amplificada por la presencia de la letra a mano con la que es escrita cada nombre. Todo ello nos despierta una curiosidad por querer saber el origen del cuaderno y es por ello que la materialidad nos invita a acercarnos al libro y apreciar cada detalle de él antes de abrirlo. Algo que iremos encontrando en el interior del fotolibro de Jiménez es la presencia de la escritura a mano; no sólo aquella que se evidencia desde las portadas y que pertenecen al autor del cuaderno original, sino también la letra a mano de la misma autora para intervenir distintas partes del cuaderno en aras de complementar sensorial y conceptualmente su relato. La particularidad del uso de texto manuscrito es que ella evoca cercanía y presencia, cualidades necesarias para la autora en tanto crearse a sí misma un espacio cálido y confiable desde el cual poder contar su verdad. Sabemos que el fotolibro es una creación de Paola Jiménez, pero en la ruta iremos conociendo al autor del cuaderno original, lo que desde el inicio ya nos encuadra en que este proyecto consiste en un diálogo entre dos voces, entre dos autores y que por alguna razón uno de ellos convoca al otro en este *libro-encuentro*.

Cuando decidí que la base de todo el proyecto iba a ser el cuaderno de mi papá [...] es donde empecé a darle un poquito [...] de orden. [...] no tenía idea de por dónde comenzar. [...] Entonces, dije ‘ok’, voy a contarlo. A ver cómo lo cuento yo. ¿Qué es lo primero que cuento cuando cuento esto? Siempre digo que tenía cinco años. Casi siempre digo [...]: ‘era muy pequeña, chiquita, [...] no me acuerdo de mucho’. [...] Siempre eran estas dos cosas, que era chiquita y que no recuerdo mucho. Entonces, dije: ‘tengo que posicionarme de alguna forma a cuando era chiquita’.<sup>35</sup>

---

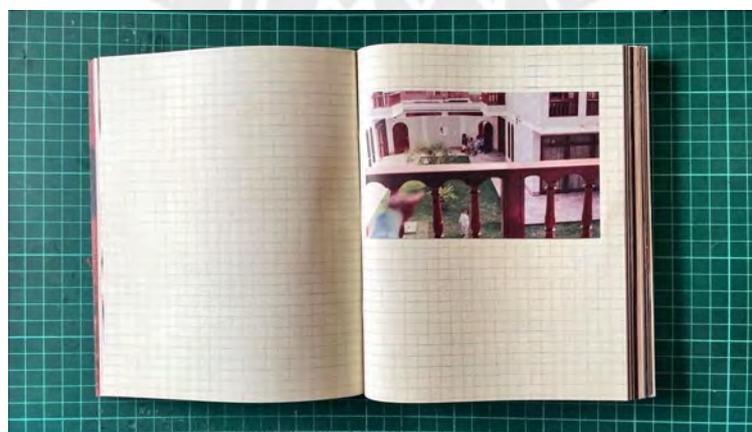
<sup>35</sup> Extractos de entrevista realizada a Paola Jiménez, fotógrafa y autora del fotolibro *Rules for fighting* (2022). Transcripción de entrevista adjunta en la sección de “Anexos”.

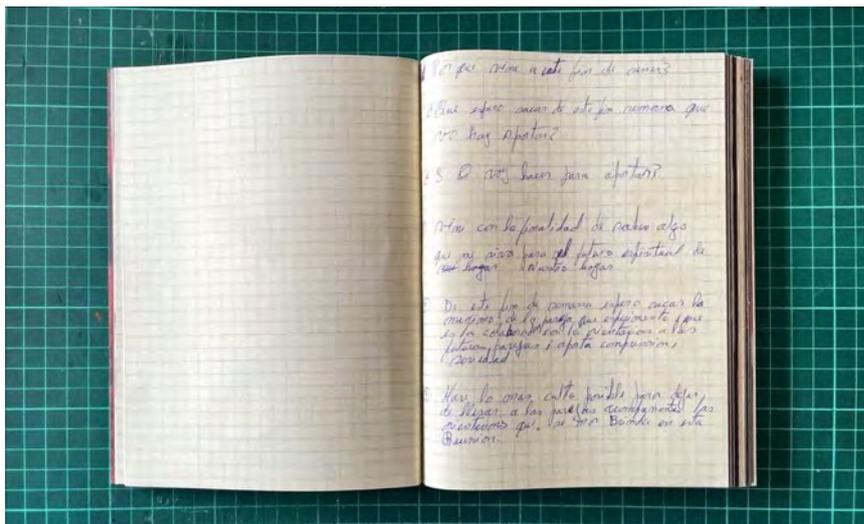


(Fig. III)

*Rules for fighting* empieza con una fotografía confusa expandida en todo el pliego que ofrece el libro. De ella, lo poco que podemos reconocer y recoger es que seguramente se trata de una fotografía obtenida con una cámara analógica pues el tipo de textura que presenta nos recuerda a los rayones y manchas propias de un negativo fotográfico cuando es afectado por el hongo o la humedad del ambiente. De esa manera, se nos adentra a su narrativa visual viajando a través de fotografías alineadas a una misma estética: registros análogos que se siguen uno tras otra, con una ocasional pausa proporcionada por la hoja en blanco o por las decisiones de diseño y diagramación que tomó la autora. Esta elección es importante, pues no sólo cubre una función de uniformizar el material generado por la autora como aquél que encuentra en su archivo familiar, sino que convierte a las fotografías en el lenguaje desde el cual le es posible construir puentes comunicacionales con su padre. Como se irá develando en etapas posteriores del libro, el papá de la autora cubría un rol de observador en su historia familiar: él también era el que registraba los viajes familiares, los momentos especiales. Como ahora se encuentra en manos y miradas de Paola, la hija, aunque desde otras necesidades y búsquedas personales. De esta manera, las fotografías de Paola como creadora se entremezclan con las del propio registro de su padre, no quedando del todo claro qué imagen le pertenece a quién, una confusión que es intencional pues se decide omitir la autoría (así como la temporalidad) de cada imagen.

Una vez dentro del libro, notamos su interior: se trata de un cuaderno de tamaño mediano a pequeño de hojas cuadriculadas, un patrón que es importante mencionar pues la “hoja en blanco” del fotolibro nunca realmente está vacía precisamente por la presencia de este patrón. Además, el patrón cuadriculado es uno que transmite exactitud, precisión y rectitud, por lo que cada vez que algo se escriba o diagrame encima de él, ello hará más evidente su presencia estática, como una suerte de territorio inamovible. Es sobre el cuaderno de su padre, en tanto espacio narrativo, desde el cuál ella se logra apoyar para poder crear y contar el suyo propio. Continuamos en las páginas del libro y eventualmente llegamos con más letra manuscrita: se tratan de algunos apuntes de Feliciano. Dichos apuntes nos ofrecen más luces sobre el contexto del cuaderno, pero también más detalles sobre quién es Feliciano y cuál es su vínculo con la autora, uno que se aclarando y recién se devela al final del libro, por lo que aquello que se va construyendo al inicio es de acentuar la relevancia de lo que reúne a Paola con Feliciano Jiménez, y qué de ello es lo que activa la necesidad de contar esta historia. Seguimos hacia otras páginas y se nos confronta con el extracto de un documento que se presente en negativo, es decir, con su fondo transformado a negro y sus letras en color blanco. El documento no sólo ha sido intervenido al ser negativizado, sino que además su texto ha sido tachado en su mayoría dejándonos algunas palabras sin trastocar. Dichas palabras, leídas de corrido, forman una nueva frase, una que descontextualizada hace referencia a algo que pueda tener relación o ninguna con la fuente original del documento. La presencia de este documento guarda una pregunta, al mismo tiempo que una confesión y un reclamo entredichos, unos que se irán haciendo más evidentes a medida que se continúa avanzando en la lectura del fotolibro. Es por ello que su ubicación no es gratuita, y tampoco busca ser descriptiva o explicativa de aquello que lo precede o a lo que antecede.





(Figuras IV, V, VI, VII)

El documento refleja una reapropiación de un archivo encontrado por la autora para poder darle un uso expresivo muy diferente a su intención funcional, ejercicio y transgresión presente en toda la materialidad del libro y en la diagramación de cada elemento que lo compone.

[...] hay momentos que no recuerdas, momentos que recuerdas muy bien y ver la foto y recuerdas, no solamente lo que tomaste o lo que la imagen capturó, sino de todo lo que estaba pasando en ese momento. Creo que eso es lo que me parece muy chévere de la fotografía en general. [...] que lo que menos te acuerdas puede ser la escena, si es que no te acuerdas de todo lo [que acontecía] alrededor. [...] [Y es que] muchas cosas no están en la imagen: esas cosas que sólo uno sabe. Creo que es hasta un secreto ¿no?... Como una cierta complicidad entre la imagen y el que hace la imagen (Jiménez, 2022).

Los textos manuscritos, que se asumen como pertenecientes a Feliciano, refieren al sueño de construir un hogar en pareja: “*Vine con la finalidad de saber algo que me sirva para el futuro [...]. Espero sacar lo máximo, [...] haré lo posible. [...] Vine con el propósito de lograr los beneficios necesarios para mí y para mi pareja*”<sup>36</sup>; y de ello, lo que Feliciano puede hacer para ser una mejor versión de sí mismo en aras de crear un hogar saludable, lleno de afecto y recursos ante cualquier situación compleja como lo podría ser un conflicto de pareja. Es a partir de la confesión de esos anhelos, desde los cuales Paola también aprovecha para expresar los suyos propios, aunque desde el rol en el que ella se ubica: es la hija menor de dicha familia, una que ya ha sido afectada por un hecho traumático como el asesinato del padre. Aquello que es irreconocible e indecible para ella, como lo seguiremos viendo en la publicación, le resulta poco a poco más expresable, a través de la voz de su padre, como también del encuentro de las fotografías registradas por ambos. Es así como llegamos a otro momento del texto manuscrito y leemos: “*Apertura en la comunicación. REGLAS PARA PELEAR*”, revelándose el origen del nombre del fotolibro. Dicho texto nos evidencia una lista de pasos, de medidas a recordar y tomar en caso surja una situación de pelea o conflicto. Es por ello que aunque el título pueda sugerir cierta disciplina o rigidez, la búsqueda con estas pautas es de poder tener siempre cerca dichos anclajes para no bloquear o sabotear la comunicación, en el caso del cuaderno de Feliciano con relación a su pareja Silveria, y en el caso del fotolibro de Paola, quizás con relación a su historia de dolor. Si es posible tener

---

<sup>36</sup> Extracto de texto manuscrito que conforma el fotolibro *Rules for fighting* (2022) de Paola Jiménez. El texto habría sido escrito originalmente por Feliciano Jiménez, padre de la autora, como parte de sus apuntes durante un retiro espiritual previo a su unión civil junto a Silveria Quispe. Así, el fotolibro es casi un facsímil, aunque intervenido, una decisión que forma parte del desarrollo expresivo, artístico y conceptual del proyecto.

parámetros para “pelear” con el dolor quizás ello ayude, antes que perjudique, una mejor comunicación de este, como lo puede ser su expresión a través de una creación artística. Otra posible lectura es que también ello nos puede servir de guía para continuar la lectura del libro, una que por momentos se puede volver confusa, o incluso difícil literalmente por la forma en cómo están impresas las imágenes y las palabras.

En el fotolibro de Paola, las imágenes fotográficas complementan otras fuentes visuales que son más literales u oficiales como los documentos del Poder Judicial o de la oficina de Criminalística de la PNP<sup>37</sup>; ello afronta la lectura confusa para empezar a hacerla cada vez más “legible”. Por ejemplo, a partir de la inclusión del acta de matrimonio de sus padres, se ingresa a una concepción que la autora tiene sobre la familia, concepto esencial para la construcción de su narrativa. Entonces, se va notando una decisión de diagramación importante para la intención con la que Paola, va entretejiendo su historia: como lectores, necesita que nos vayamos sumergiendo en un constante vaivén de entrada y salida del entorno del cuaderno de su padre. Un vaivén gráfico y editorial que es guiado por la súbita intervención de las fotografías colocadas encima del texto manuscrito, como también al encontrar una página en negro seguida de varias páginas cuadrículadas, propias del soporte original. Otra de estas guías se halla en la decisión de colocar ciertas imágenes a sangre, diseño que se repite con cierta constancia, pero no está presente todo el tiempo.



---

<sup>37</sup> PNP son las siglas para la institución de la Policía Nacional del Perú.



(Figuras VIII, IX, X)

En el caso de *Rules for fighting*, hay algunas fotografías que se diagraman ocupando todo el territorio de la página o, inclusive, el pliego. De esta manera, para el lector son imágenes inevitables y que invitan a sumergirse en sus detalles. Es por ello por lo que se considera que dichas imágenes tienen el rol de acento, relieves visuales que Paola decide para ciertos momentos de su historia pues probablemente contienen información importante a ser entendida posteriormente, o porque dicho instante o recuerdo son (o han sido) esenciales partes de su proceso personal como creativo. El relato de Paola es uno que habla sobre lo que sucede después de la ausencia de un ser querido, una ausencia de una naturaleza muy específica: una causada abruptamente por la violencia. Es así como sus fotografías denotan y connotan ausencias todo el tiempo: se engloban en y construyen una atmósfera nostálgica no sólo al

tratarse de fotografías de tiempos pasados, sino que también son imágenes-evidencia de un pasado que sí existió a pesar de la súbita pérdida del padre y a pesar de que no se hable de ello en su casa. Ello no sólo se evidencia en la estética y textura propia de las fotografías de archivo, sino también en el uso de imágenes que no están bien reveladas o fragmentos de un video desde el cual se puede vislumbrar una fecha específica que deja en claro que se está antes escenas de hace muchos años. De esta manera, las fotografías adquieren otro rol en la historia y vida de Paola:

Para mí, la cámara funciona de diferentes formas, [...] es como un ser independiente. Yo nunca he sentido que la cámara sea como una extensión mía o de mi cuerpo, sino más bien siento que es como un ser independiente, como los cerebros de cada persona. Entonces, si lo plasmo de una forma [fotográfica o visual] seguramente los recuerdos también son así. [...] [En ese sentido,] Me gusta cómo las cámaras y la fotografía análoga en particular pueden llegar a plasmar esas diferencias o peculiaridades que al final se trasladan a cómo podemos sentirnos. Entonces, **siento que la materialidad se relaciona mucho con la sensación de cada uno**. Siempre me han gustado los objetos. [...] siempre me ha gustado leer. Me han gustado las historias. Me gusta contar cosas. Me gusta que me [cuenten] cosas y siento que **el material del libro es un buen material para justamente atrapar una historia** (Jiménez, 2022).

Nombramos previamente la manera en la que usar el cuaderno de su padre es una forma de encontrar un sostén para poder atravesar dicho viaje personal, y es que el cuaderno refleja un entorno cómodo y de confianza, un espacio *familiar*, desde el cual poder confrontar la hoja en blanco como una posibilidad antes que sólo como un vacío; de ello, una posibilidad construida gracias al entorno que provee el fotolibro, al recoger la insuficiencia que Paola encuentra en la fotografía y poder complementar con otras materialidades, incluido el mismo soporte elegido para narrar la historia personal. Así, la presencia de un documento negativizado es recurrente: cada cierto pasar de páginas reaparece y los textos extraídos de él son una suerte de puente con la voz de la autora.

“¿Dónde se fue?” es una de las expresiones que quedan de aquellos extractos tachados, también una de las preguntas con las que seguramente convive la autora tras querer entender los acontecimientos de su historia, que son también las de su padre. Así se entreteje un diálogo: como una puerta que se ha abierto para interpelarnos de reclamos y cuestionamientos con el fin de ingresar en dicho imaginario y poder salir de él. Los manuscritos son notas tomadas por Feliciano en el contexto de un retiro espiritual realizado junto a su pareja; algunos de esos

apuntes describen la importancia de saber ciertos motivos como una manera de atender o en todo caso prevenir los conflictos, mismo rol que tienen en la vida de Paola, por querer comprender el origen de su vínculo con el dolor. Entonces, las peleas a las que hace referencia Feliciano en sus notas no sólo se van comprendiendo con relación a un ser querido, sino también con las partes más difíciles que todo ser humano guarda dentro, como lo es en el caso de la autora con aquello que es expuesto en su fotolibro. Mientras vamos pasando por las páginas nos vamos encontrando con diferentes escenas familiares. La mayoría de ellas parecieran pertenecer a un viaje, uno cuya ubicación temporal se asume y conoce ya que algunas de las imágenes corresponden a capturas de pantalla de un video. El resto de fotografías se perciben como unas registradas en la casa familiar durante el cotidiano, pero también en acontecimientos importantes como cumpleaños, Navidades o, inclusive, construcciones y redecoraciones de la misma casa. Aunque todos estos detalles nos podrían evocar unión familiar, aquí llama la atención de que en casi todas las fotografías la familia nunca es mostrada completa. Suele faltar la figura de la mamá o del papá, o de alguno de los hermanos. Esto nos transmite una sensación de una familia incompleta, pues no llega a ser registrada o mostrada completa con todos sus miembros.

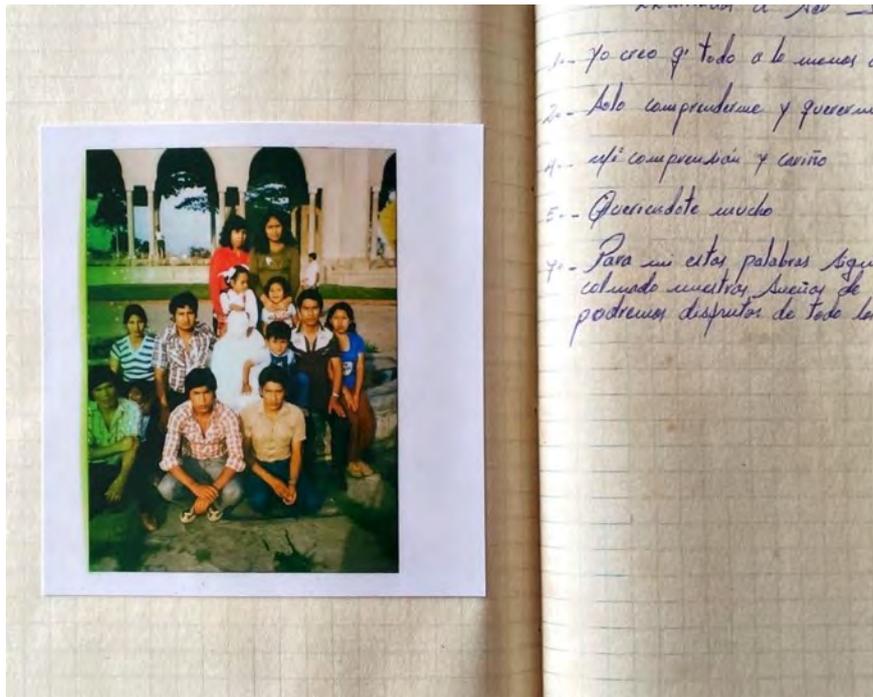


(Fig. XI)

*“En qué cabeza está la historia de estos días”...* Desde el inicio, el fotolibro nos muestra distintos viajes dentro de un carro, un objeto que a medida que avanzamos en la lectura de la publicación vamos reconociendo como un símbolo importante para la historia. Junto a la figura del carro, otros elementos se irán sumando en esta lista de símbolos esenciales para la

historia y la razón por la cual son repetidos constantemente a lo largo de la narrativa, de manera evidente o sutil, convirtiéndose en *leitmotifs* para poder comprenderla. Así nos encontramos con dos niveles de lectura: por un lado, tenemos las fotografías que van a sangre siendo estos instantes acentuados por la autora. Dichas fotografías a sangre guardan detalles muy importantes, razón por la cual Paola necesita evidenciarlos en una máxima: el mayor tamaño posible dentro del formato y tamaño de su fotolibro. Por otro lado, también se halla el retorno intermitente a extractos facsimilares del cuaderno de Feliciano, unos que son reconocidos por su texto manuscrito o que se evidencian en hojas y/o pliegos que llevan manchas propias del efecto del tiempo sobre el papel.





(Figuras XII, XIII, XIV)

“La confrontación está entre el sentido y el sentimiento”: ¿De qué manera el proceso artístico de una narrativa visual entra en diálogo con las tensiones emocionales que se guardan respecto a un hecho personal y/o familiar traumático? En la estética elegida por Paola dicha interlocución va marcada de escenas fotográficas con mucha sombra y poca luz, no sólo porque la mayoría de las imágenes son registradas de noche, sino porque muchas de ellas presentan una textura de granito al tratarse de negativos fotográficos forzados en su exposición para poder evidenciar con más claridad aquello que guardan registrado. Entonces, se trata también de un viaje metafórico por una oscuridad que se sugiere desde la estética fotográfica y la edición que se ha trabajado en cada una de ellas. Una oscuridad que puede ser recogida desde lo que ella infiere: el estadio emocional y mental de Paola, aquella que es territorio de su dolor y trauma, compartidos con su familia:

Claro, perdí a mi padre, se murió, lo mataron... Yo sabía todas estas cosas, pero nunca me sentí cercana a eso porque no sentía o no lo había procesado. O quizás estaba muy oculto en mi cabeza, [respecto a] qué es lo que me había impactado o cómo me había impactado. Entonces, siempre me sentía bastante ajena a los sentimientos que mi familia [...] compartía sobre ese suceso. A todos les dolía mucho, les afectaba mucho. No hablaban del tema o si hablaban [lo hacían] con un respeto bien grande, hasta con cierto miedo o recelo... Entonces, yo nunca me sentí así. [...] Yo no lo sabía identificar. [...] Pero yo misma no sentía eso hasta ya terminado el proyecto, cuando ya descubrí cosas [a partir de] testimonios mucho más cercanos, no solamente en cuestión de

vínculo, sino de tiempo. Cómo lo contaron en ese momento, cómo descubrí eso... Para mí fue bastante impactante. [...] ya en el proceso final del proyecto yo recién caí en cuenta [de] cómo yo me relacionaba emocionalmente (Jiménez, 2022).

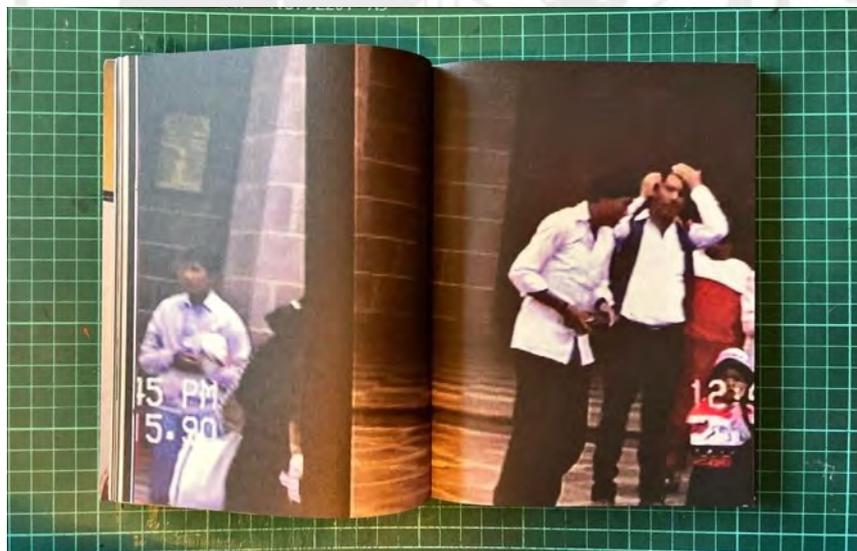


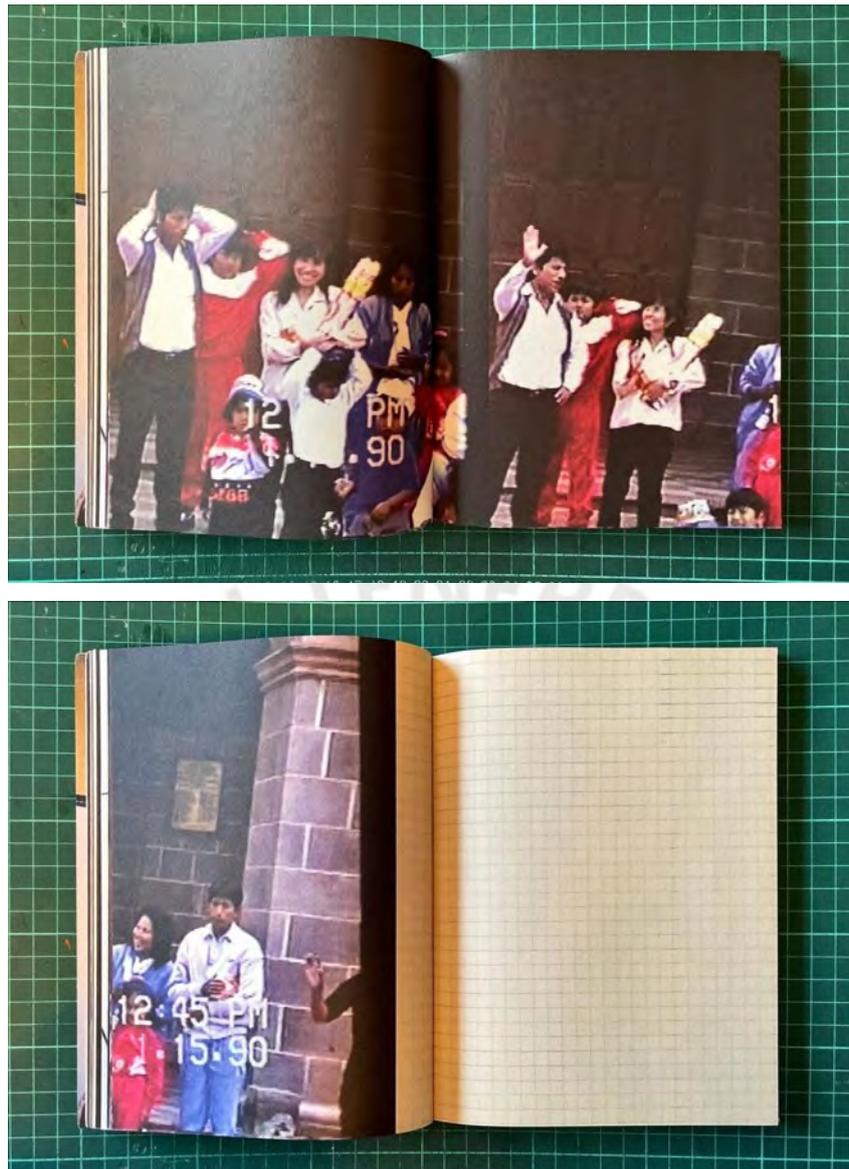
(Figuras XV, XVI, XVII, XVIII)

Leído desde ahí, otras piezas del rompecabezas empiezan a entenderse y ubicarse mejor en tanto sus roles como símbolos: por ejemplo, las escaleras y puertas que aparecen en más de una fotografía. Siendo así, es importante notar la manera en la que la luz y la sombra las ilumina cada vez que ellas son registradas y mostradas. Quizás su simbología las resitúe de objetos a portales o puentes para el punto de tensión encontrado “*entre el sentido y el sentimiento*”, como es nombrado en la frase-extracto anterior.

Registrar y mirar una fotografía es un punto de tensión entre aquello que se ve y aquello que se siente. Es por ello que cada imagen fotográfica guarda un rol cuestionador, la mayoría de veces de una sutil importancia, pues aunque evidencia algo desde la luz, quizás tengan un lugar más importante por lo que ocultan y cómo ello tiene que ver con lo que ponen en duda.

En dicha línea, en lo que respecta a la historia de Paola con relación a su padre, el ojo logra ver y registrar hasta cierto punto, pero lo que se siente es inconmensurable y es por ello que el fotolibro necesita existir: para poder expresar todo aquello que va guardado internamente a nivel emocional y donde una sola fotografía o archivo resulta insuficiente para poder contarlo. Es interesante cómo se hace presente la sensación de insuficiencia. No es que todo proyecto personal o materializado en el formato de un fotolibro guarde relación con ello, pero puede que ello nutra de manera esencial las intenciones de la autora detrás de cada decisión creativa que toma para con su proyecto: por ejemplo, tomemos como punto de partida el uso reiterativo de un video en distintos momentos y pliegos del fotolibro. Para empezar, dicho material se trata de uno que sería imposible de colocar en el libro, al menos en su forma original. Es por ello que la autora decide “recortar” el video y hacerlo presente a través de fragmentos de él, mediante capturas de pantalla. Dichos fragmentos posibilitan la contemplación de cada fotograma a detalle, en un tiempo literal y metafóricamente detenido. ¿Por qué tomar dicha acción? Las razones pueden ser diversas, pero el video resulta indispensable para la autora y su historia. Es necesario que dicho material esté presente, pero además que se le tome la debida atención a cada detalle que en él y desde él han quedado registrados.





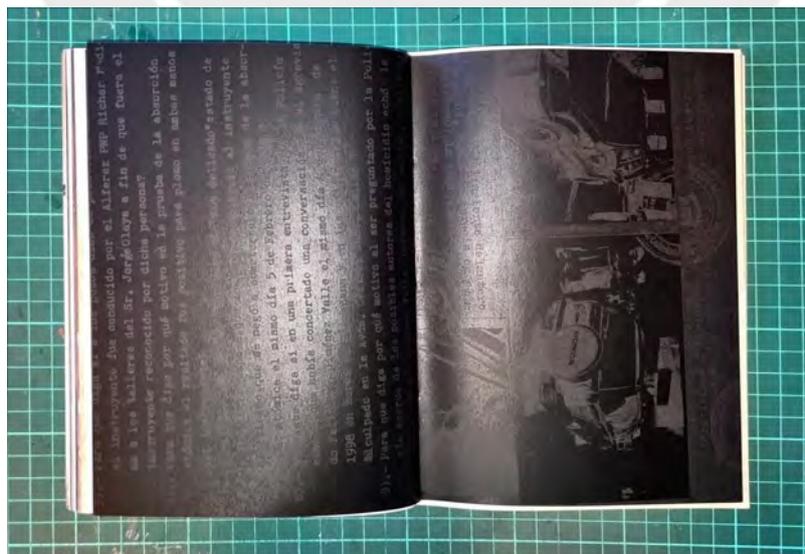
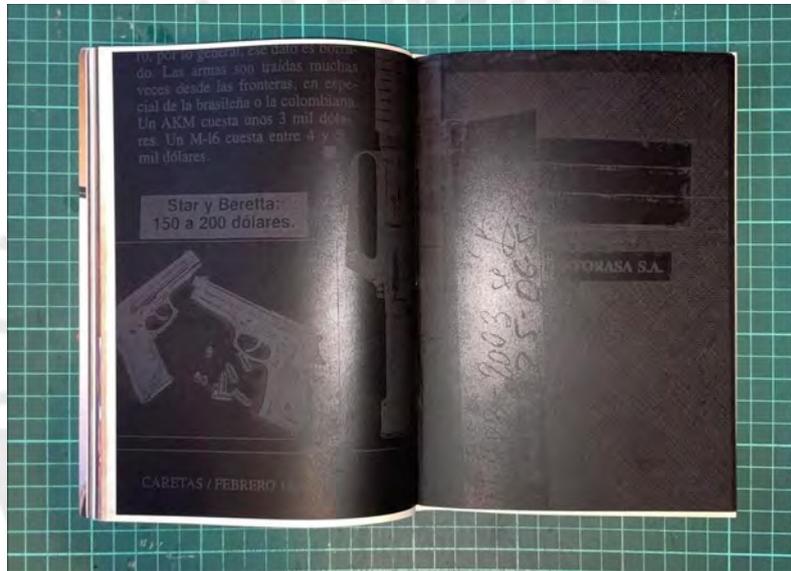
(Figuras XIX, XX, XXI)

De ello se considera que quizás una imagen (o grupo de imágenes) como esta no estén en respuesta a situar emocionalmente a la autora dentro de la narrativa que ella escribe, sino más bien de solicitar al lector a detenerse en ellas. De ser un testigo, también. Hacia la mitad del libro, la narrativa visual de *Rules for fighting* se entreteje entre imágenes analógicas, unas más claras que otras, y documentos oficiales. Así, la autora nos ha ido preparando para un único momento en todo el libro, una sección que irrumpe súbitamente el entorno del cuaderno manuscrito; ésta contiene la razón de ser del fotolibro, y por lo tanto de la historia que necesita ser contada. Hasta el momento, retomando el objeto-vínculo del carro, se nos lo ha ido presentando a través de fotografías de su exterior como su interior: hemos sido metafóricamente copilotos, como también pasajeros sentados en la parte de atrás.



*(Figuras XXII, XXIII, XXIV)*

El carro nos ha llevado de viaje y nos sigue transportando a otro momento del libro: sus únicas hojas en negro. Se trata de una sección en un formato sutilmente más pequeño, como si se hubiese decidido esconder esas hojas para no mostrarlas por anticipado. Además, el tipo de papel e impresión es de tinta negra sobre papel negro, lo que genera un efecto de vinil pegado. Es por ello por lo que la lectura de estas páginas se torna difícil, siendo legible cuando se toma el libro en cierto ángulo con relación a la luz, lo que ayuda a que se vaya identificando elementos en cada página y entender lo que en ellas se encuentra. Al tacto no es posible sentir un relieve, por lo que realmente mover el libro, girarlo, inclinarlo es lo que ayuda a ver y leer esta sección. Así, se afirma a este como un momento poco usual o incómodo, retador inclusive, pero necesario para continuar leyendo la historia de Paola.



(Figuras XXV, XXVI, XXVII)

En la sección de negro encontramos extractos de documentos y/o archivos que pertenecen a notas periodísticas, expedientes legales de criminalística, boletas de venta, libros contables, etc., y que aparecen en una diagramación distinta a la original. A medida que vamos pasando las páginas vamos recolectando pistas sobre lo que le pasó a Feliciano. En uno de dichos pliegos, se encuentra un archivo que lleva en su cabecera las palabras “*División de criminalística*”; esto sugiere un expediente legal vinculado a un crimen. De páginas anteriores, en las que se distinguía un artículo de la revista *Caretas*, se extrae y concluye que el expediente va relacionado a crímenes asociados a la mafia empresarial de Lima. Es en este evento personal donde se encuentra el silencio. “*En promedio, se tiene reportado 12 secuestros al paso por día. (...) A sangre fría (...). (...) que acompañan a los empresarios a sus casas para robarles todo lo que tenga valor (...).*” Junto a dichas líneas del artículo encontramos el nombre de Feliciano y una nueva información: fue hallado muerto en su vehículo un 4 de febrero de 1998. Y aquí aparece un detalle crucial: el cuerpo de Feliciano fue hallado en su carro; resurge el *leitmotiv* del símbolo del carro, por lo que entonces se comprende la razón de porque dicho objeto es recogido, repetido y mostrado más de una vez. Por lo tanto, lo que en una fotografía era el carro en el que viajaba una niña pequeña, ahora se encuentra habitado por un cadáver: el objeto-símbolo ya no es el mismo. Dichas páginas también incorporan documentos que no tienen que ver con Feliciano, sino con un anónimo: el inculcado. El nombre del inculcado aparece tachado, lo que nos manifiesta otra intervención por parte de la autora y por lo tanto su intención de no convertir esta historia en una donde el responsable sea el protagonista, sino ella y su padre.



(Figuras XXVIII, XXIX)

En las siguientes páginas encontramos la imagen de un documento de identidad, uno que incluye la foto carné de un hombre a duras penas distinguible por el estado del archivo. Se trata de un documento importante para el expediente de Feliciano, pues contiene la identidad del inculcado y con ello el posible vínculo con Feliciano y quizás desde ahí lo necesario para poder saber un posible móvil de su asesinato.



(Fig. XXX)

Sin embargo, tan sólo vemos una parte del documento por lo que, una vez más, la autora decide dejar fuera el nombre asociado a dicho rostro indistinguible. Sea por efectos del tiempo, los pocos cuidados con el archivo o decisiones de diseño de la autora, estamos ante lo que ha quedado de ello: de un rostro, una identidad, una responsabilidad. Un interesante paralelo en tanto lo que la autora podría buscar como respuestas a sus propias preguntas con relación al caso de Feliciano, pero también a lo que podría estar sintiendo en vínculo con su padre. Finalmente, así como sucede con el estado de este documento de identidad, los archivos fotográficos de su padre y el álbum familiar son el material que quedó de una etapa de vida de Paola cuya memoria intenta reconstruir actualmente.

Creo que en mi cabeza estaba tan, no sé si inconsciente o conscientemente, pero sí sabía que fue una situación bastante injusta y eso era lo que de alguna u otra forma me movía y sentía que merecía la pena ser contada esa historia. También porque me impactó de tantas formas que todavía no descifro completamente cuales, [...]. [...] Creo que fue como ese potencial de decir: 'Mira, esto me pasó y por eso soy así como soy'. Capaz sí es ego, pero está bien. [...] también habría poder sido una forma de justificar mi propia ira o entender mi ira más bien. Entenderla, entender mi forma de ser, por qué era

cómo era o por qué soy como soy. [...] Creo que [ahí estaba] mi afán por seguir trabajando en [el proyecto]. [...] quería seguir trabajando este tema. **Sentía que al lograr contar esa historia podría también descifrar una parte de mi identidad** (Jiménez, 2022).

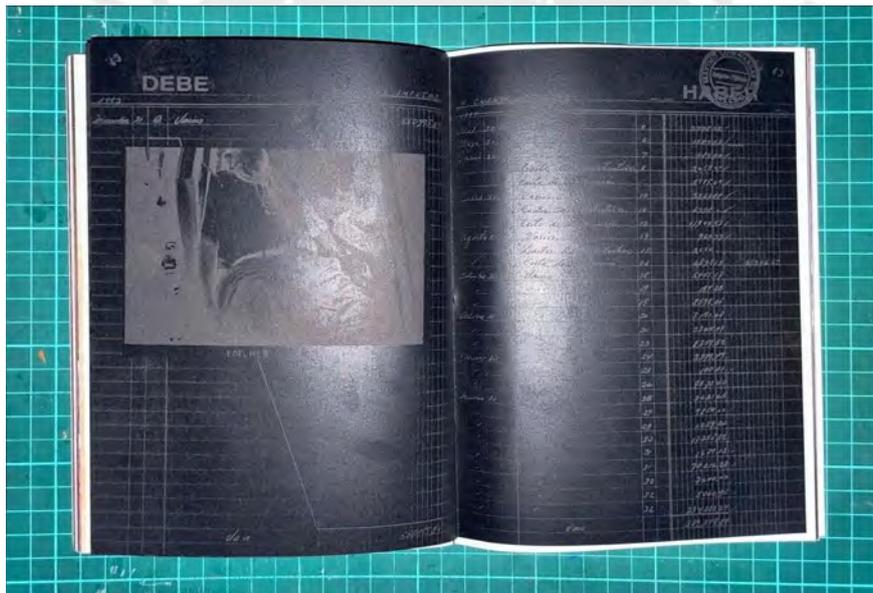
Entonces, Paola logra reunir el documento de identidad que se nombraba anteriormente con un objeto pequeño cuya forma es curva o redondeada. Dicho objeto se encuentra dentro de un papel en el que podría haber sido encontrado o guardado. Gracias a un extracto de otro artículo periodístico, confirmamos que dicho objeto es una bala. Entonces, no sólo se vuelve a mirar el documento de identidad, sino que ahora es notado en acento al tener la bala dispuesta a su lado; así, es activado otro sentido narrativo, gracias al encuentro entre un objeto que permanecía oculto, y uno del que sí se tenía consciencia. Es por ello por lo que, se continúa con el extracto de un artículo del diario El Comercio en el que ya no se nombra una estadística vinculada a una ola de crímenes, sino que más bien se concentra en el caso de Feliciano. “*Abandonaron su cuerpo en su camioneta (...) ya que los asesinos dejaron sus cosas con él (...)*” se presiente que el móvil del crimen haya sido uno más personal.



(Fig. XXXI)

Continuamos hacia otras páginas y seguimos encontrando más archivos. Se lee uno que lleva un título notorio: “*Tiempos Sangrientos*”; le acompaña el rostro de un hombre que no es Feliciano, pero hay un detalle llamativo: delante de él (ya sea por que la foto fue registrada así o una superposición hecha en post-edición) hay una lámina de vidrio resquebrajado, como si hubiese sido impactado por una bala. Ya que el hombre sale de pie y mirando fijamente a la cámara que le toma el registro, se asume que no es una víctima, sino un inculpado de alguno

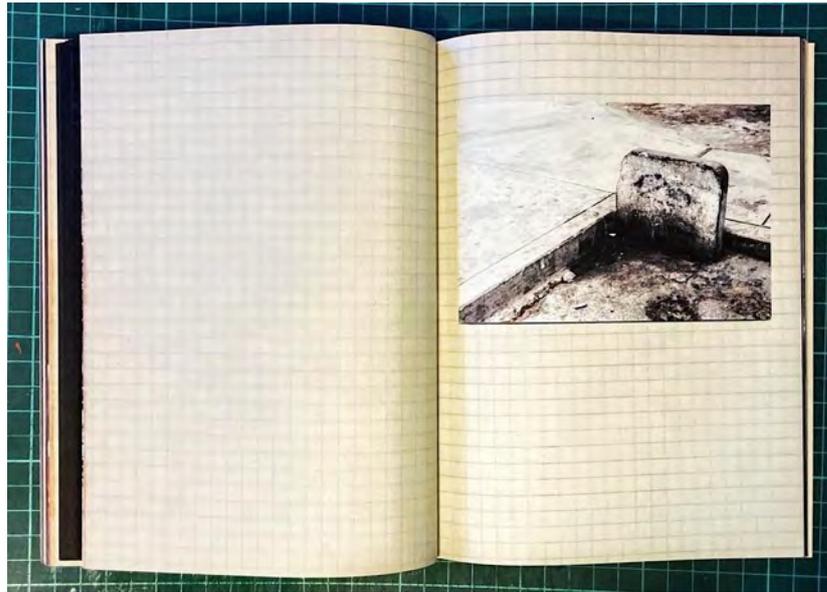
de los crímenes en mención. El título "*Tiempos Sangrientos*" aparece como una verdad entredicha y es que el impacto de la fragmentación, sensación recogida por la imagen del vidrio impactado, es causada por los "tiempos sangrientos" en la vida e historia personal y familiar de la autora. Se siguen pasando las páginas y nos encontramos con otro archivo, uno que parece ser un libro de actas o contable pues figuran palabras como "Debe" y "Haber", así como letra manuscrita en la que se distingue el nombre de "Sandra" junto a otros registros numéricos. En una de las páginas notamos una foto, es de un cuerpo que descansa sobre el asiento copiloto de un carro, un cuerpo que se asume cadáver dado el contexto narrativo. Teniendo presente la información, como sensaciones, brindadas y construidas por la autora, se nos sugiere que el cuerpo quizás sea Feliciano también y que la razón de su asesinato tenga que ver con un ajuste de cuentas, ya que una fotografía tan cruda como la que se describe, se coloca, sin tapujos, encima de una de las hojas de un libro contable: documento creado con la función de mantener el registro y orden dentro de una empresa o proyecto lucrativo de otra naturaleza.



(Fig. XXXII)

Entonces, también resulta interesante como el fotolibro se construye no sólo sobre el espacio y a partir del formato del cuaderno del padre, sino también con estos extractos de otro cuaderno del mismo: el libro contable. Aquí la diagramación y diseño hacen más evidente esta intencionalidad emocional por parte de la autora, pues como el cuaderno original de Feliciano, el libro contable también es colocado en toda la expansión que el formato del fotolibro permite, dándonos la sensación de que estamos ante un facsímil de dicho documento de contabilidad. Pero, precisamente, el proyecto no es hacer un facsimilar ni del libro contable ni del cuaderno

del padre, sino resignificarlos para darle otra posibilidad expresiva a la narrativa que contienen, que es parte esencial de la historia de vida de Paola. Seguido de la presentación de este libro contable, se nos da al encuentro de una última página en negro antes de retornar al entorno del cuaderno. Dicha página contiene una fotografía en la que vemos a dos hombres, cada uno cargando una pistola en mano. Pareciera que posan para la fotografía, lo que nos indica que seguramente se trata de un registro hecho en un contexto de investigación policial. De repente, lo importante para Paola no sea descubrir los inculpados, sino poder recordar y enunciar que el efecto de dicha responsabilidad y crimen tiene múltiples efectos que no sólo se circunscriben a la pérdida de su padre, sino al de un vasto y complejo dolor humano, personal como familiar, que se continúa cargando en vida y en otras vidas, de maneras muy singulares entre sí, aunque se trate de un grupo y memoria familiar. Tras leer estas páginas y sección en negro, resulta más comprensible el por qué de su existencia dentro del fotolibro: era necesario presentarse así para contener el tipo de información, archivo e imágenes que se colocaron dentro de ella. El tipo de impresión y elección de papel se sienten como manchas, de lectura difícil pero posible para no perderse en la hilación del relato. Las evidencias más importantes del caso del padre de la autora se encuentran aquí y no antes o después, un punto que se torna muy llamativo al recoger la palabra *evidencia*, que refiere a aquello que resulta evidente. Por lo tanto, el entorno en negro, que genera una textura como de manchas, infiere la mancha oscura que deja todo este acontecimiento en la memoria de una familia, en los recuerdos de Paola, pero a su vez, el reflejo de lo que conlleva hacer memoria. Tan sólo buceando en su compleja oscuridad, que es posible leer, se logra recoger información para continuar escribiendo. De ello, la muerte puede sentirse como un gran bloque oscuro, uno que termina entre identidades entredichas y recortadas, procesadas pero quizás no debidamente atendidas, mucho menos resueltas. Un bloque cuyo efecto tampoco nos permite notar la expresión de los ojos de cada persona retratada o registrada, casi como si se tratasen de miradas ausentes. Es por ello que se percibe a una autora que no busca la identidad, sino la intención y con eso atender a los varios *por qué* que conforman sus recuerdos.



(Fig. XXXIII)

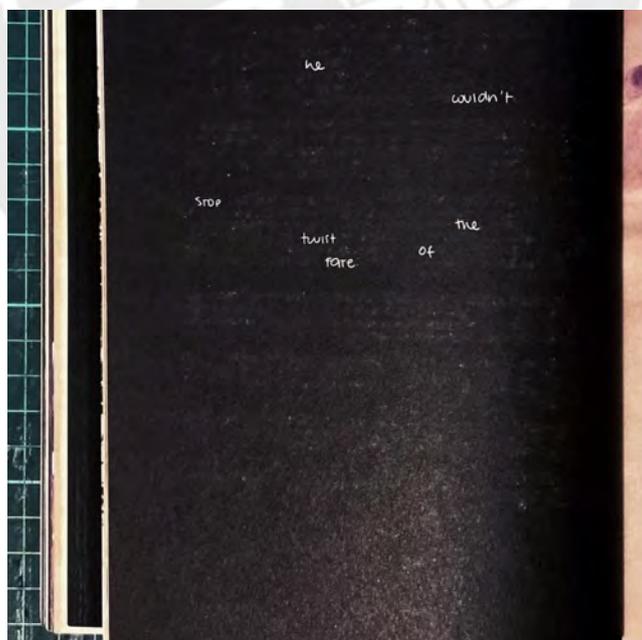
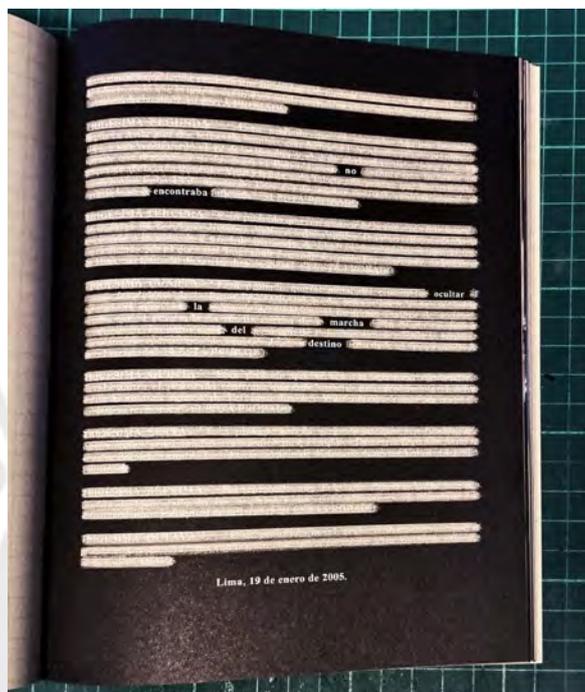
Tras atravesar por la sección de página en negro, la autora retorna al entorno del cuaderno. Sin embargo, es tan sólo al siguiente pliego que empieza a mostrarnos nuevas imágenes, unas cuya estética difiere de las que se venía observando previamente al bloque oscuro. Las dos primeras mostradas se encuentran en blanco y negro, habiendo registrado lo que parecen ser dos ángulos diferentes sobre una sección de una vereda de la calle. La primera de ellas juega a una doble sensación: por un lado, podría ser un cúmulo de tierra y polvo en plena calle, pero es la coloración la que genera que se confunda también con ceniza. Así, la imagen nos evoca a algo que ha sido quemado, por lo tanto, destruido. Dado el volumen de tierra o ceniza, parece haberse tratado de algo de un volumen muy grande, quizás y uno metafóricamente tan grande que es inmedible, como lo puede ser el vínculo afectivo que mantiene unida a una familia. Una lectura posible es cómo dicha imagen podría ser la escena de crimen de aquél sueño de la pareja que buscaba construir y cuidar su hogar. Líneas más arriba surgía la pregunta: ¿qué queda? Aquí se nos ofrece una suerte de respuesta: no queda nada, sólo cenizas a plena luz del día. Había una historia familiar que quedó súbitamente interrumpida y que a la actualidad implica un desafío complejo de volver a ser leída para poder ser nombrada. La imagen que sigue es una de un bloque de cementos, como de aquellos que se colocan en las esquinas de la calle para señalar su nombres y cuadras. No obstante, aquí evoca la sensación de lápida, una que no muestra ni nombre ni número: nuevamente, una ausencia de lo ausente, que no permite reconocer ni una ubicación ni una identidad.



(Figuras XXXIV y XXXV)

Se nos retorna a una fotografía familiar que nos muestra a la familia sin el padre, posando en el contexto de lo que parece ser un viaje familiar. La fotografía se revela dañada por una suerte de líquido que ha dañado la impresión de la imagen sobre su soporte. Luego de ello reaparece el documento negativizado y esta vez sus partes no tachadas leen: “*No encontraba ocultar la marcha del destino*” sumado a una fecha ubicada en lo que sería la parte el final del archivo: 19 de enero del 2005. Las fechas resultan importantes, pues el asesinato del padre de la autora sucedería un 4 de febrero de 1998, mientras que el documento desde el cual nos habla Paola es uno redactado siete años después. Ello nos da indirectamente una información fundamental para contextualizar la historia de la autora a nivel emocional: entre el asesinato y la investigación ha pasado un tiempo, por lo tanto, no han sido hallazgos o posibles respuestas que hallan llegado con inmediatez. De la misma manera que ha sido necesario el paso del tiempo para que Paola pueda contar(se) su historia, a sus ritmos, parámetros, términos y formatos, como lo viene siendo la elección del fotolibro. Entonces, el texto que se deja del documento es uno que confiesa un aspecto de dicho dolor profundo a consecuencia del hecho trágico: no se puede esconder lo que el destino arrastra consigo, éste sigue aconteciendo, sigue pasando y pesando. Quizás el olvido sea una manera de ocultar temporalmente la memoria. Y es que, recogiendo la narrativa propuesta por la autora hasta este punto, su dolor (y en tal caso, el dolor humano) no termina: se reubica como las imágenes y archivos lo hacen de un expediente, de un cuaderno y de un libro contable a un fotolibro, una

creación nueva y más reciente en comparativa. De esta forma, el dolor continúa en el tiempo y el trauma emerge, muchos tantos otros años después: “[...] hay muchos elementos que son atemporales: el duelo, la memoria, la pérdida. No es que sucede en un solo momento, sino que siempre estamos en cierto proceso que atravesamos, que comparten ese tipo de sensaciones, solamente que no les damos un peso tan grande” (Jiménez, 2022).



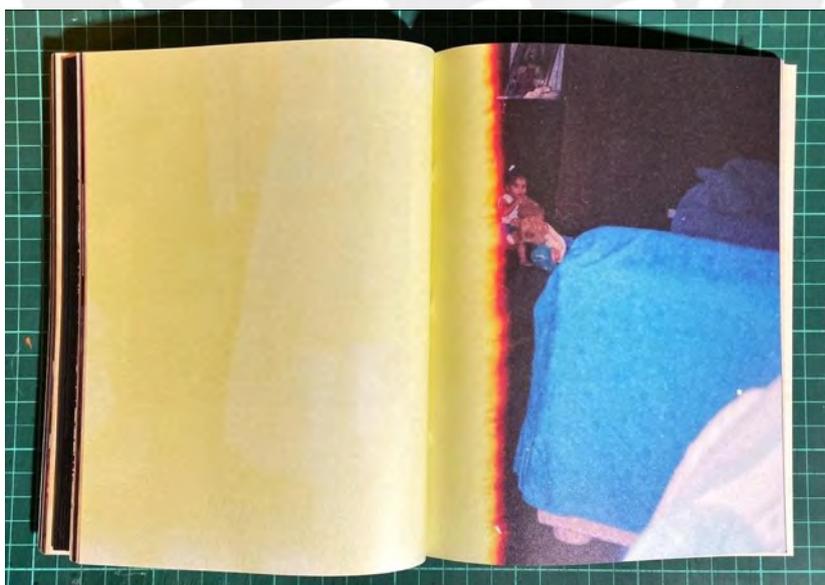
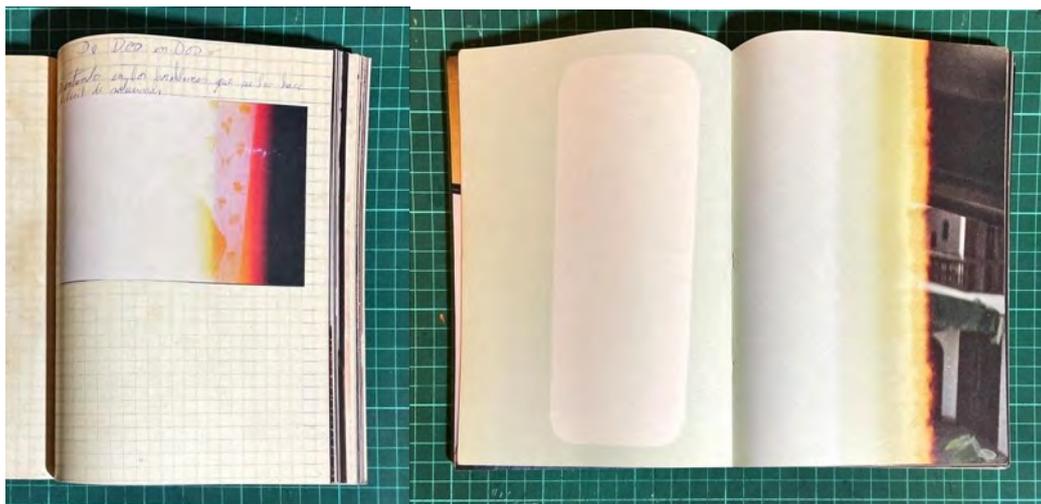
(Figuras XXXVI y XXXVII)

Otra decisión narrativa y estética importante para destacar es que en el fotolibro se ha incluido también una versión en inglés de los textos tachados mostrados en las imágenes previas; así, una traducción presentada mediante texto manuscrito que nos acerca a la voz y mundo personal de la autora. En el caso de la última frase que se mencionaba, su traducción se propone de la siguiente manera: “*He couldn't stop the twist of fate*”, una traducción que cambia ligeramente el sentido de la frase en su idioma original. Aquí la presencia del artículo “*he*” hace que la frase se lea como “*Él no puede evitar el giro del destino*”, agregando así la acción y/o presencia de un sujeto en vez de mantener el sujeto tácito que se propone en la oración original. ¿Quién es “*él*”? ¿Feliciano Jiménez, el responsable o alguien de la familia? De la misma manera pasa con la palabra “*twist*”, cuya traducción al español sería “el giro del destino” en vez de “la marcha”. Un giro dramático en una historia es un cambio súbito a lo que se venía viviendo y/o leyendo, en vez de lo que nos evoca la noción de “marcha” que infiere una trayectoria lineal en continuo o periódico avance hacia un punto. ¿Es entonces aquél “*él*” quién provoca un cambio de 360 grados en la historia que nos presenta Paola? Sea cual sea la respuesta, ambas frases nos ofrecen dos perspectivas sobre un mismo evento inevitable: por un lado, uno es la víctima del giro del destino, y por otro, uno es testigo de ello. Así, se nos coloca en frente de dos caras de una misma moneda, una que vincula tanto a padre como hija, protagonistas de esta historia que en sí mismos guardan distintas dualidades que podemos distinguir como víctimas, autores, observadores/fotógrafos, por nombrar algunos. El lente de la cámara también sirve como metáfora de cómo la autora mira desde ahora a su propia familia: una visión nostálgica, algo borrosa, manchada, rayada, anclada al pasado, en todo caso uno más antiguo que cercano al presente o eventos recientes. Pero también sirve como materialización de cómo su memoria continúa registrando su historia personal.

Creo que me gusta sentir que nuestras vidas están compuestas por diferentes historias que son independientes, pero que al mismo tiempo se unen y que la validez de esas historias no depende de nadie externo, sino de cada uno y cómo nos movemos depende sólo de nosotros. [Es por ello que] la introspección que atraviesas para crear este tipo de historias es muy grande e impactante. [...] este tipo de creaciones te obligan de alguna u otra forma [...] a verte a ti mismo y a ver a las personas que pueden estar relacionándose con la historia y eso es complejo, pero es un proceso bastante enriquecedor. Puede llegar a ser doloroso o puede llegar a ser muy satisfactorio también (Jiménez, 2022).

La última secuencia fotográfica del libro empieza con la imagen de un niño que nos toma una fotografía. Se está frente a la foto de quien toma la foto. Quizás esto pueda ser leído como si el pasado pudiese coger su cámara y registrarnos a su decisión o gusto. Entonces, no

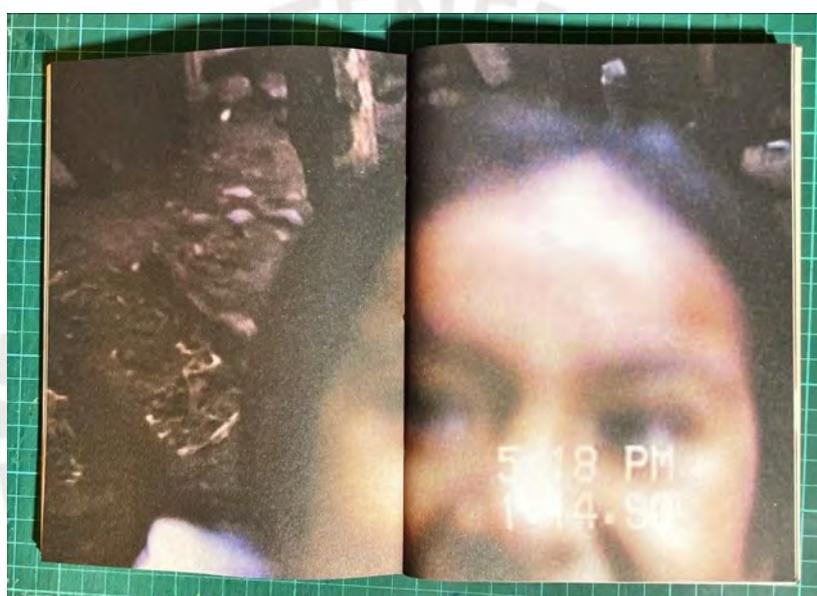
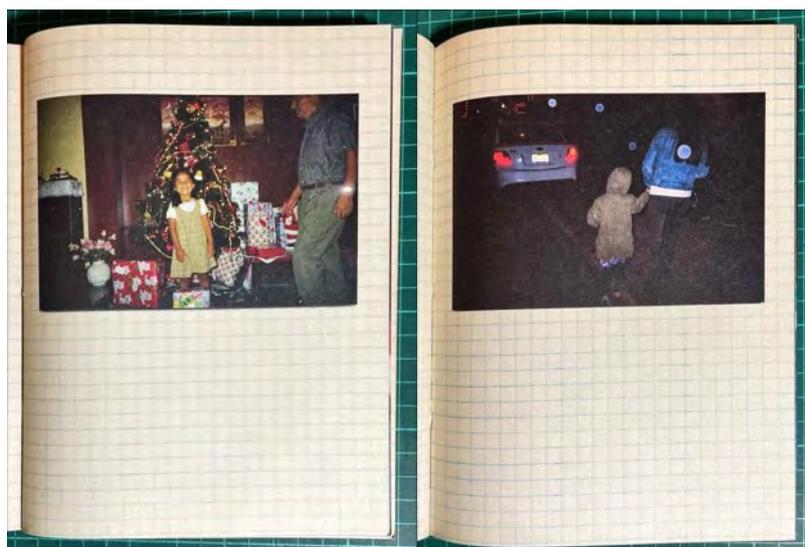
sólo es que uno pueda registrar el pasado, con nuestra cámara fotográfica y memoria, sino que él también nos escribe y narra a su manera. De ello, se sostiene la idea de la memoria como un espacio de diálogo entre imágenes registradas: una narración entremezclada entre una historia oficial y una real. Una entremezcla que ya se ha ido notado presente a la hora de entretrejer la narrativa de *Rules for fighting* a través del uso y encuentro del cuaderno del padre de la autora, el archivo familiar, los documentos del expediente de la investigación criminal y las fotografías realizadas por Paola. Por lo tanto, el foto-*cuaderno* pertenece también a Feliciano. Se le busca dar una voz expresiva, como una persona antes que sólo como víctima; como un fotógrafo, creador y autor. De esta manera Feliciano se mantiene vivo a través de la historia construida por su hija, como el efecto que se genera al recuperar los fragmentos de un video que no pierde su esencia y naturaleza en movimiento. En posteriores fotografías seguimos observando la construcción y arreglos dentro de la casa familiar, siendo más notorio que es un muro lo que se edifica, uno que aún no está terminado pero en proceso de estarlo. Quizás el muro sirva de metáfora para lo sucede con el relato del fotolibro: se trata de una historia en proceso por más que ya se haya materializado una parte de ella en el espacio y soporte de la publicación. Entonces, se nos deja con una sensación de que todo ello seguirá conviviendo y creciendo con el tiempo, como el arbolito que se erige en el medio de unas de las fotografías del interior de la casa familiar. Antes de continuar hacia la parte final del libro, resulta importante detenerse en dos detalles que se han ido repitiendo a lo largo de la publicación. Dos imágenes-símbolo como *leitmotiv* que suman aportes esenciales para comprender la intención y búsquedas personales de la autora, a través de su obra. Una de ellas es el uso periódico de fotografías cuya estética presenta una falla importante de luz: como de aquellas que afectan a las primeras imágenes de un rollo fotográfico. A lo largo del fotolibro se ha notado que dicho tipo de imágenes aparecen cada vez que se nos va a introducir a los lectores a otro momento de la historia, como si se trataran de sutiles intertítulos para pasar a otro capítulo de la vida de Paola y de su libro.



(Figuras XXXVIII, XXXIX, XL, XLI)

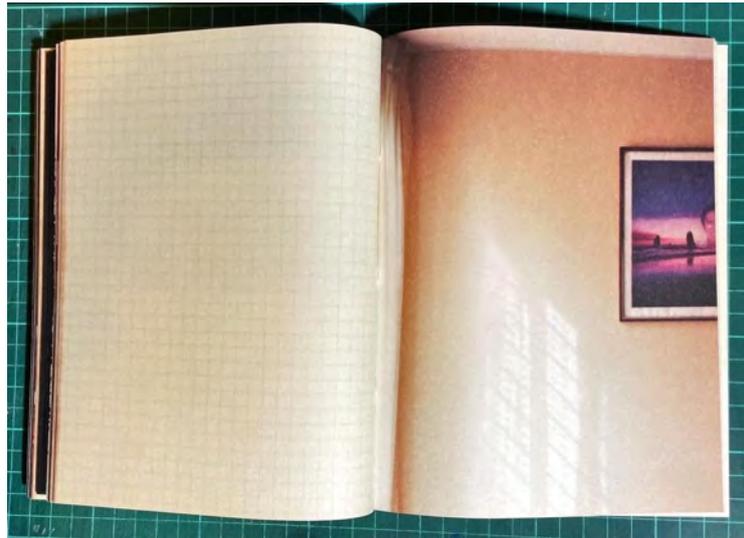
Sumado a ello, otro *leitmotiv* es el de la presencia de una niña; a veces pareciera tratarse de la misma y en otras ocasiones que se trata de otra niña, una diferenciación que no es relevante para la historia, pues en la repetición del personaje de “la niña” es que entonces se nos deja con una sensación para conectar con el relato. Quizás “la niña” se trate de una manera en la que la autora trata de personificarse a sí misma: finalmente, la tragedia familiar sucede en una etapa muy temprana de su vida. Ante la posibilidad de mostrarse a sí misma a través de un autorretrato u otra presencia adulta, el reiterar la presencia de una niña le resulta necesario para el puente empático que espera encontrar con los lectores.





*(Figuras XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII)*

La última fotografía del libro está dividida y repartida en dos pliegos, ubicándose hacia la derecha en el primero y continuada en la página de la izquierda del segundo. Es una imagen que nos muestra un espacio de la casa, que pareciera tratarse del comedor por el tipo de luz que se filtra de una ventana y cortina familiares. Esta vez la fotografía se enfoca en registrar un cuadro colgado en una pared: es la imagen de un paisaje, la orilla de una playa durante un ocaso, sobre la cual ha sido colocada en post-edición el rostro sonriente de un hombre, de Feliciano Jiménez. Es una imagen muy interesante, pues al ser un cuadro colgado en un espacio de la casa familiar adquiere el rol de un objeto-vínculo, uno anclado quizás al deseo de la familia de poder imaginar a su padre y esposo en un mejor lugar, uno paradisíaco pero pacífico, donde no sólo él, sino sobre todo su sonrisa como un reflejo de tranquilidad y felicidad.



(Figuras XLVIII y XLIX)

Con este gesto visual, gráfico y editorial se escribe el punto final de esta narrativa, de esta etapa de vida en la historia personal y familiar de la autora. Uno que explicita el deseo de la autora de reconciliarse con su memoria a través de la reconstrucción del vínculo con su padre, una posibilidad que le fue indirectamente negada por su familia al optar por no hablar mucho de él y los acontecimientos en torno a su ausencia. De ello que la decisión de reconectar con dicho vínculo se realice a través del connotativo y sensible lenguaje que comparten padre e hija: la fotografía. Las últimas páginas del libro corroboran lo anterior, pues contienen el único texto mecanografiado que explica la naturaleza, contexto y propósito del proyecto. Son palabras de Paola contándonos de qué trata *Rules for fighting* y qué termina dejándole al culminar su proceso creativo y, finalmente, publicarlo. En dichas líneas escritas, la autora nos comparte cómo el libro trasciende su propio soporte al tener un rol más profundo en su vida:

“(…) pero mientras creé esto, pude lograr vivir un poco el duelo que no se me permitió de niña” (Jiménez, 2022). La historia familiar, nuestra historia personal, es sostenida por ambos padres, de la misma manera que el libro lo es por unas portadas y un encuadernado. De ello, que la contraportada de *Rules for fighting* quizás se presenta como un alivio frente a tanto sufrimiento y preguntas descansadas sobre el tintero: ver la portada del cuaderno de Silveria Quispe juega a ser una metáfora de que aún está mamá para cuidar el cierre del libro, de este capítulo de vida, de esta historia y memoria. A su vez, es la viva evidencia de un evento trágico y que quizás guarde consigo más verdades para poder atender en su eventual momento a dichas preguntas sin resolver. Fuese como fuese, hubo pérdida pero aún hay presencia; entonces, posibilidad de reconstruir hacia una reconciliación.

No se trata de una historia familiar que haya quedado resuelta, superada o sanada, necesariamente. Se trata de un trauma que aún convive con ella, pero que busca poder reubicar dentro de su memoria, hacia espacios más amables y saludables, y el fotolibro es en sí mismo evidencia de esa búsqueda y quehacer sensible como creativo. Así, la fotografía en sí misma es una presencia, pues personifica una de las versiones de la autora que aún habita en ella: una Paola más pequeña, inocente, aún no comprendiendo tanto de lo que implica la tragedia de su padre en la escritura de su historia personal y familiar. Y entonces, como ya fue mencionado, el fotolibro es evidencia hoy en día de dichos procesos de confrontación, cuestionamientos, búsquedas y nuevos anhelos. Un cuarto *leitmotiv* es la presencia de la zona del comedor, un espacio que suele ser habitado en familia pero que en cada fotografía que aparece figura solitario; se vuelve a marcar lo ausente: es desde la cual más se evoca la tristeza, pero de una manera cálida y amable, como la luz que se filtra a través de las cortinas de la ventana que acompañan al comedor, así, se siente que es una manera de honrar el hogar, con sus presencias y pérdidas. Por lo nombrado anteriormente, es que la estética del libro no es sólo una que deba ser descrita técnica o formalmente, sino que ella incluye e incorpora sensaciones y emociones vividos por la autora durante su vida, como en su proceso creativo para la realización de su obra. Por ejemplo, hay una decisión estética, quizás una inspiración al mismo tiempo que una suerte de emulación, en el estilo fotográfico de la autora:

[...] hago fotos con mis ojos. [...] lo estoy mirando y ya es una foto. [...] cuando [investigaba] sobre los recuerdos y cómo funcionan [tiene que ver con] que recordamos cómo nos sentimos más bien. Claro, la fotografía en ese sentido creo que sería más como una herramienta para mí. No creo que sea como un fin. Creo que es más una herramienta que me ha ayudado a construir, deconstruir, a recordar quizás, o a no olvidar de alguna forma. Son muchas

cosas quizás poéticas, pero al mismo tiempo creo que es sumamente sencillo (Jiménez, 2022).

Teniendo distintas alternativas a su alcance, con relación al material fotográfico, Paola finalmente decide registrar con una cámara analógica y hacer uso de algunas fotografías bien expuestas y preservadas, como otras que han sido afectadas por fugas de luz. De esta manera, su propia estética fotográfica se acerca a la estética del registro encontrado de su padre, que se asume que guarda sus propias cualidades no como una decisión de autor, sino porque era el tipo de material más accesible en su contexto temporal. Lo interesante de esto es que entonces nos posibilita nombrar la presencia de un lenguaje estético, uno que de cierta manera uniformiza las cualidades visuales de las fotografías, pero que sobre todo sirve como un lenguaje comunicacional entre Paola y su padre. Así dicho lenguaje estético va más allá de las fotografías y tiene un rol más importante en el desarrollo sensible de un vínculo afectivo entre dos personas, entre lo ausente y lo presente. Uno cuidado gracias al proceso creativo del fotolibro y el resultado de ello manifestado en su forma final. *Rules for fighting* es un libro lo suficientemente amplio como para poder tomarlo con las manos. El libro, desde sus pliegos y tamaño, contiene el desborde de manera que dicho clímax emocional pueda ser expresado y reconocido por otros, pueda ser narrado y leído. Momentos que se hacen presentes cuando las fotografías están diagramadas a sangre o cuando se opta por tener un bloque en negro.

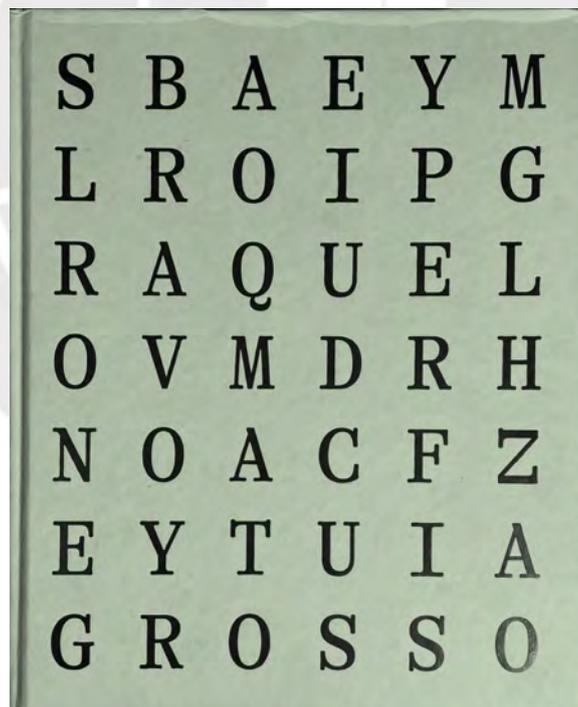
\*\*\*

**“Mato Grosso” (2021), de Raquel Bravo.**

Mato Grosso es uno de los 26 estados que conforman el territorio de Brasil. Su nombre significa “matorral espeso” y es considerado el pulmón de Sudamérica por la vasta amplitud de sus verdes hectáreas. Es también un fotolibro publicado el 2021 por Raquel Bravo (y de la mano de la editorial Fuego Books). En dicha publicación, Raquel comparte un lado de la historia de su padre, uno que es importante revelar para poder continuar *haciendo su memoria personal*: “[...] uno de los motivos por los cuales se escribe un libro y se publica, es para tener esta clase de diálogo. [...] Es el área de conocimiento donde he invertido más energía. [...] dentro del fotolibro, lo autobiográfico me parece que atraviesa la clase de temas que me interesan y de distintos puntos de partida al menos...”. Sus portadas ofrecen un inicio áspero

al tacto, de textura firme y dura; sin embargo, es algo confusa, pues nos muestra un conjunto de letras sin sentido, que nos recuerdan al juego de las sopas de letras. Buscando en ellas, como sucede con la dinámica del juego, encontramos algunas palabras, entre ellas “GROSSO” y “MATO”, quedándonos revelado el título del libro y proyecto. Continuando en dicha búsqueda, logramos identificar un nombre propio, el de la autora: “RAQUEL” y eventualmente también hallamos su apellido. Resulta interesante como ambos nombres se encuentran entremezclados, pero no sólo entre sí sino con otras letras sueltas que las hacen perder sentido, desdibujando el lenguaje y volviéndolo un cúmulo de letras, tal y como lo reconoce Raquel con relación a la imagen:

De hecho, creo que las imágenes funcionan más como lenguaje, es decir, como palabras... realmente palabras y sintaxis que puedes ir combinando de un montón de maneras y en un montón de idiomas posibles. Entonces, la estética para mí tiene que ir en consonancia con lo que se está diciendo en todo momento y desde ahí no me importa hacer[la] fría, objetiva y errática, frontal o tipo escuela de Düsseldorf [...]. [...] La estética me parece como una herramienta y no me vinculo de una forma filial con [una] en concreto<sup>38</sup>.



<sup>38</sup> Extractos de entrevista realizada a Raquel Bravo, fotógrafa y autora del fotolibro *Mato Grosso* (2021). Transcripción de entrevista adjunta en la sección de “Anexos”.



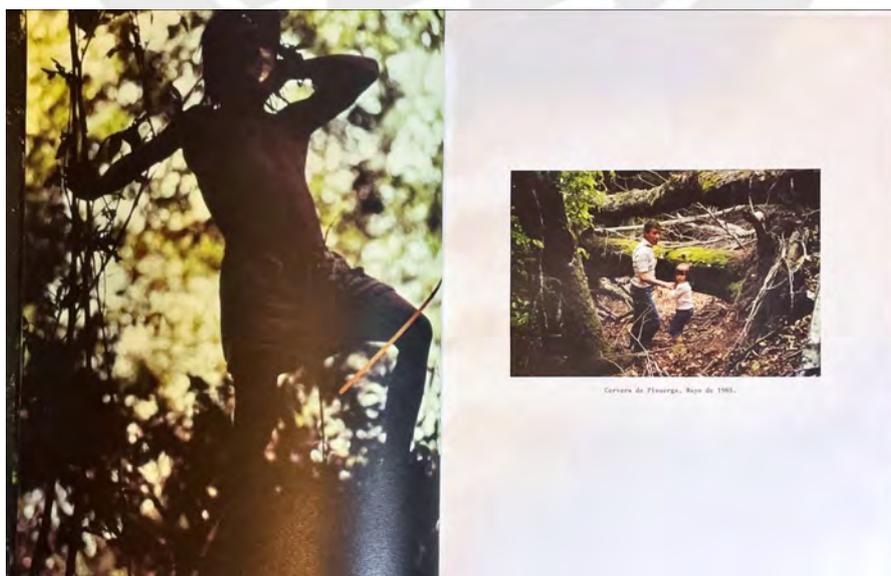
(Figuras L, LI y LII)

Por consiguiente, la estética de *Mato Grosso* comienza desde aquella portada con letras desordenadas que esconden palabras. Así nos introduce a una postura y vínculo que Raquel guarda con el acto fotográfico, desde el cual construye su narrativa personal. El libro de cubiertas verdes, continúa en dicha tonalidad hacia la guarda y lo que sería la primera página de la publicación, en donde se nos introduce a unas fotografías que nos muestran un paisaje más amplio y complejo de lo que pueden contener las hojas y los pliegos, pero aún así el libro es lo suficientemente grande para que se guarde la información necesaria y no se pierda el foco de atención, quizás para poder notar posibles detalles protagónicos. No es posible determinar con certeza si dicho paisaje pertenece al Mato Grosso en Brasil o a algún bosque de España; de hecho, esta es una duda generada desde la estética del fotolibro, como se lo mencionaba a Raquel en nuestra entrevista: “[...] tenía anotada esta sensación que nos traes a través de las imágenes, concretamente [...] este paisaje tropical al inicio y al final. Este follaje... Cuando

[lo] remiraba, me preguntaba a mí misma: ¿Serán fotos de Brasil? ¿O son de España?”. A lo que Raquel me confirmaba:

Para mí es [...] importante. [Algunas de las fotos son de] Europa. Claro, es justamente esa mezcla de España y Brasil. [Precisamente, se trata de] la idea de selva que se tiene ¿no? [...]”. Por ende, se trata de un adentramiento a *una* selva, aquella compartida con su padre, una que se va construyendo a través de las imágenes como evidencia de su existencia *real* aunque no se trate concretamente de Brasil o de España. “[...] sólo quería volver a la selva con mi papá. [Por ello,] Quería generar una selva, expandirla, ampliarla, [a su vez] eliminarla de todo el contexto político y social. [...] Si *Mato Grosso* fuese una casa... Bueno, es una selva, pero un espacio físico en el que [podemos] entrar, [ocupando] un espacio muy específico frente a otras cosas... frente al duelo, frente a esa frustración [...] de cómo contar esto, cómo expresar[lo] (Bravo, 2022).

Pasamos las páginas y nos encontramos con un primer pliego que nos muestra tres personajes: por un lado, un niño o joven perteneciente a una comunidad nativa cuya fotografía ocupa toda su página. La postura del niño pareciera divisar algo a lo lejos, en su entorno, actitud que conecta con la imagen que figura en la siguiente página, ocupando menos porción de la misma. Se trata de una fotografía de un padre con su hija, recorriendo un espacio natural, que más pareciera ser un bosque a una selva, información que se confirma por el subtítulo que lleva la imagen: “*Cervera de Pisuerga, Mayo de 1985*”. Dicho lugar es un municipio perteneciente a Castilla y León en España; información que confirma que el relato posiblemente suceda o conlleve la mención de dos lugares muy diferentes entre sí: la selva de Brasil y los bosques de España.

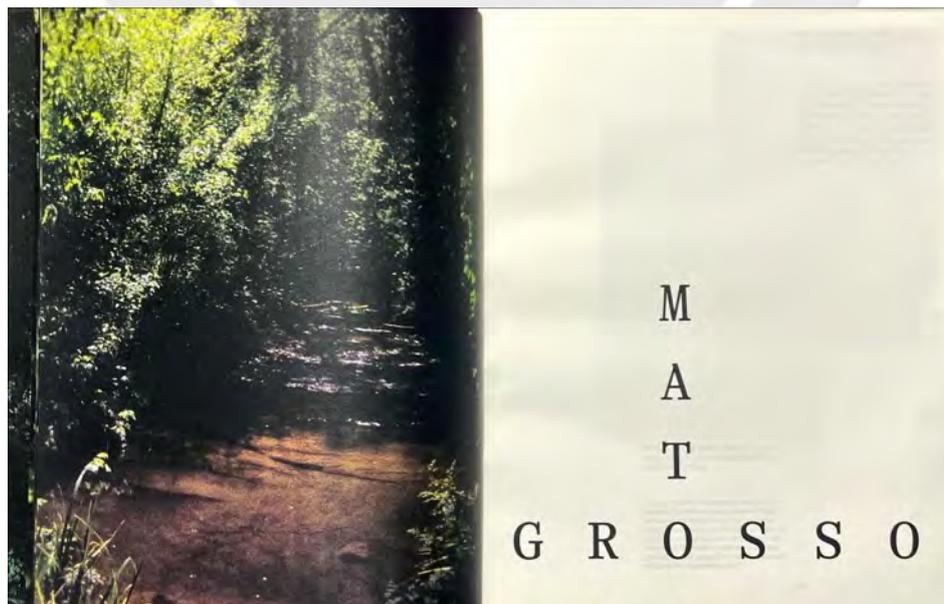


(Fig. LIII)

Ya esto nos sugiere el encuentro de dos realidades, con sus propias tradiciones e imaginarios socioculturales, que podrán conllevar una serie de encuentros y/o desencuentros:

Recuerdo estar colocando estas imágenes [...]y aún estar cuestionándome en plan... Lo primero: ¿Tengo derecho? Tengo derecho; pero también esto es increíblemente doloroso. O sea, esta imagen es brutalmente dolorosa. **Quizás no la entiendo realmente:** no sabiendo muy bien qué me traigo entre manos con ese tipo de fotografías. [...] **Pero esto también es el imaginario,** yo qué sé. Entonces, **ahí está el dolor, en toda esta incomprensión** de lo que luego es también el indígena de una comunidad nativa que está con el mismo corte de pelo, sin pinturas y que, además, aunque yo no lo sé, sólo se las pone para un ritual, no anda todo el día pintado. No andan todo el día **como a mí me gustaría que fueran,** sino que claro... Sino que es el día que hacen algo especial, una cacería ritual, probablemente. [Así,] [...] yo no tengo capacidad de juzgar eso más que rigiéndome por parámetros estéticos. Esto es algo que está muy presente en el trabajo. Yo no tengo la otra voz. Yo no sé lo que piensan estas comunidades de esto. Yo juzgo con el imaginario del Mowgli de Disney, de Pocahontas, ¿Entiendes? Del *buen salvaje* de Rousseau, del *Corazón de las Tinieblas* de Conrad, de lo que **debe ser** una persona ‘salvaje’ y esa especie de héroe, o antihéroe en otro sentido, y de cómo es humillado cuando está vestido (Bravo, 2022).

Por lo tanto, los desencuentros no sólo acontecen en el libro por la distancia intercultural existente entre la realidad de la comunidad nativa y la de Raquel, sino que se evidencia en su propia mirada con relación al imaginario que ella misma menciona, uno que tiene un lugar fundamental en la construcción de su memoria personal. “Todas esas fotos son difíciles para mí, [...] [pues] no reconozco muy bien cómo ubicarme, ni ideológicamente”.



(Fig. LIV)

Continuando entre páginas llegamos con el título del libro, aunque de forma más explícita, respetando la misma tipografía y diagramación que se halla en la portada. Así, se genera la sensación de haber limpiado las letras sobrantes, dejando sólo lo necesario para poder entender y confirmar el nombre del proyecto; entonces, se genera una metáfora que refiere a lo que suele hacerse para poder atravesar una selva: caminar con guía y con machete para poder ir talando las ramas y plantas que no permiten pasos y camino entre el follaje. De pronto, llegamos a un primer texto: *“Las fotos se iban acumulando en cajones, perdiendo (...) coherencia. Al colocarlas y seleccionarlas (...) recreaba toda la magia y las vivencias de vuestro proceso de maduración ante la vida. Me permitía (...) parar el tiempo”* (Bravo 2021). Como se nombra en el libro, el texto es una respuesta de la madre de Raquel frente a una de sus inquietudes y en ella nos revela que la familia venía guardando mucho material fotográfico, sin orden alguno, generando la pérdida de hilación de la historia que las imágenes guardan en su registro. No obstante, en cierto punto la madre, quizás con apoyo de la familia, decide remirlas para darles un sentido. *Mato Grosso*, como en el caso del fotolibro de Paola Jiménez, es un libro también entretelado con fotografías de la autoría de Raquel, junto al archivo de su padre cuando fotografiaba sus viajes por Brasil, así como otras imágenes pertenecientes a los álbumes familiares. Una vez más, se reúnen distintos contextos temporales para poder contar la singular esencia del vínculo entre Raquel y su padre y por qué le resulta necesario contar ciertos aspectos de su historia. La diagramación que se irá encontrando en el libro genera una lectura por paralelos: tanto por similitud como por contrastes, donde se suele ver una fotografía correspondiente al entorno de Brasil hacia una de las páginas del pliego, y una del espacio familiar de Raquel hacia otra de las páginas.





(Figuras LV, LVI, LVII y LVIII)

Se da una lectura de una realidad viendo a otra, construida a través de un diseño de dípticos dispuestos sobre las hojas. En la figura XX vemos dos imágenes: por un lado, una que nos muestra a un hombre adulto junto a un niño, ambos miembros de una comunidad nativa del lugar, que miran, señalan y sostienen el cuerpo de un animal que pareciera que acaban de cazar. La postura del padre nos infiere que le enseña al niño partes del animal para quizás brindarle alguna enseñanza de cómo cazar, actividad fundamental para la supervivencia y cuidados de su comunidad. En la otra imagen, se observa a un hombre adulto y una niña: ambos también se hallan en un entorno natural pero de características ligeramente diferentes a la de la fotografía previamente descrita. Este entorno natural se asemeja más al de un bosque que al de una selva. El hombre adulto le indica a la niña un punto a lo lejos (que queda fuera del encuadre fotográfico) y ella lo observa con atención. Esto conduce a un momento importante del proceso creativo de Raquel, donde recuerda un elemento que también quedó fuera del “encuadre” del fotolibro:

Una de las imágenes más importantes del libro no está dentro del libro. [Es una de] [...] cuando me enteré que mi padre había sido Salesiano, que había sido cura. Bueno, yo estaba bautizada e hice la comunión por voluntad propia porque las chicas de mi colegio la hacían y yo quería hacerla también... [...], pero en mi casa no se rezaba, no se iba a misa, [...]. [Entonces] Quizás es la [imagen] más importante a nivel autobiográfico porque de repente supuso descubrir el secreto [...]. Sucedió, como lo digo en el libro, mirando fotografías, que yo estaba con mi madre y de repente aparece esta foto o una parecida donde mi padre está con alzacuellos, [entonces] mi madre me la quita... Yo insisto porque no entiendo, pues que ¿Mi padre ha sido un asesino? [...] ¿Estuvo en la cárcel? ¿Es un violador? ¿Algo terrible, no? Y cuando yo descubro que es cura, en realidad, [...] no me generó una disonancia muy fuerte. Sin embargo, sí es la foto más importante del proyecto, pues [en ella] mi padre está completamente vestido de cura con una sotana [...] [Y] En esa imagen es la única o quizás la imagen en la que mi padre está más vulnerable, donde a mi padre se lo puede cuestionar de una forma muy directa, donde yo sé que si la enseño, él está en una posición de mucha vulnerabilidad. También sé que con esa imagen digo muchas cosas, que tiene fuerza por la estructura, por la composición y por todo, ¿no? **Decidí no ponerla por amor; como la parte en la que yo no lo traiciono. De todas las cosas que hago en el libro. hay una parte de no traición, [pues] al final [se trata de] mi padre** (Bravo, 2022).

Regresando al díptico como una metáfora, ésta ha “cazado” a su observador, en este contexto, a Raquel: la ha marcado para siempre, ya que existe un antes y después de dicho encuentro con la fotografía de su padre en sotana mostrando los objetos de la comunidad nativa. Un material que, como el animal cazado, implica una muerte para nutrir otras vidas; muere la idea que se tiene del padre para poder darle oportunidad a una historia de vida, a una identidad en proceso, que continúa creciendo y necesita hacerlo. Entonces, enseñar ya no sólo guarda

relación con una información o práctica que es transmitida de una generación a otra, o de padres a hijas; se nos ubica con otro modo de “enseñar”, el de mostrar para evidenciar una realidad viendo a otra. Mientras el niño es enseñado a cómo cazar su alimento, a la niña se la enseña a capturar dichas circunstancias con la mirada: acción que se denota a través del registro del padre respecto al entorno de la comunidad nativa, generando un archivo con el cual es posible crear una interesante metáfora de lo que eventualmente será un arte y vocación esenciales para la autora y la postura que toma con relación a su propio acto fotográfico.

El siguiente pliego nos muestra dos situaciones con una misma acción, aunque diferente: por un lado, dos personas de la comunidad cargan juntos una suerte de tambor y, por otro, una niña carga a otra más pequeña, una bebé. Así, se nos resalta la acción de cargar “algo” o a alguien, una sensación que suele aparecer con frecuencia en los parámetros de un vínculo familiar. La autora nos interpela en torno al lugar que ocupan nuestras relaciones familiares como un espacio en el cual se sostiene la identidad personal.



(Fig. LIX)

La propuesta del libro parece ser que somos lo que somos porque venimos de algún lado: no sólo somos hijas e hijos de nuestros padres, sino que ellos mismos provienen de otras historias y todo ello termina influyendo en nuestras formaciones identitarias, compartida y retroalimentada también con nuestras hermanas y hermanos. Es por ello que lo que las siguientes imágenes evocan tiene que ver con la noción del reflejo, como se puede ver en una fotografía de un paisaje tropical, donde pareciera ser infinito, precisamente por el efecto

reflectante del agua en contacto con los rayos del Sol. Un reflejo es una imagen que se repite al mismo tiempo que se complementa, como dos mitades encontradas y *re-unidas* por un horizonte que las diferencia y, al mismo tiempo, las funde.



(Figuras LX y LXI)

De la misma manera que vamos conociendo el entorno que rodea a dicho padre y a su hija, vamos conociendo aquél en el que habita la comunidad y cómo el registro de sus costumbres y rituales entretejen el paralelo de los propios ritos cotidianos que caracterizarían a la familia de la autora, como en las figuras LVII y LVIII. Es por ello que el siguiente grupo de imágenes nos vuelve a mostrar otro diferencial de cada realidad, uno más focalizado en las necesidades y posibilidades de cada grupo humano. Entonces, así como vemos a una niña que juega dentro de una pequeña laguna, por otro lado, vemos a un grupo de miembros de la comunidad que también se encuentran en el agua pero listos para pescar. Así, en un siguiente pliego y díptico que continúa la escena, se corrobora cómo la semejanza visual está dispuesta al servicio de reforzar una diferencia de contextos: se nota la alegría de la niña, una propiciada por su propia libertad para disfrutar de un instante de ocio, mientras que la alegría de los niños es un expresión de orgullo tras haber podido conseguir una buena pesca del día, el alimento para su comunidad. De ello, la autora no sólo nos informa de cómo un contexto se distancia culturalmente del otro, sino de cómo dicho entorno sociocultural influye y afecta también en el

desarrollo de perspectivas y habilidades de un individuo con relación a su identidad, en tanto funciones dentro de su propio grupo familiar y social.



(Figuras LXII y LXIII)

Después de dichos dípticos, la diagramación del libro cambia súbitamente y nos encontramos con unas fotografías a sangre. Se trata de un díptico, donde cada fotografía ocupa su respectiva página. Ambas fotografías nos muestran un mismo objeto: un objeto ritualístico, un tocado.



(Fig. LXIV)

En la primera de las imágenes notamos al tocado colocado sobre un piso y delante de un fondo de papel aluminio. La tensión visual y sugerencia narrativa se extiende con su imagen complemento: la fotografía ubicada a la derecha del pliego que nos muestra el mismo tocado habiendo sido colocado (casi dejado de lado) sobre un estante que contiene libros familiares como cuentos, enciclopedias, materiales que suelen ser usados para compartir o impartir aprendizajes en el hogar. Si bien los libros ni los tocados se ven descuidados, la imagen nos transmite la sensación de amontonamiento, de algo que se ha ido guardando y acumulando sin mucha mayor atención o categorización, tal y como lo explicaba la cita de la mamá de la autora al referirse a las fotografías que conforman el álbum de la familia. Seguido de dicha escena, se prosigue a páginas que exhiben otras fotografías de Brasil y un nuevo texto que lee: “[...] *la fotografía fue y ha sido un ritual necesario que [...] ayudó a integrar [...]*” (Bravo 2021). Del punto de vista de Raquel la fotografía se vuelve un rito que reúne y evidencia prácticas culturales en la familia y cómo dichas dinámicas afectan sus propios conceptos de vínculo; es por ello que Raquel hace un necesario hincapié en la manera cómo junto a su hermana traen al centro la noción de “*lo ritual*” a través del archivo del padre, y la narrativa y estética que trae consigo. Así se continúa introduciendo al contexto personal: el padre de Raquel vivió en Mato Grosso antes de que ella naciera y fue la madre la que se habría encargado de crear el álbum familiar después del nacimiento de la autora, actividad que se detuvo por un acontecimiento difícil: el padre falleció en 1992. *Mato Grosso* no busca ser un reflejo, copia o conclusión sobre la base del archivo del padre o los álbumes hechos por la madre, sino tomar su propio lugar

como una narrativa más que continúa expandiendo y complementando la información, pero sobre todo, las vivencias de una familia en torno al desarrollo identitario de uno de sus miembros.

Por consiguiente, Raquel va introduciendo a sus lectores a un evidente paralelo (por la disposición en página elegida para cada categoría de imágenes) entre el archivo de su padre y el archivo familiar. Su intervención como fotógrafa se hace presente en lo que es identificado como un *leitmotiv*, hallado en la diagramación de las fotografías y pliegos, haciéndose más evidente en aquellas secciones a sangre. Dicho paralelo visual transmite la convivencia posible de dos realidades radicalmente muy diferentes dentro del contexto del libro que cuenta la vida de una persona desde la relación con el padre. *Mato Grosso* nos expone a las incongruencias y similitudes presentes en la formación de patrones culturales, sociales y afectivos que afectan la identidad de un grupo familiar y cada uno de sus miembros. Poco a poco se intensificará el referido paralelo visual para elaborar una enunciación dentro de la narrativa: lo que sería un ritual cotidiano familiar se vuelve un escenario de artificios y decoraciones, frente a lo natural, adaptativo, hasta de instinto de supervivencia, que se recoge de las fotos de archivo de Brasil. Se revela una paradoja: una problemática quizás con relación a qué se entiende por origen y qué perspectiva se tiene frente a nuestros padres.





(Figuras LXV y LXVI)

El fotolibro nos recrea una atmósfera audiovisual, sintiendo que se ve una película muy lentamente, pues vemos un fotograma seguido de otro para poder tener un panorama cada vez más completo del estilo de vida y tradiciones de cada realidad, que a su vez conforman una más compleja e intercultural: la que reside en la memoria familiar de Raquel. Hasta el momento, hemos visto más encuentros rituales, actividades rutinarias, entre otras, para ir llegando hacia unos registros donde se vuelve más presente el rol y registro de la mirada de quienes son autores de las fotografías.

[Mi mirada] siempre viene motivada por un placer estético. [De ello, en *Mato Grosso*] **no es hacia mí la mirada, sino de un conocimiento situado.** [...] estaba trabajando con un archivo que se hizo en unas condiciones de poder muy desiguales. Las personas que aparecían en el archivo, no sabían que estaban siendo representadas ni para qué estaban siendo representadas y no podían negarse ni tener poder sobre esa representación. Entonces, la respuesta más lógica desde el lugar en el que yo estaba era negarme incluso hasta sacar a la luz ese archivo ¿no? [...], yo creo que la mirada parte de mí, pero es hacia mi padre, hacia lo que sucede en esas comunidades. [Y es que al] fotografiar hay algo como de objetualizar, como de poseer, de hacer mío, de presentar. [Por eso] Me resulta conflictivo fotografiar a otras personas (Bravo 2022).

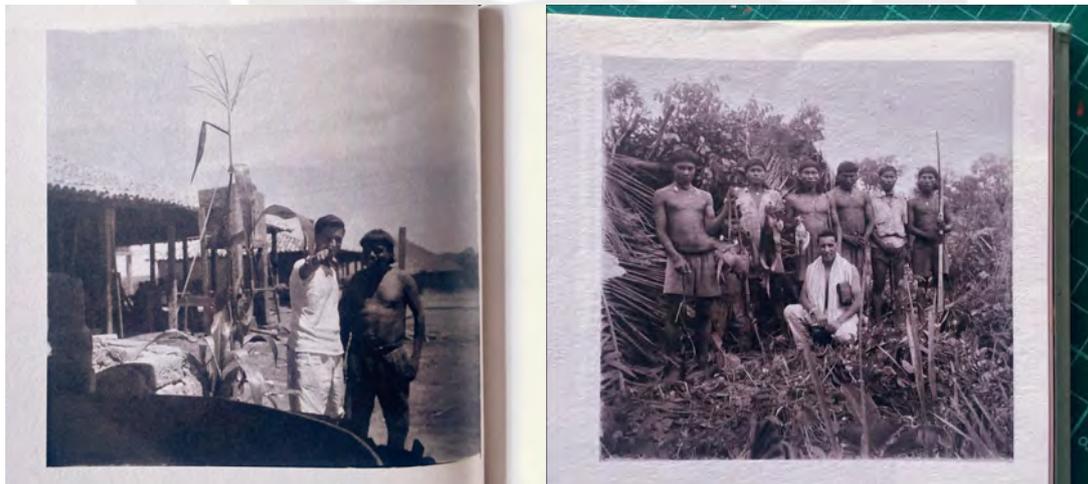
Las fotografías del viaje del padre en Brasil son de naturaleza etnográfica. Ellas documentan un contexto sociocultural bastante específico, como es el de la comunidad nativa. Aunque las imágenes del padre transmiten cierta cotidianidad o cercanía, no deja de ser una mirada extranjera. No se tratan de fotografías realizadas por uno de los miembros de la comunidad o alguien lo suficientemente incorporado a dicha cultura. Es por ello por lo que la

tipología de miradas que se extraen de dichos archivos es una que discurre entre la sumisión, lo pícaro, lo extraño y lo cálido. Incluso, hay algunas fotografías donde se observa cómo un miembro de la comunidad ayuda a otro con su postura para poder ser registrado “correctamente”. Entonces, sucede lo que Raquel nos señala con relación a una mirada de un conocimiento situado, es decir, desde la consciencia de que se parte de un punto de vista no aleatorio, sino elegido y desde el placer de *poder* mirar de esa manera. No es que el padre de Raquel disfrute de someter a alguien, menos de sentirse sometido al ser revelado desde su propio rol de autoridad, pero es innegable que la mirada es inherente a una situación de poder, donde unos eligen observar desde el placer de hacerlo y otros son afectados por dicha ejecución de un deseo propio. Como el deseo en sí mismo, la mirada también es transitiva, cambia, se deja guiar por lo que captura la atención. En el caso del material y narrativa de *Mato Grosso*, se hace evidente la guía de una mirada extranjera, una que quizás se torna más explícita en las fotografías de la comunidad nativa, pero que también se hace presente en aquellas pertenecientes al álbum familiar, proporcionando una inferencia adicional con relación a cómo puede sentirse y autoperibirse la autora al confrontarse a su archivo familiar. Prosiguiendo en la secuencia narrativa, se nos exhibe una danza ritual que es equiparada a una expresión familiar cotidiana al ser ubicada al lado de la fotografía del padre cargando a su hija mientras aplauden y celebran el armado del nacimiento navideño. Raquel nos relata que los patrones culturales que se podrían recoger desde una mirada antropológica no están carentes ni ausentes de afecto, de la intervención de lo subjetivo y emocional, logrando unir y reunir a un grupo humano entre los distintos roles que en él se identifican. Roles con relación a la mirada, al registro y al ser observados; reconfigurando la existencia, deconstrucción y reconstrucción de una memoria personal. Quizás Raquel se sirva del archivo de su padre para crear sus propios patrones, unos que hagan evidentes aquellos rituales afectivos que compartía con él y que hoy se reubican o se perciben diferentes. Y es que a veces se podría necesitar una realidad lo suficientemente ajena o extranjera para poder notar lo que es esencialmente propio. Como haciendo un acento en uno de los extremos (o ambos) para que no se pierda en el olvido, pues quizás para la autora dichas *imágenes-patrón* representen los últimos anclajes con los cuales recrear y mantener vivo el vínculo con su padre.

[...] yo siento que *Mato Grosso* no es autorreferencial en ningún sentido. Esto es de mí, pero al final se trata de entender un contexto. Yo creo que todo el proceso emocional que yo he realizado a lo largo de todo el tiempo que he elaborado todos estos materiales, que fueron cinco o seis años, fue muy fuerte pero creo que lo resolví, elaboré o gestioné en el diván. [...] Ahí fue donde se hizo toda la gestión emocional de lo que tiene que ver con mi papá, lo que

tiene que ver con mi mamá, conmigo y con mi hermana, con relación al trauma, al dolor. [...] (Bravo, 2022)

Quizás también sea dicha condición la que lleva a Raquel a afirmar que *Mato Grosso* no tiene que ver con ella; sucede que no es estrictamente necesario narrar en primera persona para explicitar un proceso personal anclado a, o despertado por, una eventualidad autobiográfica, como lo nombra Raquel. Aquí, el súbito encuentro con una imagen de su padre usando sotana (figura LXX) y mostrando unos objetos despierta en la autora un cuestionamiento personal desde el vínculo que tiene con su padre, por lo tanto, *Mato Grosso* no narra directamente el proceso de individuación propio de Raquel, pero sí un aspecto muy importante de ello: las relaciones familiares. Dadas las circunstancias de su historia familiar, no guarda muchos archivos que evidencien su vínculo con su padre, como el que él guarda de sus viajes y misiones en Brasil. Esto representa una problemática para el vínculo, más allá del rol que tiene la ausencia tras la pérdida. Convoca a una pregunta cortopunzante que revela información oculta: archivo guardado frente a otro que se expone más libre y nostálgicamente, pues en dichas imágenes hay información más alineada a las maneras en las que buscamos recordar a un ser querido, una visualidad idealizada, por lo tanto, más socialmente aceptable y/o digerible. En el caso de Raquel, el archivo que emerge no son sólo “fotografías de unos viajes a Brasil”, sino la revelación de la naturaleza de esos viajes.





(Figuras LXVII, LXVIII, LXIX, LXX)

Se trataban de misiones evangelizadoras dentro de las cuales su padre, en su rol como antropólogo, mantenía una mirada extranjera y hegemónica, pues no es que la comunidad nativa tuviese mayor elección sobre qué mostrar y cómo hacerlo. De ello, la noción de lo ritual deja de circunscribirse sólo a prácticas socioculturales o espirituales, exhibidas a lo largo del archivo que conforma *Mato Grosso*, sino que se reformula como un aspecto fundacional de la identidad de un vínculo, donde lo común es la congregación de lo familiar y sus contradicciones, que están más presentes de lo que se cree o asume. Raquel invita a reflexionar sobre si se sentiría lo familiar en lo ajeno, o por el contrario, cuán frecuente es sentirse ajeno en la propia familia.

*Patrón* es una palabra que por un lado refiere a dicho modelo del cual se pueden elaborar u obtener réplicas, así como también remite al rol autoritario que alguien ocupa con relación a un lugar, como una casa. Un patrón también es una cualidad visual que se puede encontrar en la diagramación de un fotolibro, como parte de su propuesta estética en aras de servir a la narrativa en construcción. Previamente, se ha mencionado cómo *Mato Grosso* guarda un patrón en cada uno de sus pliegos, teniendo la constante de colocar en páginas diferentes el archivo del padre y el del álbum familiar, hallando generalmente al primero de ellos hacia las páginas impares y las demás hacia las pares. Aunque dicho patrón de diagramación tenga un rol estético, es también representativo de una percepción expresada por la autora en torno al vínculo afectivo y familiar:

Esto tiene como dos bifurcaciones. Por una parte, [...] tiene mucho foco puesto en la secuencia [visual], es decir, en cómo vamos a generar discursos a través de una imagen. Que una vaya después de otra tiene mucho que ver con

el montaje tal y como fue entendido en las vanguardias soviéticas [de arte] [...]. [...] Todas estas formas de generar, yo ya no sé si narraciones, pero sí **generar conceptos** ¿no? O por el otro lado, está el trabajo con la memoria y cómo entra aquí el relato o la narración (Bravo, 2022).

*Patrón* ya no sólo hace referencia a un modelo o una persona, sino también refleja una problemática personal: lo oculto permanece porque elegimos no ver; entonces, nuestra mirada ya no sólo se asume mediada por parte de algo inevitable como una crianza, sino que es sesgada por nosotros mismos al no asumirla heterogénea, volátil, contradictoria e imperfecta. En cuanto a los padres, eventualmente se asume una mirada idealizada hacia ellos desde la cual se enaltecen cualidades propias del vínculo como, por ejemplo, ciertas formas de afecto; no obstante, también se minimizan ciertas circunstancias que quizás no eran tan inocentes del todo, o tan tenues, como se las imagina.

El padre de Raquel es testigo de una desfragmentación sociocultural: la comunidad nativa de Brasil es desarraigada de sus tradiciones y cosmovisión bajo la promesa de que recibirá una mejor calidad de vida al aceptar una mirada ajena a la suya; en paralelo, Raquel y su hermana crecen en un entorno en el que no hay mucha mayor elección sobre sus creencias espirituales, información que se evidencia ante la presencia de elementos eclesiásticos como el cáliz de misa. Aunque el entorno familiar de Raquel no se muestre como uno limitante, igual se muestra como un espacio en el que la educación brindada a los hijos parte de la experiencia personal de los padres, lo que cotidianamente nombramos el crecimiento bajo la influencia de nuestra familia. En dicha línea, la fotografía se plantea como un ritual de observación de lo oculto, uno desde el que los roles que emergen están establecidos dentro de cierta jerarquía de poder, ya sea una determinada por un vínculo sanguíneo o por uno sociocultural. Formalmente, el padre tiene un rol de observador participante, pero es el encuentro con el archivo como huella lo que nos muestra que dicha mirada tiene mayor intervención sobre el entorno de lo que aparenta. De esta manera, la narrativa de *Mato Grosso* nos otorga otra cualidad en torno a la mirada: no es una acción pasiva o silente. Observar implica *un otro observado* que entonces se verá afectado por la presencia de quien lo mira, lo que configura cierta postura por parte de las partes involucradas, afectando a su consciencia de sí mismos y, por lo tanto, sus identidades.

En las siguientes páginas se nos muestra un nuevo díptico a sangre: nuevamente nos encontramos ante una estética fotográfica de estudio en el que se ha retratado una cámara de fotos y un cáliz de misa sobre un familiar fondo de aluminio. Es interesante pues ambos se

tratan de objetos familiares, pero que a su vez reflejan la dualidad encontrada en el padre como en la identidad del hogar.



(Fig. LXXI)

Así, los objetos ya no son sólo representaciones simbólicas de aspectos esenciales a la narrativa, sino que se vuelven manifestaciones asibles de aspectos propios a la identidad de una persona o grupo humano. Ambos objetos son transformados en sus funciones, que a efectos de la narrativa de *Mato Grosso* adquieren la cualidad de vínculo, pues sin ellos no es posible recoger evidencia ni tomar consciencia de los distintos rituales a los que se refiere Raquel a lo largo de su obra. No sólo es gracias a la presencia y uso de la cámara que se logra obtener un registro fotográfico por parte del padre como de Raquel, sino que tanto ella, como los demás objetos presentados en la obra, nos revelan información relevante al clímax narrativo del relato (auto)biográfico que aquí se plantea.

La primera (o las primeras) maqueta de *Mato Grosso* nace de las manos de la madre de Raquel, como ella misma lo afirma y reconoce hacia las últimas páginas del libro. Es a través de los álbumes familiares desde los cuales la autora no sólo recoge el material con el cual construir su obra, sino que desde ellos también le es posible identificar ciertas estructuras y formas narrativas. Y así como un retrato fotográfico se obtiene a partir de la guía o elección de cierta pose, postura y/o expresión del retratado, el álbum familiar también conlleva una narrativa que “posa” para el autor/lector que lo construye. ¿Cómo es la “pose” que adquiere o

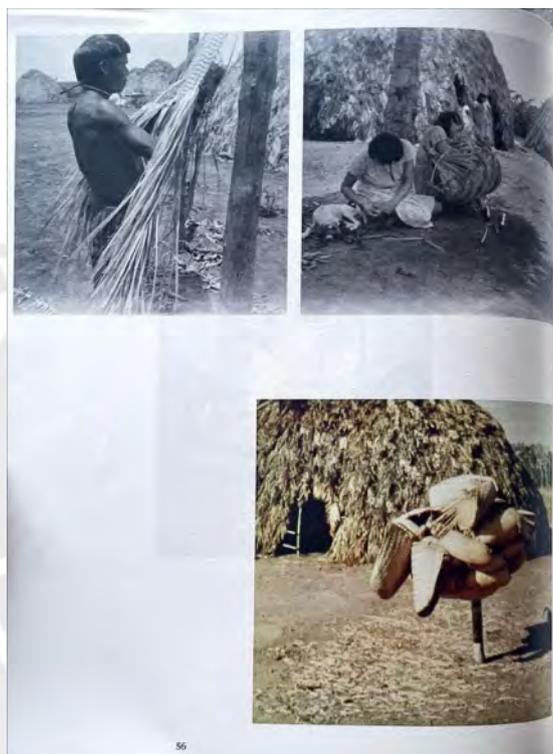
incorpora la narrativa de *Mato Grosso*? Es una que se construye a través de un patrón que divide el libro en dos hemisferios: el de sus páginas impares, generalmente habitados por las fotografías del archivo del padre, y el de sus pares, habitadas por las imágenes del álbum familiar. Esta propuesta de diseño coloca una imagen al lado de la otra, como sucede cuando vemos las fotos de Brasil y encontramos a distintos miembros de la comunidad siendo también “colocados” uno al lado del otro para ser retratados, o incluso posando junto a los curas. También sucede cuando vemos fotos de una pequeña Raquel que es cargada por su padre, entonces sostenida por él para ser colocada frente al lente fotográfico y también garantizar su registro (figura LXXII).



(Fig. LXXII)

Es por ello que su narrativa transmite, consciente o inconscientemente, una semejanza entre el rol que tiene un miembro de la comunidad con el que ella encuentra de sí misma ahora que revisita su archivo familiar y vuelve a mirar. Como la comunidad, ella también podría sentirse sobre-exotizada desde su propia mirada, a causa del registro fotográfico que muestra una infancia tan inocente y tierna como la fantasía que se iba construyendo alrededor de Brasil. Aceptar y asumir la desilusión de un archivo fotográfico, implica reconocer que la memoria es ficticia y, por lo tanto, que la nostalgia no es sólo una manera de remirar el pasado, sino también de narrarlo. Entonces, el acto fotográfico en *Mato Grosso* no es sólo uno desde el cual se confrontan miradas, sino que se cuestionan ciertas creencias y procesos de adoctrinamiento. Se reclama la domesticación de una forma de mirar el entorno como una manera de habitarlo y con ello haber construido cierto tipo de memoria que caduca tras la eventual pérdida del padre, en el caso de Raquel. Así como las fotografías van presentando desgastes por efectos del tiempo, la naturaleza del hogar atraviesa un proceso análogo, uno que queda registrado no tanto

por la existencia en sí misma de cierto archivo visual, sino por su reunión expresiva y narrativa en el soporte del libro. Durante el libro hemos visto diferentes escenas cotidianas de la comunidad nativa, entre ellas, sus rutinas de caza y pesca. Aquí resulta interesante que se hayan escogido mostrar dichas situaciones, pues a su vez se presentan como símbolos reunidos en la concepción del acto fotográfico: capturar una imagen con uso de la cámara resulta un símil de lo que hace un miembro de la comunidad a la hora de avistar un jabalí y cazarlo. En ambos escenarios se hallan roles de cazador y presa, pero quizás sea el paralelo que se hace con la fotografía lo que expone dichos roles como unos más mutables de lo que se cree. El fotógrafo caza con la mirada, pero a su vez lo observado también caza a quien observa la fotografía: un lector que no sólo es ajeno al proceso de creación de la imagen, sino que también se halla en el mismo creador/autor cuando vuelve a remirar su obra. Este juego de roles intercambiables es uno propiciado por el entorno del libro, lo que conlleva a encontrar más de un rol en el autor como en el lector. Por lo tanto, no es un diálogo interdireccional, sino que más bien se trata de muchas conversaciones dándose en simultáneo. Ahora bien, ¿Será alguna de esas conversaciones la que presenta al libro como cazador y a la autora como una suerte de presa, o viceversa? Y si fuera el caso, ¿Sería posible afirmar que el pasado depreda al presente, desde una nostalgia crónica, o es más bien la ausencia de cierto presente lo que captura el pasado para re-presentarlo (volverlo a mostrar) en un grupo de fotografías? Es el diálogo conflictivo entre lo reconocido como familiar junto a lo que empieza a notarse como ajeno lo que manifiesta la problemática de una mirada domesticada. Domesticar implica reducir ciertas cualidades ásperas o resistentes con relación a las dinámicas o perspectivas que se intentan imponer como nuevos parámetros identitarios y de acción; conlleva acostumbrar a la vista y compañía de unos aquellas presencias propias de *otros*. Hacia una de las páginas de *Mato Grosso*, la autora nos muestra otra de las actividades propias de la comunidad nativa: la elaboración de unas canastas de fibra vegetal (figura LXXV).



(Figuras LXXIII, LXXIV y LXXV)

Esta actividad resulta importante, no es en absoluto decorativa, pues hacen uso de esas canastas para almacenar y transportar sus alimentos, pero también para poder poner a buen resguardo a sus hijos, como se observa en una foto donde un bebé duerme plácidamente dentro de una de ellas. Así también, dicha técnica de tejido y/o trenzado es de la que se sirven para la construcción de sus espacios, entre ellos la cabaña principal dedicada a las ceremonias rituales exclusivas para cierto grupo de miembros de la misma comunidad. De este modo, son las canastas otros de los *objetos-vínculo* importantes para esta narrativa, como se reafirmará en otro momento tras verlas retratadas de la misma manera que se hizo con el tocado, la cámara fotográfica y el cáliz de misa.

En el caso de las canastas, las hemos podido notar en diferentes momentos y procesos: siendo usadas para cargar alimentos o para que descansen un bebé, siendo tejidas colectivamente o siendo dejadas de lado, casi descansando, sobre un tronco en medio del lugar. Entonces, tras su repetición, resultan llamativas e interesantes como símbolo, pues su funcionalidad también nos sirve como metáfora para entender la perspectiva que tiene Raquel con relación a la memoria personal, familiar y sus usos y posibilidades. Como se puede observar en las fotografías del proyecto, las canastas, como metáfora de la memoria, se elaboran comunitariamente; quizás sólo así se pueda perfeccionar y aprender bien su técnica, lo que resulta necesario pues al tratarse de objetos de uso cotidiano deben poder resistir ello. Como la memoria que debe poder sostener toda información nueva que se incorpora a ella, pero también que cuestiona lo previamente establecido. Así, como una canasta, la memoria paradójicamente necesita “olvidar” para poder vaciarse y dar espacio para los nuevos recuerdos, pero sobre todo para aquellos que emergen desde sus rincones más profundos. En dicho acto de vaciado es que la memoria activa la mirada extranjera, como sería la del padre de Raquel al registrar su convivencia junto a la comunidad nativa: se ha vuelto su entorno cotidiano, pero no es equivalente a su entorno familiar. Ello nos demuestra que lo extranjero no sólo refiere literalmente al lugar de procedencia, sino a la postura que uno lleva consigo y ofrece con relación a un entorno específico. En dicha línea, a partir de *Mato Grosso*, la identidad de Raquel es confrontada a una nueva condición de extranjería con respecto a su propia historia familiar:

La gran importancia de encontrar ese hilo [narrativo], esa voz, [...] es que al final ese encuentro [es] con uno mismo, que dices que quizás dentro de diez años lo haría diferente; [entonces permanece] esa posibilidad de seguir cambiando. [...] mi padre, cuando yo era pequeña, me contaba cuentos infantiles de esa experiencia [en Brasil], que sí es cierto que fue muy importante para él. Es decir, he recibido una post-memoria. He recibido un relato oral y lo he recibido de niña [...] (Bravo, 2022).

*Mato Grosso* es exactamente lo que anuncia desde su portada: una narrativa que es reconocible en sus caracteres, pero que sigue siendo confusa pues está acumulada, desordenada, entremezclada; tan sólo hurgando y uniendo unas letras con otras, unas imágenes con otras, es que es posible recolectar palabras, nociones y sentidos para poder leer la memoria personal de Raquel, su padre y su familia. La memoria es *Mato Grosso*, una selva reconocible entre límites sobre un mapa, pero lejos de estar totalmente civilizada o explorada. Es aún un gran bosque natural y salvaje, libre, posible de ser recuperado tan sólo gracias a una multiplicidad de fuentes, como las imágenes de archivo. Así, las fotografías son veladas una

vez más, pues revelan otros contenidos sobre su superficie: unos más metafóricos, simbólicos y por lo tanto, introspectivos, posibles de ser leídos en contraposición, complemento, paralelo y semejanza. Es curioso cómo la palabra y la acción de revelar *una imagen* puede referir también a un acto destructivo reiterado, como cuando la luz se filtra por el cuerpo de la cámara y “quema” el rollo fotográfico, pudiendo ocasionar una parcial o total pérdida de una imagen (figuras LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX).





(Figuras LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX)

Así como distintos miembros de la comunidad nativa se dedican a la recolección, Raquel también cubre dicho rol desde su quehacer creativo como fotógrafa, no sólo al registrar desde su mirada, sino también al remirar su propio archivo y seleccionar una parte de él. Entonces, de la misma manera que la recolección de alimentos o recursos es fundamental para la supervivencia de la comunidad, la selección y secuenciación fotográfica lo es para la memoria personal de Raquel. Entonces, cuando se nos confronta al registro de actividades comunitarias como el corte de pelo, el pintar patrones sobre el cuerpo o los bautizos, ello han sido elegidos y dispuesto de esa manera por la autora. En dicha línea, el archivo escogido es uno errado, uno que no se puede ver tan claramente, por lo que se considera que quizás ciertas fotografías del archivo del padre están colocadas al lado de los archivos errados de su álbum familiar como una manera de reclamar la información que sí se tiene frente a la otra que casi

se pierde o se encuentra perdida. Quizás, entonces, el archivo del padre también esté presente para suplir esa parte de la historia que ya no es posible recuperar, o que ya no se desea seguir intentando recuperar. Se considera esta última afirmación por una imagen en específico: se trata de la fotografía de una sombra proyectada, que por la postura del cuerpo pareciera que se juega con ella. Una vez más, todos los recursos que conforman al fotolibro connotan un mensaje, y en el caso de la fotografía previamente mencionada (figura LXXIX) reconocer una sombra y un encuentro lúdico con ello sugiere lo que desde la psicología junguiana se propone como parte del proceso de individuación: la aceptación de nuestra parte más sombría.

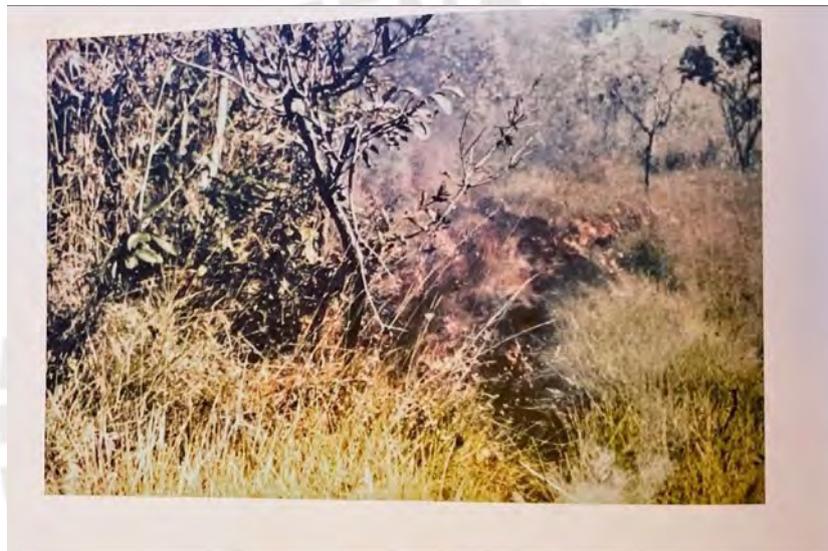
El tema de la sombra es importante para diferenciar la individuación junguiana de otros procesos de autorrealización, propuestos por enfoques diferentes, porque el objetivo de esta no es dominar la propia psicología personal ni llegar a ser perfecto, tampoco a ser “más bueno”, sino familiarizarse con su psicología y tratar de ser “más completo” e integrado. De ahí que la individuación tenga esa fase interna y subjetiva de integración de la sombra, del *anima* y del *animus*, lo que implica una creciente percepción de nuestra realidad psicológica única, incluyendo fortalezas y limitaciones personales, y al mismo tiempo una apreciación más profunda de la humanidad en general [Sharp, 1994, p. 107] (González 2018: 330-331).

Por lo tanto, lo irrecuperable mantiene su condición no sólo por circunstancias inevitables, sino también por ejercicio de un deseo personal de la autora con su propia historia. Entonces, las fotografías erradas o veladas podrían estar siendo colocadas en sus respectivos momentos narrativos, no sólo como una manera de mostrar los vacíos propios de una memoria, sino también para evocar la confusión generada por la pérdida de una forma vincular: el haberse acostumbrado a mirar una fotografía con nostalgia, y ahora mirarla con rechazo o distancia. Por consiguiente, el error ya no se descarta u oculta, se incorpora como pieza esencial de la narrativa autobiográfica; así, gracias al error y desde él, la memoria también reaparece y sobrevive, pues mira a Raquel desde aquellas imperfecciones y activa preguntas que son las que mantienen un interés por seguir leyendo el archivo y con ello seguir escribiendo su historia.

Pensar cómo sería la estética de la memoria [...] depende. Hay tantos vestigios, tantas huellas, indicios, que no podría poner uno por encima de los otros. Depende también de cómo generamos ese relato ¿no?... Porque las huellas son eso, son retazos de cosas, pero luego hay que generar esas narrativas (Bravo, 2022).

La presencia de la naturaleza es una que se muestra con recurrencia, de manera directa o indirecta, lo que la convierte en un elemento estético, no sólo a nivel formal en las imágenes, sino también a nivel afectivo con relación a la perspectiva que se tiene de esta memoria

personal. El vínculo de Raquel con su padre tiene una territorialidad originaria en España; no obstante, casi todas las fotografías de *Mato Grosso* están ubicadas espacialmente en Brasil o en un espacio cuyas características se acercan más al de un paisaje tropical que uno de ciudad. Esto resulta interesante, pues refleja una postura personal con relación a lo que se asume o cree del vínculo familiar: no es uno alineado al lugar de crianza, sino a otro (u otros lugares) cuya influencia quizás está más incorporada que la misma casa familiar donde acontecen todos los primeros recuerdos de vida de la autora. Por consiguiente, la noción de “naturaleza” es una que no sólo se ancla a la selva de Brasil o la íntima cotidianidad de la familia, sino también refiere a la identidad de la memoria sobre la que se escribe.



(Figuras LXXX y LXXXI)

Cuando eventualmente llegamos a las fotografías en las que parece que se estuviera incendiando el bosque o selva (figura LXXX, LXXXII y LXXXIII), dicha quema también simboliza una parte de la memoria familiar que es incendiada, es decir, dada una acción accidental o intencional, algunos recuerdos se transforman y por lo tanto las perspectivas que se tenían sobre algunas cualidades o aspectos de los vínculos familiares quedan también afectados de ahora en adelante. Sin embargo, como continúa en las páginas de *Mato Grosso*, no es una naturaleza perdida para siempre, es tan sólo un sector el que queda afectado junto a otros donde sigue habiendo vida, flora, fauna y humanidad que la habita. Entonces, es posible tratar la tierra para reforestarla; es posible acoger el olvido como el camino hacia la reconstrucción de una memoria. Las fotos parcialmente perdidas nos evocan error en la memoria, incluso un posible olvido en progreso. Pero dichas imágenes son más que sólo la falta de información, son la huella expresiva de cómo la historia de Raquel se ha escrito desde el olvido antes que desde la memoria. Tras la pérdida del padre, emerge una necesidad por congelar ciertos momentos en el tiempo, como lo confiesa su madre. Ello lleva a ordenar fotografías y eventualmente llegar con un archivo que se había olvidado. Por ello, la invitación de *Mato Grosso* es reflexionar sobre la memoria a partir de aquello que se olvida y cómo, por qué o para qué.





*(Figuras LXXXII, LXXXIII y LXXXIV)*

Hacia las páginas finales del libro se nos regresa al entorno de la selva como en el que nos encontrábamos al inicio. La diferencia es que ahora pareciera que el paisaje también nos observa, lo que nuevamente nos confronta a un cuestionamiento importante con relación a la mirada: ¿Nosotros observamos lo observado o es viceversa? Esto infiere que hay mucho más por seguir explorando, quizás aspectos e información que ya no quedan explícitos o incorporados en el proyecto final del fotolibro. No es que no sea relevante cuánto queda fuera y dentro de la narrativa del libro, sino que se obtiene información fresca e incómoda a la vez al tener presente dicha duda, al mismo tiempo curiosidad, como una cualidad propia de todo vínculo afectivo importante: nunca terminan de escribirse y mucho menos de narrarse. Desde ello, Raquel nos expresa un llamado de humildad y honestidad con relación a la lectura: hemos transitado un complejo e importante camino, pero no es el único ni necesariamente el más

importante, se trata de uno elegido por la autora en el cual se nos ha guiado a través de objetos-vínculo, escenas-símbolo para poder llegar a algunas conclusiones compartidas y otras posiblemente diferentes y hasta complementarias. Así, el epílogo se conforma por textos que nos cuentan, sin tapujos, la realidad de la que viene el archivo del padre y por lo tanto quién es realmente, información que es dispuesta sobre hojas de tonalidad verdosa, como sucede al inicio del libro. Entonces el final se asemeja al inicio y con ello culmina un ciclo de lectura, como también un ciclo en la vida y memoria de Raquel: trabajar lo personal, lo propio, lo familiar invita e implica incluir no sólo las partes incómodas sino los procesos menos convencionales, como lo puede ser el acto de olvidar antes que el de recordar. Se trata de un trabajo que no sólo se basa en la reunión de archivo y su reubicación en otro soporte, sino que también se trata de hacer intervenciones sobre todos los recursos con los cuales se construye y materializa el fotolibro final.



(Fig. LXXXV)

En un punto intermedio del libro, Raquel nos cuenta cómo su papá habría tomado una fotografía de dos miembros de la comunidad para ser usada como la portada de un libro suyo. Esta foto es revelada en la sección final del proyecto, una fotografía convertida en portada de otra publicación que Raquel recoge como el punto de quiebre que lo propició todo: las contradicciones entre lo que su padre le habría contado versus lo que ella eventualmente fue encontrando en el archivo. Es interesante el paralelo que se entreteje en las fotos, pues de la misma manera que se tiene esa narrativa en conflicto con relación al pasado del padre y su trabajo en Brasil, también acontece lo mismo con la narrativa nostálgica en torno a la identidad

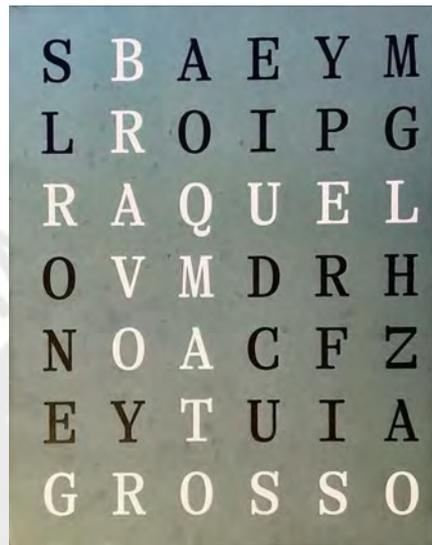
familiar en vínculo con lo personal. Uno afectó al otro y viceversa, cambiando la memoria de un grupo familiar y siendo el fotolibro en sí mismo evidencia final de todo ello. Y es por ello que la última imagen es tan necesaria: se trata de una fotografía de las hermanas, posando para una fotografía, donde reconocemos a Raquel en la de mayor edad (figura LXXXVI).



(Fig. LXXXVI)

Si bien es cierto que dicha fotografía viene acompañada de la dedicatoria final, la imagen en sí misma es una conclusión tácita. Aunque la hermana menor sonrío formalmente, el rostro de Raquel es uno casi neutral, como si su expresión se hubiese quedado a mitad de camino. Por ello resulta importante destacar dicha decisión de secuencia y edición como el cierre del libro, junto a la dedicatoria, pues siendo la última imagen del fotolibro, ésta no nos muestra al padre, a Mato Grosso, a la comunidad nativa o a la niña pequeña junto a su padre. La imagen se trata de un retrato formal, uno familiar. Nos muestra a una Raquel más grande, abrazando y/o sosteniendo a su hermana para que pose junto a ella. Los retratos fotográficos se tratan precisamente de eso: de capturar nuestra imagen, aquella que define quiénes somos. Sin embargo, reflejan lo que somos en un momento o circunstancia muy específicos. En el caso de esta fotografía, una adolescencia de Raquel que viene nutrida y moldeada por el pasado histórico de su propia familia, uno que para el contexto temporal de la imagen, todavía guardaba oculta cierta información vinculada al padre. Ahora, en *Mato Grosso*, ocupa el punto final de reconocerse paradójica y contradictoria, de que su identidad también se construye sobre la base del vínculo con ambos padres, siendo el de su padre uno que guarda varias contradicciones que devinieron en la fragmentación de cierta memoria que tenía Raquel sobre su propia vida, pasado y presente. No obstante, su fotolibro se vuelve huella de que tras un

hallazgo cortopunzante que quiebra su memoria, igual es posible volver a *re-unir*. Pero no es una reunión simbiótica, sino un acto de reconocimiento de cada fragmento por su singularidad desde la cual se pueden recolectar puntos en común para hilar una nueva forma narrativa. Dicho acto se refleja en la manera cómo Raquel logra reunir el archivo de su padre junto a sus propias imágenes, concluyendo que sí es posible la convivencia de diversas realidades como un relato del pasado que no deja de reescribirse en el presente.



(Fig. LXXXVII)

(\*\*\*)

**“Internal Notebook” (2017), de Miki Hasegawa**

*Internal Notebook* se traduce al español como “cuaderno interno”, sugiriendo que esta publicación, de portada negra con stickers, se trata de una cuyo contenido será íntimo, siendo su título y materialidad recursos estéticos que remiten a esta noción, pero sobre todo recuerdo del diario de adolescencia. *Internal Notebook* es un fotolibro sobre el abuso infantil; sin tapujos, nos introduce desde sus primeras páginas a ver un espacio público de una calle de Japón en el que se explica que habría sido encontrado el cadáver de un recién nacido. El libro no espera mucho entre sus páginas a presentar el tema que sostiene su existencia, pero lo va develando con calidez y mucho cuidado. Está conformado por fotografías hechas por la autora, Miki Hasegawa, y una recolección de objetos y archivo fotográfico de víctimas de abuso infantil,

cuyos testimonios son incorporados como capítulos a lo largo de la publicación. Es por ello que resulta importante empezar nombrando el rol del diario de adolescencia, objeto que es recreado en el fotolibro de Miki, pues dichos diarios, al ser repositorios de confesiones muy personales de distinta índole, consisten en ser espacios seguros. Espacios para poder contarlo todo, sin miedo a represalias y sin vergüenza. A veces, podrían haber resultado ser los únicos espacios seguros de algunas personas en complejos contextos de violencia familiar.

Apenas le contaban a alguien más de su sufrimiento desde que comenzó el abuso. En cambio, lo dejaron salir en estas notas. Estos diarios o notas pueden expresar el dolor que nadie podría entender de otra manera. Los álbumes de fotos de la infancia son realmente importantes, ya que son la única evidencia que muestra el momento en que las víctimas sufrían abusos. (extracto de entrevista realizada a Miki Hasegawa, autora de *Internal Notebook*).

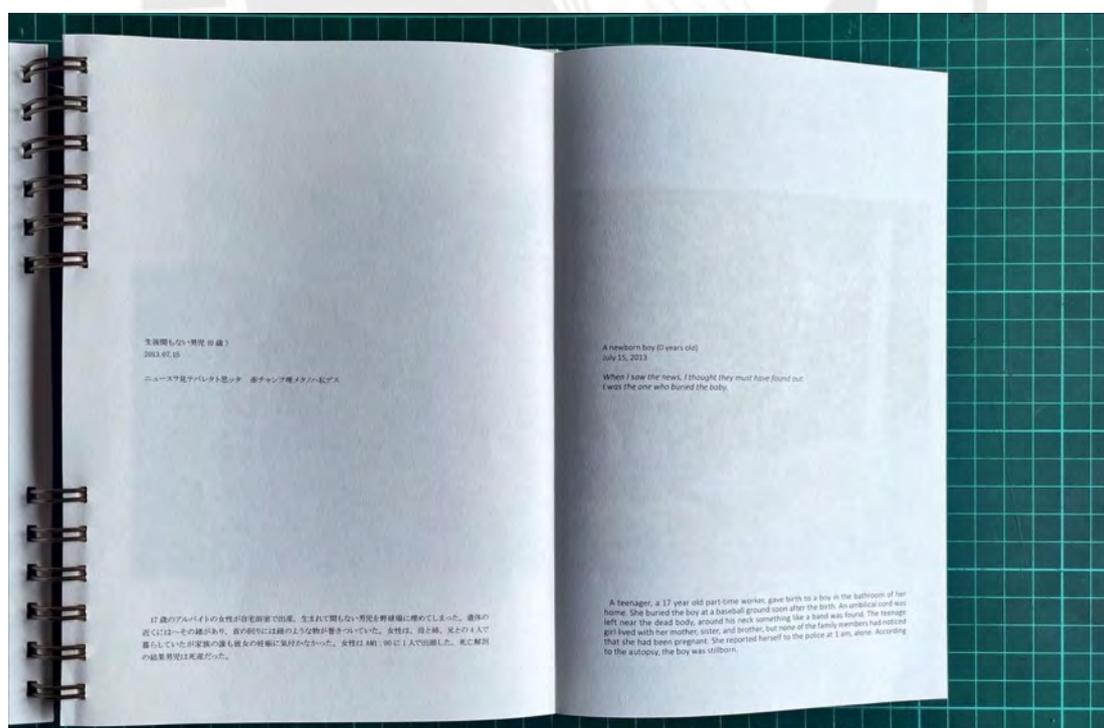
Como lo comparte en otra entrevista realizada para la revista *Pen* en Marzo del 2021, durante cuatro años, Miki viajó por Japón entrevistando a adultos que habrían sufrido de algún tipo de violencia cuando eran niños o que habían crecido en contextos de abuso familiar: “Me reuní con ellos en su casa, o en un lugar donde nadie podría escucharlos. Podían optar por finalizar la reunión en cualquier momento, o incluso cancelarla si ya no deseaban hablar. Creo que esa libertad los animó a abrirse”. Así, continúa y comenta que pasaría alrededor de cinco horas conversando con ellas y ellos, sin interrupciones, donde al finalizar dicho diálogo les tomaría un retrato fotográfico: “Sentí que estaban oprimidos por las normas sociales; como si creyeran firmemente que este abuso es algo de lo que no [deberían] hablar [y] el abuso infantil deja cicatrices invisibles. Hojeando las páginas del libro, podemos escuchar sus gritos”<sup>39</sup>.



(Fig. LXXXVIII)

<sup>39</sup> Extractos de entrevista realizada a Miki Hasegawa para la versión en línea de la revista *Pen* (fecha de publicación: 30 de marzo del 2021; escrito por Clémence Leleu). Link: <https://pen-online.com/arts/internal-notebook-an-intimate-portrait-of-a-childhood-of-abuse/>

*Internal Notebook* empieza con una hoja del tipo cartulina de color negro que eventualmente lleva a hojas blancas de un típico cuaderno escolar de Japón donde suele ir la fecha. Así, la primera imagen a la que se introduce es la digitalización de un documento que parece ser un listado. Se titula “La carta de los niños” y consiste en un documento legal que es parte de la constitución japonesa, conteniendo una serie de normas que buscan garantizar el buen cuidado y crianza de los niños esa sociedad. De esa manera, hacia el punto número diez, se lee: “*Todos los niños estarán protegidos contra el abuso, la explotación, la negligencia y otros tratamientos inapropiados*”. En el pliego a continuación, se sigue en el espacio del cuaderno escolar y se confronta otro texto que informa de una estadística de mortalidad infantil causada por abuso. Sin embargo, dicha información está circunscrita a una contradicción: Miki comparte que la Academia Japonesa de Pediatría reconoce alrededor de 350 niñas y niños fallecidos, mientras que el Ministerio de Salud, Educación y Bienestar reconoce 90 fallecimientos. De ello, “*260 muertes infantiles son pasadas por alto*”. Entonces, se muestra una contradicción que no sólo es descriptiva, literal y escrita, sino que además se visualiza desde la secuencia para presentar “La carta de los niños” previa a la fotografía de un espacio público cuya página aparenta ser sólo una, pero que al tacto descubrimos que puede ser desplegada y en cuyo interior se confiesa que ahí alguna vez se encontró el cadáver de un bebé.

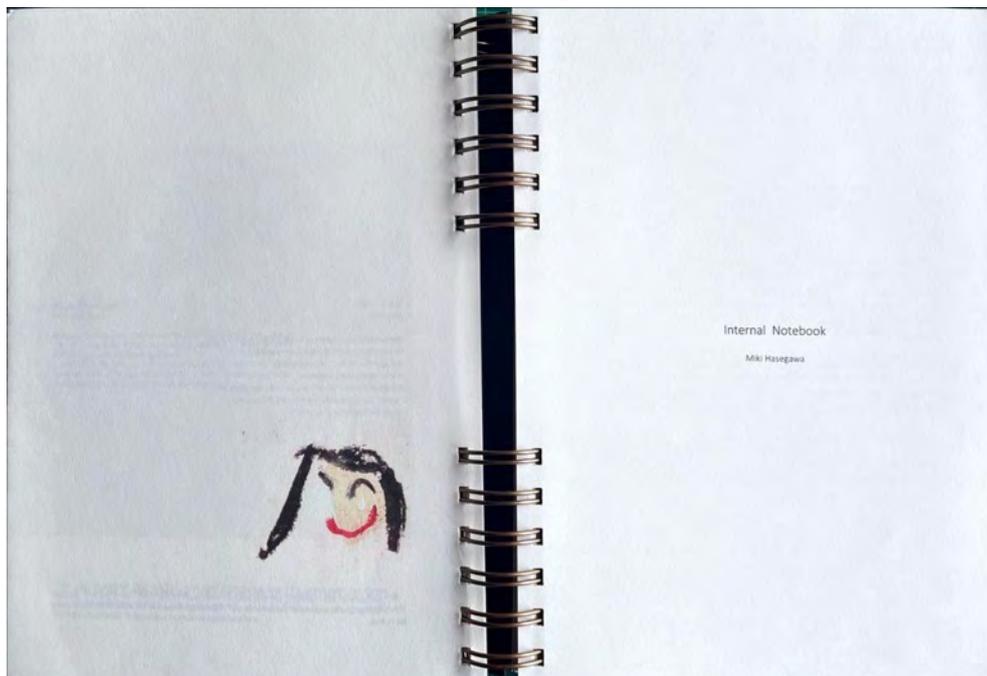




(Figuras LXXXIX, XC, XCI, XCII)

Se ingresa a un primer patrón de diagramación en el que se irán encontrando otros lugares registrados, cuya página desplegada contiene información sobre casos de mortalidad infantil por negligencia, abandono o abuso. La manera en cómo se mencionan dichos casos son presentados con poco texto, aunque el suficiente para remover al lector. En dichos textos interiores, se comparten los nombres de cada niña o niño, su edad (la que tenía al momento de su deceso), un testimonio en letra cursiva y un texto explicativo en tipografía sin estilo. Dicho testimonio en cursivas corresponde a los familiares, en la mayoría de casos a los padres, que confiesan las sensaciones y razones detrás de sus acciones violentas; por lo tanto, padres que admiten haberse sentido abrumados al no contar con suficientes recursos emocionales y/o

materiales para continuar criando a sus hijos, optando por “deshacerse del problema” al lastimarlos o abandonarlos. *Internal Notebook* evidencia el vínculo afectivo entre padres e hijos como una relación problemática, una de una línea muy delgada entre el afecto, la disciplina y el maltrato, abuso o rechazo. Hasta esta sección del libro, sólo hemos visto espacios, páginas a desplegar y testimonios; una sección que culmina en un pliego que hacia la página izquierda sólo tiene un rostro sonriente dibujado con crayones y hacia la otra página ya presenta el título del proyecto y el nombre de la autora.



(Fig. XCIII)

"Cuaderno Interno" es un cuaderno de los llantos emocionales de los niños criados en hogares abusivos. He hecho sus retratos, tomado fotografías de los diarios y cuadernos que han llevado. **También he tratado de mostrar cómo eran sus padres, entretejiendo fotografías de su infancia y posesiones importantes. Me parecía que sus padres no eran diferentes al resto de nosotros al pensar que somos padres normales.** Las personas de este libro no solo sienten odio y resentimiento hacia sus padres. Algunos sienten enojo consigo mismos y una tristeza inmutable, o incluso se preguntan si deben perdonar a sus padres mientras se mantienen vivos desesperadamente. **Y podemos ver que quienes los atormentaban no eran solo sus padres, sino también otros adultos en la sociedad.**<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Este es el texto de ingreso con el que la autora, Miki Hasegawa, explica algunos detalles de su concepto y proceso creativo artísticos sobre los cuales elaboró *Internal Notebook*.

A diferencia de los fotolibros de Paola y Raquel, Miki nos introduce al contexto temático de su *Internal Notebook* desde el inicio. Se considera que el motivo de esto es para que se puedan tener ciertos anclajes de claridad para, no sólo leer, sino también para poder sostener los testimonios, archivo y memoria personal que se irán encontrando en posteriores páginas, unas que no guardan una única historia de vida, sino varias: distintas víctimas de abuso infantil con las que la autora pudo dialogar en un espacio seguro y de mutuo consentimiento. Es interesante porque si bien el fotolibro de Miki no contiene material de archivo, fotografías u otros recursos propios de su vida, el vínculo íntimo que tiene con su proyecto se encuentra en la confesión que hace en el texto de ingreso: *“Me parecía que sus padres no eran diferentes al resto de nosotros al pensar que somos padres normales”*. De ello, se lee que se reconoce como una madre más que pertenece al mismo contexto sociocultural que aquellos otros padres responsables por estas historias de abuso, lo que refleja que dicha problemática social no es ajena a ella, sino que la involucra desde sus propios vínculos afectivos: su condición como madre de su hija la convoca a remirar sus recursos para garantizar una crianza saludable, mientras reflexiona y cuestiona las suyas propias a través de los relatos recolectados. De aquí en adelante, el libro se irá entretejiendo por capítulos, cada uno de ellos relacionado a cada entrevistada y entrevistado.

Cada entrevista reunida por Miki es única, conmovedora y difícil de leer. Las confesiones que se recogen desde ellas, en compañía con el material de archivo que remite a la infancia, están compartidas en una misma estética y propuesta de diagramación, lo que las reúne al mismo tiempo que las diferencia. Así, cada una de las entrevistas es construida sobre una base estética similar: cada sección empieza en un pliego y páginas casi totalmente en blanco, sólo guardando como título el nombre de la persona que se irá conociendo. Sus testimonios están guardados dentro de la página a desplegar donde ha sido dispuesto el retrato fotográfico que Miki les registra. No obstante, dichos retratos no son las únicas fotografías realizadas por la autora; parte del material que complementa cada testimonio está conformado por registros de objetos y de espacios. Los objetos retratados son unos estrechamente vinculados a los casos de violencia: son los cuales con los que fueron agredidas las víctimas, como por ejemplo un cuchillo o un palo de metal (fig. XCV), pero también se incluyen objetos de otras naturalezas, como los audífonos de asistencia auditiva (unos que son usados debido a una condición que ha quedado como secuela de la agresión) [fig. XCIV]. En el caso de los espacios, estos son retratos de las casas donde las víctimas vivían junto a sus padres. Son

retratos fotográficos de lo que se consideraba como su hogar: sus departamentos, patios de juego, vías o calles cerca a ríos o al mar, entre otros.



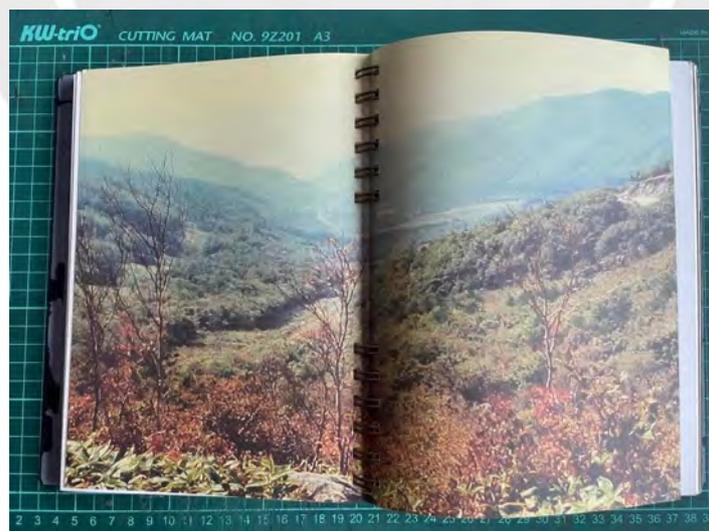
*(Figuras XCIV, XCV)*

De dicha manera, vamos adentrándonos al complejo y doloroso universo de Shirori Ogawa, Megumi Kamiya, Ryusei Hashimoto, Kanan Yamada, Ren Akimoto, Chifuyu Amemiya, Kiyoko Kikuchi y Kumiko Iobe; universos construidos sobre la base de sus testimonios, pero acompañados y sostenidos con recursos de otra naturaleza para poder construir puentes empáticos con el lector. Por consiguiente, Miki decide presentar los retratos fotográficos de los adultos entrevistados anteponiendo a ellos una imagen de cuando eran niños; así, dicha decisión editorial focaliza la atención hacia cierto contexto emocional en el que la autora considera que dicha historia de dolor debe ser reimaginada desde la visualidad de la niña o niño que sufrió todo ello. Esto contribuiría a una lectura estética, desde lo sensible antes que sólo desde lo gráfico o literal. Entonces, presenta dicha fotografía por la mitad, en una hoja que ha sido cortada por la mitad (a excepción de uno de los casos que figura hacia el final de la publicación). Dicha propuesta editorial genera una llamativa lectura: la infancia se muestra sólo en una de sus mitades, la otra está ausente, incompleta, pues ha sido cortada. De esta forma es que sus infancias partidas anteceden la etapa de una adultez cuyo retrato (literal como metafórico) ya figura entero. Es importante el paralelo que se genera entre estos dos tipos de retratos fotográficos, uno proviniendo de un archivo personal (los álbumes familiares de cada entrevistado), como el otro creado desde la cámara de la autora, pues desde ambos se

representa visualmente las identidades de cada entrevistado. En *Internal Notebook*, la violencia adquiere distintos matices: hacia un extremo consiste de una irreparable, irreversible y negligente, pero hacia el otro lado se halla una violencia sutil y/o indirecta, que viene desde el silencio o la omisión. Ya hemos visto como *lo oculto* se hace presente en los primeros dos casos de estudio analizados en la presente investigación, por lo que en el caso de *Internal Notebook*, la importancia de darle un espacio a los testimonios de cada entrevistado no busca sólo dejar una evidencia incuestionable, sino de realmente hacer reaccionar al lector frente a aquello que está atestiguando. Así, dicha identificación guía a reconocer cómo la violencia no sólo habita en el hogar familiar o los espacios íntimos, sino que es parte de la cultura de una sociedad. La primera historia con la que nos cruzamos es la de Shiori.

Creo que los niños pequeños son adorables, pero no puedo imaginarme un hijo propio. [...] Yo no quiero ser como mi madre. No quiero vivir una vida como mi madre. Soy de Iwate. Durante el terremoto del 11 de marzo, esperaba que el tsunami matara a mis padres. Mucha gente inocente murió, pero mis padres son los que debieron haber muerto, porque son criminales. (Shiori Ogawa).

Esta empieza con un paisaje natural, en el que a lo lejos se divisan montes o montañas y hacia el plano más cercano a la cámara unos tres pequeños árboles sin hojas. Dicho paisaje ha sido dispuesto en un pliego cuya apertura es relativamente incómoda, pues no logra extenderse en su totalidad, ya que se está ante una encuadernación del tipo espiralado.



(Fig. XCVI)

En su caso, antes de llegar con su retrato y testimonio, Miki se adentra a su infancia, una que se recolecta a través de tres fotografías en su hogar de familia que han sido diagramadas

más pequeñas a comparación de un recorte que se encuentra junto a ellas. Se trata de una nota de papel en forma de corazón que contiene un dibujo hecho por ella cuyo texto dice: “Cuando sea la hora de comer, prepara los tazones para tu padre y tu madre y ábrelos. También doblaré la ropa por ti. Regalo de Shiori” (texto extraído de archivo usado en el fotolibro *Internal Notebook*; sección dedicada a Shiori Ogawa). El texto nos evidencia a una Shiori pequeña que atiende y sirve a sus padres. No es que haya algo errado en que una niña o niño desee ayudar o aprender cómo ayudar a sus padres, pero no deja de generar extrañeza el hecho de que ellos conciban dicha acción como parte de cierta moral propia de su identidad familiar e individual. Como se mencionó, junto a este recorte hay imágenes de Shiori posando frente a espacios de su casa (fig. XCVII). Lo llamativo de dicho archivo fotográfico es que algunos rostros aparecen en blanco, dando a entender que han sido extraídos. Esta manipulación de la imagen es una que no sólo se halla en la narrativa visual de Shiori, sino en todos los casos, por lo que podría tratarse de una decisión en conjunto de la autora con los entrevistados, ya sea en aras de proteger a los protagonistas del libro, como a sus demás familiares o amigos, o porque también dicha intervención estética expresa la carga emocional que necesita ser liberada al borrar el rostro de los adultos que probablemente sean los padres de las víctimas. Al eliminar dichas caras, también se extrae y desdibuja la identidad de los responsables por sus abusos, de la misma manera que dichos adultos lo habrían hecho con sus hijos al ejercer violencia. Esta lectura orienta a notar que, aunque el libro sea construido conceptual y narrativamente por Miki, la estética está puesta al servicio de ofrecer un espacio seguro y catártico a cada uno de los entrevistados y a las audiencias.

Con este libro, primero quería que las personas que han vivido sin saber sobre el abuso lo vieran y supieran sobre el dolor de crecer en un ambiente abusivo y las dificultades de vivir con él, unas que continúan mucho tiempo después. Así, esperaba que pueda ayudar a profundizar en la comprensión entre unos y otros. De hecho, las personas que son sobrevivientes a contextos de abuso, también han reseñado este fotolibro. Dijeron que pudieron saber que no eran los únicos que habrían sufrido maltrato o que tienen dificultades en la vida. Entonces, pensé que este libro podría haber sido una oportunidad para que encontrarán las palabras para contar sus propias historias. Creo que los espectadores pueden encontrar algo relacionado con sus propios recuerdos al ver visualmente los álbumes y diarios de la infancia de personas que crecieron en relaciones abusivas, lo que puede hacerlos sentir más reales y hacer que quieran saber más sobre ellos (idem).



(Fig. XCVII)

Al pasar unas páginas, se nos presenta otra fotografía de Shiori, alrededor de 10 a 12 años, también a sangre, acompañada de lo que pareciera ser un gráfico del médico legista para analizar traumatismos propios de una situación accidental o de abuso (fig. XCVIII). De esta manera, el pliego nos muestra dos formas diferentes de observar a una niña/o: a través de un retrato fotográfico, donde a la pequeña Shiori se la ve en una actitud imponente dado el ángulo con el que se ha tomado la foto; y a través de un registro médico y legal, en el que se omite el rostro y se divide el cuerpo en secciones delimitadas por porcentajes que responden a las categorías de “abuso” y “accidente”. En el testimonio de Shiori, ella cuenta cuándo comenzó su situación de violencia y a responsabilidad de quiénes. Comparte detalles, unos que eventualmente confiesa que no reconocía como abuso hasta que tenía 23 años, cuando encontró un libro en el que se escribía sobre ello. Es tiempo después de dicho evento cuando pierde la audición del mismo oído con el que su madre tampoco escuchaba. Tras un pedido de ayuda familiar que le es negado frente a querer comprender si su condición auditiva era hereditaria o psicossomática, es que empieza a desarrollar emociones de resentimiento, desconfianza y odio, unos que al cierre de su testimonio se cuestiona si junto a otros serían suficientes para llegar a un contexto de reconciliación o perdón. Así, su entrevista culmina con una pregunta tan puntual y compleja a la vez: “[...], ¿será este el camino correcto?”.



(Fig. XCVIII)

Pasamos las páginas y nos encontramos la imagen de una mujer sentada en una silla, al medio de un espacio aparentemente vacío, a lo mucho “ocupado” por una cortina que deja un paso amable de luz diurna por la ventana. La mujer nos mira fijamente, a través del lente de la cámara, con una expresión del rostro relativamente neutra. Sus manos se encuentran apoyadas sobre sus piernas y sus pies ligeramente apoyados sobre el suelo, casi con una sutil incomodidad. El cuerpo descansa apoyándose sobre la silla, pero se percibe ligeramente tenso, no del todo relajado y acomodado al lugar que lo sostiene, y la mirada que lo acompaña.

Hacia un eventual nuevo pliego, se encuentra un inserto en un formato de página mucho más pequeño (en comparación con el formato global del proyecto), pero que va unido al libro al también encontrarse anillado. Dicho inserto inicia con la fotografía de un cuaderno espiralado, como lo es *Internal Notebook*, pero éste consiste en un cuaderno de color rosado y amarillo pasteles. Una de sus hojas escaneadas se encuentra repartida en dos páginas diferentes, una que está recortada a la mitad, pero cuya visualidad se completa al siguiente pliego. Este juego visual nos invita a pasar la página y encontrar un primer texto testimonial, además de manuscrito, de la segunda entrevistada del proyecto: Megumi Kamiya:

Otras personas tienen razón y yo estoy equivocada. Mis pensamientos son siempre extraños. Otras personas pueden llegar a ser felices, pero no sé cómo. Me siento triste. No sé nada. El Sr. Alguien es genial. Él es inteligente. Él es suertudo. Yo no soy nada. ¡¡Soy una persona inútil, sin ningún bien!! ¡Mi vida

nunca se dirigirá en una buena dirección! ¡Siempre va por el camino equivocado! No importa ahora. Quiero morirme.

Se decide colocar dicho inserto, que exhibe ternura desde su estética original sobre un pliego cuya imagen va a sangre, una que consiste en un fondo oscuro, pero con tonalidades rojizas y que remite a un entorno acuático o de mucho aire espeso, como neblina. Dicha atmósfera es una confusa y etérea, de intensidad por la presencia del color cálido; un entorno que se decide como espacio de contención para dicho cuaderno en el que Megumi confiesa preferir su muerte frente al tipo de vida con el que tiene que lidiar.

‘Los niños no tienen emociones’. Este es el pensamiento de mi madre. [...] Nadie me hacía caso. Eso fue lo más triste. Nadie podía entender mis sentimientos en mi mundo. No podía compartir mi alegría y mi tristeza. Ella nunca reconoció mis sentimientos. Siempre fueron reprimidos. no sé como decírtelo. Eso también es maltrato. No me di cuenta de que estaba siendo abusada. No sabía lo que era el abuso. era normal para mí. Después de crecer, me di cuenta poco a poco. [...] Sentí una brecha entre los demás y yo. No tengo paciencia para estar con las mismas personas en el mismo lugar. No podía comunicarme bien con la gente. No tengo confianza [...] Pensé que todo el mundo vivía tan libremente. Sentí que no tenían paciencia. Luego comencé a leer libros de psicología. Aprendí lo terribles que eran las cosas que mi madre me hacía. [...] Me deprimí. [...] Escogí a una persona que me trató mal. Muchas personas me trataron mal. [...] Yo estaba en una mala espiral. [...] Mi rencor contra mi madre era grande. Cuando abrazo a mi hija, pienso: ‘¿Cuál es la diferencia entre mi madre y yo? Qué linda es mi hija...’. No sé por qué la gente abusa de sus propios hijos. Tenía miedo de abusar de mi hija también. [...] Así que fui a la hipnoterapia. La terapia a menudo usa esta palabra, ‘perdón’. Si perdono a mi madre, ¿dónde está mi triste infancia?

En *Internal Notebook*, *lo oculto* no es algo que se decide no ver, o que se es negado como un mecanismo de defensa. Desde el contexto del proyecto de Miki, lo que se oculta es algo que responde a una táctica conveniente para eximirse de responsabilidades, pues el cúmulo de consecuencias que quedan no sólo son irreversibles, sino que también son de naturaleza compleja de resolver, como lo son las tasas de mortalidad infantil y el porcentaje de población japonesa que convive con estrés postraumático. Así, en este fotolibro, *lo oculto* corresponde a lo que emerge gracias a la intervención de una información, acción o presencia totalmente extranjera a la realidad que se habita, como se veía previamente en el caso de Shiori tras su encuentro con un libro, o como lo comparte Megumi cuando cuenta cómo se iba dando cuenta de lo que le habían hecho ya al ser más grande y ser madre. ¿Cómo se infiere todo ello desde la estética planteada para contener y expresar la historia de Megumi? Al inicio de su sección se notaba un fondo oscuro, que remitía a un entorno acuático o neblinoso, de color rojizo como la sangre. Es en la última página del espacio narrativo dedicado a Megumi donde se nos muestra

el pliego en blanco tan sólo habitado por dos circunferencias: una de color rojo, como el pliego inicial, y la otra a blanco y negro. Ambas circunferencias corresponden a muestras de una tomografía hecha al ojo, un tipo de examen médico que detecta alguna irregularidad o condición en la vista para su eventual diagnóstico de enfermedad y tratamientos. Por consiguiente, es un detalle inmersivo que se extrae de dicho examen para ser usado como un soporte estético en la presentación del cuaderno de colores pasteles. Así, un recorrido como el que practicaría un oftalmólogo al hacer un *zoom* en dicha tomografía para poder ver el estado del nervio óptico o la mácula y detectar alguna anomalía. La analogía aquí es que la visión de Megumi es una afectada por la memoria que contiene su historia de abuso, de la misma manera que una tomografía de coherencia óptica podría revelar un ojo externamente normal, pero que guarda anomalías con las cuales, más bien, se esfuerza por funcionar. Entonces, la visión de Megumi es una afectada y que requiere de un diagnóstico para poder recibir un tratamiento que la pueda mantener en un buen estado de salud, la mayoría del tiempo.



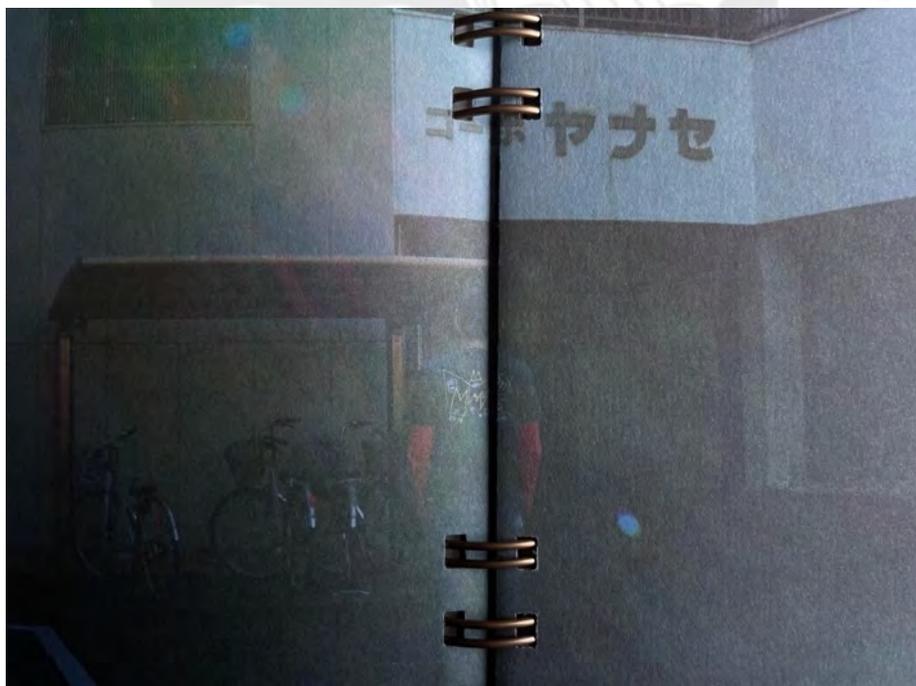
(Figuras XCLIX, C)

En una nueva sección leemos:

Recuerdo que los tres, mi madre, mi hermanito y yo, salimos de casa y vivíamos en un apartamento por culpa de mi padre violento. [...] [Mis padres] Se divorciaron, y mi hermano y yo empezamos a vivir con mi padre. **El objetivo de su violencia se desplazó hacia nosotros.** Fue cuando yo tenía cuatro años [...], cuando mi hermano arrojó una caja de comida sin terminar [...] a la basura una noche. Mi padre la encontró y se enojó mucho, y luego comenzó a golpear a mi hermano. Lo arrastró hasta el baño [...]. [...] Después de un rato, el llanto desde el baño se acalló. Yo no podía ir allí, pensé que me

iban a dar una paliza. [...] Después de que terminé mi comida, mi padre me dijo: ‘Ve y trae a Takashi del baño’. [...] Él estaba allí en el baño de agua tibia con la cara hinchada e irreconocible. [...] Se había ahogado. (Ryusei Hashimoto).

La noción de *diferencia*, generalmente recolectada como un recurso para resguardar la identidad, aquí es dispuesta como una suerte de intersticio que permite reunir la vida de 8 personas diferentes, de la misma manera en la que el fotolibro podría llegar a lectores cuyas vidas continúan orbitando alrededor de un dolor muy hondo o trauma, quizás sin poder saberlo aún. Por consiguiente, para poder reconstruir una memoria atravesada por el trauma, primero es necesario poder nombrar el dolor, pues para poder reubicarlo primero se tiene que poder reconocer aquello que busca resignificarse: recoger lo *anormal* para aceptarlo como propio. O como se muestra en el caso de Ryusei, al decidir empezar y cerrar su sección con dos fotografías de él: una en la que contempla lo que parece ser un complejo habitacional, y otra donde contempla una pequeña plaza (figuras CI y CII), que nos remonta a la anécdota de cuando el padre fue a buscarlo de pequeño junto a su hermano menor. De ello, recogemos cómo Ryusei vuelve a mirar esos espacios-símbolo de su dolor, ya no sólo confrontando desde la mirada, sino también reconociéndolos como parte de su historia, entonces también encontrándose en ellos en su adultez y actual paternidad.





(Figuras CI, CII)

Pasamos las páginas y se ingresa a una nueva sección. Nos encontramos con un retrato de espaldas (fig. CIII), cuya iluminación nos genera una atmósfera íntima pero donde la postura revela cierta incomodidad. La estética de dicho retrato hace presente la mirada ajena, una que seguramente ha sido invitada al espacio pero que no es propio de éste. A continuación, se presenta una fotografía (fig. CIV), a sangre, de una calle de noche en la que un poste de luz logra alumbrarlo casi todo. Así, esta noche retratada es seguida por las fotografías de una persona recostada sobre un sofá o cama, totalmente tapada por una tela negra, que en un primer momento tan sólo se encuentra sobre ella, pero luego es apretada contra su rostro, como queriendo esconderse de quien sabe que la observa. Es en esta segunda fotografía en la que se superpone un inserto en el que se retrata una escena de abuso físico; dicha representación se lleva a cabo en el formato de un *manga*<sup>41</sup>. De esta manera Miki nos introduce a la historia de Kanan Yamada.

<sup>41</sup> [...] palabra japonesa con la que conocemos en occidente a los cómics, historietas o tiras cómicas procedentes del país nipón [Cobos 3], [...]. La palabra manga hace referencia al proceso de combinación de diferentes pictografías para crear pensamientos complejos que dotan al cómic japonés de un estilo peculiar en la distribución de los elementos en el papel impreso [Bogarín 6]" (Gil Escudier 2019: 97).



(Fig. CIII)



(Figuras CIV, CV, CVI, CVII)

Tenía miedo de tener y criar un bebé, y también de ser madre. Estaba muerta de miedo de convertirme en una madre como la mía. [...] Una noche, cuando mi madre no estaba en casa, mi padrastro entró en mi habitación. Yo tenía 10 años en ese momento. [...] Luego, se inclinó sobre mí, me tocó el pecho y me besó. “Está bien, somos padre e hija”, dijo, pero yo estaba horrorizada. [...] Desde entonces, cada vez que había una oportunidad, él venía a mí y me tocaba el cuerpo. [...] **Cuando me impaciento y uso la violencia o le grito a mi**

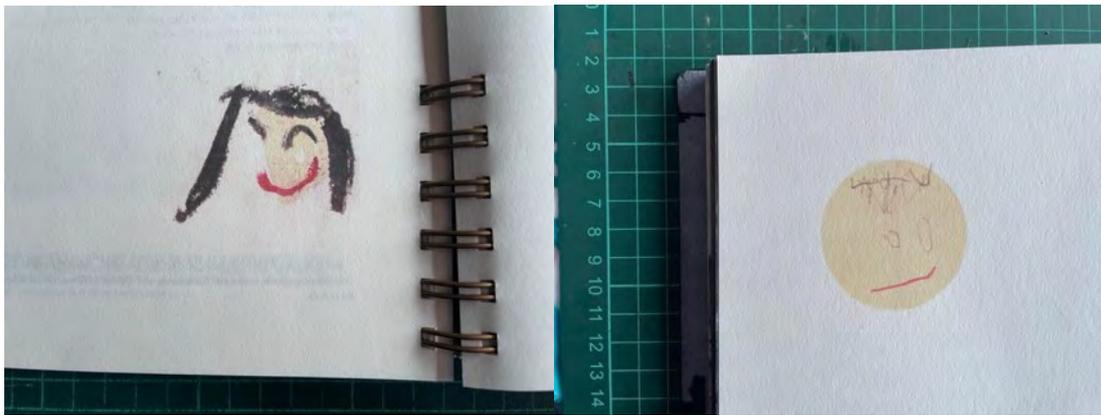
**hijo, a menudo proviene de mi ego como madre, porque quiero que actúe como deseo.** Empecé a estudiar sobre la crianza de los hijos y tuve conversaciones con mi esposo. Entonces, pudimos dejar de golpear a nuestro hijo. Lo que más me gustaba era mi trabajo como dibujante de historietas. Ahora me gustan tanto mi trabajo como mi hijo y no puedo elegir entre los dos. [...] **Creo que la maternidad toma tiempo para madurar; como resultado, pude aceptar a mi hijo y a mí misma como madre.** [...] Cuando abrazo a mi hijo, siento que me estoy abrazando a mí misma. [...] Cumpliré 40 pronto, pero todavía quiero que mi madre me abrace (Kanan Yamada).

El vínculo consanguíneo establece la base de una actitud de afecto y respeto que se enseña a guardar con respecto a la familia. Se establecen una serie de guías y normas de cómo se espera que tanto padres e hijos se comporten entre sí. Dichos parámetros afectivos son recogidos y representados mediante un inserto diseñado sobre un pliego que contiene una foto a sangre en la que vemos a Kanan con su mamá, cuyo rostro, como era de esperarse, también figura recortado al igual que en los anteriores casos. La lista facsimilar se trata de una nota que la mamá de Kanan se la habría enviado y en ella le “recuerda” cómo debe comportarse, sentarse, a qué hora hacer su tarea, bañarse, y entre ello, que las mamás siempre son amables y que nunca se ofenden o molestan. Como lectores, nos encontramos en un momento narrativo en el que Miki ya nos introdujo al testimonio de Kanan, por lo tanto, ya se es consciente del tipo de núcleo familiar en el que creció. Es por ello por lo que decidir colocar esta nota manuscrita en un momento posterior, ayuda a evidenciar la contradicción de la norma frente al cotidiano y que es dicha incongruencia la que se expande y que termina por enfermar, matar e irradiarse hacia otros contextos que nada tendrían que ver con su origen. Esto queda explícito cuando Kanan nos empieza a contar más sobre el tipo de vínculo que tiene con su propio hijo, actualmente.



(Fig. CVIII)

La última foto que se elige para cerrar el testimonio de Kanan es el intento de tacto entre dos manos, desde una diagramación a sangre pero también desde una estética difusa. Nos despedimos temporalmente de Kanan con un gesto familiar: una carita dibujada a crayola y lápiz sobre una circunferencia de color dispuesta hacia una sección de la página (fig. CX).



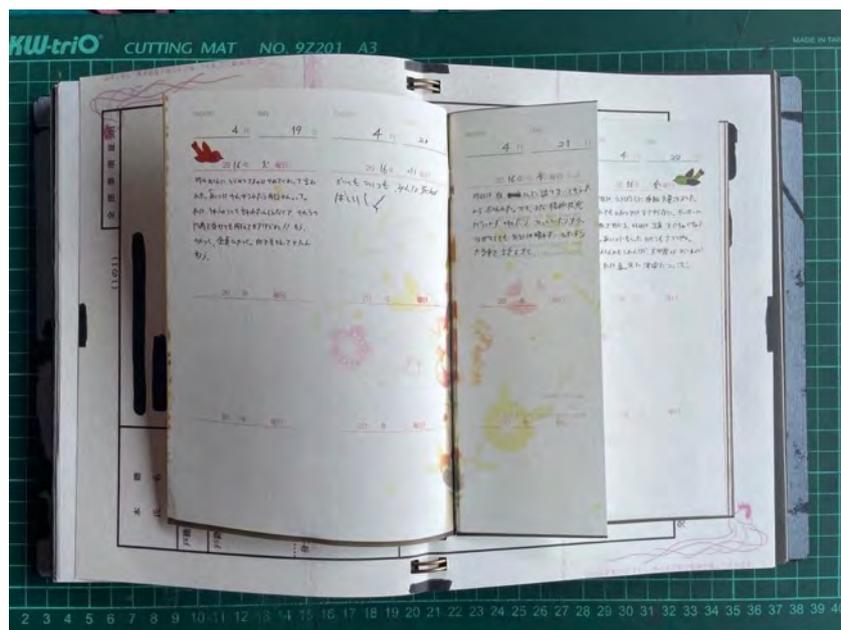
(Figuras CLX, CX)

En la siguiente sección observamos a una mujer adulta sentada sobre una cama abraza y contempla un peluche (fig. CXI). Le sigue el entorno de una lavadora, cuya estética fotográfica emite una frialdad metálica, imagen que es seguida por un paisaje en un día nublado donde es posible ver el mar y su infinito horizonte. Se regresa a la mujer que abraza el peluche, pero ya no lo abraza, el peluche ya no está (fig. CXII). Sus brazos tienen el gesto de estar abrazándose a ella misma, pero son sus manos las que nos revelan que se está rascando y dejándose huellas sobre la piel que ya va rojiza. Le sigue una imagen-objeto, como hemos ido encontrando en las entrevistas previas; en este caso, se trata de un esparadrapo medicinal. Se lo deja respirar con una pausa en blanco antes de continuar hacia otras páginas e insertos de material de archivo. Entonces, nos encontramos con una diagramación y material de archivo que nos recuerda a *Rules for fighting* de Paola Jiménez. Se ve una ficha con datos que está girada, haciendo su lectura una torcida a comparación del resto del fotolibro. Dicho documento está repartido en dos páginas, un pliego que está interrumpido por un inserto de formato más pequeño colocado al medio. Empezando por el inserto, éste consiste en un facsimilar de un diario, cuya primera página es el registro fotográfico de dicho objeto. Así, se comparten algunas páginas de dicho cuaderno: fechas que muestran a una pequeña Ren Akimoto, la quinta entrevistada del proyecto, en el que comparte sus emociones desarrolladas a partir de su contexto de violencia; por ejemplo, el deseo de muerte para quienes le hacen daño, la necesidad

de escuchar música a volumen muy alto para poder escapar de su realidad o el deseo de que un gran terremoto acabe con el mundo, pues le resulta insoportable. Dicho extracto de su diario (o uno de ellos) está sostenido gráficamente por la ficha que se mencionó previamente, una que consiste en un registro civil de familia, en cuya parte final logra extraerse la fecha y reconocer que corresponde al 2016. Al pasar la página se encuentra un nuevo objeto: un osito de peluche, muy probablemente el que se veía en la primera foto. Se reconoce el juguete, pero se ve incompleto, sin una oreja y con muchos huecos desde los cuales se va filtrando su relleno.



(Figuras CXI, CXII, CXIII)



(Fig. CXIV)

Sufrí maltrato físico y psíquico por parte de mi madre desde los 3 o 4 años. [...] Cuando tenía alrededor de 4-5 años, solía llorar mucho. [...] Su brutalidad física fue el único recuerdo que tengo de su toque. [...] Empecé a quitarme la piel cuando tenía 15 años. Durante horas, se había convertido en un hábito... rascarme la piel para quitar algo de la superficie de mi cuerpo. [...] Tengo tantas cicatrices visibles, pero ningún dolor. Rascarme me calma, me distrae de los malos pensamientos. El año pasado le envié una carta a mi madre. Quería distanciarme psicológicamente de ella para tratar mi trastorno alimentario. En la carta mencioné que una de las causas del trastorno podría haber sido el abuso, el tipo de abuso que he estado recibiendo de ella. [...] Mi madre me envió un mensaje a través de [su pareja]: "Puede que haya hecho lo que dijiste que hice. Debo haberme perdido. Lo siento." Ella actuó como si fuera la víctima, cuando en realidad era yo. Este incidente me hizo desear que mi nombre fuera borrado del sistema de registro familiar. [...] Actualmente, he tomado licencia por enfermedad del trabajo. Estoy sufriendo de una serie de problemas, [...]. [...] Ahora duermo con un muñeco de peluche. [...] **Me gustaría seguir contando mi historia y mis sentimientos hasta que la sociedad sepa que las víctimas de abuso están sufriendo severamente los efectos y las dificultades acumuladas en la vida...** (Ren Akimoto).

La estética fotográfica de Miki para el retrato de Ren es muy diferente. Es un retrato borroso, desenfocado, que genera que los bordes nítidos y duros se suavicen y entremezclen entre sí, generando esta suerte de mirada neblinosa. Este retrato abre el encuentro de dos entornos que Miki decide secuenciar de dicha forma. Se hace referencia a las fotografías del interior de la lavadora y del paisaje desde el que se logra divisar un mar. Es importante saber que el testimonio de Ren no figura hasta el cierre de su sección, por lo que es sólo hasta entonces cuándo todo lo visto encaja en un lugar de su narrativa y la de *Internal Notebook*. Por lo tanto la lavadora y el paisaje no tienen una mayor significancia inicialmente, al tratarse de

entornos cotidianos y/o funcionales que uno suele pasar por alto. Sin embargo, se sabe que la lavadora para Ren es un lugar difícil, no funcional, menos racional. Es uno de los entornos donde se desarrolló su trauma. Esto corrobora una vez más el rol de los símbolos personales y la manera en la que los recuerdos, gratos o traumáticos, los moldean; en el caso de Ren (y recolectado por Miki), por ejemplo, la lavadora es uno que guarda y encarna su trauma por abuso. Dichos símbolos personales son los que en psicoterapia son denominados como *detonantes* (o a veces “gatillos” por su denominación en inglés: *triggers*). Ellos ocupan un rol importante en la construcción de la memoria personal, pues pueden súbitamente despertar un recuerdo oculto. El mar se usa en *Internal Notebook* para explicar una ausencia crucial en la vida de Ren: “Mi padre era pescador, oficio que le obligaba a pasar largas temporadas en el mar, rara vez estaba en casa. Cuando mi padre estaba cerca, mi madre no mostraba ningún abuso hacia mí y creo que él no sabe nada sobre el abuso hasta el día de hoy”.

Entonces, llegamos a la fotografía de un esparadrapo, aquel insumo médico usado para sanar heridas. Dicha imagen antecede al pliego en el que notamos la ficha de un registro civil, documento que posteriormente se revela como la solicitud de cambio de apellido de Ren en respuesta a sus deseos de querer cortar vínculos con su familia biológica. Para Ren, tomar esa decisión forma parte de su proceso de recuperación, uno en el que mantener distancias, como anclajes seguros, le brindan calma. Es por ello que tras compartirse la ficha de registro, Miki retrata y muestra a un osito de peluche desgastado y roto. El osito de peluche es un símbolo personal que se ha ido transformando con el tiempo: aquél del que se tiene una fotografía es el que pertenece a la infancia de Ren, el único osito que podía tener, pues su madre no le quería comprar juguetes. Sin embargo, hoy puede dormir algo menos angustiada al no sólo tener un osito, sino varios u otros tipos de peluche. De ello, se puede obtener una cortopunzante metáfora sobre la identidad: es posible recrear la infancia, recuperarla a través del ejercicio de la memoria, pero no podemos cambiarla; ella, como el osito de peluche, viene con sus propios desgastes y rellenos que se filtran. No obstante, aunque la infancia es inalterable, pues forma parte de un pasado histórico, hay partes de ella, que pueden remacharse con los instantes del presente, para seguir cuidando y construyendo identidad. Así, *hacer memoria*, acción continua en el tiempo, es *construir identidad*, una y otra vez, deshaciendo para poder rehacer, como en el caso de los protagonistas de *Internal Notebook*, que buscan seguir rehaciendo sus vidas. Por consiguiente, no obtenemos una fotografía de Ren con sus nuevos peluches descansando sobre su cama; Miki nos deja al encuentro de la foto del peluche que persiste el tiempo y que algún

día podría repararse. Las cicatrices “invisibles” se hacen visibles, y es que la condición de ser o no ser visto no depende mucho de la capacidad de observación, sino de la ausencia o presencia de la mirada como una actitud frente al entorno. Finalmente, tras otra pausa en negro, se arriba al testimonio de Ren y todas las imágenes anteriores adquieren un sentido, como piezas sueltas que empiezan a armar un rompecabezas.

En el caso de Ren ha surgido un cambio de diagramación, pues se ha dejado su testimonio al final de toda su sección. En los anteriores casos, se hallaba casi al inicio, para tener cierto contexto previo a las imágenes que encontraremos y con ello poder reconocer cuáles son recursos para la atmósfera narrativa y cuáles imágenes-símbolo para expresar aspectos y procesos del trauma personal. Pero en la sección de Ren, Miki nos invita a viajar entre páginas e imágenes, para reconocer ciertos elementos que luego cambiarán de significación. Cuando emerge un recuerdo muy doloroso, se siente ajeno, como un sueño extraño o una muy mala pesadilla. Sin embargo, son *recuerdos*, son imágenes que recrean o encarnan experiencias de vida. Es por ello que cuando se vive con traumas, la autoconsciencia de ella sigue una ruta parecida a la que Miki plantea para Ren, una secuencia narrativa diferente, cuya excepción que funciona conceptualmente gracias a un patrón de diagramación y edición que se venía manteniendo en las secciones anteriores. Convivir con el trauma en algún punto ha significado vivir en cierta realidad compuesta por un sinfín de elementos hasta que uno de ellos revela su rol como detonante o gatillo, despertando una sensación abrumadora, súbita y extraña. Tras el testimonio de Ren, llegamos al último pliego de su sección, donde por fin se encuentra su foto de niña en la típica diagramación de la hoja cortada a la mitad. La imagen que se forma a partir del pliego es interesante, pues dice mucho sobre la identidad actual de Ren, seguramente un contexto personal compartido por los demás entrevistados. Vemos su foto de niña, la cual ya no es completada por su retrato de adulta, sino por su testimonio; al lado de ello vemos una fotografía a sangre de unas pastillas y blisters, que se hallan sobre una tela que remite a una sábana de cama. De la misma manera que, en *Mato Grosso*, Raquel nos coloca frente a un díptico formado por la fotografía del tocado y del cáliz de misa para presentar la contradictoria dualidad del padre, aquí se ofrece la identidad de Ren entre lo que muestra y oculta. Ren está conformada por un aparente pasado de felicidad y bienestar, pero que en realidad guarda un historial de abuso. Es por ello por lo que el retrato de niña, como en los casos anteriores, aparece partido por la mitad, precisamente para ser completado por el pliego posterior, o en este caso, anterior. Así se completa la figura de su identidad, una que

constantemente revive su pasado al vivir con miedo y tener recuerdos intrusivos, al autolesionarse como una búsqueda de alivio frente a lo anterior, necesitando un gesto físico de afecto, como el que encuentra ella misma con sus peluches

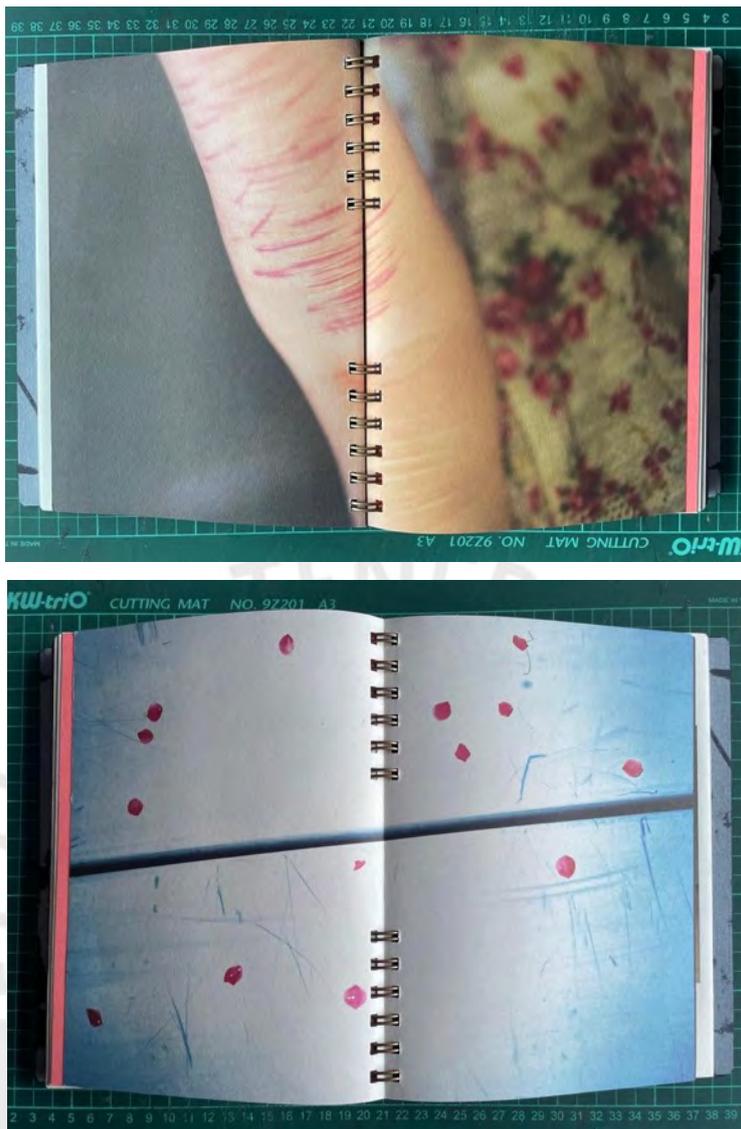


(Fig. CXV)

La siguiente sección corresponde a Chifuyu Amemiya:

Quando era pequena, siempre escuchaba a mis padres pelear y gritarse. [...] [Mi madre] muchas veces me decía: “Me convertí en mamá por tí”. [...] Apenas nació mi hermanito, mi padrastro cambió radicalmente su actitud hacia mí. Un hombre, que me trataba con tanto amor, empezó a ignorarme por completo. [...] Empecé a creer que yo era la única que no tenía parentesco de sangre. Estaba sola otra vez. [...] Mi madre me decía a menudo: “Tu cara es tan asquerosa”. [...] Sentía como si algo se rompiera dentro de mí en ese momento, una parte de algo que salió realmente mal y extraño. Renuncié a algo dentro de mí (Chifuyu Amemiya).





(Figuras CXVI, CXVII, CXVIII)

Así, dicho momento narrativo da paso a una de las imágenes más dolorosas de todo el libro: el brazo de quien asumimos es Chifuyu, que presenta múltiples autolesiones (fig. CXVII). Entonces, la secuencia resalta el color rojo como uno vinculado a la sangre, pero ya no con relación a la línea familiar consanguínea, sino a lo que emerge desde el cuerpo tras un corte, por lo tanto, la evidencia inevitable de una herida viva. Aquí es interesante también la nomenclatura de ciertos aspectos técnicos o recursos formales de lo editorial. Miki decide colocar la fotografía de las autolesiones de Chifuyu *a sangre*, una manera de acentuar la imagen o el elemento narrativo, al hacerla ocupar todo el pliego sin dejar o respetar los márgenes. Así, seguido de la imagen del brazo de Chifuyu, se observa otra imagen *a sangre* que muestra lo que parece ser la superficie de un mueble que presenta rayones por uso; sobre él han caído algunos pétalos de rosa. La simbología de la rosa, más aún de sus pétalos caídos, es uno que

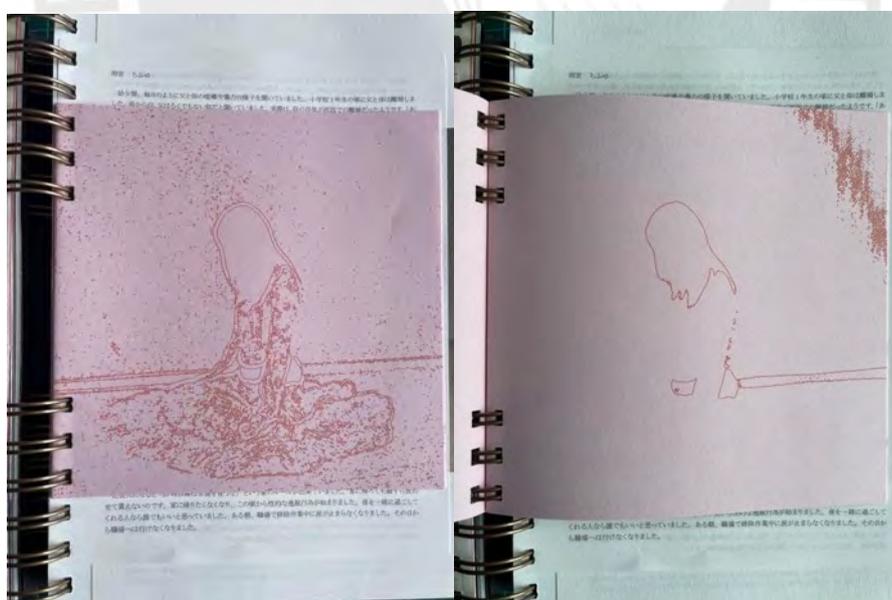
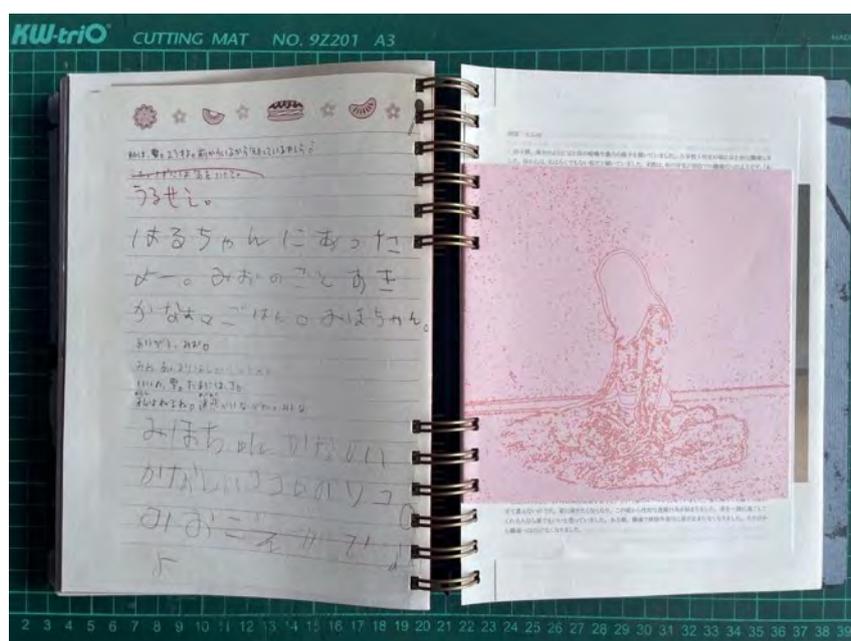
representa el punto de marchitación de una de las flores que, por antonomasia, evoca la delicadeza. La rosa es una flor que ha sido asociada a la expresión del amor y suele ser vinculada a figuras maternas o el vínculo de pareja. Por ende, ver un pétalo de rosa sobre el suelo o la mesa es señal de que ella empieza a morir, como eventualmente suele suceder con las relaciones y los afectos porque se atraviesan ciertas etapas de crisis y cambios. Sin embargo, es importante recordar que la autora y los protagonistas del fotolibro son japoneses, por lo tanto, la simbología que se extrae de su narrativa está moldeada por la mirada de dicha sociedad y cultura.

Haber propuesto colocar esta imagen después de las autolesiones de Chifuyu también invitan a reimaginar los pétalos de rosas<sup>42</sup> como salpicaduras de sangre, metafóricas lágrimas rojizas de un dolor que la ha marcado de distintas maneras, no sólo físicas, y que seguramente la siguen acompañando, no dejándole florecer las partes que quisiera poder dejar ir con el viento, como lo hacen las flores del cerezo con relación a su tronco/origen del cual emergieron. El siguiente pliego se siente como un murmullo, casi aparente silencio. Es una fotografía muy confusa, pues además de estar borrosa no logra distinguirse algún elemento en concreto, algo que brinde información, salvo la textura y color de la imagen que nos transmite la sensación de estar en un espacio. Se siente una inmersión tan profunda que ya nada es distinguible y tampoco evitable, pues esta imagen, como las demás, continúa ocupando todo el espacio del pliego. En las siguientes páginas, el fotolibro nos presenta un extracto de un diario que contiene un texto manuscrito; a su lado, un inserto en formato más pequeño, pero también impreso sobre un papel de color rosado que muestra la silueta de una chica, sentada sobre el piso y lleva puesta una falda. La chica no nos mira, lleva el pelo largo y al tener el rostro volteado no es posible distinguir su rostro. Las partes que se han podido traducir del texto manuscrito nombran la nieve, que su autora o autor tiene 23 años y se pregunta si una persona gusta de otra, también afirma haberse divertido y al mismo tiempo que “alguien” se calle y no la molesten, pues al parecer a veces hay momentos donde se siente “de cabeza”. Además, se lee la frase “corazón

---

<sup>42</sup> *Hanami* es una de las festividades nacionales de Japón que reúne a casi todos los pobladores de distintas partes del país para contemplar los árboles de cerezos en flor. Lo que desde siempre ha sido anhelado de este festival es que el florecimiento de estos árboles no dura mucho tiempo, siendo en los días del *hanami* en los que las flores del cerezo emergen, se desprenden de sus ramas y caen, creando la visualidad de una lluvia de pétalos rosados que caen por toda la ciudad. La filosofía del *hanami* es una muy especial para la sociedad japonesa, que guarda su origen con el código samurái presente en la historia de la nación. Así como el árbol del cerezo despide a sus flores antes de que éstas se marchiten, también para los samuráis era importante respetar su muerte y no esperar al envejecimiento, sino anhelar morir en batalla: en dicho momento de máximo esplendor. *Hanami* al español significa *ver flores*. En el contexto de *Internal Notebook* y de la historia de Chifuyu: ¿Qué florece y cae antes de tiempo? ¿Qué “flores” son las que se ven y de dónde han caído?

triste”. El inserto en rosado no presenta texto, pero a medida que pasamos las páginas, pareciera que el retrato de la chica con la falda se va desfragmentando en puntitos. De por sí, el retrato inicial es uno de textura digital, como si sólo se hubiese dejado un porcentaje de los píxeles con los que se construye técnicamente dicha imagen, y son estos los que van desapareciendo con el pase de páginas.



(Figuras CXIX, CXX)

Dicho juego visual propuesto por Miki aporta a la sensación de despersonalización que se ha venido identificando y recolectando de los otros entrevistados. Ya sea por las preguntas íntimas y dolorosas que nos comparten a través de sus testimonios, o porque lo han nombrado

específicamente, la pérdida de la identidad tras un abuso sistémico desde una edad tan temprana es una de las consecuencias más graves de dicho contexto/cuadro y quizás una de las más difíciles de reparar o recuperar. Así, viendo desaparecer metafóricamente a la chica de la falda, es como llegamos al testimonio de Chifuyu:

Quería morir... Empecé a medicarme en exceso y comencé un comportamiento de autolesión, que consistía en cortarme la muñeca con un cuchillo multiusos. [...] Estaba buscando hombres, cualquier hombre. Confiaba tanto en ellos porque estaba tan desesperada por tener un toque humano gentil y una conexión con cualquier hombre. [...] Creía que [...] las autolesiones eran las únicas formas de protegerme del mundo exterior. [...] Empecé a sufrir una disociación que derivó en un trastorno de personalidad múltiple. Mi amigo imaginario de mi infancia, Shizuku-kun comenzó a aparecer abiertamente incluso cuando había otros seres alrededor. [...] En el verano que tenía veinte años, tomé cien pastillas de un medicamento. Iba a suicidarme. Mis padres me dejaron como estaba. Yo estaba inconsciente y me dejaron sola. No hicieron nada y me dejaron así dos días. [...] Al tercer día del coma, [...] [mi madre] llamó a una ambulancia para salvarme la vida. [...] No quiero que nadie pase por lo que yo viví. Espero que mi historia ayude a alguien que está pasando por lo que yo he pasado, incluso después de décadas o cientos de años a partir de ahora.

Leer la sección de Chifuyu adquiere un clímax emocional singular. Principalmente, porque aquí se evidencia sin tibiezas ni metáforas el dolor con el que conviven ella y los demás entrevistados. Destacar esto resulta importante, pues genera una urgente analogía entre lo que sucede con la naturaleza del fotolibro autobiográfico, así como la naturaleza de un sobreviviente a un contexto de abuso infantil o violencia familiar. Cuando Chifuyu cuenta las sensaciones y razones detrás de sus autolesiones, se recoge que ellas son expresiones de su sufrimiento y al mismo tiempo una búsqueda por sentir “algo”, quizás una sensación vital o afectiva como lo que cuenta cuando habla de sus relaciones con los hombres. Cada cicatriz no sólo es evidencia de las acciones violentas de su madre, sino que también pertenecen a heridas que ella misma se ha hecho como huella expresiva de algún cuadro agudo de ansiedad. Por consiguiente, exponer hojas de su cuaderno interno, ese diario personal que guarda sus confesiones, de ahora y de niña, es como exponer una herida reabierta. Las fotografías que Miki retrata de ella (como de los otros entrevistados), junto al archivo que Chifuyu le comparte, implica publicar contenido que corresponde a una intimidad muy importante y delicada.

Creo que los archivos nos dan un vistazo al pasado que ya no podemos ver, por lo que creo que juegan un papel importante para ayudarnos a reflexionar sobre los contenidos que no podemos fotografiar en el presente (extracto de entrevista realizada a Miki Hasegawa, autora de *Internal Notebook*).

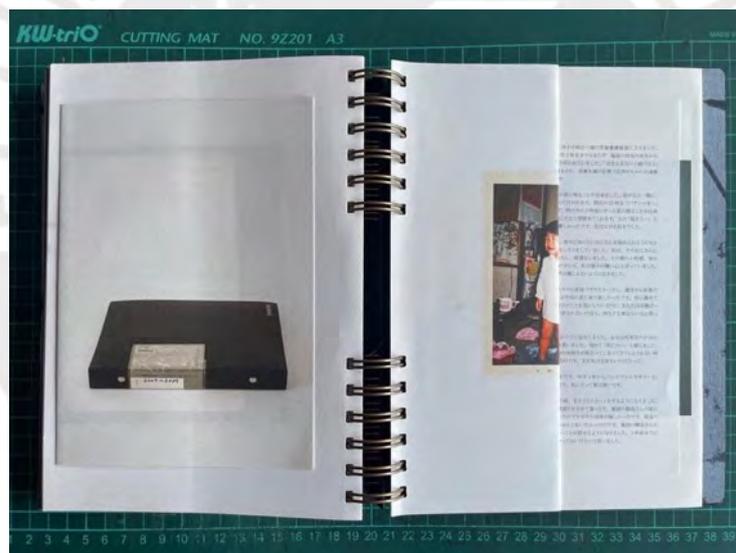
Dicha catarsis editorial, posibilita vaciar dichos pensamientos, aunque sea por un instante y liberar espacio para otras sensaciones necesarias. Miki inicia la historia de Chifuyu con un dibujo de una chica cayendo y la cierra, temporalmente, con una fotografía de luz y colores claros y ligeramente borrosa. Sin embargo, no es lo suficientemente difusa como para perderse en la confusión; al contrario, se logra reconocer unas ramas de árbol y luz que las atraviesa. Es una imagen poco saturada que evoca posibilidad al mismo tiempo que nostalgia, remitiendo a un escenario de invierno como el que se nombra en el manuscrito final de Chifuyu. Entonces, vamos llegando a la parte final del libro: a los dos últimos testimonios recogidos para contar la verdad que Miki y su *Internal Notebook* traen con una cuidada urgencia. Los dos últimos testimonios son presentados siguiendo el patrón de diagramación propuesto a lo largo del fotolibro; no obstante, son presentados con una particularidad: ambos nombres salen juntos en su intertítulo: Kiyoko Kikuchi y Kumiko Iobe



(Fig. CXXI)

Se conocieron en un taller comunitario para personas con discapacidad donde trabajaban. Dado que ambas crecieron en un centro de servicio de "El niño y la familia", se hicieron cercanos. Kumiko solía sufrir violencia doméstica por parte del novio con el que vivía. Kiyoko siguió cambiando de trabajo porque no podía entablar buenas relaciones con sus colegas. No podía vivir sola, así que se quedó en la casa del personal de una antigua institución de cuidado infantil. Ella comenzó a autolesionarse, como cortarse las muñecas y tener sobredosis de drogas repetidamente. Kumiko se fue de su casa con miedo y se mudó con Kiyoko.

En lo que es un primer texto explicativo del contexto que encuentra a Kumiko con Kyoko, éste nos revela que es posible salir del entorno violento y buscar refugio en aquella persona que pasa por lo mismo que tú. Entonces, frente a la idea de que la resolución podría estar garantizada en manos de alguien ajeno que te guía a sanar, aquí Miki ayuda a resaltar cómo un camino a ello se puede encontrar dentro de la problemática antes que solo depender de elementos *extranjeros* a ella. El primer pliego de Kiyoko muestra una fotografía de archivo en la que figuran dos personas: un chico que mira directo a la cámara y le hace un saludo con la mano derecha. Él va acompañado de una chica, que también hace una seña, pero su rostro ha sido tachado con un lapicero. Se encuentran sentados en un espacio que no se logra distinguir como una casa; quizá se trate de un lugar de la escuela a la que podrían ir juntos u otro espacio público. Continuando al siguiente pliego y diagramación, se regresa a uno familiar: hacia la página izquierda se nota un inserto de otro de los cuadernos íntimos, y a su lado la fotografía de Kiyoko de niña, a la mitad.



(Fig. CXXII)

Me enojé con mi existencia. Desearía morir. Incluso viva, no hay nada bueno en ello. Tomé un libro blanco con páginas en blanco y comencé a escribir mis sentimientos como mi testamento. Saqué un cúter y me corté el brazo tantas veces. [...] No pude evitar sentirme sola y visité la institución a la que pertenecía. [...] Pero [los maestros] parecían ocupados cuidando a los niños que no conozco. No había tiempo para quedarse y hablar. No había un buen ambiente para hablar de mi situación actual. [...] Mi lugar no estaba ahí. [...] Quería amigos que pudieran entender lo que siento (Kiyoko Kikuchi).

Aquí es donde el fotolibro se presenta como un espacio narrativo en el que no es necesario adaptarse ni encajar, pues su proceso creativo es uno que actúa en viceversa: el libro

se adapta a lo que uno es y necesite contar. Es por ello por lo que cada recurso gráfico y material son tan específicos, pues la autora busca evocar y encarnar cada gesto, expresión y emoción que le suscita cada historia que conectan con una preocupación personal.

En la institución, había practicado coro durante trece años. Me gusta cantar. [...] No hay día que no cante. Cantar es un alivio para mí. [...] Incluso cuando llevo una vida ordinaria, [...] las voces de niños y madres, las escenas en un restaurante familiar desencadenarán flashbacks. [...] Si alguien pensara, sintiera y actuara de alguna manera por mi declaración sobre lo que he pasado, mi vida hasta ahora podría tener algún valor. Espero que el mío no haya sido inútil (idem).

Kiyoko nos cuenta un aspecto de ella que es tan conmovedor como esperanzador: dentro de una vida que giraba en torno al dolor, el miedo, la incomprensión y la desesperanza, logra conectar con una actividad que le generaba placer y alivio. Si por un lado, algunas voces del entorno se presentaban ante ella como gatillos de su trauma personal, es su propia voz al cantar la que le permitía expresar y liberar ciertas sensaciones para eventualmente encontrar un poco de paz y seguridad.



(Fig. CXXIII)

En el primer pliego de la última entrevista del fotolibro de Miki encontramos un inserto en la página izquierda y el retrato de infancia por la mitad hacia la página derecha. El inserto corresponde al diario personal de Kumiko Iobe, quien sería la compañera de Kiyoko. La portada del diario personal de Kumiko resulta inmediatamente muy familiar: se trata de la misma portada del fotolibro que se tiene entre manos. Se revela que el diseño del *Internal Notebook* de Miki, proviene del *cuaderno interno* de Kumiko. Entonces encontramos texto

manuscrito y pasando las páginas del inserto encontramos la traducción al inglés, se lee una correspondencia entre alguien llamado Matta y Kumiko. En dicha correspondencia, ambos comentan lo grato que es conversar entre sí, que esperan hacer llegar ciertos regalos de cumpleaños, o incluso cuán doloroso es aguantar el llanto. Leer dichas líneas evidencia que hay confianza entre ambas personas, por el hecho de que se comparten cosas íntimas. De ello, se ve el pliego que acompaña al inserto y se encuentra la fotografía de Kumiko de niña, donde la vemos llorar con mucha fuerza, inclusive gritando.

Viví con mis padres hasta que fui estudiante de segundo grado de primaria. Mis padres no me dejaron más que un billete de 10.000 yenes, y ni mi padre ni mi madre volvieron a casa durante días. [...] Un subdirector vino a verme, me dio un poco de pan que sobró del almuerzo escolar para que no me muriera de hambre. [...] [Eventualmente,] alguien notificó a la oficina de consulta de niños sobre mí, una persona a cargo vino a verme, sin embargo, juzgaron que la situación no era un problema y simplemente se fueron. Cuando mi padre y mi madre estaban en casa, me pateaban el estómago y me empujaban. He visto a mi madre teniendo sexo con el amigo de mi padre en casa y fue repugnante. Este tipo me siguió cuando [una vez] fui al baño y fui abusada sexualmente. [...] Cuando la encargada de la oficina de consulta de niños vino por segunda vez, impulsivamente corrí detrás de ellos descalza y apelé: “Ya no puedo vivir así aquí. Hagan algo, por favor”. [...] **En la institución para niños donde me hospedé, el mismo jefe de la institución se estaba comportando violentamente.** Era un lugar donde la violencia era común, a diario. [...] **Las personas que fueron abusadas antes, volvían a ser abusadas.** (Kumiko Iobe).

Leyendo cada línea del testimonio de Kumiko, se comprende por qué la autora decide cerrar su fotolibro con dicha historia. A través de *Internal Notebook* se ha podido conocer la historia de ocho individuos: ocho adultos que conviven día a día con estrés post-traumático y, a su vez, ocho niñas y niños que siguen anhelando cariño y seguridad. Dichas historias han sido entrelazadas gracias a una cuidada estética editorial por parte de Miki, una que incorporaba pausas en blanco y silencios en negro, no sólo en aras de darle una transición narrativa al lector, sino, sobre todo, para honrar y respetar el dolor que cada uno de sus entrevistados continúa procesando. Es por ello que la elección de qué material de archivo usar y cómo presentarlo también es parte de las elecciones para mantener cierta atmósfera narrativa que se plantea desde el concepto del fotolibro: estas historias las encontraremos como quien encuentra confesiones dentro de un diario de niña/o o adolescente.



(Fig. CXXIV)

El archivo personal que se incluye, como las fotografías del álbum familiar o extractos de los diarios personales de cada entrevistado, son incorporados en *Internal Notebook* como insertos también anillados, pegados, o sólo colocados sin ataduras, además de estar en un formato de menor tamaño, creando la sensación táctil como de quien encuentra notitas dobladas dentro de un libro. De esta manera, dichos archivos no sólo están dispuestos para complementar emocional y sensorialmente aquello que se cuenta y lee desde los testimonios personales, sino que también son recursos que crean una atmósfera agridulce de una ternura reconocible, aunque inexistente: dibujos a crayola, extractos de diarios de niño y stickers como texturas evocativas de una dulzura infantil que en el contexto de esta historia ha sido extirpada, quebrada, violentada. “*Ya no puedo vivir aquí. Hagan algo, por favor*”, es el pedido que expresa Kumiko ante una autoridad oficial responsable por casos de abandono o violencia infantil. El testimonio de Kumiko continúa y en su cierre expresa: “*Y a todas las futuras mamás, no quiero que digan que desean tener hijos tan fácilmente*”. El pedido de Kumiko es uno al que se suman más que las nueve voces que crea y reúne Miki en *Internal Notebook* (incluyendo la suya propia); se trata de un llamado social sobre la responsabilidad y cuidado ausentes en los vínculos afectivos, siendo la infancia la etapa más crítica donde lo anterior puede calar de maneras muy hondas o casi irreparables.

A veces el camino para expresar *lo indecible*, recae más en aprender a escuchar/leer *lo insoportable*, lo que precisamente acontece en el punto clímax cuando se fragmenta la idea que

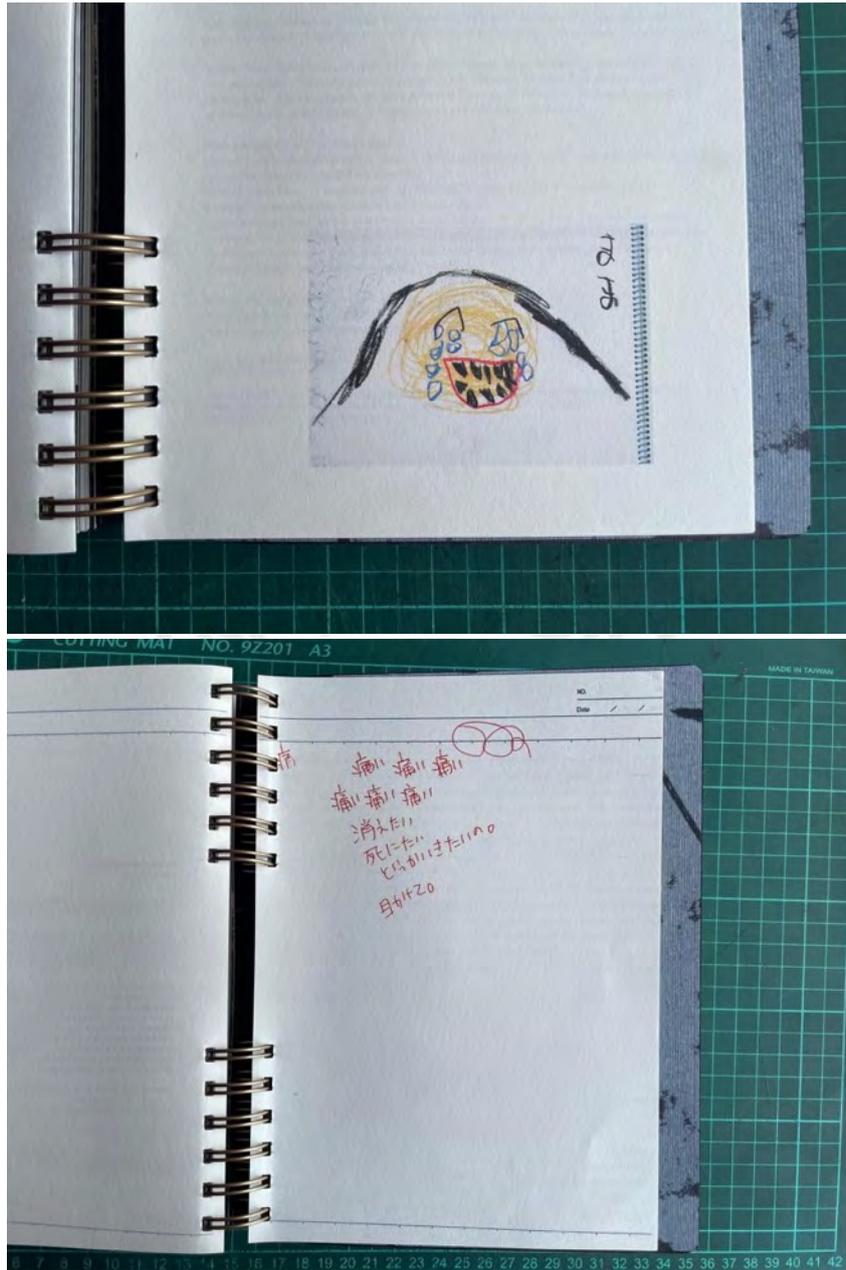
se guarda de alguien. Es por ello que Kumiko agrega a su solicitud que las madres dejen de autoexigirse más de la cuenta y pidan ayuda; sucede que la acción de pedir ayuda connota la emoción de necesitar a alguien más, pues hay algo en nosotros que se encuentra ausente, ya sea como recurso o afecto. Es por ello por lo que *pedir ayuda* es algo más fácil de nombrar que de hacer, pues inherentemente implica reconocernos vulnerables, y frente a una sociedad dedicada a lo productivo, ello es sinónimo de ser débil. Vivimos en una sociedad donde la sensibilidad, como la vulnerabilidad, son un lujo, cuando ambos son parte de la naturaleza humana y necesitan ser expresadas. Entonces, hay un resquicio de esperanza al final del túnel, motivo por el cual se concluye la sección de Kumiko con dos fotografías: la primera de ellas es un monedero chiquito, haciendo un guiño referencial al dinero que le dejaron sus padres cuando la abandonaron; y así, la segunda fotografía es la de una flor de color amarillo o naranja, cuyo centro y color resplandecen. A veces, contar lo que nos ha pasado, a nuestra forma y tiempo, es la mejor manera de expresar ayuda, sin necesariamente tener que pedirla. Es precisamente por lo anterior por lo cual el trabajo de Miki a través de *Internal Notebook* es conmovedor al ser ejemplar en la forma de acoger una temática tan compleja y coyuntural. La última página del fotolibro nos regresa a las páginas del cuaderno escolar japonés que se veía al inicio, pero esta vez guarda un texto manuscrito que lee: “Duele, duele, duele. Quiero desaparecer. Quiero morir. Duele, ¿a dónde quieres ir?”. Con ello, el viaje testimonial y narrativo del fotolibro llega a su fin. Así, a través de *Internal Notebook*, Miki no pretende ofrecer una solución concreta o inmediata al problema, ya que éste tan sólo ofrece un acercamiento desde y hacia su propia realidad japonesa. Lo que Miki nos brinda gracias a su pieza artística editorial es lo que el poeta musulmán Rumi expresa en su célebre cita: “*Donde hay ruina, hay esperanza de un tesoro*”. Es decir, nos solicita destapar la mirada para bucear con ella y encontrar la herida, pues dentro de ella es posible encontrar esa flor resplandeciente que logra crecer en el concreto: un sutil y/o mínimo milagro al cual es posible aferrarse para continuar, no sólo sobreviviendo, sino viviendo. Tanto la frase del poeta Rumi, como el proyecto de Miki, generan una ácida esperanza, pero esperanza finalmente, como la imagen a crayola de un rostro que ríe y llora a la vez. He ahí la paradójica situación de bienestar y el tipo de ayuda que solicita con urgencia: una que no busque reparar, pues el abuso es irreversible, pero que pueda estar enfocada en mirar y escuchar al otro con paciencia, cariño y cuidado, cualidades que nunca han logrado estar presentes en dichas vidas humanas.

En Japón, todavía estamos atrapados en el mito de la maternidad: una vez que una mujer da a luz a un niño, se le asume una actitud muy maternal, dedicando

todo a su hijo, convirtiéndose en una madre maravillosa. Sin embargo, si resulta ser abusiva, será vista como una persona absurda, alguien diferente, y sería denunciada, recibiendo una feroz paliza. No obstante, la sociedad lo olvidaría, ya que es el problema de otra persona. Después de dar a luz a mi propia hija, me puse muy ansiosa por la posibilidad de abusar de ella. No sentía que tuviera sentimientos maternos, pues tampoco podía amamantar muy bien a mi hijo. Así, lo primero que hice cuando mi bebé seguía llorando fue cerrar la ventana. Tenía miedo de que mis vecinos descubrieran que no era una buena madre. Entonces, me di cuenta de que el abuso infantil no lo cometen algunos padres inusuales, sino que más bien le puede pasar a cualquiera bajo ciertas circunstancias. Entonces, quería saber qué era exactamente el abuso, qué tipo de dificultades tienen que enfrentar los niños abusados. Quería saber de ellos directamente. Fue un acto necesario para mí, para no convertirme en una madre abusiva. [...] Durante este proceso de producción, yo misma siempre estaba pensando en lo que otros podrían imaginar y sentir al ver este fotolibro (extracto de entrevista realizada a Miki Hasegawa, autora de *Internal Notebook*).

Por consiguiente, *Internal Notebook* es también el cuaderno interno de Miki, compuesto por otras partes, para poder ser dejado como evidencia de sus propias sensaciones, dolores y anhelos, unos para ser releídos por ella en lo que continúa su propio aprendizaje como madre; pero también, para ser leído por su pareja, hija y posible futuras familias que puedan dar al encuentro con su creación, como otras, en aras de leer estas historias y así evitar crear las suyas propias. En todo caso, poder deconstruir cierto tipo de lenguaje afectivo y empático para desde los nuevos, poder reescribir historias del pasado y escribir nuevos tipos de relatos afectivos y familiares de aquí en adelante.





(Figuras CXXV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII)

**A modo de conclusiones:**  
**DEL ACTO CREATIVO PARA DIALOGAR CON LA PROPIA HISTORIA Y**  
**CONVIVIR CON EL TRAUMA.**

*Uno no escribe sabiendo lo que va a decir, sino para indagarlo*  
 (C.P.; Ediciones Granizo 2022).

Tras haber dispuesto una serie de imágenes, textos y, sobre todo, emociones, en la página, mi fotolibro, *El infinito del cosmos*, se logró publicar en el 2019. Se trataba de un viaje narrativo y visual desde el cual buscaba poder decirle a mi padre cuánto significaba para mí. Sin embargo, al concluirlo, me di con la sorpresa de que en dicha publicación también confesaba que había aspectos de él que no comprendía y reclamaba, como también unos propios que reconocía como inmaduros o incongruentes. De esta manera, el haber tenido un espacio desde el cual fuese posible entretener ambos hallazgos, fue una oportunidad para empezar a cristalizarlos, es decir, no sólo asumirlos sino, desde ellos, poder encarnar una actitud diferente frente a mi entorno, una forma de *ser y estar* que me permitan continuar creciendo, cada vez menos ingenua de mis propias idealizaciones, y más transparente con mis deseos y contradicciones. De ello, *concluir* no refiere exclusivamente a llevar una acción a su fin, como lo fue publicar *El infinito del cosmos*. *Concluir* es también reconocer el haber atravesado cierto proceso (creativo o de investigación), uno que desestructura y transforma, que eventualmente lleva a un nuevo sitio desde el cual se mira el mundo.

Durante esta investigación he podido confirmar que el proceso creativo y de elaboración de un fotolibro autobiográfico logra resignificar el rol y uso de la fotografía actualmente, posibilitando un proceso en paralelo de suma importancia: la reconstrucción de la memoria personal. Como pieza artística y editorial, el fotolibro plantea nuevas narrativas visuales en un lenguaje no verbal que posibilita manifestar y nombrar lo indecible. Narrativas formuladas a partir de una escritura imaginal que propicia una lectura polisémica. Una polisemia alimentada de las vivencias y subjetividades trasladadas y recogidas por cada autora. De ello, el propósito esencial de un fotolibro autobiográfico resulta en la expresión o narración de dichas historias personales, nutridas y construidas desde la memoria.

1. **En primer lugar**, cuando se refiere a la necesidad de reconstruir memoria, ello suele estar orientado a reimaginar o recordar eventos del pasado, pero tras el contexto de crisis referido previamente, ello resulta insuficiente. Es por ello por lo que la reconstrucción de la memoria se halla más alineada con la posibilidad de brindar y encontrar espacios de catarsis para liberar aquellas narrativas ocultas, generalmente, por tabúes o “normas” sociales. Consiste en encontrar la grieta por la cual el sistema entero empieza a resquebrajarse, uno que precisamente sesga la memoria al circunscribirla a una (auto)percepción limitada y limitante. Por lo tanto, **la memoria puede ser entendida**, y desde ahí *re*-construida, **como una narrativa sensorial** que nos lleva a un molde más asertivo y empático (con nosotros y el entorno) **de nuestras historias vitales, en tanto nos demos la oportunidad de jugar y concebir desde una nueva perspectiva lo que hemos ido entendiendo como lengua y mensaje**. Si se reconoce al acto de hacer y reconstruir memoria como uno fundamental para los procesos humanos personales como colectivos, es importante contar con formas accesibles para ello. Una manera de hacer dicho acceso viable es empezando a reconocer el lenguaje como uno no adherido únicamente a su expresión oral o escrita, por lo tanto verbal; más bien reformularse como uno que puede ser escrito, preformado y escuchado a través de otras formas, como lo son las imágenes. En dicha línea, los tres fotolibros reunidos para la presente investigación son buen referente de cómo una historia puede ser escrita y leída no sólo a través de la palabra, sino ella entrelazada junto a otros tipos de recursos narrativos como lo son las fotografías o las materialidades: el facsimilar del cuaderno del papá de Paola en *Rules for fighting*, la carpeta que se asemeja a la bitácora de una o un adolescente en *Internal Notebook* o el libro convencional (qué podría ser de historia o de cuentos) de *Mato Grosso*.

Entonces, el fotolibro autobiográfico es una oportunidad para poder aterrizar dicho anhelo y búsqueda, siendo una expresión y pieza artística que no es exclusiva sólo para aquellos que practican la fotografía profesional o los artistas con trayectoria. Precisamente es una creación que ha emergido del encuentro entre una necesidad y una creación humana: las historias y los libros, siendo una la parte más imaginal y la otra, la más tangible. Hasta la fecha el fotolibro es entendido como un fenómeno artístico, al tratarse de una pieza de arte conceptual contemporánea; sin embargo, se considera que es ante todo un nuevo fenómeno cultural, social y humano, un acto creativo que nace

de una necesidad esencial, resultante de un continuo sufrimiento ante la ausencia de espacios de reconocimiento. Por ejemplo,

Es por ello por lo que **los fotolibros** no sólo están al servicio de fines comunicativos, sino que ante todo **pueden servir de puentes empáticos para un mejor entendimiento del mundo y, así, una mejor construcción y reconocimiento de identidades propias.** Por consiguiente, en lo que respecta a los fotolibros de género autobiográfico, ellos se construyen a partir del entretejido creado por una narrativa que se extrae de la memoria personal. Dicho acto de *hacer memoria* resulta fundamental pues se trata de contar la propia historia, poniendo nuestra voz de autoría al centro. Y es que cuando recordamos, la posibilidad de revivir dichos instantes del pasado se debe no sólo a nuestro registro subjetivo y sensorial, sino que ello se ve complementado con lo que el entorno o los demás también nos van contando del hecho, desde el rol de testigos. Nosotros *somos protagonistas de nuestras memorias* y todo lo demás entra en el rol de observador participante, sea directa o indirectamente. Por lo tanto, cuando pensamos en los testimonios o las crónicas, ambos se presentan como documentos o archivos que buscan ser la certeza frente a un hecho, son registros antes que relatos que además necesitan ser validados por un tercero que los cuenta o escribe. Si un testimonio o crónica busca llegar al consenso con una verdad histórica, el fotolibro autobiográfico más bien pone sobre la mesa *una* verdad sobre la memoria personal como un acto de (ins)urgencia, de historia revelada para rebelarse contra aquellos sistemas de poder que incluso vulneran los umbrales a los que supuestamente no tienen acceso. Esto se identifica en el caso de *Mato Grosso* y el proceso de Raquel cuando, en cierto momento, comparte que su búsqueda narrativa es la de acoger los diferentes lados de su padre, así los considere ella (o más de un lector) como incongruentes. Así, ella no pretende re-idealizar a su padre, como tampoco juzgarlo: su acto de revelación no es una rebeldía contra su familia o su padre, sino sobre cómo es construida la memoria familiar y que ella puede ser revisitada, entonces, reformulada cuantas veces sea necesario. Esto se observa en la manera en la que Raquel se presenta a sí misma de niña y adulta a través de sus imágenes como de su voz como autora, compartiendo sus cambios identitarios mediante la revelación de una parte de la vida de su padre como un cambio en la imagen construida alrededor y a través de él.

2. Entonces, **en segundo lugar, se demuestra que desde un proceso creativo de naturaleza introspectiva, lo que se busca y trabaja es la materialización de lo subjetivo al mundo de lo real en sí mismo, el espacio donde lo otro es reconocible de formas asibles y tangibles. Es por ello que el arte del fotolibro de autor es expresivo en esencia y el trabajo de la memoria encuentra en él la posibilidad de ser enunciada y denunciada, sin exigirle nada más que una forma de ser contada.** En sus inicios el fotolibro era sólo considerado como un libro que reunía fotografías, por lo tanto un soporte meramente funcional; hoy en día el fotolibro, y en su mayoría con tendencia a las autobiografías, se vuelve en sí un fenómeno comunicacional de la memoria. Ya no sólo trata de ser un espacio donde la memoria es una categoría o género, sino que se vuelve una forma manifestada de ella misma, que emerge como puente transicional simbólico entre la pregunta enunciada por el autor y la respuesta anhelada. Independientemente de su forma final, el fotolibro autobiográfico deviene de una investigación personal e histórica a través de distintas fuentes y materiales. Por esa misma razón no es tan sorprendente encontrar que fotógrafos-autores de sus publicaciones compartan su quehacer creativo con otras profesiones o vocaciones, así como otros lenguajes. En el caso de estas publicaciones introspectivas, ellas inherentemente trabajan con, y a partir de, la memoria personal.

Por ejemplo, aquí se puede retornar a los casos de Miki Hasegawa y Paola Jiménez, como referentes de casos personales como sociales. En el primero de ellos, se hace evidente cómo la noción de “abuso” por parte de un miembro familiar no es en sí un concepto asumido por la sociedad japonesa, pero sin embargo es parte de la problemática contenida en los altos índices de mortalidad infantil. Así, *Internal Notebook* no sólo conlleva la reunión de testimonios, sino en cómo dicho acto es presentado para denunciar una verdad inevitable aunque censurada por los medios e instituciones oficiales. En el caso de *Rules for fighting*, la cuestión es más personal con relación a cómo Paola nombra que cierta verdad escrita en torno a la muerte de su padre no alinea realmente a cómo ella vive y cuenta dicha narrativa, una que no es sólo sobre su padre, sino que tiene que ver con su familia y ella como una parte importante de dicho núcleo. Por lo tanto, si bien su verdad no es censurada, tampoco ha sido buscada u ofrecida un lugar lo suficientemente disponible y flexible para ser escuchada sin filtros o mediaciones.

3. En ese sentido, **la reconstrucción de la memoria que sucede en el proceso de creación de un fotolibro autobiográfico se basa en recuperar la naturaleza narrativa de la misma.** La memoria como acto narrativo otorga la suficiente distancia frente a imágenes muy específicas y conocidas para uno con el objetivo de no dejarse llevar sólo por su literalidad, sino poder ir hacia la introspección. En ese sentido, nos volvemos protagonistas de un relato y nuestras memorias se vuelven insumos esenciales para esa historia; de esa manera es posible jugar con ellos desprendiéndonos u olvidándonos temporalmente de su ubicación como heridas abiertas de narrativas traumáticas, para que simplemente sean recursos estéticos, simbólicos y creativos que posibiliten la escritura sensible de un relato personal nunca antes expresado.

Los fotolibros autobiográficos se valen de las constelaciones narrativas para poder unir tantas distintas partes sin entremezclarlas; más bien, se apoya sobre las distancias compositivas, de compaginación y de formato para que sean una suerte de intersticio sintáctico que ayude a reconocer las diferencias entre los distintos elementos y precisamente de ellas ofrecer los puentes de conexión para formular sentidos y de ello, lecturas posibles. Además, su recurso narrativo principal ha sido y será la imagen: objeto, símbolo y concepto que desde su origen conlleva inherentemente un juego de representaciones. Entonces, el dialogar y reflexionar sobre el fotolibro autobiográfico también nos lleva a hacerlo sobre la memoria, pues no sólo se comprende la manera en la que este tipo de creaciones colaboran con el proceso de individuación, sino que la existencia de dicho formato también da luces sobre cómo se está transformando la noción de nuestras memorias y los distintos actos expresivos que de ella se desprenden. En el caso de *Rules for fighting*, dicho proceso de transformación se constata en la experiencia de lectura creada y construida por Paola Jiménez al hacer uso del cuaderno de su padre como un entorno narrativa para una constelación narrativa formulada a través de fotografías familiares, su propio registro personal y los archivos judiciales. Ver fotografías diagramadas por la mitad, a veces continuadas en la siguiente página, y otras, sin completarse, como ver imágenes impresas en tinta negra sobre papel negro, se vuelven maneras de compartir, pero también de re-crear la memoria como un relato, antes que sólo como un umbral que guarda información fáctica u objetiva.

4. **Los fotolibros autobiográficos se plantean como *experiencias de lectura y memoria* donde las fotografías, como los textos y cualquier otro material de archivo, incorporan la cualidad de imagen (*imago*) en tanto que ocupan un rol de huellas comunicacionales a la espera de ser encontradas y reunidas para activar mensajes: unos afectivos para poder continuar construyendo nuestras historias de vida.** Es por ello que no sólo las buscamos y cuando las encontramos tratamos de guardarlas para no volverlas a perder, sino que las generamos todo el tiempo. Y es que las imágenes fotográficas también pueden ser constancias visuales de estados afectivos, como sucede en el caso de los tres fotolibros seleccionados para la presente investigación. En el caso de *Internal Notebook*, al tratar una temática tan delicada como el abuso infantil y la violencia doméstica, resulta insuficiente contar cada historia de vida sólo a través de fotografías o testimonios; es por ello por lo que Miki decide acompañar la sección correspondiente a cada entrevistado con extractos de sus diarios personales, de los cuales es posible recoger textos manuscritos, fotografías familiares, hasta dibujos. Así, todo ello, no sólo construye una atmósfera tierna y empática, sino que sobre todo amable y cálida para continuar acompañando asincrónicamente las confesiones y denuncias de cada víctima de abuso infantil.
  
5. **Lo que se experimenta como asible y tangible cuando construimos y remiramos a un fotolibro autobiográfico es la reunión de una serie de recursos materiales y visuales que guardan cuestionamientos identitarios o existenciales, así como recuerdos ocultos o reprimidos, logrando hacerlos dialogar entre sí para que de ellos emerja una nueva imagen más amplia y compleja: una suerte de (auto)retrato actualizado de la memoria.** Es cierto que desde el arte contemporáneo hay muchas otras manifestaciones expresivas desde la memoria personal, pero el fotolibro ocupa un lugar singular por su materialidad y debido a que en el contexto actual se hace frente a una crisis de lectura, lo que lleva a preguntarnos cómo emerge un tipo de libro cuyo formato podría parecer más retador. Y es que los fotolibros ofrecen espacios colectivos para experiencias íntimas que moldean la memoria, por lo tanto, la percepción que se tiene sobre uno mismo, el otro y el entorno. Por ejemplo, si se hace un repaso visual de los retratos fotográficos realizados por Miki para cada entrevistado en *Internal Notebook*, notaremos que cada imagen es diferente entre sí, cada una es tan única como la persona que ha quedado registrada en ella: cada pose, gesto y mirada es diferente, no

sólo de Miki hacia el entrevistado, sino también cómo ellos reaccionan al sentirse observados. El fotolibro de Miki convierte a las fotografías, el archivo personal, los diarios íntimos y los testimonios en nuevas formas de sintaxis para el uso de dicho lenguaje empático a la hora de narrar los múltiples e indecibles dolores por los que atraviesa cada entrevistado.

6. **Así, el fotolibro surge en respuesta a lo que el autor/la autora fue necesitando de la imagen: primero una réplica, luego una evidencia, luego la huella de una memoria y hoy en día, que se encuentra en conflicto, busca ser una narrativa de lo in-decible y lo in-visible.**

Si no tengo una fotografía de mí, si no me veo en el espejo, ¿Cómo doy cuenta de mi existencia? ¿Cómo me re-conozco? De la misma manera que con el espejo, el fotolibro autobiográfico nos devuelve la mirada, pero desde nuestra memoria nostálgica hacia nuestra memoria en proceso. Es ahí donde en ella emerge un nuevo tipo de conflicto con relación a *lo ausente y lo presente*: la memoria como relato “escrito” donde no todo se almacena o materializa. Entonces, la memoria jamás ha buscado recuperar, sino perderse, entremezclarse entre el tiempo y las posibilidades del recuerdo para poder formularse a sí misma. Sin embargo, esa pérdida es necesaria, además de favorable, para lo que concierne a un proceso de autoreconocimiento; y es que dicha cualidad de pérdida que guarda la memoria se presenta más que nada como una invitación al vacío como espacio disponible para lo nuevo, diferente, lo que se seguirá registrando. Pongamos el caso de *Rules for fighting*, una vez más, ya que en dicho entorno y proyecto narrativo, Paola comparte la profundización sobre su propia memoria nostálgica para exhibirnos su memoria actual en proceso de reconstrucción: poder recoger las piezas que le quedaron de un rompecabezas familiar para continuar comprendiendo su identidad, una cuyas bases nacen en sus padres, su vínculo y por lo tanto, también su duelo. Por lo tanto, las fotografías no son las únicas imágenes desde las cuales se puede expresar lo indecible del dolor, la confusión, el adormecimiento y lo vulnerable tras la muerte de su padre, sino que son también los elementos dispuestos sobre el entorno reconstruido del cuaderno (elementos como los textos manuscritos) los que también adquieren la cualidad de imagen, entendida como la re-presentación o apariencia de “algo”. En este proyecto, como la huella de un pasado familiar que se

incorpora en el presente en tanto narrativa de origen, como una mitología identitaria del hogar en el que nace y crece Paola Jiménez.

De esta forma, **la experiencia de lectura que nos plantean los fotolibros autobiográficos nos ayudan a dar cuenta de que la memoria está viva.** Los fotolibros **revelan a la imagen como lengua** lo que les otorga su cualidad como fenómeno comunicacional: reúnen la imagen y la palabra con otros recursos, soportes y contenidos. Entonces, **se suscita un resquebrajamiento de la concepción y función de la memoria** como referente nostálgico para un futuro idealizado. Por ende, así como habría un quiebre del signo lingüístico tras las formulaciones teóricas de Derrida, los fotolibros autobiográficos se presentan como pieza artística y expresiva que replantea el rol de la memoria **en vínculo con el desarrollo de nuestras identidades.** Así, un estadio como el del proceso de individuación encuentra un lugar más asible en el proceso creativo de una obra autoreferencial.

7. **El fotolibro autobiográfico es capaz de soportar espacios expresivos de lo grato y lo incómodo, pues cuando se empiezan a nombrar las experiencias de vida, el trauma pasa de ser un hecho de supervivencia a uno de convivencia: una realidad con la que se puede seguir viviendo, pues continuamente se va (re)escribiendo, narrando y (re)ubicando.** Como en el caso de *Internal Notebook*, cuando cada entrevistado convocado expresa sus miedos, errores y anhelos en aras de evitar seguir creando maternidades y paternidades tóxicas, cuyas secuelas caen mayoritariamente en los niños. En el caso de *Internal Notebook*, se busca poder narrar de nuevo lo que cada entrevistado le compartió y confió a Miki en su momento. Se busca que el libro pueda transmitir ese agridulce encuentro entre el rechazo y el afecto, entre el resentimiento y el perdón.

He ahí el ojo de la tormenta con la problemática en la que nos introduce Miki, como un referente que coexiste junto a otros proyectos editoriales que también proponen una narrativa traumática a través de una secuencia de imágenes. La estética de cada sección en *Internal Notebook*, como sucede en cada giro narrativo de *Rules for fighting* o *Mato Grosso*, busca complementar información más testimonial o contextual, pues es así cómo las autoras encuentran un camino para no revictimizarse, o a sus

entrevistados, al recrear la atmósfera de sus infancias como un espectro amplio y complejo donde no sólo ha habitado la violencia, el miedo y la tristeza, sino también el cariño, la felicidad y la ternura. Sin embargo, a medida que se va avanzando en el libro, las fotografías de cada archivo personal correspondientes a dichos momentos cálidos van incrementando en disposición en página o en cantidad. Así mismo, dejan de ser los testimonios o datos informativos los únicos textos que se guardan entre pliegos, y empiezan a figurar cada vez más los insertos o ciertos cortes y dobleces que invitan a una interacción táctil como lectores para poder descubrirlos. Encontrarlos resulta esencial, pues en ellos se guardan manuscritos que confiesan profundos anhelos frente a una honda carencia.

8. **Al recuperar la memoria como experiencia, el fotolibro autobiográfico se vuelve un aliado para entenderla.** Sucede que tanto el fotolibro de dicho género, como la memoria, comparten una naturaleza narrativa y se (re)presentan entre sí como experiencias de lectura: **espacios en los cuales las fotografías (u otro tipo de imágenes) pueden expresar lo indecible y lo oculto para la memoria personal.** En cierto momento de *Rules for fighting*, Paola recoge un archivo legal/judicial y lo interviene tachando sus partes y dejando algunas palabras visibles que conforman una nueva frase. Así es como llegamos a la enunciación resultante que pregunta y reclama por aquella historia que se guarda “dentro de alguna cabeza”, remitiendo así a la memoria y al acto de recordar el pasado, pero también refiriéndose al olvido o la omisión. ¿Cómo es posible contar nuestra historia incorporando partes que no hemos registrado desde nuestra propia sensibilidad y emocionalidad, sino que han sido incorporadas mediante una narrativa extranjera? Hacer un fotolibro implica crear con papel, imagen y palabra, por nombrar algunos recursos elementales. Desde ellos, la publicación logra engranarse a través de decisiones de diseño como lo son la diagramación, la fibra y tonalidad del papel, el tamaño del libro, el tipo de encuadernado, la presentación del título como de la portada y contraportada, etc. Dichas decisiones no són únicamente estéticas, o en todo caso, replantean la noción de *estética* a ser recuperada desde su origen filosófico: ella es una actitud-respuesta al entorno que se habita.

Por lo tanto, cuando se abre y lee un fotolibro autobiográfico, encontrar un patrón de diseño puede reflejar un momento narrativo importante que va anclado a una intención expresiva y/o emocional de la autora, como sucedía con las fotografías a sangre en la publicación de Paola Jiménez, el tipo de archivo que se colocaba paralelamente en páginas pares e impares en el caso de *Mato Grosso*, o la compaginación que se le entregaba a los testimonios dentro del pliego donde iban los retratos fotográficos que Miki le realizó a cada entrevistada/o de *Internal Notebook*. Dichos acentos o relieves visuales se ofrecen a ciertos momentos de cada historia personal o colectiva, pues contienen información importante para ser entendida posteriormente, o porque dichos instantes o recuerdos han sido partes esenciales de los procesos personales y creativos de las autoras. Cada uno de los relatos reunidos y analizados en la presente investigación reflexiona sobre la ausencia de seres queridos, pero también la ausencia de ciertos tipos de afectos, reconocimientos y apoyo social o institucional frente a contexto de problemáticas muy graves. De esta manera, las fotografías se vuelven imágenes activadoras de preguntas, imágenes inevitables, que “juegan” (desde su estética) a perderse para ser recuperadas en una hilación, no sólo narrativo, sino también de re-conocimiento de personajes y contextos.

Por ello, se reafirma la manera y necesidad de las autoras por recuperar archivo, pues sólo un material de esa naturaleza invita y conlleva a la acción de reubicar ciertas enunciaciones y hechos para poder seguir construyendo una narrativa personal, como la que se siguen encontrando en sus fotolibros.

9. También se reconoce que, en el proceso creativo y de elaboración del fotolibro autobiográfico, **el archivo se ve afectado pues adquiere un valor e importancia diferentes al de su intención y/o función original**, de la misma manera que lo que era un cuaderno o álbum familiar con una función **adquieren un significado más profundo en el entorno del fotolibro autobiográfico**. Dicha significación profunda tiene que ver con la dislocación de ciertas evidencias, es decir, con la recolección de cierto archivo (sea propio o encontrado) desde el que se identifica cierta información literal o descriptiva, para ser *recuperado* como *otro tipo* de evidencia: una que permite expresar lo que no está contenido en los márgenes de dicha imagen. Ahí es donde resulta llamativa la noción de *evidencia*, la que refiere a una certeza de la que no hay beneficio

de la duda; en cambio, en el espacio narrativo del fotolibro autobiográfico, *lo evidenciable* no adquiere importancia o propósito desde *lo observable*, sino más bien desde *lo oculto*, como acontece con la ubicación que tiene el trauma en la memoria individual. Es por ello que **el uso de material de archivo reconfigura la noción de evidencia acercándola más a la de revelación**: aquella manifestación de una verdad oculta que deja una huella inolvidable. Esto es posible reconocerlo en los tres proyectos recogidos en la presente investigación. Tanto Paola, Miki como Raquel recolectan distintos tipos de evidencia como lo son los archivos judiciales, archivos policiales y/o médicos y archivos de registros para resituarlos en un entorno diferente para el que fueron elaborados. Así, ya no sólo denotan circunstancias o argumentan hechos, sino que forman parte de una imaginería bastante emotiva que al quebrar cierta verdad activa una nueva posibilidad narrativa: el reclamo tras la ausencia del padre, aceptar que uno no ha sido responsable sino víctima de un contexto negligente y abusivo, y que el padre no es el héroe aventurero que uno creía que era. Entonces, no sólo cada archivo adquiere un significado y simbolismo más profundos, sino que se vuelven evidencias/huellas de un parte de la naturaleza propia que venía oculta o guardada.

10. A partir de los casos de Paola Jiménez y *Rules for fighting*, Raquel Bravo y *Mato Grosso*, y Miki Hasegawa e *Internal Notebook*, se propone una **estética de la memoria**; es decir, **poder cuestionar la propia subjetividad edificada en torno a un vínculo afectivo esencial para hallar nuevas maneras de vincularse emocionalmente con la propia historia, aunque las fotografías y los documentos no cambien formalmente**. Es cambiar nuestra condición como observadores participantes de un álbum familiar para ser autores de nuestra propia narrativa, o en el caso de Paola, Raquel y Miki, de sus fotolibros, unos desde los cuales aceptan, rechazan, enuncian y denuncian las contradicciones que encuentra en sus entornos y memorias familiares, para poder empezar a reencontrarse con las suyas propias: las de ser fotógrafas que miran y registran con otredad a su propio cotidiano. Ya no es sólo el pasado aquel espacio afectado por el tiempo, sino también lo es el presente, uno convertido en territorio de realidades expropiadas que buscan realinearse en un nuevo orden y sentido. **Así, los fotolibros autobiográficos afectan la estética de nuestra memoria y nos resitúan de lectores a autores**, un rol diferente desde el cual es posible asumir dichas realidades que no son tan lejanas como se creen. Por consiguiente,

incorporar la narrativa extranjera al descubrirla como familiar es resultado de un proceso de resensibilización factible y directo, gracias al uso de la imagen que interpela los sentidos.

11. En consecuencia a aquel efecto estético de la memoria personal, es que como **décimo hallazgo, se reconoce a la experiencia de lectura de los fotolibros autobiográficos como catalizadoras de procesos de (re)identificación**, no sólo con las historias personales, sino también con las de otros, al activar el rol del lector como un testigo. Por ende, la mirada subjetiva ya no sólo consiste en ser una pasiva y la función de los fotolibros, como los casos aquí analizados, es precisamente de no permitirlo: Paola, Raquel y Miki reúnen imágenes y material para despertar una mirada activa, un testigo que además de observar, (re)accione desde su observación, una reflexiva, pero sobre todo cuestionadora. Entonces, en el contexto de sus proyectos, como otros, **la mirada ya no sólo reúne cualidades, sino también acciones como las del *atestiguar***, desde donde se puede activamente escuchar, ver y comprender con empatía a las personas que lo necesitan y solicitan, deviniendo en acciones concretas de naturaleza introspectiva que abren un espacio a mirar el propio contexto familiar y de crianza, incorporando las preguntas de las y los autores, y otros protagonistas involucrados (como se da en el caso de los entrevistados de *Internal Notebook*), como unas necesarias a visitar continuamente.

De esta manera, los hallazgos previamente mencionados contribuyen a re-entender los actos de lectura y escritura en su rol transversal al acto comunicativo. *Leer empáticamente* invita a una acción mucho más profunda e introspectiva que la de simplemente confrontarse a un conjunto de caracteres, números, imágenes o símbolos. Entonces, *leer desde la memoria personal* va más allá de intentar descifrar un mensaje, más bien trata de poder soportar las diferencias que se van reconociendo entre lo que se contempla y la autoconsciencia de quien contempla, y desde ello hilar una narrativa. Por lo tanto, resultaba importante ofrecer desde esta investigación una nueva manera de entender el lenguaje, volviéndolo a presentar desde su naturaleza polisémica, donde la expresión verbal y escrita tan sólo son una ruta comunicacional. Así, desde los fotolibros es posible encontrar nuevos tipos de escritura, unas que como ya se ha nombrado previamente, abriga imágenes, pero también materialidades. Y

es que *escribir*, incluso desde su origen etimológico, está relacionada con la idea de rayar<sup>43</sup>; entonces, el acto de la escritura tiene que ver con intervenir un soporte con el uso de alguna herramienta, como lo era antiguamente de la piedra hacia el barro, o actualmente de la tinta hacia el papel. Por ende, *escribir introspectivamente es hacer memoria* pues implica intervenir en el proceso de formación de identidad haciendo uso de los recuerdos registrados, pero no sólo disponiendo de ellos, sino contraponiéndolos y cuestionándolos a unos con otros. Es aquí donde el fotolibro autobiográfico ofrece un entorno narrativo desde el cual es posible *escribir introspectivamente* gracias a su apertura a reunir distintos tipos de recursos como sintaxis para la creación de relatos catárticos sobre *lo íntimo y lo traumático*, por lo tanto, *lo identitario*.

Los fotolibros autobiográficos hacen mucho más que comunicar una historia o una temática: *expresan* un trozo de vida o muchos fragmentos de tantas otras al darle un espacio para ser narrado. En consecuencia, la comunicación es recuperada en su facultad más humana, aquella que no sólo busca garantizar la correcta recepción de un mensaje, sino que además este genere un efecto en su receptor, oyente o lector. Por último, como pieza artística contemporánea, pero también como medio comunicacional, los fotolibros autobiográficos recuperan el arte de la comunicación y la complejidad que puede estar contenida en una materialidad. Por ello, las artes son necesarias como medios para comunicar, pues ellas complementan las posibilidades de cierto tipo de lenguaje al proveer otro que da un camino expresivo a aquellas narrativas que no logran ser nombradas en el cotidiano.

---

<sup>43</sup> Etimología de la palabra *escribir* recogida a partir del portal web Etimologías.deChile.net: <http://etimologias.dechile.net/?escribir> (Consulta realizada el martes 22 de agosto del 2022).

## ANEXOS

### Entrevista

#### PAOLA JIMÉNEZ, AUTORA DE RULES FOR FIGHTING (2022)

*Paola Jiménez es una fotógrafa procedente de y que reside en Lima, Perú. Se especializó en fotografía en el Centro de la Imagen (Perú). Y ha tomado varios talleres sobre edición y fotolibros, entre ellos, la residencia artística en Japón: “RPS – Reminders Photography Stronghold”, desde el cual desarrolló su proyecto editorial escogido para el presente estudio. Actualmente está realizando su máster MAPA en LENS Escuela (España).*

\*\*\*

**Estrella Pezo (Investigadora) [EP]:** Quiero ir primero al inicio de todo y preguntarte por tu vínculo con la fotografía. ¿Cómo llegas a ella? ¿Cuál es el recuerdo más originario inicial que tienes de haber cogido una cámara, de haber visto una foto?

**Paola Jiménez (Autora/Entrevistada) [PJ]:** A ver, bueno, el recuerdo de haber visto una foto... Deben haber sido fotos que estaban colgadas en la pared de mi casa. Había cuatro fotos, una foto de mi hermana, de mi hermano, una mía y una de mis papás. Mis hermanos cuando eran chiquitos y yo también... Y mis papás cuando se habían casado. Esas son las primeras fotos que me acuerdo. La segunda foto que me acuerdo fue un fotomontaje que un primo hizo sobre mi papá...como ascendiendo el cielo. Era súper raro, porque era como su cabeza y atrás había un mar. Era como un difuminado muy celestial.

Cuando cogí una cámara... Sinceramente no tengo más recuerdo, o sea, no tengo muchos recuerdos de haber cogido una cámara, sino más bien cuando entré a la universidad. Capaz en el colegio habré cogido cámaras digitales ¿sabes? Pero no recuerdo. Recuerdo que en algún momento podré haber usado eso también, pero ya entrando a la universidad. No me acuerdo mucho de antes. Me acuerdo de que con amigos a veces hacía un montón de fotos en cámara digital. Cuando entré a la facultad ahí es cuando tomo un curso de fotografía análoga y

ahí está mi gran acercamiento a la foto y a la cámara. Era una cámara análoga. Ahí es cuando empiezo, como decirle, a coger el gusto a ese tipo de fotografía, la análoga sobre todo. Eso puede ser lo inicial creo.

**[EP]:** Me gusta esta distinción que haces entre la cámara digital y la análoga. Claro, en estas etapas de vida y ya más en la universidad es donde a veces uno es más consciente de ciertos ritos del día a día. ¿Qué de particular empiezas a encontrar? Tratando de llevar esos primeros momentos con la cámara análoga que te hacía ser más consciente del "me gusta tomar foto" o en todo caso como algo que hacías con más frecuencia.

**[PJ]:** Que difícil. Siempre me pongo a pensar en como comenzó mi relación con la fotografía análoga o la fotografía en general y nunca encuentro una respuesta clara. Sinceramente creo que el proceso de revelado y el proceso de ampliación que también me enseñaron fue lo que me hizo crear más consciencia de la diferencia entre lo análogo y lo digital. Disfrutaba mucho de ese proceso, sobre todo el de la ampliación. Sí me di cuenta de que necesitaba ser mucho más paciente con ese tipo de procesos, pero no me fastidiaba. Sí me parecía algo atractivo, algo nuevo, algo que nunca había experimentando a ese nivel. Sabía más o menos como funcionaba la foto. Todos teníamos en ese tiempo esa noción de cómo funcionaba, pero no tenía idea de que la fotografía análoga funcionaba de esa forma. Ese fue el factor bastante sorprendente que me cogió mucho la atención. Me llamó mucho la atención.

**[EP]:** Y por ejemplo cuando empezaste a tomar fotos análogas que implicaban, a diferencia de la digital, los procesos de revelar, ampliar, y que además lo haces tú misma, ¿Cómo sientes que de eso empezaste a mirar tu entorno de otra forma? ¿O más bien te hizo dar cuenta de cómo ya lo mirabas?

**[PJ]:** Claro. No sé cómo me di cuenta de eso. Cuando tomaba fotos y hacía muchas fotos de la misma cosa y revelaba mi rollo y veía que al final sólo habían seis imágenes porque eran diez de una, quince de otra escena y así. Me di cuenta de que habían cosas que me llamaban la atención, pero no diferenciaba mucho este material. En lo que disparas, disparas y disparas y en el análogo solo tienes una cantidad de imágenes para poder hacer. Entonces, creo que ahí también empecé a darme cuenta de eso y después de darme de cuenta de este link con la foto análoga, le puse una etiqueta de ser más especial. Yo ya le atribuí ese adjetivo. Esto es más

especial. Esto como que tiene una finalidad quizás, no lo sé. También me di cuenta a través de los ejercicios que me dejaban para manejar lo mecánico, las cosas básicas de la fotografía... Me di cuenta de las posibilidades que podían existir. No es que no podía hacerlo con digital, simplemente que el primer acercamiento que tuve a ese nivel de fotografía, tipo de cómo manejar el tiempo, cómo manejar el ISO, todos esos componentes mecánicos... Fue con lo análogo, no con lo digital. Entonces, mi primer acercamiento grande a la fotografía fue a través de lo análogo. Es diferente cuando la aprendes de la digital. Porque si te das cuenta cuando ya aprendes más cosas de la digital, entiendes que se pueden hacer cosas muy similares con los dos materiales, pero mi primer acercamiento de profundidad de la fotografía fue con la análoga.

**[EP]:** Y por ejemplo cuando dices que el acercamiento a la fotografía fue más grande, como dices, más especial ¿Qué cualidades? - Lo nombro más como cualidades que como características porque personalmente siento que a veces las características para hablar de una foto pueden referir a estos detalles más técnicos. ¿Desde qué rollo? ¿Con qué cámara? ¿Con qué lente? ¿Y cómo es la composición? Pero me gusta más el acercamiento que te invita la palabra cualidad porque siento que además de eso también incorpora las cosas que emocionalmente te puedan hacer sentir ¿no? Entonces, viéndolo desde esos dos cajones, tanto las características como las cualidades, ¿Qué es lo que encuentras en la foto análoga tanto de ambas para que haya habido ese paso más grande o más especial con la fotografía?

**[PJ ]:** En ese momento creo que definitivamente es esto de hacer la imagen y no saber qué has hecho. Ese momento de incertidumbre total. Sabes que has visto una escena y la capturas, pero al inicio no sabes muy bien manejar la cámara ni la técnica. Entonces, esa sorpresa, esa incertidumbre en el momento de hacer la imagen y el tiempo de ya revelar la imagen... Que puede ser muy poco o muy largo. Pueden pasar meses, años, en los que no revelas un rollo y recién cuando lo revelas ves la imagen. Creo que eso es lo que me hizo sentir en ese momento que es diferente y que es peculiar.

Había momentos en donde me moría de ganas de revelar como muy muy rápido. Como de decir "Ya quiero verlo, ya quiero verlo". Y con el paso del tiempo ya no hacía imágenes porque quería acabar el rollo. Simplemente me daba el tiempo de "Bueno... Tengo este rollo, voy a hacer esto y sé que no me lo voy a acabar en una salida. Sé que no lo voy a hacer, pero está bien". Entonces, creo que hasta ahora lo que más me gusta de lo análogo es eso... De que hay este tiempo que está entre lo que capturas y ves la imagen. No solamente es lo del tiempo,

sino también es como muchas cosas que pueden pasar. Cómo manejas la cámara... Que yo a veces manejo la cámara y no es la que suelo manejar. Eso también me gusta. Esa posibilidad que existe de elegir diferentes tipos de cámara, que la luz, que no sé qué. Por eso, creo que me gustan tanto las cámaras que son como de juguete. Hay esa incertidumbre todavía, de no poder controlar casi nada... Y eso a mi me parece muy especial, muy interesante y peculiar de la fotografía análoga.

**[EP]:** Así como los has dicho ahorita: “me gustan mucho las cámaras de juguete”. Es como si de pronto el encuentro con este tipo de cámaras está menos cargado de estas nociones [técnicas o conceptuales], pero las contienen igual... Solo que hay un momento en el que algo pasa como de repente haber regalado una imagen o haber tenido una cámara justo en ese momento que hace que siento que emerja así. Entonces, con esto que dices de revelar las fotos, ya sea porque te acabaste el rollo muy pronto o en años, ¿Cómo es remirar? - Y ahí si digo remirar porque como tú dices, una cosa es ver ahorita esto que tengo al frente y otra registrarlo. ¿Cómo es remirar esas fotos después de las revelas?

**[PJ]:** Creo que es muy peculiar porque hay momentos que no recuerdas, hay momentos que los recuerdas muy bien y, o sea, ves la foto y recuerdas no solamente lo que tomaste o lo que la imagen capturó, sino de todo lo que estaba pasando en ese momento. Creo que eso es lo que me parece muy chévere de la fotografía en general. Al menos para los fotógrafos, creo que cuando hacemos fotos y vemos la foto final, o la foto revelada, o la foto ya procesada, creo que lo que menos te acuerdas puede ser la escena si es que no te acuerdas de todo lo alrededor. O sea, todo lo que estaba pasando en ese momento quizás, como te sentías, que había a tu alrededor, qué personas había a tu alrededor, si estabas solo, si estabas enfermo... No sé, muchas cosas que no están en la imagen. Esas cosas que solo uno sabe. Creo que es hasta un secreto ¿no? Que existe una cierta complicidad entre la imagen y el que hace la imagen. Entonces, al remirar las fotos creo que es eso. Para mí es como acordarme de todo lo demás, no tanto de la imagen.

**[EP]:** Me gusta eso porque me regalas esta sensación de puente... O sea, siento que no solamente son las narrativas de dolor ¿no? Creo que la forma en cómo dices que recordamos las cosas, en efecto hasta el mismo recuerdo que uno tiene de las cosas termina siendo muy pequeño a lo que realmente se vive y se siente. A lo que voy es que comparto mucho esa

sensación también, de que en efecto quizás si fotografiamos como una manera de recordarnos algo que se sintió, ni siquiera digo que se vivió, sino que se sintió, es porque realmente es imposible replicar algo que sentí ahora. Pero digamos que la foto, como uno de los lenguajes artísticos, siento que también me acerca a eso. Por eso, y acá otra consulta es con este rol o vínculo que tiene la imagen fotográfica contigo para tu forma de vincularse con el entorno, incluso tú misma como una suerte de entorno interno, ¿Cómo dirías que...? ¿Qué rol ocupa? ¿O qué personaje es? ¿Cuál es la posición que tiene la fotografía en tu vida cotidiana?

**[PJ]:** Para mí sería más como una herramienta. Una herramienta que tengo al alcance de muchas cosas, porque no solamente la tengo en las cámaras análogas, en las cámaras digitales... Tengo mi celular. A veces pienso que hago fotos con mis ojos. Que hago esto (gesto de parpadeo), lo estoy mirando y ya es una foto. Porque claro, cuando estaba haciendo esto de los recuerdos y cómo funcionan, es algo muy complejo e interesante porque recordamos cómo nos sentimos, más bien. Claro, la fotografía en ese sentido creo que sería más como una herramienta para mí. No creo que sea como un fin. Creo que es más una herramienta que me ha ayudado a construir, deconstruir, a recordar quizás, o a no olvidar de alguna forma. Son muchas cosas quizás poéticas creo, pero al mismo tiempo es como sumamente sencillo. Está al alcance de muchas personas en sus celulares. Lo tienes de registro y ya está. Por eso creo que para mí es como una herramienta más que todo.

**[EP]:** Claro. Y con estos matices, así como lo nombrabas desde, pienso yo, tú cámara análoga o como pueden ser tus ojos como lo decías. Entonces ¿Qué lugar social tiene? Por ejemplo, cuando hablaba con una amiga me contaba de que le encantan las cámaras análogas... Por ella, le encantarían siempre tener una que pudiese cargar a donde se mueve ¿no? Para que cuando haya este impulso de registrar saca y dispara, pero que se daba cuenta que más hace eso con el celular porque también a veces es un rollo el rollo. O simplemente no hay un día a día en el que se nos acostumbra a eso. En tu caso, ¿Sientes que te acercas más a eso o para ti sí es muy consciente el "no salgo sin mi cámara"? ¿Cómo es?

**[PJ]:** No, o sea no es que llevo a todos lados mi cámara... Aunque si llevo a todos lados mi cámara, siempre está conmigo. Casi siempre está conmigo, pero no necesariamente hago fotos con ella. ¿Entiendes?

[EP]: Ajá.

[PJ]: Yo diría que es más que la llevo porque sé que en algún momento me va a dar ganas de hacer una foto con eso. Entonces, quiero tenerla a mi alcance y como tengo la suerte de tener una que es bastante compañera mía de alguna forma, sí la llevo a algunos lados, pero lo que te demanda en estos tiempos tan acelerados es lo digital, entonces lo que también me acompaña mucho es mi cámara de mi celular. Ni siquiera una cámara semiprofesional o profesional digital, sino una como la de mi celular. Hasta ahora no logro descifrar por qué hago unas fotos con mi cámara análoga y no con mi cámara digital por así decirlo, porque a veces tengo como tres cámaras encima mío. Entonces, a veces digo: "Quiero ver cómo se ve esto" en diferentes formatos, en diferentes películas o lo que sea. Entonces, puedo hacer la misma escena en dos cámaras diferentes y se ve completamente distinto. Eso también me gusta bastante porque claro, la realidad se distorsiona de alguna forma.

[EP]: Claro. Dependiendo de la película y del formato... Qué interesante eso, de que también se de eso. Ahora que lo has dicho así, he sentido que a veces con ciertas cosas que nos pasan en la historia personal... Como que se quisiera poder hacer eso también. Tomar una fotografía con diferentes cámaras y rollos para ver desde qué otras maneras lo puedo ver para poder elegir una que quizás se acomode mejor a lo que reconozco como mi identidad ahorita, las cosas que hago, las cosas que siento, cómo me vinculo conmigo, con el otro ¿no? ¿Sientes que hay un puente ahí entre ambas cosas con relación a tu historia personal? ¿Cuánto de eso sientes que está en paralelo con tu forma de recordar ciertas cosas?

[PJ]: Lo que pasa es que debo tener en cuenta que yo he estudiado mucho con función a la memoria... Cómo recordamos, cómo olvidamos y todo eso. Siempre me ha gustado. Creo que mi acercamiento a recordar o al cerebro y cómo funciona el cerebro fue de ese lado. Como que algo más científico y ver cómo funciona. Entonces, hay estudios que hablan sobre cómo la fotografía se usa para no olvidar, para recordar. Entonces, siento que los recuerdos funcionan de una forma que es bastante difusa. Siento que hay soportes como la película que ayudan a plasmar eso. Entonces, siento que mientras... Siento que la imagen se puede asemejar a cómo puede estar dentro de mi cerebro. Por eso también me gustan mucho las cámaras que no son tan precisas, que te dan algún tipo de error, que no funciona perfectamente. Tengo muchos colegas y compañeros que nos les gusta eso de las cámaras análogas.

[EP]: ¿Por los errores?

[PJ]: Ajá. Quieren que salga bien. Sí entiendo, pero para mí la cámara funciona de diferentes formas por eso mismo porque siento que la cámara es como un ser independiente. Yo nunca he sentido que la cámara sea como una extensión mía o de mi cuerpo, sino más bien siento que es como un ser independiente, como los cerebros de cada persona. Entonces, si lo plasmo de una forma seguramente los recuerdos también son así. Mi recuerdo no es igual al tuyo ni de mi vecino ni nada. Así hayamos compartido la misma casa, la misma crianza, lo que sea, nuestros recuerdos no son iguales. Entonces, me gusta cómo las cámaras y la fotografía análoga en particular puede llegar a plasmar esas diferencias o peculiaridades que al final se trasladan a cómo podemos sentirnos. Entonces, siento que la materialidad se relaciona mucho con la sensación de cada uno. Entonces, creo que por ahí va eso.

[EP]: Claro, si pues, ahí vas encontrando tu propio vínculo con la cámara y me interesa mucho como eso te devuelve también cierta consciencia de hasta tu propia memoria ¿no? Algo a lo que iba, antes de incluso ir leyendo teoría para entender mejor algunas cosas... Leyendo tu fotolibro, por ejemplo, o el de Raquel o incluso algunos otros formatos... Y pienso en fanzines: hay como una estética siempre presente en los proyectos ¿no? Estas materialidades, diagramaciones, todo esto...

[PJ]: Claro, que conversan. Ahorita se me acaba de ocurrir de que hay como cosas que no recordamos o que recordamos de manera extraña.

[EP]: Claro, porque cuando mencionabas este juego de lo que se olvida y lo que se recuerda con relación a otra persona, claro, vamos a tener recuerdos diferentes así estemos viendo lo mismo. Me acuerdo que un amigo una vez me dijo: "Puedes tener a tres personas viendo el mismo arcoíris, pero realmente están viendo un arcoíris diferente". Entonces, también me ponía a pensar cuando miraba los proyectos y en qué medida también eso pasa con uno ¿no? Lo paradójico de cómo desde el arte, no sé bien se desde otros rubros, pero en el intento de hacer memoria, cómo siento que más bien lo que está más presente es el olvido porque emerge aquello estaba oculto, aquello que estaba guardado, aparece nueva información que cuestiona lo que ya estaba. Entonces, de pronto hacer memoria o rehacerla consiste en hacer más presente eso que estaba olvidado, entre comillas. Desde ahí, también me intriga mucho en todo esto que

vas diciendo lo de las cámaras de juguete, el error, los tiempos, imaginarte también... Bueno, te he visto, pero también imaginándote, cogiendo la cámara. Cómo eso también puede ser una forma de externalizar la estética de tu propia memoria. El fotolibro es el fotolibro y tu memoria es tú memoria, pero cómo eso nos puede dar una cercanía a todo ello. Entonces, de la misma manera que pasa todo esto con la fotografía me gustaría también que así me empieces a contar con relación a los libros. Finalmente, el fotolibro, más allá si el nombre le va a pelo o no, tiene como los dos espacios. La foto que trae todo esto que nombraste... Y, en todo caso, a cómo es tu vínculo con los libros...

[PJ]: Bueno, siempre me han gustado los objetos. Siempre me ha gustado el formato de libro. Desde muy pequeña siempre me ha gustado leer. Me han gustado las historias. Me gusta contar cosas. Me gusta que me cuentes cosas y siento que el material del libro es un buen material para justamente atrapar una historia. Es muy loco porque en realidad en mi familia no existe un vínculo ni al arte ni a la fotografía ni a leer ni a ese tipo de prácticas. Tengo una familia bastante práctica, entonces siento que no tengo un vínculo que se formó desde que era chiquita gracias a alguien o algo. Entonces, más bien creo que el vínculo que tengo empezó a nacer con el paso de los años. Mi vínculo con los fotolibros nació ya cuando empecé a estudiar a fotos. Ahí recién los conocí y me empecé a dar cuenta de cómo contaban cosas o cómo querían hacer los fotolibros, los catálogos de los museos, de las galerías, etc. ¿Pero ¿cómo me di cuenta de que se podían encontrar historias en libros con fotos? Fue estudiando en la escuela que estudié. Tuvimos un acercamiento bastante grande a eso porque teníamos un curso específicamente sobre eso. El profesor pedía que el proyecto sea un fotolibro. Entonces, nos enseñaba cosas y cómo las hacían.

Los fotolibros que más me llamaban la atención y que más me interesaban siempre eran los que estaban contándonos una historia. Posiblemente diría que como una novela o un cuento. Esos eran los que más me llamaban la atención porque había libros que eran tan buenos como contando cosas y siento que en verdad es bien difícil contar historias con fotos. Siento que es bien complicado. Ya estos últimos años antes solía pensar que era bastante sencillo y todo, pero creo que es bastante complejo y difícil de lograr, que la gente lo entienda, que tú transmitas la historia como la tienes en tu cabeza en ese formato. Entonces, me fui acercando más y más a eso. Empecé a conocer libros no solo de mi entorno usual que sería Lima, Perú y Latinoamérica, sino empecé a conocer libros de autores de Europa, Asia y ahí fue como que mi gran descubrimiento a cómo la gente puede contar historias en fotos o en hilos con fotos. Ese

acercamiento para mí fue bastante esclarecedor y sorprendente porque en verdad me aclaró mucho mi panorama de qué es lo que yo hubiera querido hacer ¿no? Qué es lo que yo quería hacer en ese momento. Empecé a conocer autores que contaban sus historias en libros y no solamente cogían material fotográfico, sino empezaban a coger otro tipo de material, por eso creo que ahora muy firmemente que la fotografía no es suficiente para comprar historias. Más bien, es súper complejo contar historias solamente con fotos. Entonces, si, creo que por ahí va.

**[EP]:** Ya, entonces el libro se vuelve un espacio, hasta la fecha, el más ideal posible para poder contener todo este cúmulo de información... De material e información con el cuál contar una historia por lo que la fotografía es insuficiente. Dirías que ahí está el vínculo con los libros. En este caso, sí. Por ejemplo, con relación a ya adentrándonos al proyecto ¿no? ¿cómo empieza el proyecto? Acá sí me refiero a ¿En qué momento o cómo pasó que de pronto aparece esta sensación? ¿Idea? ¿Pregunta? Algo que dices: "Quiero contar esta historia y no otra".

**[PJ]:** Sinceramente, fue por presión porque estaba en la Escuela y estaba llevando un curso en mi primer ciclo y no tenía proyectos. No tenía proyectos. Yo era una persona bastante estructurada, hasta ahora soy bastante estructurada, pero en ese momento más todavía. Tenía muchas ideas de qué es lo que quería hacer y no iba nada relacionado a mi historia personal, pero bueno. Entonces, tuve una tarea como de hacer un autorretrato y no sé cómo o por qué se me ocurrió que una parte de mi identidad era mi papá. Claro, porque si era mi mamá también era mi papá. Entonces, son estas figuras que son tan cruciales en la vida de cualquiera. Le hice una foto creo que a un DNI o un documento de identidad que había encontrado de él. No recuerdo. Libreta electoral puede ser. Le hice una foto a eso. Llevé, presenté, el ejercicio ya está bien. Ya ok. Ese era un curso. En otro curso como no tenía proyecto final mi profesora dijo: "A ver...veamos que has estado haciendo como en los otros cursos" y yo: "Ah ok". Entonces, le mostré todo y le llamó la atención este ejercicio y me dijo: "Creo que puedes hacer más cosas con esto porque no lo intentas". Y yo como: "Ya, ok". Ahí es cuando comenzó este viaje.

Eso fue como el primer impulso y lo presenté en mi clase. Prácticamente ya estaba hablando de la ausencia. No sé cómo se me ocurrió eso, pero supongo que fue porque mi papá había estado ausente ¿no? Y lo empecé a plasmar desde ahí y me di cuenta de qué tanto podía haber impactado esta ausencia en mi vida y ahí es cuando comenzó. De ahí ya empezó a

desarrollarse en los siguientes años, pero igual lo tomaba desde un punto bastante de investigación. Quería saber qué es lo que había pasado, cómo había pasado, donde había pasado. Como que mi enfoque al inicio era bastante objetivo e imparcial. Yo sentía que hasta no me relacionaba para nada. Simplemente quería investigar y saber que había pasado. Sin mucho sentimiento o mucha emoción. También porque la escuela en la que estaba no promovía tanto esto. Más bien, promovían algo más subjetivo, más estructurado, entonces me tiraba más para ese lado. Ya pasaron unos años y me di cuenta de que si hay una carga emocional bastante grande. No solamente que era mi carga emocional sino también era una carga emocional que mi familia compartía...de diferente forma, pero la compartía. Entonces, se fue volviendo como un poco más grande eso. Así comenzó.

**[EP]:** Me imagino que cuando te refieres a esto de la escuela y de cómo les pedían algo más estructurado, ¿Siente que ahí también te exigían cierto tipo de estética por ejemplo? ¿O una noción de lo estético con relación a...?

**[PJ]:** No sé si te exigían un tipo de estética, pero les agradaba más un tipo de historia y un tipo de estética.

**[EP]:** Claro... Pregunto por esto porque algo que también recogía con el proyecto, era decir: "qué loco", porque la estética la empiezo a entender de otra forma. Sí, es una cualidad importante en todo proyecto artístico, pero empecé a sentir, casi filosóficamente, y dejando de lado los rubros y las palabras, que la estética es como una forma de responder a tu vida. Es cómo respondes a las cosas que te pasan. Entonces, ahí las nociones de lo bello y lo feo, realmente quedan cortas, porque en todo caso creo que todo siempre es medio agri dulce. Diferentes matices seguramente, pero sí lo son. Siento eso... Por eso te preguntaba esto del curso, porque si esa fue la fase inicial del proyecto, ¿Qué es lo que sientes que hace que coja un vuelo diferente? Que se lleve a otro momento.

**[PJ]:** Creo que mi afán por seguir trabajando en eso. Porque yo terminé con algo en la escuela y sabía que quería seguir trabajando este tema. Primero que sabía que aún no estaba terminado de mí lado emocional y también porque sabía que tenía bastante potencial. No solamente porque yo lo sabía, sino también porque había diferentes personas que me lo mencionaban. Justamente, creo que por eso al inicio estaba bastante...como que rechazaba la idea de mostrar

cosas bastante violentas o explícitas al inicio. Yo creo que principalmente fue mi afán por seguir trabajando en ese proyecto en particular porque sabía que podía presentarse de alguna forma, pero no sabía cómo. Porque tenía material tan diverso...o sea de diferentes lenguajes visuales que no sabía cómo juntarlo. No tenía idea de cómo podían estar juntas porque sabía que todos estos materiales juntos contaban una historia, pero no sabía si era válido que todos estos estén juntos.

Entonces, cuando ya tuve un encuentro con Yumi Goto y Jan Rosseel, ahí es cuando me di cuenta de que era posible porque veían tanto material diferente y veían como más potencial todavía para mira en un desorden completo, pero dentro de ese desorden estas dos personas veían un mundo, un universo que podía construirse de una manera que contara lo que yo quería contar. Entonces, cuando ví esa posibilidad no tan claramente en ese momento, pero cuando la vi dije: "Bueno, capaz sí es así".

**[EP]:** Claro...Y cuando dices esto del afán y del potencial que lo van encontrando y es algo que se va reafirmando en lo que comparte ciertas cosas con otras personas... ¿Potencial de qué? ¿O en relación con qué? O sea, con vínculo a ti.

**[PJ]:** Creo que en mi cabeza estaba tan, no sé si inconsciente o conscientemente, pero sí sabía que fue una situación bastante injusta y eso era lo que de alguna u otra forma me movía, y sentía que merecía la pena ser contada esa historia. También porque me impactó de tantas formas que todavía no descifro completamente cuales, pero me impactó de forma bastante grande. Su muerte... La muerte de mi padre sí fue algo bastante impactante en mi vida. No sé si es ego, que no sería malo, o sí es mi afán por buscar justicia o algo. Creo que fue como ese potencial de decir: "Mira, esto me pasó y por eso soy así como soy". Capaz si es ego, pero está bien. Entonces, creo que también habría poder sido una forma de justificar mi propia ira o entender mi ira más bien. Entenderla...entender mi forma de ser, entender por qué era cómo era o por qué soy como soy. Entonces, creo que era más por ese lado. Sentía que al lograr contar esa historia podría también yo descifrar una parte de mí identidad.

**[EP]:** Sí pues, porque lo que me parece conmovedor sin desmerecer la palabra es que también se elige hacer un libro concretamente, por cómo también desde chiquitos nos enseñan qué es un libro, qué hacer con un libro, cómo leer y todas estas cosas. El libro inevitablemente te pone

en un rol de autora ¿no? Bueno, yo he crecido con esta idea de ser autor o ser autora, como ser fotógrafo o ser fotógrafa, roles que se validan cuando manejas una técnica o cuando conoces la estética de eso, lo que es necesario si es algo a lo que te vas a dedicar en la vida y en fin... Pero realmente hay una parte mía que se siente como lo dijiste tú hace un rato: que la fotografía se hace en cada ser humano bien similar, bien necesaria de que exista porque va a anclado con una forma de mirar, y que no solamente quede acá en mi consciencia de "yo miré esto así", sino que logre materializar una parte de eso y se comparta...y se contraponga con otras. El poder leer *Reglas para pelear*, ya es una voz de autora presente junto a otras que pudieran haber pasado por situaciones cercanas o de repente completamente diferentes, pero que quizás falta que sepan que esa realidad también pasa, una con la que también coexisten. Ahí es donde creo que cuando nombras lo del ego, el buen ego, es lo que precisamente nutre tu voz de autora. Ahí quisiera preguntarte, ya que lo traes así también, ¿Cómo fue el rol del ego durante el proceso creativo, en los distintos desafíos que debe haber traído a nivel personal al contar esta historia?

[PJ]: ¿Mi ego?

[EP]: Tú ego, tu voz de autora...

[PJ]: Creo que ha sido positivo. Porque me ha hecho cuestionarme muchísimas cosas siempre. Cualquier pregunta, no sé si todas, pero muchas de las preguntas que las personas me pueden hacer al respecto del trabajo, ya sean buenas preguntas o malas preguntas... o preguntas cargadas de una connotación negativa o de juicio o lo que sea, yo me las he hecho. Por tener en la cabeza esta voz de ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué lo estoy haciendo? ¿Por qué me estoy exponiendo? No solamente yo, sino por qué estoy exponiendo a mi familia o a los sentimientos que yo sentía. Todas esas cosas han venido gracias a esa voz de juicio que ya tengo en mi cabeza, entonces muchas cosas que las personas me pueden preguntar o hacer serias las mismas preguntas que no me dicen o que pueden sacar juicios o lo que sea...positivos o negativos, yo me las he hecho. Eso me ha ayudado al momento de crear porque he sido capaz de probar muchas cosas para que salga como creo que era mejor para la historia.

También cobraron un cierto tipo de distancia porque toda la creación del libro ha sido un proceso en donde he atravesado por diferentes etapas donde, por ejemplo, no quería mostrar

nada explícito ni nada violento... Donde dije: "Bueno, si es parte de la historia y la quiero mostrar. Voy a mostrarla". O cosas como: "¿Es esto válido realmente? ¿Por qué es importante? ¿A quién le importa? ¿Por qué a la gente le va a importar esta historia? ¿Debería seguir haciéndolo o no? ¿Me estoy aprovechando de mi propia historia? ¿Me estoy aprovechando del dolor de mi familia?". O sea, muchas de esas preguntas han atravesado el proceso, pero justamente por esas preguntas y esos cuestionamientos el trabajo ha sido capaz de terminar como ha terminado... Porque he sido capaz de probar muchas cosas, de crear muchas cosas diferentes, crear diferentes estéticas, lenguajes... Sí, diferentes tipos de eso para ver cómo encaja mejor dentro de todo. Por eso, siempre pienso que no es que exista como resultados buenos o resultados malos, sino que creo que hay trabajos que le interesan a ciertas personas y que otros no les interesan a ciertas personas... Y eso no significa que sea bueno o malo el trabajo. Pero sí, creo que eso. Pero sí, definitivamente, porque me ha hecho dar o crear un voz donde pueda decir "esto es válido, esto sirve, esto es esto, vamos a seguir haciéndolo". Cuestionándome siempre pero igual siguiendo el camino.

**[EP]:** Claro... Si eso es lo que me parece genial. Por eso es lo que no encuentro... O sea seguramente otras personas tendrán otro soporte con el que sienten lo mismo. No digo que ahí o la foto o el libro es el formato, pero creo que ya es el que me he encontrado y eso también me ha permitido encontrar a otras personas que les pasa parecido y también en ese encuentro de similitudes con diferencias, aunque suene paradójico. Siento que ahí se ubica lo que hablamos. Ni sobredimensionado ni tampoco lo contrario a eso, que sea chiquito. Sino que sea como tiene que ser ¿no? Porque finalmente para que cuentes esta historia es lo que es.

Siempre me va a hacer pelear un poco conmigo misma creo y con el entorno esto de la validación, no porque no sienta que necesitamos validar nuestras historias, mas bien creo que sí... Por eso necesitamos contarlas y contarlas como nos dé gana. Creo que ahí sí me estoy saliendo un poco de la guía, pero es que me aturde mucho como pueden interesar ciertos proyectos sólo porque ya hay una cierta forma de responder ese tipo de proyectos. Hay cierto estatus, hay cierto modo y hay cierta moda. Y claro, ahí quizás puede haber puntos en común en conflicto con lo tuyo o lo de alguien más, pero la razón de ser de este proyecto empieza un poco sin razón porque simplemente va pasando con este curso en el que traes esta libreta. Bueno, esto es lo que pasó y es lo que es, y quiero contarlos así. No me interesa si esto está bien

o está mal para mí o para alguien, sino es la forma en la que logras ordenar toda esta multiplicidad de material más allá de sus materialidades para poder juntar todo eso.

Por ejemplo, en ese sentido con estos aspectos más formales que al mismo tiempo me parecen también bien como...que loco secuenciar, editar, seleccionar, diagramar... A veces ya loqueo mucho también y estoy en el baño o la cocina y me pongo a pensar:" Estoy secuenciando, estoy diagramando". Creo que son palabras y acciones muy propias de lo editorial, pero también siento que son muy propias de cómo vivimos los días. Siendo esa suerte paralelo ¿Cómo empezaste a ordenar el material? Que te ayuda a ver..."por acá voy a empezar" o a tenerlo más claro.

**[PJ]:** Creo que cuando decidí que la base de todo el proyecto iba a ser el cuaderno de mi papá... Eso fue años después de que comenzara el proyecto. Cuando decidí eso, ahí es donde empecé a darle un poquito, o sea un cachito de orden. Porque en realidad no tenía idea de cómo hacer. Tenía tanto material y tanto material de diferente lenguaje visual que no tenía idea de por dónde comenzar. No tenía. No sabía cómo ni sabía qué. Entonces, dije ok, voy a contarlo. A ver cómo lo cuento yo. ¿Qué es lo primero que cuento cuando cuento esto? Siempre digo que tenía cinco años. Casi siempre digo. Siempre está esta cosa de "era muy pequeña, era chiquita, era pequeña, no me acuerdo de mucho". Esas cosas siempre estaban al inicio de muchas conversaciones que tenía o conversaciones que tenía. Siempre eran estas dos cosas, que era chiquita y que no recuerdo mucho. Entonces dije: "Tengo posicionarme de alguna forma cuando era chiquita". Tengo que hacer entender que alguien está contando la historia y que ese alguien es alguien que es pequeño o que es chico... O es una niña o un niño.

Después, que no me acuerdo de muchas cosas. Entonces, eso significa que va a estar desordenado o que van a haber materiales diferentes siempre. No puede haber cosas que sean...o sea no es que no puedan, sino que va a ver un desorden que va a ser el ojo. Entonces, no me va a salir perfecto... Quizás va a ser foto, foto, foto y de la nada va a ser una cosa de documentos, y de la nada van a ver videos porque así yo pienso y he estudiado que funciona la memoria que es como algo que...son como destellos. Son cosas que no está ordenada la memoria, sobre todo es que la memoria no es como tu la controlas, sino la memoria te controla a ti. La memoria decide como tú recuerdas. Tú no decides cómo recordar porque si nosotros decidiéramos cómo recordar todo sería demasiado fácil.

[EP]: Y maravilloso como el mundo de Disney.

[PJ]: Claro, y no es así ¿no? Entonces, tenía esas dos cosas o esas tres. Va a ser desordenado, van a ver diferentes lenguajes visuales y es desde que yo era chiquita. Ya... ¿Cómo lo ordeno? (risas). Esa parte definitivamente fue todo un reto para mí. Hubo muchos, muchos cambios, muchos posibles órdenes, muchas posibilidades, pero lo que sí me ayudó mucho fue tener este espacio donde me permití equivocarme, me permití probar, me permití placar nuevos órdenes, nuevos desórdenes, ver qué quedaba. No decir: "Ah esto está mal. Sino que "Ah esto puede estar mal ahorita, pero es un paso más para llegar a algo que quiero hacer". A veces...al final esos pasos quedan. Entonces, si es mucho de permitirse a uno mismo probar, equivocarse, no pensar que de la primera te va a salir o quizás que sí, pero la idea es empezar a probar y tener en la cabeza bien claro qué es lo que tú quieres contar. Entonces, yo quería contar siempre eso: de que era pequeña y no me acuerdo de muchas cosas, y no me dijeron nada. Entonces, son como cosas que uno ya sabe que la narrativa va a ir por ahí. Hay pilares que uno sabe. Uno lo sabe...solo que a veces uno tiene tantas cosas o tantos estímulos de afuera, opiniones, material mismo, tus mismas opiniones que te olvidas, entonces fue muy importante para mí recordar bastante esas cosas.

[EP]: Qué chévere esto porque reafirma que cuando empiezas a avanzar en el proceso y vas. En tu caso, habiendo tanto material, información que también se va develando en las hojas del cuaderno y encima en esa parte en negro que me sigue rompiendo la cabeza, pero ni tanto porque la hoja en negro y porque claro es lo que más visualmente jala cuando coges el libro. Sino que me encontré...ya cuando tenga rato libre lo voy a volver a experimentar, pero me pasaba cuando llegó que era alucinante. Lo veía acá, lo veía en la sala, lo veía en mi cuarto y me implicaba diferentes posturas del cuerpo... Algo adicional que empiezo a encontrar muy genial del libro. Hay algo del libro que pasa por las manos, por los ojos y hasta por la postura del cuerpo ¿no?

[PJ]: Claro tienes que tratar de visualizarlo. O sea, si lo quieres ver, tienes que moverte. Igual el libro, hacer algo. Tiene que ver algún tipo de movimiento en tus manos.

[EP]: Claro...y en el cuerpo, y no es cómodo. Tampoco digo que terminó con un pico de gallo atrás o con tortícolis, pero definitivamente implica una lectura no cómoda.

[PJ]: Sí porque viene todo muy claro, muy...está ahí y lo puedes ver. Te acostumbras a ese ritmo y de pronto pum.

[EP]: Claro... Y cómo algo tan complejo, en todos los sentidos de la palabra, viene de algo aparentemente sencillo, pero es una complejidad más grande que esa parte del libro, como un hecho que pasó de niña. qué es esto de era niña... Pero ¿Cómo eso es lo que abre toda una búsqueda para ordenar el material, la secuencia...? Y sí pues, no sé, estoy pensando en los años que han pasado que te he visto con el proceso [...]. Porque tratar de volver a traer a esa Paola pequeña es como de pronto pensar ¿qué estoy haciendo? ¿Qué soy?... Porque ya no soy una niña. Eres esta persona adulta con otras cosas en la memoria y de pronto te desconoces mucho. Por ejemplo, con esta sensación medio enajenada. ¿En el proceso algún momento ha pasado esto? O sea, trabajando con tus fotos de sentirte ajena y extranjera a tu historia...

[PJ]: Claramente...y desde el inicio. O sea, siempre me sentí bastante ajena con el proyecto justamente porque me sentía ajena a los sentimientos que envolvían la situación. Claro, perdí a mi padre, se murió, lo mataron...yo sabía todas estas cosas, pero nunca me sentí cercana a eso porque no sentía o no lo había procesado...o quizás estaba muy oculto en mi cabeza qué es lo que me había impactado o cómo me había impactado. Entonces, siempre me sentía bastante ajena a los sentimientos que mi familia... No solamente mi familia nuclear, sino mi familia extendida compartía sobre ese suceso. A todos les dolía mucho, les afectaba mucho o les afectó mucho. No hablaban del tema o si hablaban lo hablaban con un respeto bien grande, hasta con cierto miedo o recelo...cosas así. Entonces, yo nunca me sentí así.

Por eso al inicio del proyecto y creo que a cierto punto yo sentía que yo era una mirada bastante ajena, por eso me sorprendía mucho cuando las personas me decían: "¿Cómo vas a hablar de esto? Que valiente" y no se qué. Yo no lo sabía identificar. O sea, sí lo reconozco porque claro, si yo viera a alguien que está hablando de ese tema también diría como: "Qué fuerte". Pero yo mismo no sentía eso hasta ya terminando el proyecto cuando ya descubrí cosas, testimonios de mi mamá, de mis tíos, de cómo habían descubierto las noticias, qué es lo que había sucedido ese día. Testimonios muchos más cercanos... No solamente en cuestión de vínculo, sino de tiempo. Como lo contaron en ese momento...de cómo descubrí eso, para mí fue bastante impactante. Recién en ese momento yo pude lograr identificar y relacionarme con esa sensación de pérdida, de injusticia, de duelo...todas esas sensaciones. Pero antes no. Se me

hacía muy difícil... Porque es algo que me tocó vivir y bueno, voy a ver que sale ¿no? Pero ya en el proceso final del proyecto yo recién caí en cuenta que como yo me relacionaba emocionalmente ¿no?

[EP]: Claro. Por ejemplo, pensaba en el rol que tiene el silencio cuando coges un fotolibro con las manos a diferencia de cómo a veces siento que es quizás estar en una exposición o en algún espacio que es todo más directo y no tan íntimo. Entonces, por un lado, pienso en rol que tiene el silencio... en el fotolibro. Y también está el tema de lo atemporal porque por ejemplo ahora que me decía esto yo me imagino que claro...cuando uno crece tiene referencias. Definitivamente, la forma de querer...un poco que la aprendamos del entorno que hemos crecido ¿no? Y en las circunstancias que hemos crecido y ya quizás más de grande es como que tratamos de encontrar las propias formas y soltar algunas y todo eso. Pienso que llegas en una circunstancia de duelo ¿no? Y las referencias de duelo son un poco en simultáneo y de las personas con las que convives.

La verdad que como lo contabas y cómo lo escuchaba me imaginaba como ok, lo viven así, pero yo no lo vivo de ninguna de esas formas. Entonces, ¿cómo lo viven? Pero es como muy pronto como para imaginarse responder, identificar... Entonces ahí siento que me pasa lo que siempre te he dicho cuando veo tus fotos y lo que me pasa cuando veo tu libro ¿no? Es bien, a buena hora, difícil de explicar tu fotografía. Paola es una categoría diría. Fotografía Paroxística ¿no? y que paja eso porque de verdad cómo me gustaría que viviéramos en un mundo...y creo que si cabe. Va a sonar así... Pero en el que cada uno pueda tener o ser su propia categoría de hacer las cosas ¿no? No estar exigiéndose a replicar, sino simplemente ser. ¿Qué es lo que se siente con tu foto y con tu libro? Ahí por eso yo digo que quizás qué libros sea silencioso y atemporal ayuda a encontrar eso para esa historia... ¿Cómo lo sientes tú? Y claro quizás esta pregunta está más ubicada a post proceso creativo, quizás al cierre del proceso...No sé si habrá sido durante que empezabas a darte cuenta de eso o...

[PJ]: Creo que es muy complicado y complejo decir o pensar en el momento que me di cuenta de eso, pero que haya sido atemporal o darme cuenta de que era atemporal, creo que ya me di cuenta cuando terminó. Porque hay muchos elementos que son atemporales: el duelo, la memoria, la pérdida. No es que sucede en un solo momento, sino que siempre estamos en

ciertos procesos que atravesamos, que comparten ese tipo de sensaciones, solamente que no les damos un peso tan grande ¿no?

[EP]: Y sientes que el haber hecho, bueno podría no haber sido un libro, podría ser otra cosa. Pensando ya un poco que en todo caso que esa historia encuentra una materialidad y proceso, y ahora tu tienes evidencias de eso... ¿Qué cosas te da ahora con relación a cómo recuerdas pero sobre todo a cómo narras tu vida ahora? ¿no?

[PJ]: No lo sé. Creo que me gusta sentir que nuestras vidas están compuestas por diferentes historias que son independientes, pero que al mismo tiempo se unen y que la validez de esas historias no depende de nadie externo, sino de cada uno y cómo lo movemos depende de solo nosotros.

[EP]: Acá la pregunta que tenía es de cómo el fotolibro autobiográfico se configura con una pieza de arte contemporáneo, pero la verdad que ya no me hace mucho sentido esa pregunta.

[PJ]: Uf creo que no es para todos, pero la introspección que atraviesas para crear este tipo de historias es muy grande y muy impactante. Sé que hay personas que no les gusta mirarse, entonces creo que este tipo de creaciones te obligan de alguna u otra forma. Entonces, de entrada, tomar la decisión de que quieres hacer un tipo de proyecto como este ya es bastante fuerte porque te va a obligar a verte a ti mismo y a ver a las personas que pueden estar relacionándose con la historia y eso es complejo, pero es un proceso bastante enriquecedor. Es doloroso. Puede llegar a ser doloroso o puede llegar a ser muy satisfactorio también. Entonces, creo que eso es lo que me gustaría que muchas personas atravesen, pero sé que muchas personas no quieren. Es incómodo, es muy incómodo.

[EP]: Claro... No hay manera de atravesar esas sensaciones complejas ¿no? Porque pienso también en la cólera. O sea, sí...creo que ahí también. Escuchándote pienso que creo que se reconfigura también lo que se entiende por dolor ¿no? Porque ese dolor también te puede doler mucho por cólera o algo puede ser tan maravillosamente hermoso que también duele... como una bruma. Coincido contigo de que, y quizás acá preguntarte: o sea, entiendo que no sea recomendado para todos porque no todos están en el mismo momento para atravesar eso porque nos puede dejar muy movidos ¿no? Si no se te provoca, no te provoca y ya está también. O sea,

sí... Creo que de que te cambia la perspectiva de tu vida o de cómo ves tu mundo te la cambia. ¿A qué nivel? No lo sé... Depende de cada uno, pero si te cambia. Claro... Por eso en esa línea pensaba también lo que a veces se le dice en cuanto a lo accesible ¿no?... Que no me refiero a accesible económicamente, sino a que calce más alternativas también, pero no sé... ¿Cuánto del proceso creativo de este tipo de trabajos sientes tú que son accesibles? ¿Cómo es la accesibilidad en el proceso creativo también? ¿Y accesibilidad a qué?

Por ejemplo, poder elegir cierto tipo de materiales para hacer el libro...como cuánto de esa historia contar ¿no? Porque en el proceso creativo por ejemplo de lo que me ibas contando hay muchas cosas que has vivido, que has compartido con unas solas personas, que solamente las has vivido tú, que han pasado dentro de un aula, pero finalmente hay partecita que eliges material, con las cuáles te seleccionas material y es lo que termina quedando en el libro ¿no?

[PJ]: Creo que hay que tener bastante suerte para tener material para contar la historia porque a veces enterramos tanto entre tantas cosas como ciertas cosas...enterramos de manera figurada...enterramos en manera no figurada.

[EP]: ¿Metafórica?

[PJ]: Claro, metafórica. A veces tantas cosas que ya no existen, entonces creo que crear dentro de eso, de cosas que no existen ya, es mucho más complejo. Entonces, creo que sí hay que tener bastante suerte para encontrar material y bastantes ganas también porque, por ejemplo, yo no quería ir a buscar en periódicos que usualmente es como una de las primeras fuentes de las que vas ¿no? En tipos de sucesos así, pero en mi caso eso nunca fue. Entonces hay que tener bastante disposición para enfrentarse a ese material porque a veces tienes todo el material, pero no te enfrentas. A veces conoces a personas que tienen historias que son como muy impactantes y te quedas sin palabras, entonces tu lado de creación puede decir: "Pucha, esta es una gran historia". Pero a veces las personas no se quieren enfrentar a eso. Entonces, si creo que hay que tener varias cosas: suerte, encontrar el material, disposición para tener las ganas para enfrentarse a cosas e ir viendo lo que quieres contar y que no.

**Estrella:** Claro, en esa línea me parece genialísimo porque siento que también es un formato. O sea, si es un formato y es un proceso más, pero me gusta más decirlo como accesible porque

te permite decidir. En todo caso, se llega al punto de que sabes que el material está ahí, bueno puedes decidir buscarlo y confrontarlo y eso va a cambiar el rumbo del proyecto. Más allá del fin material que tenga. No lo veo un fin...sino algo que afecta tu vida.

\*\*\*

### Entrevista

#### RAQUEL BRAVO, AUTORA DE MATO GROSSO (2021)

*Raquel Bravo (España) es una fotógrafa y docente que reside en Madrid, España. En su trabajo fotográfico, se interesa por la memoria como oportunidad de negociación colectiva a través de narrativas personales. Para ello, utiliza el archivo como punto de anclaje problemático desde el que revisar el presente. Su obra ha sido expuesta en España, India, Uruguay, Letonia, Italia, Georgia y Corea del Sur. En el 2021, su proyecto “Mato Grosso”, gana el premio Fotolibro <40, es publicado por Fuego Books y queda finalista en el Premio del Libro 2022 en Les Rencontres de la Photographie d'Arles. Como docente, actualmente imparte asignaturas de el cine y fotografía en la Universidad Oberta de Cataluña, el Instituto Europeo de Diseño y el Centro de Estudios del Video en Madrid<sup>44</sup>.*

\*\*\*

**Estrella Pezo (Investigadora) [EP]:** ¿Quisieras ir contándome algo? ¿Alguna curiosidad?

**Raquel Bravo (Autora/Entrevistada) [RB]:** Como para soltar...

[EP]: Sí.

[RB]: Bueno, como parte de los motivos por los cuáles se escribe un libro y se publica, entiendo que es para tener esta clase de diálogos ¿No? [...] El fotolibro que es lo que más me gusta en esta vida sin lugar a duda. Es como el área de conocimiento donde he invertido más energía.

---

<sup>44</sup> Biografía extraída de la página web de Raquel Bravo: <https://www.raquelbravo.org/6247136-about> (Consulta realizada el 25 de agosto del 2022).

También, dentro del fotolibro, lo autobiográfico me parece que atraviesa la clase de temas que me interesan y de puntos de partida [...] como cualquier otro tipo de investigación.

**[EP]:** Si pues... Es bien interesante eso porque creo [...] que más allá de las formas, son los lenguajes y los puntos de partida que se encuentran para poder hablar de algo, que de otra forma resulta más difícil. Cuando queremos contar algo personal que es difícil, estamos muy acostumbrados a la palabra y siento que la imagen, en su aparente silencio, les permite expresar tanto. Por ejemplo, [...] en tu caso, en el vínculo que tienes con tu papá. Hay un díptico que me encanta mucho. En esta escena que armas con el fondo de aluminio y sobre un soporte hay una cámara, y al costado un cáliz de misa. Es uno de mis pliegos favoritos porque sentía que ella mostraba esta esencia dual. Por un lado, una concreta del padre que ahí se revela, pero también la esencia dual de tu propia vida: las dinámicas con las que deben haber crecido en familia que se expresan al final del libro. [Entonces,] es como muy potente. Ahí me quedaba pensando, ¿Cómo es tú vínculo con la cámara? ¿Cómo llegas con la fotografía en tu vida?

**[RB]:** Pues... Es curioso porque me imagino que esto le pasa a muchas fotógrafas. No sabemos muy bien cómo empezamos y realmente, tampoco tengo muy claro cómo continúa y cómo se desarrolla, pero lo cierto es que desde que soy muy pequeña la fotografía ha sido algo bastante constante. Mi primera cámara de fotos la pedí a mis padres cuando era muy pequeña. Recuerdo que fue por un diente que se me cayó, entonces imagínate que todavía se me caían los dientes. Era pequeñísima... Tendría a lo mejor cinco o seis años, o cuatro, no sé. Yo entiendo que sí pedí esta cámara de fotos fue probablemente por la práctica fotográfica de mis padres porque yo tampoco tenía las nociones adultas de la fotografía como el fotoperiodismo, la moda, lo que sea, sino como de ese ritual de fotografiar y el ritual de ordenar las fotos, y luego el ritual de verlas juntas y estar comentándolas, viéndolas, explicándolas, acompañado de un *estar juntos*. También hay algo ahí que me parecía muy mágico, que ahora intento racionalizar y digo: "Bueno, sería mágico", porque al mismo tiempo que veía el álbum, veía cuentos infantiles.

Mi madre y mi padre también leían cuentos ilustrados conmigo y de alguna forma esa trasposición de nuestra imagen al soporte del libro, que para mi era como un libro ilustrado, generaba una especie de sensación de que había algo muy mágico, muy bonito, muy atractivo, muy misterioso. Entonces, de esta primera cámara que yo pedí cuando se me cayó un diente, el resultado fue muy decepcionante, porque todas las fotos salían mal. Esto es algo terrible

porque yo veía la facilidad con la que mis padres operaban la cámara. No eran fotógrafos, eran amateurs, pero apretaban y ahí salíamos todos. Siempre estábamos bien.

Había cuestiones súper complicadas como la distancia. Tenemos el enfoque selectivo. Yo me fijaba en una cosa y pretendía que, al mirar en un grado angular, esa cosa en la que yo me hubiese fijado apareciese como en un primer plano. Entonces, todo siempre estaba lejos, todo siempre estaba borroso y todo siempre estaba movido porque no tenía pulso suficiente para fotografiar. Creo que la fascinación fue alimentada justamente por esa frustración, por decir: "Esto es algo que no se me da nada bien y que tengo que aprender a hacerlo porque no es fácil". La combinación de esas dos cosas creo que poco a poco y, según fui creciendo hicieron que fuera algo tan constante en mi vida.

**[EP]:** Me llama mucho la atención porque sé que te has formado en fotografía, trabajas en fotografía. Bueno, yo vengo del audiovisual y de ahí ya me enganché con la foto... ¿En qué momento hubo ese "click"? Con la fotografía es bien interesante porque yo tampoco lo recuerdo mucho salvo, no sé, por ejemplo, una foto que tengo acá [...] que es de mis dos perritos y, bueno, resulta que tenía una cámara y me encantaba mirarlos. Entonces, les tomaba fotos y de pronto, regresaba el sobre de los negativos, de las fotos ya impresas y era mágico ver a mis perros ahí. Entonces, en tu caso, por ejemplo, haces un puente bonito con los cuentos ¿no? Hay algo del fotolibro que uno los ve y siente que es un formato muy especial... Y nos hemos olvidado de que en los cuentos infantiles había todo este diálogo palabra-imagen.

Por ejemplo, me encanta esto que has dicho de que algo no te quedaba bien y necesitabas aprender. Porque mirabas estas fotografías [y] notabas estas cosas media borrosas que no salían tan bien. ¿Cómo fue mirar una de las primeras fotografías que tomaste de niña o quizás más de grande? ¿Cómo fue ese encuentro? ¿Te acuerdas de qué tipo de fotografía era?

**[RB]:** Sí, sí. Las primeras fotos que hice eran con una cámara de Kodak de estas alargadas pequeñas que tienen un carrete que es doble. Es como un formato muy chiquitito y no recuerdo cómo se llama... Parece que se llama 26 milímetros, algo así. Bueno, era esta cámara tan pequeña y fuimos de excursión con mis compañeros de clase a un lugar que hay a las afueras de mi ciudad que es Valladolid en Castilla, en un castillo que se llama el Castillo de la Motta. Recuerdo, además, que ese castillo ya lo había visitado con mis padres y que con mis padres

teníamos una complicidad de que y tanto castillo medieval, muy bien, pero que le habían puesto persianas [...].

**[EP]:** Claro.

**Raquel:** [...] La persiana es algo como muy moderno... No eran persianas de acera, sino que eran como persianas viejas de los años 60, de cuerda, que no le pegaban en nada al castillo. Entonces, esa fue una de las primeras cosas que intenté fotografiar. [...] Entonces, una de las primeras fotos fue a una torre y, como te digo, quedó demasiado lejos y no se apreciaba la persiana que yo veía muy cerca por lo que tenía a nivel de [...] recuerdo con mis padres, pero que al disparar quedaba como lejana e irrepresentable. El resto de las fotos del carrito eran mis compañeras con las que estaba más cercanas, unas amigas y había muchas fotos del suelo, muchas fotos de algo que yo vi en el parque, pero que quedó perdido en un montón de estímulos de coches, en un encuadre sin composición. Pero si recuerdo bien ese carrito y la sensación de verlas fue de frustración total, de decir: "Yo nunca voy a poder dedicarme a esto, nunca voy a poder hacer esto".

**[EP]:** [...] ¿Por eso sentías que no era para ti [dicho] camino?

**[RB]:** Claro, yo más que encuadre o técnica, lo que veía era las fotos de mis padres que eran fotos de álbumes, súper estándar ¿No? Como figuras centradas y bien iluminadas. Ellos tenían una cámara que era una Olympus Pen, que solo se dispara cuando la foto se puede sacar. Si está subexpuesta o sobreexpuesta, no dispara. Entonces, la cámara decide prácticamente qué fotos van a quedar bien. Mi cámara era muy rudimentaria. Era una cámara para una niña, por lo cuál era fácil que [las fotos] salieran movidas. La desilusión era muy baja. Entonces, yo me comparaba con mis padres.

**[EP]:** [...] Y, por ejemplo, cuando ahora recuerdas estas fotos que te frustraban, ¿Cómo las sientes? Voy a hacer un salto temporal al presente y, claro, con esta otra mirada que tienes y vínculo ¿Dirías que son fotografías que ahora tienen otra ubicación emocional contigo? ¿O igual generan frustración? ¿Te gustan más?

**[RB]:** En mi página web, [...] la primera imagen que ves es una de esas fotos. Eso da cuenta de la significación que tienen ahora para mí. [...] Esta imagen que hay ahí, que es como el suelo, [es] la hierba que estaba muy sucia. Hay algo que está muy presente en mis fotografías que es lo vegetal y hay este juego de luz y de sombra ¿No? Como de espacio negativo y de espacio positivo. Hay otra cosa que me gusta mucho que son estos residuos, esta basura y algunas flores también. Son todos elementos que al día de hoy forman parte de mi fotografía y que estaban en las primeras fotos que hice casi por accidente y casi sin saber.

Entonces, dentro de mi posición como persona que ha estudiado y como persona que se ha volcado en lo fotográfico ahora yo trabajo reciclando materiales de archivo con lo cuál ese primer carrito para mí, yo te diría, Estrella, que es inacabable. Yo podría hacer un libro de ese carrito si me pusiera a ello y podría empezar a vincularlo con cosas y con cosas. Me parece un material infinito. Pero eso probablemente me pase con todo archivo significativo para mí que aparezca en mi camino. Me parece infinito y lleno de posibilidades, de ensanchamientos.

**[EP]:** Me encanta que lo menciones como “reciclar material”. Porque en realidad sí siento, personalmente que es lo que encuentro en la foto y cómo eso se va articulando en los libros, trascendiendo de la forma. Al final, todo trasciende de la forma. En mi caso, la verdad me cuesta mucho decir qué tipo de fotografía hago. Últimamente, siento que lo conecto concretamente con mis gatos... También por el entorno que estoy viviendo y el tipo de rutina de día a día que tengo. A veces, incluso ni siquiera necesariamente tomando la foto, sino mirando, [así] nomás siento que ya registro en mente.

Algo que me parece interesante, por un lado, es la noción de archivo, la noción de registro que lo encontramos mucho en la imagen fotográfica. Nuestros recuerdos son así. En este puente que hacías con estas fotografías que salen con estos borrones y movimientos, igual hay un puente conectado con las cosas que vives ¿No? *Viviste* en ese momento, yendo a ese castillo, o en las cosas que pueden pasar últimamente. Pensando en una fotografía en particular ¿Cómo te sientes vinculada tú con, por ejemplo, de lo recogido de tu página web, con la estética de tu foto? ¿Cómo me contarías el vínculo que tienes con la estética de tus imágenes?

**[RB]:** Es una pregunta muy difícil porque creo que es algo transitivo y que se va atravesando. La estética empezó a ser algo muy importante y delimitado dentro de una aproximación experimental cuando de hecho empecé a estudiar fotografía. Hice como una especie de

vanguardia modernista personal, como una primera etapa muy experimental donde buscaba encontrar los límites técnicos y estéticos de la imagen. Entonces, me sometía a condiciones para fotografiar, [unas] muy extremas: filtraba mi cámara con un filtro rojo, con una densidad neutra y con un polarizador que le quitaban a un objetivo de cincuenta milímetros a un C4, es decir, un objetivo muy voluminoso le quitaba aproximadamente, pues... No recuerdo, pero cinco o seis pasos. Le quitaba pasos, pero no le quitaba la profundidad de campo que era reducida. Yo tenía que disparar con el diafragma más abierto posible, pero todo era cómo si estuviera disparando en la noche, en la oscuridad, a pesar de que disparase en la tarde o al medio día.

Hacia esta clase de experimentaciones y luego también, con lo analógico, lo llevaba al laboratorio, es decir, en el propio laboratorio aplicaba técnicas de revelado que supuestamente eran para conseguir..., o sea, utilizaba el carrete de grano más fino posible, pero luego utilizaba la estrategia de revelado más agresiva. Combinaba esas dos cuestiones y me ponía límites muy grandes que representaban límites también a nivel estético para conseguir imágenes que eran fuertemente experimentales y que luego descubrí que estaban quizás muy influenciadas de forma inconsciente por todo el *provoke* japonés, por fotógrafos de corte existencial europeo como Michael Ackerman, por ejemplo, o uno más contemporáneo, aunque a mi no me influyó personalmente, pero que todos conocemos: este señor francés Antoine D'Agata, con esas fotos con estelas súper movidas y velocidades de saturación baja donde hay una emoción, hay un sentimiento, hay un contraste muy fuerte ¿no? Pero, por ejemplo, esa estética que es la estética inaugural de mi adolescencia fotográfica, de ese momento autobiográfico del cual estoy aprendiendo (y al aprenderla tan bien), me rebeló contra las normas de la fotografía comercial, profesional, de cómo hacer una foto bien hecha.

Ahora me doy cuenta de que como suele pasar con la adolescencia era algo muy estúpido. Claro, como hacer tu foto extra misteriosa, extra interesante, como si mi vida fuera extra-dramática, que un poquito dramática sí que era, pero de botar todas esas pulsiones en la imagen. Y ahora, desde hace varios años, ya no siento la imagen desde ahí y la estética ya no la siento desde ahí. De hecho, creo que las imágenes funcionan más como lenguaje, es decir, como palabras. Realmente palabras y sintaxis que puedes ir combinando de un montón de maneras y en un montón de idiomas posibles. Entonces, la estética para mi tiene que ir en consonancia con lo que se está diciendo en todo momento y desde ahí no me importa hacer [mi

fotografía] fría, objetiva y errática, frontal, o tipo escuela de Düsseldorf y hacer algo súper preciso o volver a algo de fantasía.

La estética me parece una herramienta y no me vinculo de una forma filial con una estética en concreto. Lo que sí es cierto es que desde que estoy reciclando y desde que estoy trabajando con el álbum y con archivos, la estética de *lo amateur*, es decir, el error fotográfico, lo movido, lo fuera del encuadre, lo que está cortado, lo borroso, lo desenfocado, que son cosas que aparecen mucho en la fotografía *amateur*, siempre me parecieron importantes y ahora es algo que incorporo a mi trabajo con absoluta naturalidad. No me importa lo que nadie tenga que decir. O sea, no es una reivindicación estética, pero es algo que me genera placer. Por ejemplo, en el libro de Paola veo esos ojos rojos, ese flashazo, el corte en el carrito cuando aparece el carrito con las flores y está como cortado, el polvo, las raspaduras, entiendo que es algo propio del álbum y al mismo tiempo sí que es verdad que satisface algo muy nostálgico mío porque es el álbum de mi infancia.

[EP]: Claro, esto me parece bien interesante. [...] Somos personas, todos los humanos siempre tenemos la palabra como lenguaje principal, pero realmente es desde los sentidos que estamos comunicándonos todo el tiempo, entonces este puente que haces de lo estético, de pasar todo este proceso de experimentar, es uno donde siento que, como se busca cierta imagen y uno también quiere explorar todas estas técnicas, quizás también es un proceso hasta más [...] "parametrado" en paralelo a este otro, cómo lo has dicho, lleno de placer. Algo que ves y algo que te impulsa a registrar. Digo "registrar" también en el sentido, no sé... Te he imaginado en una sala buscando entre cajas o bolsos un montón de archivos y ver qué imagen te llama. Esa transición, como también decías, de estéticas me parece especial porque si antes de repente había más consciencia de luz, sombra, encuadre, composición, que no es que ahorita no esté presente en tu mirada, [...] de pronto lo que aquí cala es otra cosa. Entonces, ahí me gustaría detenerte un poco más en tanto este rol de lo estético [...]. Entonces, ¿cómo es la estética de tu mirada? Ya saliendo un poco de la fotografía que haces ahora o con relación al archivo, ¿cómo es tu mirada con tu entorno cotidianamente?

[RB]: ¿Cotidianamente mi mirada con mi entorno? Pues, yo creo que... Si es mi entorno es levantarme por la mañana a las ocho [para] coger el metro e ir a trabajar, probablemente en el metro esté como todo el mundo con un móvil, una pantalla y mi mirada hacia este. Como

estímulos que me den dopamina suficiente para soportar la dureza de estar en otro lugar y tener que trabajar. [...] En mi rutina es una mirada bastante acostumbrada a hacer los mismos recorridos y que no se sorprende y no se detiene tanto, pero con todo eso, es decir, con toda esa normalidad y ese costumbrismo sí que es cierto que en ocasiones, y no siempre lo controlo, es una mirada que se deja llevar justamente por el placer.

Gracias también a los dispositivos móviles tengo la posibilidad de que en todos mis trayectos cotidianos puedo enamorarme de algo que veo y que atrae. Para mí tiene que ver mucho con las urracas, ¿Sabes? Las urracas son estos pájaros, estos córvidos de azul y blanco, y que cuando era pequeña mi familia me decía que [se sentían] atraídas por las cosas brillantes. Entonces, yo de pequeña no me creía mucho las historias de los adultos porque yo hacía la prueba, cogía joyas de la casa o cristales y los ponía en la ventana y nunca venía ninguna urraca. Yo decía: "Es mentira, es una traición, siempre me engañáis". Un poco lo que me pasa es ese brillo o ese algo que funciona como un atractor, como algo que no puede ser evitado, con una pulsión que tiene que ver con algo que me parece bonito y/o que me da placer... Y que va cambiando y va transitando diversos estados, aunque siempre tiene que ver mucho con el paisaje o con el entorno. Casi nunca fotografío personas.

**[EP]:** Claro, en estos dos años de pandemia y todo lo que ha generado también para la mirada... Ha cambiado y me imagino que cada uno tiene su anécdota con esta "normalidad". Por ejemplo, esto del móvil. No es que me pongo contemplativa y miro, sino que busco distraer cabeza y en paralelo detecto que hay algo que me jala el ojo y me detengo. Esta mirada, cuando te detienes a mirar estas cosas, ¿Qué sientes que registra? Es decir, ¿Ves algo que te llama mucho la atención y lo registras? Ya sea con el celular, con la cámara... ¿Cómo es esa interacción entre lo que observas y tu mirada?

**[RB]:** Registro siempre que siento la emoción. Si no siento emociones no registro nada. Normalmente, cuando mi mirada se detiene, siempre viene motivada por un placer estético. Siempre registro y siempre registro con el móvil. Esto es algo curioso porque yo me eduqué en fotografía analógica. La estética analógica me sigue atrayendo por una cuestión nostálgica, pero por una cuestión también de textura de qué es objetivamente mejor, de calidad, etc. También de la lentitud del proceso, pero quizás la obligación de salir con una cámara y de invertir en la fotografía le resta bastante placer al acto fotográfico.

He descubierto que al no tener que preocuparme ni por llevar cámara ni por gastar e invertir en carretes ni por pensar en todo eso, me libero de toda obligación y simplemente [puedo] disponer del móvil que tengo que llevar porque sí, eso conecta mucho con la posibilidad de hacer. Es terrible. A mí me parece terrible porque verdaderamente me gustaría tener una Contax e ir disparando y sacar una fotos divinas, o una Sony digital y llevarla siempre en el bolsillo e ir disparando. Siempre las tengo en el carrito de la compra pensando: "A ver, no es tanto dinero, podría comprarlas o ahorrar un poquito y tenerlas, lo que sea". Pero creo que no va a funcionar. Creo que no va a funcionar tener una cámara de setecientos euros en el bolsillo cargada con carrete, aunque sea una cámara digital de buena calidad. Creo que eso le pone algo a la práctica fotográfica que le resta el placer justamente.

[EP]: Y cuando dices "le pone algo", si pudiésemos profundizar un poco más ¿Cómo es ese "algo"? Yo, por ejemplo, [...] tengo una cámara chiquita del formato 110 que me regalaron una vez. Al menos acá en Lima está siendo cada vez más complejo revelar ese tipo de rollos. Queda un lugar o dos lugares. Es práctica, porque es chiquita y entra en el bolsillo del canguro y todo, pero cuando estoy caminando y de pronto siento las ganas de registrar, o no la he cargado conmigo porque de verdad va uno más con el celular o sólo la dejo ahí. A mí también me encanta la [fotografía] análoga también. Me desestresa un montón poder tener mis negativos, poner mi música e ir digitalizando. [...] Entonces, ¿cómo describirías, en tu caso, con tu rutina, tu día a día, tú estética, tú mirada con relación a eso que dices de que "pasa algo"? ¿Cómo sucede?

[RB]: O sea, la pregunta es en relación al peso de llevar una cámara....

[EP]: Ajá, ¿Cómo es tener este vínculo con el registro cada vez que miras algo? El deseo de tener esa cámara contigo, pero tal vez no está esa cámara y está otra.

[RB]: Justamente, yo creo que tiene que ver con lo lúdico del acto. Con que el placer y lo lúdico van muy unidos y en el momento en el que tienes que, como dices tú, preocuparte de sacar la cámara, que tenga el carrete adecuado o llevarla contigo, como que le estás dando importancia. Cuando sacas un objeto de determinada envergadura, de determinado dinero, aunque sea muy pequeño. [Por ejemplo,] El móvil, aunque cueste dinero es como basura tecnológica. Es algo muy sucio. Incluso se dice que está lleno de mierda. Es de las cosas más llenas de microbios y

bacterias que hay. [...] Al mismo tiempo, por ejemplo, fotógrafos que me gustan como Guido Guidi, que es este fotógrafo italiano que fotografía paisajes y saca lo absolutamente anodino del paisaje... O sea, esta foto mía de mi página web de cuando yo tenía cinco años podría ser de Guido Guidi. Lo que pasa es que Guido Guidi la fotografiaría con una cámara de gran formato, por supuesto. Estaría igual de desenfocada, pero la imagen sería de una cámara de gran formato. Eso es como, en inglés, una inversión, un *investment* en una idea. Como decir: "No es que yo creo tanto en este trozo de suelo que me voy a gastar cincuenta euros en procesar una placa". O sea, voy a estar media hora colocando y luego me voy a gastar 50 euros haciendo el procesado, luego el escaneado que me va a ocupar no sé cuántos *gigas* en mi disco duro, del que tengo que hacer doble copia y luego de eso voy a gastar a lo mejor 200 euros en hacer una copia gigante. Disculpa la expresión, pero eso es tener un pene muy grande o duro. Yo me disculpo.

[EP]: Olvídate.

[RB]: No tengo ese desparpajo ¿no? Creo que fotografiar con estos aparatos más "mierda", y vuelvo al tema de las bacterias, que dicen que hay un mogollón de bacterias de caca adentro de la cámara [del móvil], para mí tiene más que ver con poder creer en mí hasta cierto punto. Es decir, teniendo en cuenta mi clase social, el país en el que vivo, las cosas que pasan aquí y no fliparme demasiado y entonces hacer las cosas despreocupadamente. No voy a hacer esta gran inversión en mí y en la fotografía y en esta esquina en el cielo y en todas estas creencias fotográficas que tengo, sino que simplemente voy a estar fotografiando.

[EP]: Me encanta eso porque en mi casa nadie es que se dedique a la fotografía... Y es que yo digo que la imagen siempre ha estado. Cómo decías al inicio, está presente. En tu fotolibro es un ritual que se ha metido en la piel casi sin darnos cuenta. Bueno, notamos cómo ha aparecido cuando ya existía la cámara. Tengo un abuelo que falleció ya hace unos años y vivió hasta los cientos y tantos, y ha vivido varios cambios de siglo: inventos y todo eso. Entonces, yo digo que la verdad el acto de tener una foto nunca lo hemos pensado así realmente. Es como cuando converso con amigos y digo que cuando estamos creando de pronto, ya sea que estés fotografiando o cantando, es después cuando somos conscientes de lo que ha pasado ¿No?

Me gusta mucho este ejemplo que haces con Guido Guidi porque sí, de hecho es un reto y es un proceso interesante sobre qué pasará por sus cabezas y sus propias estéticas, pero a la hora de la hora, y se siente eso en sus proyectos, no va de hacer el armatoste sino va de eso, de lo despreocupado... O más que de lo despreocupado, yo agregaría responder al impulso de esta necesidad humana de "necesito contar esto y contar esto o compartir esto, necesito tal imagen. La acabo de encontrar o la imagen me encontró a mí y la necesito armar de esta forma". Entonces, así empieza a entretorse el relato. Por eso, con ese sentido en la mirada y en la foto, me llama mucho la atención, en el rol del cotidiano, de cómo te acompaña [la fotografía] desde este placer.

[RB]: Claro. Yo no estoy tan segura de que la fotografía que saco cotidianamente responda directamente a unas ganas de contar, sino a unas ganas de ver. Es decir, cuando ya organizo un corpus de trabajo y un fotolibro como he hecho, ahí sí que siento el llamado a narrar. Responde a una voz o una autoridad. Es como: "Quiero anunciar desde esta autoridad, quiero primero encontrar esa voz de autor y luego enunciar desde ahí". Las fotografías que saco cotidianamente responden simplemente más al impulso de registrar lo que es. El impulso es óptico. Probablemente, sea muy parecido a lo que definía, no sé, entiendo que el aura... La crítica de cine, cuando hablaba de [la película] "*La ventana indiscreta*" y hablaba del *voyeurismo*, del fetichismo como este impulso óptico de mirar, de tener que mirar. Solo que yo en vez de mirar, en lugar de esa mirada fetichista hacia lo otro, lo que yo fetichizo al final son otras temáticas. Por eso, también saco pocos retratos porque creo que en la mirada o en mi forma de fotografiar hay algo como de objetualizar, como de poseer, como de hacer mío, como de tal o de presentar. Me resulta conflictivo fotografiar a otras personas.

[EP]: Entiendo. Y con aquello respecto a las ganas de ver y ganas de contar... Escuchándote, recojo que es como si cada ser tuviese su proceso, pero si me hace mucho sentido quizás que uno venga después del otro ¿No? Primero ver, para de ahí ubicar un poco qué es lo que hay al frente, qué es lo que nos confronta, qué es lo que nos convoca y con eso ver cuánto de eso, qué aspecto de eso es lo que queremos compartir y ya, luego de ello, narrarlo. Con esto de las ganas de ver, me traías el ejemplo de *La ventana indiscreta*. Pensaba mucho en la película y, claro, es la mirada hacia el otro. Sin embargo, en un proyecto como el tuyo siento que es una mirada hacia uno más bien. Casi si de repente, recordando a [...] *La ventana indiscreta*: la persona que

ves en la ventana eres tú misma. ¿Cómo es estas ganas de ver que nombras con relación a tu propia memoria?

**[RB]:** Estoy pensado de que no sé hasta qué punto yo siento que es, cómo tu dices, que es una mirada hacia mí. No es hacia mí la mirada, sino de un conocimiento situado. Cuando empecé a hacer *Mato Grosso*, me encuentro que siempre fue un problema hasta el final que estaba trabajando con un archivo que se hizo en unas condiciones de poder muy desiguales. Las personas que aparecían en el archivo no sabían que estaban siendo representadas ni para qué estaban siendo representadas y no podían negarse ni tener poder sobre esa representación. Entonces, la respuesta más lógica desde el lugar en el que yo estaba era negarme incluso hasta sacar a la luz ese archivo ¿no?

Entonces, yo creo que la mirada parte de mí, pero es hacia mi padre... Hacia lo que sucede en esas comunidades. No puedo negar que estoy narrando eso, pero la diferencia es que es desde mí. Es desde mi experiencia, desde lo que me ha pasado a mí, desde cómo he recibido esa memoria oral, de cómo he recibido ese imaginario indígena, de cómo se ha elaborado esto en mi familia. O sea, es exponiéndome de alguna forma o desde la vulnerabilidad, desde mi vulnerabilidad y mi experiencia, pero no es como un autorretrato, no es autorreferencial. No estoy diciendo: "Esto pasó frente a..." Es un conocimiento situado. Esto desde mi mirada sucede así". Lo cuál da la oportunidad de que desde la mirada de Estrella ese mismo archivo sea narrado de otra forma y mi padre, desde luego, lo hubiera narrado de otra manera y una persona de una comunidad nativa, lo hubiese narrado de otra manera. Hubiese cogido ese archivo y a lo mejor hubiese hecho otras acciones sobre él. A lo mejor lo hubiera quemado, o lo hubiera impreso y hubiera puesto un marco, y hubiera dicho: "Esto es fantástico, este es mi abuelo... Este señor que hay aquí. Me encanta". Y le hubiera puesto la virgen al lado porque bueno... Ha habido una trasmisión, una aculturación. No sé hasta qué punto es autorreferencial el trabajo. Sí que me expongo, pero no sé cuánto realmente.

**[EP]:** Entiendo. Pienso mucho en los autorretratos. Por ejemplo, con este ejemplo que te decía de las fotos o cuando miro a veces a mis gatos. Yo, por ejemplo, no me hago autorretratos. A veces, me he tomado fotos con el celular porque es una situación de cumpleaños y me toman la foto, pero esta cosa desde el celular, el *selfie* por ejemplo, [...] no es algo con lo que me

sienta cómoda. Es bien difícil autoreferenciarse. Sin embargo, hay algo bien interesante en esto que propones de cómo este es el escenario de *Mato Grosso*.

**[RB]:** De lo propio.

**[EP]:** De lo propio. Considero que no me hago autorretratos, porque no tengo fotos mías de mi cara o poses y estas cosas, pero a veces cuando veo las fotos de mis gatos yo siento que me veo ahí porque conecto con la forma de su expresión y el momento en el que les he. Es interesante porque pareciera que ahí me estuviese proyectando. Quizás ahí me salgo un poco de lo concretamente fotográfico y ya me estoy yendo un poco más a lo emocional, pero cuando a veces proyectamos algunas cosas personales: ¿Cómo sientes que dialoga todo eso en estas dos esferas que nombras?

**[RB]:** Claro, es que yo siento que *Mato Grosso* no es autorreferencial en ningún sentido. Esto es de mí, pero al final se trata de entender un contexto. Yo creo que todo el proceso emocional que yo he realizado a lo largo de todo el tiempo que he elaborado todos estos materiales que fueron cinco o seis años, fue muy fuerte, pero creo que lo resolví, lo elaboré o lo gestioné en el diván. En un espacio de un psicólogo al que asistí durante diez años. Un psicoanalista donde me tumbaba como una muerta y proyectaba y hablaba la voz. Ahí fue donde se hizo toda la gestión emocional de lo que tiene que ver con mi papá, de lo que tiene que ver con mi mamá, de lo que tiene que ver conmigo y con mi hermana en relación con el trauma, con el dolor. Luego, eso obviamente no implica que cuando yo estoy elaborando el libro, muchas de las fotos las editaba llorando [...]. [...] Lo que quiero decir es que sí es verdad que viendo esas fotos de mi padre reflexionando sobre ellas, pensando lo que quería decir, venían emociones muy intensas de duelo, de herida, de proceso. Pero entiendo que el trabajo es muy desde mí y desde mi voz y desde mi vulnerabilidad, pero el tema del trabajo no tiene nada que ver conmigo. No sé si eso te hace sentido.

**[EP]:** Sí, sí... o sea porque precisamente algo que trato de cuidar mucho y de tratar de entender porque, en efecto, el proceso que puedas pasar tú, o cualquier otra autora va a ser tan singular como cada historia. Estas lágrimas que me compartes, las he vivido de otra manera con mi propio fotolibro. Es más, las lágrimas estuvieron en el momento en el que mi papá me manda un correo tras entregarle la maqueta por el tipo de diálogo que yo tengo con mi papá. Somos

así. Somos mejores amigos, pero es muy complejo expresarnos el cariño de manera directa con un "te quiero", abrazarnos... Es como algo raro que creo que tiene que ver con historias ya de cada uno, con su propia historia personal, la propia historia de Alfredo antes de ser mi padre.

Entonces, cuando le entregué la maqueta, ahí creo que identifico, por ejemplo, esas lágrimas que tú me compartes. Pero, después de publicado el libro, pasó una etapa muy rara donde de pronto es como si se hubiese quebrado algo, no se si decir distanciados, pero hubo cierta sequedad en el vínculo, porque en mi libro más que nada es como una carta de un "te quiero, pero ya crecí y no te idealizo como te miraba de niña". Entonces, sí me hace sentido lo de poner cada cosa en un cajón. Una cosa es lo que narra *Mato Grosso* presentando estos contextos ajenos a tu familia, ajenos a tu propia cultura o de tú papá, pero al mismo tiempo cómo eso intermedia o media también cierta formación en tu casa, y encontrarte con eso después. Eso en paralelo con lo que puedas estar trabajando en un espacio de terapia.

**[RB]:** Claro, yo estudié Humanidades y cuando estudiaba Humanidades no recuerdo la referencia muy bien. Hay un historiador francés que se llama George Duby. Este señor es un medievalista que escribió sobre el Medioevo. Él es conocido por hablar de tres duraciones: la corta, la media y la de larga duración. [...] En un libro él explica por qué se convierte en un medievalista y al final lo que viene a contar es que los motivos que nos llevan a investigar algo son absolutamente pueriles, personales, melancólicos. En su caso era algo que estaba en su infancia, un diálogo con su padre y con su madre respecto a una iglesia que visitaron en una vacación. Una huella como un trauma, no en el sentido malo, sino en el sentido de huella como de algo que se queda ahí abierto y que dura y que continúa, pero es algo absolutamente personal y como irrelevante. Este otro, Carl Sagan, que se vuelve astrónomo para contactar con su papá que está muerto ¿no? Entonces, quiero decir que al final las cosas que motivan, las cosas que hacemos, esas emociones en crudo son importantes y creo que es importante también manifestarlas y no hacernos los guays [los "chéveres"].

**[EP]:** No claro. Al final, cuando decimos que algo viene de un lugar muy humano, se trata de realmente poder descomplejizarnos de ciertos discursos y poder ser bien transparentes con las cosas que nos convocan a hacer algo ¿no? Desde una queja, desde un dolor, de algo muy placentero que es eso, lo pueril, lo cotidiano. Casi sin darnos cuenta, ello jala un hilo y, de pronto, jalo otro y sale un *Mato Grosso* o un *fanzine*... O de repente no sale nada, pero igual al haber generado una emoción como muy importante en ese día, ya eso es bastante. Eso es lo

que me parece interesante de entender acá en lo que sigamos conversando y todo porque creo que va de eso.

Por eso, en la tesis más que elegir estudiar el resultado desde la semiótica, acá me interesa mucho entender el proceso... Es decir, qué sentiste ¿no? Sin buscar mucha pretensión de si se quería contar tal cosa, sino esto que me cuentas: el error, de repente el placer, de pronto había esta realidad y me revivió. Lo atendí en un espacio, pero en este otro lo quise contar así y eso es lo que necesito hacer ahora. Eso es lo que me parece importante. Yo creo que por ahí va. Además, lo que también puede permitir que coexistan tantas expresiones, sea en formato de fotolibro, de repente un “fotocuento”, películas, música. Finalmente, todo eso creo que existe por ese impulso. Lo demás se va incorporando a veces en el camino. Entonces, cuando yo publico *El infinito del cosmos* (2019), era la necesidad de decirle te quiero [a mi padre] así ¿no? Bueno, ya después de publicado el libro y viendo mis propias fotos, lo que había hecho, obviamente no sola porque tenía a mis coeditoras, pero como compañeras de ruta también que me jalaron ciertos hilos, no por jalarlos, sino porque notaban que había una necesidad mía con el proyecto. Ya después me di cuenta que el "te quiero" de mi libro era aceptar, no solamente todas estas cosas que no me gustan de mi papá porque así como es tierno también es terco, sino que yo recuerdo mucho ese vínculo por mi infancia. Mi mamá estaba estudiando y trabajando entonces no estaba tan presente, y con quién estaba más era con mi papá ¿no? Jugábamos, veíamos dibujos animados, me hacía bistec con arroz y huevito frito que es su plato bandera. Tengo mucho ese recuerdo nostálgico dulce.

Pero también en esos años de infancia mis papás casi se separan porque se revela que mi papá había tenido otra pareja cuando estaba en Europa un tiempo. Yo había crecido con esta idea de "Mis papás se quieren un montón, y contra viento y marea están juntos", pero de pronto emerge este punto de quiebre ¿no? Además, tiene que ver con otras cosas mías con relación a mi hermana y mis propios traumas. Entonces, decirle un "te quiero" no era... O sea, cuando le digo “te quiero como en el infinito del cosmos” al terminar el libro, no es como decirle "te quiero porque todo me conmueve así de inmenso”, sino que nuestro vínculo es más complejo de lo que tú y yo queremos ver o de lo que ambos queremos saber. En la carta le digo: "Hay cosas que sé de ti, que lo sé por otras personas y de seguro tú también". Y cuando yo le escribía me ponía a pensar, no sé, que un día me levanté y me dio un cuadro de ansiedad, que cada vez que lo veo, lo veo con toda esa memoria bajo el brazo.

Cuando terminaba de escribir el análisis de *Mato Grosso* lo que decía era precisamente algo así. Sentía que el proceso de hacer memoria como puede convocar un proyecto como el tuyo no estaba tanto en la base de lo que se recuerda. No sé...al recordar tal viaje familiar que tienes con tu papá o al encontrarte con un archivo y decir: "¡Ah! Esto pasó así". Cuando me explicabas de estas fotos que tomabas, el castillo, la persiana, pensaba que esto de *hacer memoria*, va sobre lo que se olvida, sobre el olvido. Eso me pareció interesante porque no es que realmente olvidamos las cosas. Hay alguna información que eventualmente sí se descarta, pero lo que suele suceder es que las cosas se ocultan. Se guardan estratégicamente en algún rincón. Pueden quedar ahí y en efecto entre comillas se olvidan o algo de pronto las activa.

Entonces, en esa línea lo que quisiera proponerte, si es que lo tienes a la mano ahorita, o de repente recordando, es que pienses en alguna fotografía en particular del proyecto. Puede ser alguna fotografía que esté en el libro o de repente haya quedado en el proceso, pero sientes que por alguna razón esa fotografía es especial para ti con relación a *Mato Grosso*. Y que a partir de eso me cuentes un poco qué es esa fotografía ¿no? Descriptivamente ¿Qué fotografía es? Yo tengo tu libro al costado, puedo verlo contigo si es que es uno que está ahí, y si no me la puedes describir. A partir de esa descripción, ¿Cómo sientes que ella guarda un vínculo contigo en relación a tu necesidad de contarte historias? ¿no?

**[RB]:** Una de las imágenes más importantes del libro no está dentro del libro. Una que probablemente descubrí cuando me enteré de que mi padre había sido salesiano, que había sido cura. Porque como explico en el libro, yo cuando era pequeña en mi casa había una cultura laica. Bueno, yo estaba bautizada e hice la comunión por voluntad propia porque las chicas de mi colegio la hacían y yo quería hacerlas también y mis padres no se negaron. Así que yo me bauticé o me bautizaron por mi abuela, porque sino se ponía muy triste y tal, pero en mi casa no se rezaba, no se iba a misa, no se hablaba de Dios, no se habla de Jesucristo, no se hacía nada de esto. Si bien es verdad que el hermano de mi padre había sido cura y ejercía de cura.

Entonces hay una imagen en el libro donde mi padre aparece con un alzacuellos, con una sotana y debe ser una imagen si no es esta [señala en su libro], muy parecida a esta. Pero para mí no es la imagen más importante. Quizás es la más importante a nivel autobiográfico porque de repente supuso descubrir el secreto ¿no? Sucedió, como lo digo en el libro, mirando fotografías que yo estaba con mi madre y de repente aparece esta foto o una parecida donde mi padre está con el alzacuellos. Entonces, mi madre me la quita y yo insisto porque no entiendo.

¿Acaso mi padre ha sido un asesino? ¿Mi padre mató a alguien? ¿Estuvo en la cárcel? ¿Es un violador? ¿Algo terrible, no? Y cuando yo descubro que es cura en realidad es como que no me pega. No me generó una disonancia muy fuerte. Sin embargo, para mí la foto más importante del proyecto o una de las fotos que más articula es una imagen en la cual mi padre está completamente vestido de cura con una sotana, está en Madrid y ha montado una especie de museo con las cosas que se ha traído de Brasil y está enseñándolas. Hay unas mesas y está posando delante de las mesas y en las mesas hay plumas, hay enseres, objetos y están todos dispuestos para enseñárselos a probablemente otros curas o a lo mejor a visitantes, estudiantes, alumnos y contarles pues de Brasil.

Esa imagen para mí es muy dolorosa por lo que representa. Representa entre comillas un expolio, aunque a lo largo de esa relación de siete años que mi padre mantiene con estos indígenas, no se si esto queda claro en libro o no, pero mi padre no es un señor con un látigo y un palo que va pegando a la gente. Es una persona que intercede por sus derechos, que tiene una amistad, que vive en una comunidad y que aparte hace cosas que le vienen por la institución en la que vive, como poner unos horarios para comer, enseñar a jugar al fútbol, enseñar a labrar la tierra y que todo eso implica un borrado de la cultura, pero él tenía una relación de amistad con los indígenas con los que convivió durante estos siete años. Entonces, no es un expolio como tal, sino son regalos que le hicieron y él exprimía. De alguna forma, es este alarde clásico de poder colonial que existe desde el siglo XIX, que en Europa conocemos tan bien cuando había los podológicos humanos o los museos etnográficos donde se enseñan todos estos tesoros.

Esa imagen es la única o quizás la imagen en la que mi padre está más vulnerable, donde a mi padre se le puede cuestionar de una forma muy directa, donde yo sé que si la enseño, él está en una posición como de mucha vulnerabilidad. También sé que con esa imagen digo muchas cosas, que tiene fuerza por la estructura, por la composición y por todo ¿no? Decidí no ponerla por amor. Como la parte en la que yo no le traiciono ¿no? De todas las cosas que hago en el libro hay una parte de no traición, que al final es mi padre, que yo entiendo las cosas que estaban pasando. Lo hago desde el amor y el cariño y trato de no vulnerar ni su imagen ni a su pasado sin negar las cosas que pasaron, las cosas que hizo, pero no puedo llegar al punto de mostrarle como en ese museo, que aparte está vacío. No hay gente. Está como él solo con todo eso. He visto que una parte tan importante de vida nadie la entiende como: "Papá va a regresar,

no va a ser entendido". Encima, está siendo parte de una institución que luego será puesta en entredicho a lo largo del tiempo a nivel político, moral, ético ¿no? Es como su gran fracaso.

**[EP]:** Claro, y eso es lo que me conecta mucho con el proyecto porque, claro, quizás ese tipo de paradojas, estas contradicciones, todos las tenemos ¿no? Sólo que hay algunas más agudas, socialmente más criticables, condenables porque vienen de una realidad donde ha habido una jerarquía, una situación de poder como pueden ser estas misiones donde se evangelizaban a las comunidades. Cuántas de esas comunidades no hubieran elegido eso.

Mi papá, por ejemplo, estuvo en el seminario. Él estuvo sólo un tiempo, pero siempre estuvo muy interesado con la postura de los jesuitas y de la Teología de la liberación. Igual algo que creo que se entreteje en *Mato Grosso*, precisamente a través de esta estética de poner hacia un lado del pliego el archivo de Brasil y hacia otro lado el archivo familiar, es el hacer evidente el choque de realidades: esta mirada nativa versus esta mirada extranjera. Esta mirada que viene a desarraigar ciertas cosas para colocar otra como parte de un adoctrinamiento. Como en paralelo sucede con estas escenas familiares. Me llamaba la atención porque de pronto me hiciste pensar y sentir así. Interesante, porque cuando uno crece y es criado por los padres que tiene, independientemente de cómo es esa crianza, pasa algo así ¿no? Vienen estos padres con sus experiencias de vida, a bien, a mal y te crían bajo ese criterio. Hasta en un entorno, como en mi infancia que sí ha sido medianamente flexible: "¿Qué quieres hacer? Ya, te apoyamos en eso". Igual hay parámetros en eso. No sé. Sí me dicen pinta, igual me dan tres colores. No es que me dicen: "A ver pinta con lo que se te ocurra". Entonces, hay un juego de cómo compartirte cierta forma de ver el entorno. Entonces, me gusta mucho el mostrar una realidad muy específica que te sucede a ti, de la que viene tu papá, en la que en efecto se lo podría muy fácilmente establecer en cierta narrativa. Igual él es un caso dentro de esa narrativa.

**[RB]:** Yo creo que pasó también de esa forma.

**[EP]:** Exacto. [...] Entonces, al mostrar esa realidad como bien puntual, Brasil, estas misiones de evangelización, esta comunidad, este diálogo entre miradas, propias, extranjeras con relación al lugar, en contraposición de este archivo familiar hace que quizás uno se pregunte cuánto de eso también pasa en una casa familiar. ¿Cuánto de esas dinámicas pueden estar

presentes en tu hogar? Ahí es donde entro a cómo funciona tu memoria. Cuando me hablas de esta foto y de pronto algo pasa y algo cambia, algo emerge, algo se descubre, ¿Cómo sientes que eso afecta entonces a tu memoria personal? Porque hasta ese punto en el que no existía esa foto en tu consciencia tenías una manera quizás de recordar tu propia historia hasta con cierta estética ¿no? No sé... Hasta con tal olor, con tal sonido, con tal textura, entonces de pronto emerge esta foto y ¿Qué pasa con tu forma de recordar?

**[RB]:** Con la foto de la que te acabo de hablar.

**[EP]:** Ajá. O sea, surge este encuentro y miras a tu papá en esta situación que además como dices, lo expone vulnerable a ti y cambia tu memoria con relación a él. Entonces, más allá de sólo lo racional ¿Cómo es este tipo [de recuerdos]?

**[RB]:** En realidad no tanto. Siento que mi padre vivió su vida con relativa integridad. A mí no me dijeron que él había sido cura porque mi padre y mi madre, sobre todo mi madre, estaba muy traumatizada por el haber formado parte de un escándalo en el cual se liaba con un cura en un pueblo muy pequeño en Asturias con unas condiciones sociológicas complicadas y psicológicas y personales también. Sin embargo, mi padre, hasta donde yo le recuerdo ya que mi padre falleció cuando tenía 10 años, fue una persona relativamente íntegra. La integridad no es una cuestión de estar diciendo todo el rato la verdad sino de vivir la vida conforme a quien eres, sea lo que sea eso, sean las ideas... Pero, bueno, ideas que también pueden cambiar, que pueden evolucionar, lo que sea. Entonces, cuando yo supe que mi padre había sido cura, no sentí sorpresa. Tampoco sentí que mi padre era o representaba a esta iglesia católica, opresiva que quizás sentimos aquí en España desde determinado sector cultural donde definitivamente yo me encontraba, sino claro, también hay que tener en cuenta lo que tú dices, que se trata de la iglesia de los años 60 en América Latina con todos los movimientos revolucionarios, con todos estos marxismos de izquierda de los que forman parte la Teoría de la Liberación con la que mi padre estaba muy vinculada. Es decir, qué iglesia para empezar, que religión y qué creencias.

Para mí, lo más importante que he aprendido con este trabajo es dejar de intentar encasillar la realidad en blancos y negros, y aceptar todas las contradicciones que hay ¿No? Ni el padre es el mejor padre, es decir, es el padre blanco, supremo, increíble... Aunque sí que lo es porque cuando él se murió yo tenía diez años, entonces mi padre tampoco podía hacer otras

cosas más que un padre que me cuidó. No da cabida a un padre adulto, a una hija adulta, a una mujer adulta que experimenta una relación con su padre y eso yo no lo he tenido nunca. Pero tampoco es el colono en una empresa completamente ególatra donde se busca humillar, someter, expoliar. La realidad en Brasil era mucho más compleja y había muchos actores. Entonces, los indígenas morían en las violencias que se cometían contra ellos con malas artes, como les envenenaban, les incendiaban... Todo eso sigue pasando al día de hoy. Y esas formas de aculturar eran maneras más suaves de violencia. Seguían siendo violencias, pero desde luego eran más suaves ¿no? Ya no implicaba el exterminio de una cultura entera. Si se aculturaba, se exterminaba esa cultura en tanto a sus manifestaciones sociales a lo que las comunidades eran como cuando estaban casando nómadas en un ambiente completamente abierto y abundante que era de ellos ¿no? Pasan a tener que hacer unos cambios culturales porque la selva simple y llanamente ya no les pertenece. Han sido expropiados de su selva ¿no? Pero los que expropiaban de su selva no son los misioneros salesianos, es el gobierno brasileño. Es decir, son las personas de Brasil que votan a un gobierno y este gobierno... bueno, no era un gobierno democrático, era una dictadura.

Con todo esto no quiero decir que la culpa es del gobierno brasileño. La culpa es de la dictadura. Es un contexto y los padres están en ese contexto como un actor. Yo como mujer europea que hace este trabajo al día de hoy formo parte también de un contexto muy complejo y que no se puede decir... Bueno, una lectura que a mí nunca me han hecho ¿no? Pero la clásica lectura de "*mujer blanca feminista*". Bueno, ok, si puede ser, pero hay mucha más complejidad y yo creo que eso es algo que yo he aprendido con este trabajo. Cuando comencé a hacerlo yo solo quería una cosa y era hacer un trabajo como el que hizo Paola. Yo solo quería volver a la selva con mi papá. Quería generar una selva, expandirla, ampliarla, eliminarla todo el contexto político y social. [...] Entonces, esos blancos y esos negros, el padre bueno, el padre malo, el padre colono, el padre que me protege, todo esto no tiene ningún sentido. No somos buenos ni malos. La realidad política ¿no? Me da igual que estemos pasando el conflicto de Ucrania o que estemos hablando de los partidos políticos que ahora mismo hay en España o que estemos hablando de las violencias que sufren las comunidades indígenas desde el siglo XIX durante los años 70 que es cuando mi padre es un actor dentro estas violencias y al día de hoy les siguen pasando estas violencias. El análisis es muy complejo y yo no puedo hacerlo además porque desconozco.

**[EP]:** Claro. Me gusta eso porque justo hay un libro que me lo recomendaron hace un par de meses y ni lo termino de leer porque ya no me da la cabeza ni el tiempo. Ya será después, pero que hablaba mucho de cómo socializamos la memoria y eso me aturde mucho porque esto que acabas de decir: "Yo empecé este proyecto porque quería volver a la selva con mi papá", le encuentro relación con una de las cosas que encontraba al revisar mis apuntes y era que cuando leí, abrí y cerré el libro, yo sentí eso también ¿no? Si pues, el Mato Grosso [de Brasil] es literal inmedible, es muy grande. Lo mismo pasa con la memoria de un vínculo. Ni siquiera entramos a hablar de memoria familiar y ya solo el vínculo que tenemos con una persona, en este caso con tu padre, [...] tiene tanta información, recuerdos, sensaciones que las puedo sentir en las manos porque somos seres sensibles y realmente no es suficiente ni un libro. Le terminan quedando cosas fuera, como esta fotografía que no incluyes, como otras ciertas sensaciones que se seguirán despertando y no necesariamente porque las busques, sino porque están ahí. Se saben que están ahí y se activarán cuando se despierten... Como se volverán a dormir cuando se tengan que volver a dormir.

Es por eso por lo que lo que también ahí me acuerdo de que comentabas lo de vincular las imágenes ¿no? O sea, también esta historia podría haber sido quizás sólo una foto, quizás una exposición interviniendo un espacio, pero no, decide ser un libro donde se reúnen todas estas imágenes. Además, es algo que me pasa con libros, y sobre esto también quiero preguntarte: de cómo es tu vínculo con los libros en general. Me acuerdo de que mencionabas los cuentos y están en el libro. Algo que me gustan de los libros es que precisamente puedo tener un espacio con ellos. Es decir, yo para leer un libro, sea un cuento, un fotolibro o un libro narrativo, yo lo cojo ¿no? Lo cojo con las manos, lo leo. Tengo mi propio tiempo con eso. Si me devoro el libro hoy día, me devoro el libro hoy día. Si toman tres años, es porque lo fui leyendo por partes, bueno, entonces tomará tres años. De ahí lo recuerdo y lo imagino. Hay cierta materialidad. Siento que el libro nos ofrece y propone, y nos reta a eso. En tu caso, ¿cómo es el vínculo con los libros? ¿Qué te sucede sensorialmente con ellos? ¿O no fue una decisión tan nutrida por eso?

**[RB]:** Supongo que sí tiene algo que ver con lo sensorial, aunque yo no soy muy consciente de ello. Para mí el libro es un medio natural, es decir que yo me he criado a través de libros, del álbum ilustrado de pequeña hasta más adelante. Recuerdo como algo traumático del primer libro con mucho texto que me tuve que leer porque sencillamente me sentía incapaz. Esa labor

pedagógica de mis padres de animarme, de alentarme, de educarme o de estar presentes en que yo leyera. Para mí, un acto de amor del que estoy muy agradecida: el que premien que yo leyese, que me comprasen libros.

De hecho, éramos una familia de clase obrera, es decir, nunca hemos tenido excesivo dinero, pero había cierta idea de que gastar dinero en libros no era gastar dinero cuando en todo lo demás eran absolutamente restrictivos. Yo no podía tener ropa de marca. Tenía que vestirme de la forma más racionalista y funcionalista posible. No podía tener juguetes ni muñecos locos ni desorbitados que ocuparan mucho espacio porque mi habitación era pequeña. Tenía que estar siempre recogida. Si tenía juguetes viejos no podría comprar nuevos. Había toda una política con respecto al consumo en general, pero con los libros era como: si se compra un libro, está todo bien. No tienes que preguntarte si has leído lo suficiente o si tienen suficientes libros, siempre cabe uno más. Entonces, esa es mi educación y eso colinda o tiene mucho que ver con el hecho de que a mí la fotografía siempre ha estado o siempre la he visto muy limitada por la posibilidad de exponerla ¿no? La producción de copias, el guardado de las copias, todos los requisitos que tiene que tener: técnicos, artísticos, más luego el enmarcado. Justo ahora que estoy ordenando mi estudio he tirado marcos de fotos porque digo: "Ya estoy harta de almacenar marcos de fotos para ponerlo en una pared".

Luego, la accesibilidad. El tener que vivir en una ciudad lo suficientemente grande, suficientemente importante para poder ir a exposiciones. El no poder, como tú decías, poseer o tener una relación física con la obra y un tiempo con la obra, sino tener que contemplarla en una pared o tener mucho dinero para tener un piso muy grande con muchas paredes, para poder invertir en obra artística, etc. Todo eso a mí me ha parecido una cosa bien elitista y bien estúpida personalmente. No me interesa. No tengo ningún interés en comprar cosas bonitas para ponerlo en la pared, aunque me inspiran, me encantan los museos, me inspiran, me llenan de contemplación, casi mística, lo que sea. Pero por mi clase social sentía cierta culpabilidad, generando, produciendo, haciendo todas las pruebas y gastando todo el papel que se necesita la copia única.

Entonces, de ahí de lo primero que te he contado, que es esta afiliación natural con el libro a luego con que en España hubo un *boom* con el fotolibro a partir de una escuela que se llamaba *Blank Paper* y que hizo esta difusión de la fotografía y el libro. Yo formé parte de la escuela. Ahí es donde todo colapsó y es como... Por ejemplo, *Mato Grosso* que lo he expuesto recientemente. Yo nunca he sentido que la exposición tuviese la capacidad de comunicar que

tengo con el libro. Luego, el libro tiene mucho de que puedes generar secuencia como en el cine, es decir, te lo permite conceptualmente. Yo creo que para mí el libro, tal vez por mi costumbre, permite más. Y el poder... La difusión ¿no? Poder llegar a más personas, pero no por una cuestión egocéntrica, sino porque, por ejemplo, mi libro ganó un concurso, entonces yo no pagué dinero. Lo pagó la comunidad de Madrid y costó quince mil euros. A mí me parece muchísimo dinero. Igual es lo que cuesta una gran exposición. Una gran exposición puede costar mucho dinero también, pero costó quince mil euros. Entonces, yo creo que cada persona pague 26 euros, cada persona que le puede interesar, permite que llegue verdaderamente a mucha gente. Es una responsabilidad con ese dinero, con ese coste. Entonces, no sé, bueno un poco de todas estas cosas...la accesibilidad, la cuestión de clase, el acceso a la cultura, el libro que es un elemento cálido e íntimo para mí, todo esto.

[EP]: Sí, sobre todo esto de la calidez ¿no? Porque cuando estaba en cierta fase de la tesis el reto de pronto era corroborar todo lo que sentía, a comprobarlo con teoría porque es lo que toca para la investigación ¿no? Entonces, me puse a hurgar y claro, los textos que encontraba sobre fotografía, sobre fotolibro, los recogía desde su estética más formal diría yo. Cómo sigue la diagramación, sigue el concepto. Estos grandes referentes del fotolibro, que no dudo que lo son por lo que son. Entonces, pensé mucho en el primer fotolibro que me logré comprar porque en ese momento trabajaba en una productora audiovisual. Muy estresada, muy cansada, pero tenía buenos ingresos y me pasaba lo mismo que nombras con relación a tu familia porque es algo que también pasa acá en mi casa ¿no? Con ropa, comida. Creo que salud, viajes y libros son las únicas cosas en las que no se escatima tanto... Tampoco te digo: "Todas las semanas estamos comprando libros", pero no hay tanta culpa de invertir en eso. Se invierte, no se gasta, como dice mi mamá. Dentro de esas inversiones, fue un fotolibro de Rinko Kawauchi: "*Illuminance*", se llama. Yo estaba estudiando audiovisuales. Y recuerdo que fui al cine a ver esta película *Her* de Spike Jonze y bueno, salí llorando del cine, pero la fotografía de esa película me había gustado mucho y en ese momento tenía toda esta idea de ser directora de fotografía... [...] En mi caso, sí me desencante mucho de la vida de cine.

[RB]: Tal cual.

[EP]: Sí, o sea me gusta ver películas, pero no me gustaría hacerlas definitivamente. Bueno, estaba muy curiosa de saber con quién se había hecho esta fotografía que me gusta un montón. Ahí es donde llego a conocer a Rinko. Yo no la conocía porque, bueno, bueno, en la facultad [...] los referentes de la fotografía eran los más tradicionales y de corte documental, así que no se nos mostraba tanto la fotografía japonesa, asiática o incluso latinoamericana, menos de mujeres, menos de ese corte más íntimo. Entonces, me enamoré de Rinko y ahí es donde de pronto remiré mis propias fotografías, así como decías que una tomaba de niña, a rollo, o ya muy posteriormente con digital y entendí porque tomaba las fotos que tomaba ¿no? No era una pretensión de hacer fotografía. No era una búsqueda de "Ah pasó esto y me voy a dejar evidencia o huella nostálgica de esto", sino que fue un impulso del momento que ya de grande remirando trataba de reconstruir en mi cabeza, de reimaginar para poder darle un por qué. Porque de pronto ya más grande estaba más consciente de otras categorías en mi cabeza. Como siento que pasa en el libro también ¿no? Entendemos que es un espacio narrativo, entendemos que es un espacio material, entendemos que es un espacio temporal, pero a la hora de la hora nos conecta muy táctilmente, de un lado muy instintivo porque ha habido estos espacios en nuestra infancia. Por ejemplo, como lo que me nombras sobre cómo viste este libro y fue un momento traumático y recuerdas mucho a tus papás ayudándote, leyéndote el libro, ayudándote a comprenderlo. En mi caso, los libros tienen un lugar especial porque de niña, siendo de esta generación que poco más hemos nacido con "el fin del mundo": si no era el meteorito, era el calendario Maya o el cambio de dígitos de las computadoras. Yo desde los siete años hasta los nueve tenía cuadros de pánico nocturno. No podía dormir. No dormía, no dormía. Entonces, mis papás tenían que quedarse a mi costado leyéndome libros y me leían la biografía de Einstein, o cualquier libro aburridísimo. Entonces, el libro para mí salva la vida y ese es mi vínculo con los libros. Esto que recoges de la accesibilidad también lo siento así. Lo siento y lo veo así. Ya no solo en términos también económicos, materiales. Si alguien no puede comprar un libro, entre amigos y familia a veces nos prestamos los libros o incluso hay bibliotecas municipales, distritales, si se puede acceder.

[RB]: Todo el mundo puede comprar un libro si lo quiere porque a lo mejor no un libro de 700 euros de la primera edición, pero los libros que cuestan 30, 40, 50 euros... Si realmente lo quieres aunque tengas muy poco dinero, en un año te lo compras.

[EP]: Claro si, es completamente accesible.

**[RB]:** Lo puedes comprar. Yo no me puedo comprar a lo mejor un coche en un año o mantener un coche a lo largo del tiempo ¿no? Que también es algo fundamental. Pero un libro, aunque seas pobre como una rata, si lo quieres lo consigues. Eso a mi me parece muy interesante porque es el lugar donde la cultura puede ser realmente popular. El cine lo ha conseguido ¿no? Porque, aunque seas pobre como una rata te pagas Netflix o un día te vas al cine. No hace falta ser rico para admirar o estar en contacto con el cine. Además, es una industria carísima. Esto a mí me resulta muy interesante, desafortunadamente. En el mundo del libro y la fotografía no hemos llegado justamente a un público muy popular, es decir, popular en el sentido que no sean fotógrafos y fotógrafas que están haciendo fotografía y que compran libros como los compro yo para estudiar, para aprender, para hacer mi propio libro después. Es lo que pasa... Que es una cultura tremendamente endogámica. Es un círculo, una burbuja. A mi esto me parece grave. Me parece muy grave.

**[EP]:** No, es terrible. Por eso, de verdad que creo que me lo repito y lo digo a cada rato también para un poco auto-ubicarme. El interés de esto también es sacar el fotolibro de ese entorno porque siento que se desperdicia en ese entorno. Porque cuando traes esto de lo accesible a mi lo que me ralló la cabeza y me encanta es de que, en efecto, no solo es accesible materialmente, sino que todo lo que se dispone en un fotolibro, también es accesible. Por ejemplo, este tema de la memoria personal como sucede en Latinoamérica que hay tantos proyectos de la memoria política, la memoria cultural. De pronto que eso también es elitista ¿no? Para cierto grupo humano, además que se le revictimiza constantemente y no necesariamente ellos son los que narran su historia, sino que mas bien se la apropia. Así, también se ve como un proyecto de cierta naturaleza, cuando a veces puede ser, creo que lo dijiste tú, puede venir también de un impulso cotidiano o pueril. No es tanto metódico, no es necesariamente de ese gran aliento de construir algo ¿no? Quizás eso viene después, quizás eso viene en otra etapa, quizás está desde el inicio. Entonces, lo que me gusta del libro es eso que lo que pone accesible en lectura, son estas cosas muy personales que tienen cierta profundidad no porque gratuitamente las tengan, sino porque de pronto uno se vincula con eso.

Entonces, toda esta conexión táctil, sensorial, emocional que tienes con los libros, yo siento que va mucho de la cualidad que tienen los libros para narrar. Hay una portada o una carátula, una contracarátula y hojas lo que implica pasar páginas y encontrarte no con una imagen que contemplas y te vinculas y pasas con la que está al costado, sino que ya el pasar la

página, como ver una película y el fotograma pegadito del otro, ya hace que la mente trabaje... Que haga un *click*. La mente trabaje una cualidad de relato. Entonces, en ese sentido, ¿Cómo encuentras la cualidad de lo narrativo en tu manera de hacer memoria? Quizás es una pregunta que de repente es medio implícita, pero como profundizarías más sobre eso.

[RB]: Claro, esto tiene como dos bifurcaciones. Por una parte, mi escuela o la escuela en la que yo he aprendido todo lo que sé de fotografía es una escuela que tiene mucho foco puesto en la secuencia, es decir, en cómo vamos a generar discursos a través de una imagen, que vaya después de otra, que tiene mucho que ver con el montaje tal y como fue entendido en las vanguardias, sobre todo en las vanguardias soviéticas en el cine ¿no? Tesis, antítesis, síntesis. Todas estas formas de generar, yo ya no sé si narraciones, pero sí generar conceptos ¿no? O por el otro lado está el trabajo con la memoria y cómo entra aquí el relato y la narración. Uno de los libros o uno de los referentes que más impacto me generó durante mi investigación sobre el álbum familiar fue Annette Kuhn en un libro que no sé si conoces que se llama *Family secrets*. Es un libro precioso donde ella en un capítulo habla de esta imagen que es ella de pequeña y establece un método para leer imágenes o para interpretar. Este es un método como más académico, más positivista, pero a la vez defiende el trabajo con la memoria como la posibilidad de generar, generar y generar relatos. Ella dice que sobre la fotografía nunca hay una última palabra. Nunca habrá la última palabra. Y esto en un libro de texto, por supuesto, siempre puede haber diferentes lecturas o reinterpretaciones, pero justamente la calidad de fijar que tiene la palabra escrita hace que se pierda toda esa posibilidad de generar distintas narrativas a través de una foto o un conjunto de fotos. Entonces, ¿Cómo creo que esto se relaciona con la memoria?

También vengo del psicoanálisis. He estado diez años practicando como persona tumbada en el diván, como persona loca. He estado diez años loca y entonces, en el psicoanálisis se trata simple y llanamente, con ni más ni menos, que de estar proyectando relatos. Proyectamos relatos. Eres capaz de generar relatos que no siempre tienen que ser el mismo, aunque todo se refiere a un mismo hecho. Pero pues en los errores, en el lapsus, en las emociones, en todo eso que pasa mientras relatamos está la posibilidad de transitar nuestra propia vida, de generar sentido, de transitar las experiencias difíciles, de superar el trauma, de vincularlos afectivamente de forma sanas, etc.

Entonces, yo creo que el relato es un acto de poder y de individuación muy necesario cuyo sentido es el de estar viva. El estar dando sentido, generando y construyendo relatos y narraciones de la realidad no es ni más ni menos que lo que hace que yo esté viva porque del resto no creo nada, es decir, no creo en la familia, no creo en la política, no tengo un sentido humanista de las cosas. Creo simplemente en esa posibilidad de generar relatos como si fuéramos artistas, que no sé si me considero artista, pero como si todos fuéramos artistas. La capacidad de contarnos las cosas y contárnoslas y dentro de veinte años contárnoslas quizás de forma diferente, como si todo fueran cuentos, como si todo fuera elaboraciones donde hay algo de fantasía, donde hay algo de deseo, donde hay algo de fantasma, de miedo y dentro de todo esto la capacidad que tengamos para gestionarlos y claro, mientras más bonito lo hagamos, mejor.

**[EP]:** Claro. Por ejemplo, con esto que dices de la capacidad para gestionarlos, adentrándonos en el libro, en *Mato Grosso*. Claro, tenías esta imagen de tu papá en esta suerte de exposición de objetos de Brasil, de elementos de ahí y ahora me dices de cómo narrar nos da sentido ¿no? Y de ello, creo que lo que le da a cada una de estas cosas la cualidad que tiene, que además va anclada a la identidad de cada uno, es narrar lo que le ha pasado ayer. Puedo narrar esta conversación que tengo contigo, puedes narrar algo que te acordaste que pasó hace como cinco años y de pronto estos microrrelatos son como las anclas para un relato más extenso y en verdad nunca cerrado como lo es la historia personal ¿no? Sin embargo, creo que en el proceso de eso como también sucede en un proceso creativo hay momento donde uno podría sentir que "ya no quiero esto" ¿No? Lo descontinúo, ya no lo hago. Entonces, quizás hay algunas cosas que ya no se continúan y otras que sí ¿no? A nivel de las fotografías, en este archivo que logras reunir, elegir y colocar en el libro, ¿Cuántas de estas imágenes te ayudaron a seguir entretejiendo el relato de *Mato Grosso*? ¿Y cuales fueron más difíciles de remirar?

**[RB]:** Pues, todas las imágenes que apelan a los aspectos colectivos, políticos e históricos de la presencia de mi padre en el Mato Grosso fueron difíciles de mirar desde el principio hasta el final. Recuerdo estar colocándolo esas imágenes en el programa que hablabas al principio y aún estar cuestionándome: ¿Tengo derecho? Tengo derecho, pero también es increíblemente doloroso. O sea, esta imagen es brutalmente dolorosa. Quizás no entender realmente. No saber muy bien que me traigo entre manos con ese tipo de fotografías donde de repente aparece un tractor, donde de repente aparece un comedor y están todos debajo de un techo comiendo en

mesas cuadradas donde de repente aparecen como ropas y se acaban los desnudos y de repente aparecen los pies descalzos debajo de la ropa y son pies que han estado amoldados al estar siempre descalzos y de repente están con ropa y con una cuerda. [...] Entonces, ahí está el dolor en toda esta incomprensión de lo que luego es también el indígena de una comunidad que está con el mismo corte de pelo, sin pinturas y que, además, aunque yo no lo sé, solo se las pone para un ritual, no anda todo el día pintado. No andan todo el día como a mi me gustaría que fueran, sino que claro, es en el día que hacen algo especial, una cacería ritual probablemente. Le veo como vestido y con la cuerda esa, pero de repente está yendo a por agua a un sistema de tuberías que se ha instalado o está de repente accediendo a la comida de otra forma, es decir, yo no tengo capacidad de juzgar eso más que rigiéndome por parámetros estéticos ¿no? Esto es algo que está muy presente en el trabajo. Yo no tengo la otra voz. Yo no sé lo que piensan estas comunidades de esto. Yo juzgo con el imaginario del Mowgli de Disney, de Pocahontas ¿entiendes?, del Buen Salvaje de Rousseau, del *Corazón de las Tinieblas* de Conrad, de lo que debe de ser una persona salvaje y esa especie de héroe o antihéroe en otro sentido, y de cómo es humillado que es cuando está vestido.

Todas esas fotos son difíciles para mí, donde aparecen esas transformaciones, esos lugares donde yo no reconozco muy bien cómo ubicarme, ni ideológicamente ni siquiera. Son complicadas y donde se atestigua un proceso que por una parte es doloroso desde lo que yo sé, pero donde tampoco sé [...]. [...] Entonces, desde una perspectiva que es la mía es como "no puede ser" y es esa incomprensión y dificultad que hace que esas imágenes sean dolorosas. Las lágrimas, evidentemente, mientras yo editaba no caían por esas imágenes. Las lágrimas caían por el duelo de mi padre porque el duelo de mi padre es uno que probablemente no finalice, que me genere lágrimas a lo largo de mi vida, viendo una película, viendo a un señor por la calle que se parece, hablando con un amigo, escuchando una canción o viendo sus fotos y quitándole de la cara las notas de polvo del paso del tiempo. Esas son las lágrimas de las emociones de pérdida, de duelo y de trauma, pero las imágenes más complicadas hasta el último día han sido las de incomprensión, las de capacidad, las de no ser capaz de comprender más allá de mi marco cultural, mi cercanía. Y al mismo tiempo tener mucho juicio de como lo que está bien, lo que está mal y lo que debería ser.

**[EP]:** [...] Pero creo que algo que pasa es cómo estas diferencias en las historias personales, de realidades migratorias, estatus, recursos, todo ello de pronto nos marca una diferencia

incluso en nuestra postura al hablar, una que no hemos elegido ¿no? Porque, aunque considero no haber maltratado al otro desde mi situación de privilegio, igual media. Entonces, te cuento esto porque cuando me hablabas ahorita de este dolor del duelo con esta frustración, con esta complejidad de diálogo con la comunidad... O sea, cómo esto también afecta tu propio vínculo, en tu propio imaginario con aspectos de tu identidad y cómo la estética de *Mato Grosso* podría ser una expresión de eso. No tanto para resolverlo quizás... Y si se logra, ya eso va más que una opinión de un tercero. Creo que eso está dispuesto en el territorio de ti como autora. Me pregunto cuánto de esa imposibilidad de cierto tipo de comunicación que encuentras con algunos miembros de la comunidad o incluso con el mismo archivo. ¿Sientes que eso se logra acompañar o atender con el poder elegir también este archivo familiar que va conectado más con este dolor del duelo?

**[RB]:** Claro. Justamente, para mí el libro supone el aceptar la incapacidad de que mi conocimiento valga algo. Quiere decir que la portada que son esas letras y la contraportada que se resuelve con mi nombre y apellido al final representa o hablan justamente del relato, es decir, que yo tengo la capacidad para juntar estas fotografías que son los signos que tenemos que funcionan igual que las letras para generar un relato. Tanto las letras como las fotografías son lo mismo. Son como signos que juntos pueden hacer algo con sentido o podrían hacer algo sin sentido también. Como decíamos el relato nos sirve porque hay una autoría, hay un individuo. Aquí se ha cocinado un individuo. Es decir, yo no estoy haciendo un trabajo de biografía que como al principio se me planteaba como: "Puedo quizás contar la historia de mi padre" ¿No? Y empezar a hablar o pensar como pensaría o hablaría el.

Es algo que...no sé si has leído las tesis de la historia de Walter Benjamin, pero en un momento dado él dice que podríamos coger la voz de la gente del pasado y hacer un ejercicio de empatía, pero lo que hay que hacer es una lectura a contrapelo. Esa lectura a contrapelo para mí implica justamente lo que es el individuo, que si lo relacionamos con el marxismo sería como lo revolucionario. Si lo relacionamos con el psicoanálisis sería en realidad ese proceso de individuación del que habla Jung. Entre la voz de mamá y de papá, saber cuál es tu voz. Encontrar la voz entre todo ese legado de memoria familiar, de imposiciones familiares. Entonces, eso es lo primero. Una vez seguido eso, subrayar mi nombre y ponerle un título al relato. También es cierto que quizás en otros idiomas o en otros lenguajes hay otros que son posibles con lo cual es verdad que yo he elegido las letras que van a aparecer y que no es una cuestión completamente aleatoria. Entonces, al tiempo que uno encuentra la voz y encuentra

ese relato también se da cuenta de que es uno entre otros muchos posibles. Si tú, Estrella, hubieras encontrado estos archivos [...] sería [un libro] completamente distinto y se verían otras cosas con las mismas fotos [...]. Entonces, a la par que uno encuentra ese gran *jeureka!* de "¡Ey! ¡Tengo una voz!", que esto es mío, que yo lo puedo enunciar. Esto no es de mi padre. Esto no es de los estudios poscoloniales. Estas no son las comunidades a las que salgo con el "complejo del salvador blanco". Esta es la voz que yo he sido capaz de sacar de todas estas cuestiones. Al mismo tiempo que eso es sorprendente, también se trata de una voz más.

**[EP]:** Es una situación más, exacto.

**[RB]:** Estrella está haciendo sus cosas con su voz y Paola está haciendo las suyas. Fabiola en el otro lado hace las suyas. Víctor se hace las suyas. Cada uno estamos aquí generando como estas cosas muy increíbles que parece que en un momento de edad tienen más valor. Como tengo aquí al lado por ejemplo *Case History* de Boris Mikahilov. Este libro. Es un señor que de repente habla de la caída de la Unión Soviética. Sale un montón de gente pobre. Es un trabajo de investigación fotográfica que dura años y años. Hay como fotógrafos o trabajos como muchos más fuertes que otros o muchos más concienzudos o lo que sea. Son dos cosas a la vez. No sé si eso ha respondido tu pregunta. La gran importancia de encontrar ese hilo, esa voz y lo relativo que es al final ese encuentro con uno mismo...que dices que quizás dentro de diez años lo haría diferente. También es esa posibilidad de seguir cambiando, etc.

**[EP]:** Claro. Creo que sí me gusta porque, por ejemplo, a raíz de lo que me contabas del proceso creativo ¿no? Tratar de contarte con las personas de la comunidad para poder entender algunos vacíos, algunas preguntas, algunas cosas que te confronta el archivo. Finalmente, el rol de las diferencias, o sea, estas contradicciones que nos habitan, también están parametradas en el sistema que a cada una nos ha tocado como crecer. Al menos a veces pienso mucho que las cosas que me rodean son como son porque ya desde cierta autoconciencia de niña tengo un efecto sobre eso y eso también me afecta. Entonces, en ese ida y vuelta es como que todo se va moldeando constantemente ¿no? Pero no somos realmente tan libres como uno diría que es y cuando somos autores quizás es posible un poquito más. Yo siento que es como tener un poquito más de dosis de consciencia de eso, pero en realidad considero que todos los seres humanos sí son artistas y son autores. Cuando ahora se habla de desmitificar ciertas cosas... ¿Por qué estás tratando de desmitificar estas cosas? Cuánto de ego puede haber en una misión de desmitificar algo ¿no? Creo que lo que trato es de siempre realmente ver en qué momento

estoy... Por ejemplo, si ahorita estoy haciéndome el desayuno, soy autora de la avena que me voy a comer, como también soy autora del libro que publiqué.

**[RB]:** Me interesa mucho eso que dices de por qué quieres desmitificar ¿no? Por ejemplo, estaba pensando en la pregunta que me hacías de esta diferencia o esta dificultad del diálogo ¿no? Yo pensaba...bueno, a ver, la dificultad del diálogo ha sido brutal con este señor cacique de la comunidad nativa y con otras personas con las que realmente no he podido establecer el diálogo que estamos teniendo tú y yo ahora, Estrella. Dónde no hay ninguna dificultad porque pertenecemos a momentos culturales muy similares entre sí, compartimos previamente un idioma, o sea ya está. Hay palabras más castellanas que digo yo, como palabras más limeñas que dirás tú. Pero estaba pensado: yo en un momento dado tuve un novio alemán y también tuve un novio italiano. Con el italiano menos, pero con alemán la diferencia cultural era brutal. El shock cultural y la violencia que eso generaba. Generaba mucha violencia. También la lucha de que va a valer lo español, lo mediterráneo, lo latino, mi institución católica, mediterránea o tu cultura protestante europea anglosajona del norte, anglosajona, bárbara cerca de Barbaria, como... ¿Qué va a prevalecer aquí? Sin embargo, y a eso me refiero cuando tú decías lo de desmitificar: para qué.

Cuando yo dejo esta relación con este alemán y salgo bastante disgustada con la dificultad de diálogo cultural que hay, pero sigo con mi vida, tengo otras parejas y ya me da igual. Y sigo pensando ¿Cómo te gustaría irte a vivir a Alemania? ¿Estar con alemanes? ¿Trabajar con ellos? O sea, no. No me gustaría nada. No entiendo esa cultura. Sin embargo, eso no me genera ningún tipo de frustración. Me da igual. Tampoco quisiera saber. ¿Y por qué no tendría que importarme más el no estar en un diálogo intercultural súper importante con una cultura indígena? Porque lo único que yo tengo que ver con una comunidad es que mi padre, cuando yo era pequeña, me contaba cuentos infantiles de esa experiencia que si es cierto fue muy importante para él. Es decir, he recibido una post-memoria. He recibido un relato oral y lo he recibido como niña. Pero yo no tengo ningún vínculo con esas personas que es algo que también de alguna forma no quiero describir. Por decirlo de otra forma, si conoces Madrid, llegas al barrio de Lavapiés donde hay mucha migración y en un momento dado habían muchas comunidades de muchos lugares. Mi pareja tiene un carácter como, no cínico, pero irreverente digamos. Se reía de mí y me decía: "Ay, como te gustaría darle un abracito al Lavapiés". Es decir, como darles un abracito a todas esas comunidades del mundo y darles besitos y decir:

"(sonidos de besos) ¡Qué pequeñitos míos!". Al final es como: ¿Por qué quieres desmitificar? ¿Por qué quieres esa comunicación? ¿Para qué este diálogo intercultural entre comillas? ¿Qué es de tu ego ahí cuando quieres hacer muy flexible a todas las culturas? Y darles besitos, meterlas a un frasquito y ponerlos en una estantería ¿no? Entonces, igual me da un poco igual haber establecido un diálogo con Alemania, que en todo caso será con un señor alemán. Es la misma frustración que siento por no haber podido establecer un diálogo con un señor de una comunidad indígena.

[EP]: Claro, ya te entiendo. Es como que está en ese matiz y eso es lo que también me parece genial porque cuando se habla de un trabajo personal o cuando se habla de un trabajo de memoria, porque me ha pasado: ya sea un taller o la universidad, nos ponen estas referencias. Todo de pronto tiene mucha profundidad y mucho peso autoconsciente ¿no? Que deriva en un discurso de cierta intervención sociocultural. Ah sí... "Lo personal es político", y lo creo, pero no como se denuncia. Para mí, lo personal es político en haber llegado a callarme, es decir, aprendiendo a observar, por ejemplo, a mi gato y desde ahí hacer el intento por entender sus necesidades ya que no habla el lenguaje que yo hablo y tiene la mala suerte de vivir en un mundo donde todo es antropocéntrico. Es decir, no hay un doctor gato al que va, lo atiende (risas); y quizás lo atendería más eficazmente que su veterinario ¿no? Entonces, claro, te decía que hay matices. Con esto que me dices veo matices. Claro, uno podría asumir que de repente el contacto con esta comunidad es una esencialidad muy importante, intercultural y todas estas cualidades que acabas de nombrar, pero no es tanto así. Si *Mato Grosso* fuese una casa... Bueno, es una selva, pero entonces un espacio físico al que pudiésemos entrar ocuparía un espacio muy específico frente a otras cosas. Frente al duelo, frente a esa frustración de cómo contar esto, cómo expresarlo. No, no quiero que crean que estoy buscando representar algo, sino simplemente estoy contando algo que sentí y algo que me pasó con mi propia historia y nada más.

[RB]: Claro...es que si *Mato Grosso* fuera una casa para los Bororo sería su casa y para mí sería la foto de su casa. O sea, no es algo con lo que yo haya compartido ¿no? Muchas veces en las presentaciones de libros siempre viene alguien con cierta visión de la vida desde la que me pregunta que cuándo vas a viajar a Brasil, cuando conocerás al *Mato Grosso* y evidentemente para mí sería algo muy emocionante e importante el establecer un contacto que fuera natural, que no fuera otra vez un acto colonial como el irme de turismo al *Mato Grosso* a

sacarle fotos a unos indígenas; es que eso sería terrible. Si de repente tuviese algo que hacer ahí realmente que fuese importante para alguien, y yo pudiese conocer y compartir el material y hablar, pues obviamente a nivel emocional sería importante para mí, pero...como algo anecdótico ¿no? Como si mi madre hubiese tenido ancestros noruegos. Si mi madre hubiese tenido ancestros noruegos, yo no estaría como: "No entiendo a los noruegos, qué dificultad tan grande, ¿Por qué no los entiendo? Es culpa mía".

[EP]: Claro...y ahí por ejemplo me has hecho acordar a otra imagen que anotaba cuando estaba viendo el libro. Tenía esta sensación, como nos traes a través de las imágenes, concretamente las de la selva: este paisaje tropical al inicio y al final. Este follaje... Cuando remiraba me preguntaba a mi misma: ¿Serán fotos de Brasil? ¿O son de España? Pero al final no importaba porque se genera...

[RB]: Para mí eso es súper importante. Es Europa. Claro, es justamente esa mezcla de España y Brasil. Es la idea de selva que se tiene ¿no? Y por supuesto es todo España, es todo como...

[EP]: Claro... Porque es tan amplio y maravilloso, pero todo está centralizado y uno crece así. Entonces, la imagen de selva que uno tiene es como las palmeras y el jaguar o el puma, pero [...] conociendo realmente lo que tengo acá en la cabeza es otra realidad ¿no? O sea, tiene de eso, pero realmente tiene mucho más de otras cosas ¿no? De otros exotismos, de otras naturalezas y cada territorio es así ¿no? Entonces, lo que me pasaba con *Mato Grosso* era eso, que me llevaba a la pregunta, pero la realización de esa pregunta: al darme cuenta de que no interesa. Porque, aunque se llame *Mato Grosso* es tu *Mato grosso* y la atmósfera del lugar, la estética del lugar es esta, la que propones acá. En ese sentido, que me compartas esto de los matices, siento mucho que, así como se habla de la estética del libro: el formato, las texturas, las secuencias y todo esto, la memoria también tiene una estética. Quizás una estética afectiva. Por eso te preguntaba cómo recuerdas. Es evidente que va a pasar por los sentidos, algún aroma en particular, alguna textura, algún sonido. Las memorias se construyen sobre eso también, pero igual tu estética de tu memoria es tú estética de tu memoria ¿no? La mía, por ejemplo, si me preguntasen, diría que es una habitación que huele a ajo porque me recuerda mucho al arroz que hace mi papá en la cocina ¿no?

**[RB]:** Para mí no. Para mí no es así. Como los años de la memoria son los años 80, pero qué memoria porque de los años 90 también tengo una estética. Ahora estoy haciendo un trabajo con el archivo muy diferente donde la estética es completamente distinta, la puesta en página, la tipología de imagen, el tipo de discurso... Todo es diferente.

**[EP]:** Con la estética del proyecto te refieres en relación con lo que ahorita podrías estar creando... ¿A eso te refieres?

**[RB]:** Pensar cómo sería la estética de la memoria para ti. Es como depende. Hay tantos vestigios, hay tantas huellas, hay tantos indicios que no podría poner uno por encima de los otros. Depende también de cómo generemos ese relato ¿No? Porque las huellas son eso, son retazos de cosas, pero luego hay que generar esas narrativas. Para mí no hay una sola estética porque para mí todas las huellas además tienen el mismo valor. Es decir, desde el olor del ajo hasta la baldosa del baño, hasta el color de las paredes de la habitación y la forma en los sonidos de la calle, la luz que entra por la ventana, pero las que cuando yo tenía seis años al igual que las de hoy, que dentro de unos días serán como de un año, pues ya serán esos materiales de la memoria. Entonces, son como huellas dispares que pueden generar significaciones o no, dependiendo de que yo las vaya guardando, de que yo las vaya atesorando y de que luego tenga algo que narrar con ellas.

**[EP]:** Claro, la memoria creo que está más desfragmentándose que de lo que está reconstruyendo ¿no? Cambia todos los días y no nos damos tanta cuenta de eso hasta que quizás de repente nos invitamos a ver que ha pasado acá ¿no? Pero viéndolo como en macro porque por ejemplo, si bien la estética de tu memoria va a ir cambiando por tema o por etapa en la que te puedas encontrar, tú, más allá del tema ¿Sientes que hay algo igual podría englobar todo de manera en general?

**[RB]:** No hay nada o no sabría decirte. Hay muchas cosas. Tengo muchos recuerdos. Tengo todas esas huellas muy vivas. Las tengo muy registradas y vinculadas a imágenes, a colores, a sonidos y no podría destacar uno... Y son todas intercambiables, incrementables. No sabría decirte.

**[EP]:** Pero están ahí los elementos dispersos.

[RB]: Sí claro, están registrados, están el álbum, están en la música, en mi memoria y en mi mente... En los recuerdos que permanecen.

\*\*\*



**TABLA DE CONTENIDO DEL ANÁLISIS ESTÉTICO/FENOMENOLÓGICO**  
**DE RULES FOR FIGHTING (2022), FOTOLIBRO DE PAOLA JIMÉNEZ**

<p><b>HISTORIA PERSONAL (HITOS O COTIDIANO)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los niños evocan la noción de familia.</li> <li>• El hombre está de espaldas.</li> <li>• Se observa la fachada de una casa.</li> <li>• Una niña mira a la cámara, atenta, ha quedado registrada. El fondo es más claro que la niña retratada.</li> <li>• Presencia de quien observa.</li> <li>• Casa entre muros y con múltiples ventanas, habitan muchas personas.</li> <li>• Mira con extrañeza.</li> <li>• Se distingue, nuevamente, a una mujer adulta: su postura es recta, casi sin expresión.</li> <li>• Nos confrontamos a una serie de preguntas. “¿Por qué estoy aquí?” Las preguntas continúan a confesar. Se vuelven afirmaciones.</li> <li>• “Vine con la finalidad de saber algo que me sirva para el futuro (...). Espero sacar lo máximo, (...) haré lo posible.” Anhelos del cuidado de un espacio afectivo, íntimo y complejo como lo es la familia. El anhelo está en aprender, pero a su vez los cuestionamientos iniciales (...), de hurgamiento autoreflexivo.</li> <li>• El texto lee: “Encuentro con nosotros”. “Nos parecemos”. “Debo entender que no todo en la vida es felicidad”. “Debo pedirte la razón o el motivo”.</li> <li>• El texto habla de una afinidad afectiva que invita al cuidado, recela un amor tierno y consciente donde se reconoce lo complejo de la vida. Saber las razones o los motivos por lo que el autor continúa escribiendo.</li> <li>• Una niña en una fiesta de cumpleaños.</li> <li>• Del documento alterado, se extrae y lee: "Dónde se fue".</li> <li>• Los apuntes del dueño del cuaderno original hablan sobre saber los motivos en caso de un eventual conflicto.</li> <li>• La puerta está abierta preguntándome si es que ella me trajo al espacio o si es que ella está para que salga de él.</li> <li>• Un hombre de camisa, pantalón, sonríe para la foto. No sabemos si va solo o acompañado.</li> <li>• Pero va acompañado de dos niños.</li> <li>• Familia incompleta, no terminada de ser registrada.</li> <li>• Se observa una sección de tierra o terral.</li> <li>• Viaje a través del documento: "En qué cabeza está la historia de estos días". Frase que podría sonar a pregunta pero ante la ausencia de un signo de interrogación, suena a pedido o reclamo. Esto nos remite a pasado y memoria, a recuerdo y olvido pues una historia en una cabeza es nuestra vida misma, por lo tanto, aquella que (re)construimos desde nuestra memoria. Esta frase también evidencia una búsqueda por conocer cierta historia. Días que parecen estar ubicados a cierta distancia de la autora del fotolibro, pues "estos días" podría hacer referencia a los días en los que se iban registrando estas imágenes con las que se construye el fotolibro.</li> <li>• ¿De qué manera se transita por la oscuridad, como una ventana, para llegar al cielo?</li> <li>• Estamos dentro de un carro, pues vemos la ruta en movimiento a través de una ventana (<b>similitud PLIEGO XIX</b>), viendo lo que tenemos al lado, notando como algunas cosas se van quedando atrás.</li> <li>• Autocuestionamiento de por qué se llegó a dicho fin de semana al que se decidió ir: "Vine con el propósito de lograr los beneficios necesarios para mí y para mi pareja".</li> </ul>
---	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el reverso de la hoja arrancada se lee "Charla #2, encuentro conmigo". Continúa: "Porque tengo temor a quedarme sola. No tengo nada que decir; conversar contigo; siempre estaremos juntos compartiendo lo que podamos tener".</li> <li>• Aparece una lista titulada "Llamados a estar juntos" que lee: "Sólo comprenderme y quererme; que ahora podamos disfrutar de todos los años perdidos". <b>¿Acaso es la autora hablándole a su padre a través de su propio cuaderno?</b></li> <li>• Viaje introspectivo y/o autoreflexivo.</li> <li>• Dichas expresiones evocan mucha ternura, autoconsciencia, pero sobre todo cuidado frente a cualquier circunstancia que podría poner en perjuicio el "ser juntos".</li> <li>• No son sólo metas u objetivos: son sueños, de esos profundos anhelos de la vida que ahora posibilitan disfrutar de "aquellos años perdidos", es decir, aquellos años en los que se hizo uso del tiempo, emociones, escritos, imágenes, cuadernos, preguntas, diarios, etc.</li> <li>• Desencuentro entre pasado y presente.</li> <li>• Familia numerosa posa pero con un vacío en el medio. Un vacío perceptible, extraño, incómodo e inexplicable. Nadie se da cuenta del vacío.</li> <li>• El texto nos evidencia a un autor que se pide a sí mismo pensar de cierta forma lo cual nos revela que capaz ha pensado diferente a lo que escribe en algún momento (por la presencia del "debo").</li> <li>• Reafirmar como algo duradero, tan duradero como la juventud, mirada, rostro de dos personas dentro de cierto margen o parámetro.</li> <li>• Un listado de normas para permitir un entono saludable de/para la pelea y cuya resolución se da en y desde el afecto, desde un reencuentro cariñoso.</li> <li>• Una lectura donde la autora es su propia lectora donde quizás la esperanza o anhelo del desenlace va de poder darse al reencuentro en calma, en aceptación, en un tomarse de las manos. Además, como el título de la lista (y del libro) lo dice, eso devendría en permitirse tener y darse a la apertura en la comunicación.</li> <li>• Partida de matrimonio nos sitúa en un tiempo concreto: año 1983. Nos ubica en la implicancia de la unión de 2 personas y quienes atestiguan (como nosotros), validando dicha unión.</li> <li>• Fotografía-archivo como registro de un matrimonio que acaba de contraer nupcias, registro de celebración y fiesta.</li> <li>• Una niña de espaldas pareciera encarnar la sensación de una puerta cerrada: está ahí, forma parte de una/la casa, pero no sabemos nada sobre ella aún. No sabemos qué guarda o qué iremos encontrando si la conocemos.</li> <li>• Manos de ambas -madre e hijx- remiten al tomarse de las manos que aún no se da, o que quizás se dio pero algo hizo que se soltaran por un rato.</li> <li>• 3 niños corriendo en la plaza de Cusco, con dirección hacia alguien que les podría ser familiar, pues corren sonriendo, disfrutando. Esto evoca un encuentro, la promesa y el anhelo de que eso acontezca.</li> <li>• Una niña es cargada sobre los hombros de su padre, cuidando que no se caiga de su espalda. El papá mira, intentando esbozar una sonrisa y entreabriendo los ojos; la niña mira con tierna timidez, ocultándose sutilmente detrás del rostro de su padre.</li> <li>• Imagen y momento muy íntimos: instantes cotidianos que son casi imperceptibles, nada fuera de lo común, nada extra-ordinario.</li> <li>• Nos muestra un espacio cotidiano y familiar: un cuarto.</li> <li>• ¿Había alguien más con ella que no sea el quién toma la foto?</li> <li>• Hombre lleva una videocámara entre manos. La coge con comodidad y naturalidad.</li> <li>• La Navidad se celebra en una familia numerosa, detalle sugerido por la cantidad de regalos que encontramos en la foto. Nuevamente el encuentro entre miradas directa e indirecta nos revela familiaridad. Hay un adulto al</li> </ul>
--	---

	<p>lado de una niña, que camina, casi sin darse cuenta de que hay alguien ahí tomándole una foto.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La niña ha dejado de ser tímida, el entorno se ha vuelto lo suficientemente familiar como para que ya no sea tan tímida y se presente/muestre ante nosotros. <b>Ya la podemos ver.</b></li> <li>• Un abrazo retratado en cámara. Un abrazo incompleto, pues una parte se encuentra ausente, carente de tacto, una en proceso que no se sabe si culmina, llega a su fin o si tiene otro desenlace.</li> <li>• Vemos a una pareja: la mujer abraza al hombre muy efusivamente, el hombre se deja abrazar.</li> <li>• Fotografía del cielo al atardecer evoca nostalgias del verano, la consciencia de que el día y sus momentos llegan a su fin.</li> <li>• Vemos un lugar público, un patio, dejándonos la sensación de un velo (por la estética de dicha foto), algo que no nos deja ver la imagen completa, algo que intermedia la mirada. Es el patio interior de una casa.</li> <li>• La tierra del patio está removida, seca y húmeda, en el medio de ella logramos ver una planta. La planta más imponente/importante de la imagen y del lugar, es la que crece en la tierra sin hojas, en la seca y húmeda a la vez, la muerte y en preparación a su mismo tiempo. La planta yace erguida.</li> <li>• La casa está en preparación y cuidados.</li> <li>• Vemos una laguna, frondosa, viva y silvestre. Hacia su fondo, notamos una casa blanca, grande, de dos pisos.</li> <li>• Se percibe una atmósfera onírica, de silencio, calma, paz.</li> <li>• El paisaje que parecía un sueño, habitado por la ausencia, ahora se vuelve un recuerdo nostálgico.</li> <li>• El árbol como puente entre atmósferas. Entre el antes y el después.</li> <li>• Espacio interior de una casa, cerca a una ventana (una mampara) a través de la cual pasa la luz. Se distingue un velo generado por las cortinas.</li> <li>• Vemos un piso de concreto, las grietas muestran zonas que se ven húmedas o en todo caso más afectadas por la erosión del clima sobre el material.</li> <li>• La imagen se ve interrumpida por una mano que justo tapa el lente de la cámara.</li> <li>• Se posa para una foto, el entorno es como de un viaje, en tiempo invernal ubicados en un espacio arqueológico. Una imagen casi arruinada por una presencia accidental. Una persona que interrumpe el registro de un recuerdo familiar, que es la misma que observa, teniendo cierta jerarquía con relación a la mirada.</li> <li>• Una presencia, valga la redundancia, se hace presente pero indirectamente pues se nos revela mediante la acción de su mano. ¿Será la misma mano que intervino en la fotografía anterior? ¿O será otra?</li> <li>• Un accidente que vuelve a ser imagen.</li> <li>• Dos personas son registradas de espaldas, caminando hacia un carro, con luces encendidas que se logra vislumbrar en el fondo. Se trata de una adulta y una niña, una adulta que debe ser conocida para ésta última pues deja que la lleve de la mano.</li> <li>• El texto lee: "La confrontación está entre el sentido y el sentimiento".</li> <li>• Un rostro en perfil y una mano acarician una cabeza pequeña, como de un(a) niño.</li> <li>• (Con relación a la fotografía del niño saliendo de la piscina) Perturba e intriga su postura y expresión, reforzada por un flash que le rebota en el cuerpo dotándolo de una cualidad y presencia algo fantasmal o en todo caso poco usual.</li> <li>• Estamos ante un trozo de él (su foto), entonces es una mitad, congelada, confrontada y confrontativa, familiar y extraña, reconocible e irreconocible a la luz. Dicha imagen es seguida de algo incomprensible pero que por algunas marcas podríamos saber de qué se trata: un trozo de negativo fotográfico quemado, del inicio del carrete o mal revelado.</li> <li>• Error y vacío que continúan.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vemos al niño frente a frente, en su mirada ausente.</li> <li>• Entre la curiosidad y lo confrontativo, el rostro, aunque identificable, se desdibuja.</li> <li>• La niña no está sola. Se registra un gesto con las manos que evidencia la presencia de alguien, de una atmósfera de confianza y comodidad.</li> <li>• Expresión de una falta importante.</li> <li>• Hombre de chaleco es miembro de una familia, donde comparte un vínculo afectivo importante con la mujer que lleva flores. Nuevamente, se observa un momento de celebración, además por el rostro de felicidad del hombre.</li> <li>• Aparece una mano que saluda: una mano sin rostro (por el recorte fotográfico). ¿Quién es? ¿Lo hemos visto antes? ¿Será parte de la familia? ¿Por qué la autora dejaría esta presencia ausente en evidencia, cuando podría haber elegido otro segundo del video evitando que esa mano se cole en dicho momento? Da la sensación de estarse despidiendo.</li> <li>• La mano ahora aparece blanca. No nos deja ver un rostro que a las justas distinguimos como el rostro de una mujer. Es un llamado de atención, de alerta, frente a lo que pueda venir. Es alguien que se cubre el rostro, no quiere ser mirada, reconocida, registrada. La persona que toma la foto la ha invadido, sutil o mínimamente, y ello deja en claro que eso no le gusta, no lo quiere o no está de acuerdo.</li> <li>• Frente a ello, hay un carro, de color oscuro, con las luces apagadas por lo que realmente no es posible identificar si hay alguien dentro de él. Lo que sí es posible identificar es la presencia de un grupo de personas, entre 4-5 personas. Se encuentran posando con el carro frente a la fachada familiar.</li> <li>• Ahora vemos a un hombre de perfil, va dentro de un carro en movimiento, lo maneja. Alguien va con él, en el asiento copiloto, que es quien le toma la foto.</li> <li>• Aparece otro hombre que lleva una pistola en la mano y todo él está de cabeza. En realidad llegan a ser dos hombres, encontrados en sus mitades.</li> <li>• Se leen partes de un artículo periodístico y otros documentos: "Policía Nacional del Perú". Estamos ante un expediente, uno que se presenta girado, no se lo lee con comodidad.</li> <li>• Sensación de algo quebrándose o abriéndose.</li> <li>• Encontramos un nombre familiar: Feliciano Jiménez. El dueño del cuaderno (su nombre figura en la tapa). También se trata del hombre del matrimonio, el esposo (figura en el acta matrimonial). Junto a este nombre seguimos leyendo: "División de criminalística". Estamos ante una parte de un expediente personal que nos muestra un reconocimiento de heridas. Por lo tanto, se trata de un expediente vinculado a un crimen y/o un asesinato. Viniendo de las páginas previas, se evidencia que todo esto guarda un vínculo con el mundo de los empresarios y que entonces dicha nota periodística y problemática social afecta la vida personal de la autora. Quizás ahí se encuentra el silencio, lo complejamente reconocible/notorio/difícil de la historia que cuenta entre páginas. Aquello que deja una mancha incomprensible e indetectable fácilmente en la memoria, como la foto/imagen que acompaña el extracto del archivo de criminalística.</li> <li>• Un nuevo artículo (ya no girado) lee: "En promedio se tiene reportado 12 secuestros al paso por día". "A sangre fría", "que acompañan a los empresarios a sus casa para robarles todo lo que tenga valor". Volvemos a encontrar el nombre de Feliciano Jimenez Valle, y se confirma que fue hallado muerto en su vehículo un 4 de febrero de 1998. Un caso más entre varios y al mismo tiempo no es un caso cualquiera pues tiene un afecto y efecto importantes para la autora.</li> <li>• La foto que acompaña el artículo pertenece al cuerpo de Feliciano Jiménez. Leyendo las líneas e más abajo aprendemos más sobre él: información muy importante, asesinato podría haber tenido la venganza como móvil.</li> <li>• ¿Por qué? ¿Desde cuándo? ¿Quién? Son preguntas que viene a la mente, preguntas que de repente son compartidas con la autora.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Una cifra, un caso, un evento que "mató" la felicidad de un proyecto vincular y efectivo, de celebraciones, uniones, hijos, viajes, recuerdos gratos.</li> <li>• Aparece un documento que es sobre el inculpado. Dicho documento guarda preguntas dirigidas al inculpado, sobre su responsabilidad. Casi que pueden ser leídas como si la autora las enunciara en tono de reclamo, de frustración, de dolor, de querer comprender lo incomprensible.</li> <li>• Las fotografías evidencian y refieren a un carro marca Honda. Reaparece el carro como objeto-símbolo. Ha dejado de ser el objeto que posibilita el viaje para volverse el escenario e un crimen, el origen de un trauma y la ubicación de un dolor punzante. Uno que pasó de guarda a una familiar con una niña pequeña que posaban felices para la foto, a ser un carro mirado con cautela, habitado por un cadáver. El objeto-símbolo ya no es el mismo.</li> <li>• (Fotografía de la mirada aberrante hacia el cielo) ¿Habría sido así la mirada de Feliciano minutos antes de morir? ¿Será una pregunta que se hizo la autora en algún momento? ¿Cuándo?</li> <li>• Feliciano era un observador. Su último registro (recuerdo/mirada) es uno imposible de tener. Es recreado como último vestigio de un vínculo afectivo y familiar. Uno que pareciera ya no existir o ser perceptible pero que persiste. Una mancha sobreexpuesta que deja su huella.</li> <li>• Aparece un documento de identidad, la foto carnet de un hombre que es a las justas distinguible.</li> <li>• Estamos ante lo que quedó de ello: ¿qué es lo que queda, entonces?</li> <li>• El objeto pequeño se trataba de una bala recubierta. Se confirma gracias a un extracto de un artículo periodístico publicado en El Comercio. Esta vez el artículo no habla de una ola de crímenes, esta vez trata únicamente sobre el caso de Feliciano. Lee: "abandonaron su cuerpo en su camioneta". El artículo continúa y reafirma que se descarta intento de robo o secuestro: "ya que los asesinos dejaron sus cosas con él". El artículo no omite, evidencia. Es crudo y es directo. Remueve pues convierte una problemática social en lo que realmente es y termina afectando: una familia queda destruida a manos de alguien y por puros celos personales.</li> <li>• Otros 2 artículos siguen: "tiempos sangrientos" como título. Lo acompaña el rostro de un hombre, no Feliciano.</li> <li>• El cuerpo descansa, ha sido asesinado.</li> <li>• Aparece otro tipo de fuente archivística: ¿será un libro contable? ¿de actas? ¿quién es Sandra? ¿tiene o no tiene algún vínculo con el caso? ¿Acaso se sabe?</li> <li>• Retornamos a ver dos hombres, cada uno cargando una pistola en mano. Pareciera que estuvieran posando para la foto. ¿Quiénes son? ¿entonces no se trata de un único responsable sino más de uno? Hay responsable, pero no sólo del asesinato de Feliciano, sino de un dolor humano y familiar.</li> <li>• Una historia súbitamente interrumpida. Una difícil de leer, de ver, de nombrar.</li> <li>• Algo se ha quemado o destruido. Algo tan inmesurable como el vínculo afectivo que une a una familia, como el sueño de una pareja buscando construir y cuidar a su familia. Ya no queda nada de todo ello, sólo cenizas a plena luz del día.</li> <li>• Un bloque de cemento evoca a una lápida. Es interesante como el "cartel/lápida" sólo muestra un número y no un nombre.</li> <li>• Vemos dos trozos de papel manchado. Se trata de una boleta de venta por el valor/monto de 260 soles. ¿De qué es la mancha? ¿De quién es la boleta? ¿Dónde fue encontrado el papel? ¿Cuándo fue encontrado? ¿De qué es evidencia o huella? ¿Por qué es importante para la autora? La autora se hizo o se continúa haciendo preguntas.</li> <li>• Foto familiar (desbordada), podría ser de un viaje o paseo.</li> <li>• Regresamos al documento, lee: "No encontraba ocultar la marcha del destino" y se suma una fecha: "19 de enero del 2005". El destino no puede</li> </ul>
--	--

	<p>ocultarse, el destino pasa y sigue pasando, sigue pesando. El olvido es una manera de ocultar la memoria.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El dolor no termina, se reubica (del expediente al fotolibro). El dolor continúa en el tiempo y el trauma emerge. 7 años después, muchos tantos otros años después. Una parte llega a un puerto (un 19 de enero del 2005) y otra llegará a otro. Entonces, si no es posible ocultar, la autora puede elegir qué mostrar, cómo mostrarlo y dónde mostrarlo, para poder expresar lo que necesita. Como lo viene haciendo a lo largo del libro con relación al documento en negro.</li> <li>• En inglés, el texto infiere algo distinto: "he couldn't stop the twist of fate". Un "he" al inicio, lo cual hace referencia a un él. Entonces, "él" no puede evitar el giro del destino, sí, un equivalente a "la marcha" de pero la marcha remite a algo que sigue su curso y "giro (twist)" hablar de algo que súbitamente cambia o es cambiado. ¿Quién es "él"? ¿Feliciano Jiménez? ¿El responsable? ¿Alguien de la familia?</li> <li>• Uno es víctima del giro del destino y el otro es el testigo de la marcha del destino. Padre e hija vinculados, dos caras de una misma moneda. Es un juego de perspectivas, como sucede con el objeto fotografiado, el fotógrafo, la fotografía y quien mira la foto final.</li> <li>• (Tras huellas del pie) El destino pasa, anda, camina, transita, en su inevitable marcha. El destino marcha y mancha a su paso. El andar por la vida de cada quién no es del todo libre, está previamente diseñado por algo o alguien. Al mismo tiempo una huella de mano o de pie es el símbolo de lo ausente por antonomasia. Es el punto de encuentro entre lo presente y lo ausente, lo que está porque puedo ver y contemplar la huella de una persona, además es lo más cercano a la esencia de una identidad. Es una huella de vida, de lo que ya aconteció, al mismo tiempo, es de lo poco que podemos tener de identidad/esencia de una persona que ya no está. ¿A quién pertenecen esos pies? ¿A la autora o a Feliciano Jiménez?</li> <li>• Un instante se ha detenido y desfragmentado para poder ser apreciado. Reconocemos a Feliciano Jimenez. Es el hombre de familia que aparecía en las fotos/imágenes de viaje. Es el dueño de la sombra y del que registraba con la videocámara.</li> <li>• Feliciano también registraba, como la autora, como el pasado.</li> <li>• Se trata de un viaje familiar pero si es una en la que ya no figura la pareja o el padre. Entonces se registra una diferencia, por una ausencia.</li> <li>• La tierra está movida.</li> <li>• Estado actual de la memoria de la autora en vínculo con su historia.</li> <li>• Estamos al interior de una casa familiar que se está construyendo. La tierra se ve removida, detalle que ancla este momento con el anterior. Vemos una planta casi en primer plano cuya hoja da al cielo. Parece una hoja de palmera, parecida a la hoja del momento anterior. Casi pareciera que el vínculo entre ambas es que una es una mirada a detalle de una parte del jardín para luego entender el contexto de ese detalle (el hueco).</li> <li>• Es una estructura familiar (la hemos visto antes). En esa foto, la casa no tenía esa división, después de saber que Feliciano fue asesinado, la casa cuenta ahora con esta división. Es interesante porque metafóricamente hablando que alguien levante muros es expresión de desconfianza. ¿Quizás alguien de la familia o cercano a la familia tuvo algo que ver con el crimen en cuestión? ¿De qué se quiere separa la autora? ¿De qué quiere proteger a su propia familia? ¿Será que quiere poder salvarla de vivir sólo e la tragedia? ¿Será que ello es posible a través de una construcción o reconstrucción del hogar? ¿Hacerle modificaciones para poder continuar habitándolo?</li> <li>• El muro aún no tiene todos sus acabados, como las capas de pintura pero ya está casi totalmente edificado. Vemos un piso, un camino marmoleado en cuya ruta da al encuentro de una única plantita. La plantita aún permanece pequeña pero ya tiene frutos.</li> </ul>
--	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tras la tierra removida y la herida expuesta, puede haber camino que ayude a llegar a la planta. La encuentra, la registra y la presenta.</li> <li>• La niña nos mira a la distancia con una dulce inocencia. Se la ve sola, acompañada de sus juguetes quizás, en un espacio muy amplio, en una casa que le queda grande y quién o se percibe, en dicho momento, habitada por otro adulto u otra persona aparte de la que toma la fotografía. Es el inicio de un nuevo rollo fotográfico (¿quizás de un nuevo inicio?).</li> <li>• La mirada de la niña nota tímidamente la presencia de alguien más con ella, alguien que está a distancia.</li> <li>• En la siguiente imagen vemos a un adulto (de un grupo de 5) que se encuentra descendiendo de lo que es una montaña o monte. Lo reconocemos por el rostro: es Feliciano Jiménez. Todo este tiempo lo hemos venido observando, a él y su historia, a él a través del vínculo que guarda con la autora. Por fin, ahora él nos mira. Se da cuenta de nuestra mirada que lo registra, lo lee, lo sigue, lo cuida. Punto de encuentro. ¿A dónde se dirigen? Ya no queda más dónde subir, así el camino por el que seguimos su curso es uno de descenso.</li> <li>• Feliciano va cubierto, a como seguramente su cuerpo lo estaría cuando fue llevado a la morgue. Sólo dos personas llevan un mismo tipo de vestimenta. Feliciano y la mujer que pareciera mirarlo. ¿Quizás se trate de su pareja? ¿Quizás se ambos son, de alguna forma u otra, cuerpos encontrados después de un hecho violento? ¿El cuerpo ausente y el cuerpo presente? <b>Morir o ser matado entonces adquiere otra forma en el relato ¿Cómo es el estado de vida y muerte de la autora, entonces? ¿Qué memoria vive y cuál muere? ¿O a través de cual vive y/o muere?</b></li> <li>• Vemos una carretera vacía y de día. No es posible determinar si estamos mirando hacia delante del camino o hacia atrás, o si quiera si estamos dentro de un carro. Es una carretera, una pista usada generalmente para viajes largos. ¿Nos vamos? ¿Estamos regresando? ¿Cuál es el punto A y cuál es el B? ¿Qué rol ocupa esta sensación e viaje en toda la historia familiar de la autora y de Feliciano?</li> <li>• Vemos el rostro, gesto y postura de una mujer no tan joven o mayor. En su rostro pareciera empezar a querer esbozarse una sonrisa. Pero al mismo tiempo su postura corporal pareciera expresar desgano, desánimo. El rostro va cansado, se notan ligera ojeras, con una mirada presente pero algo pérdida. Mira y no mira a la cámara, no hay un ánimo por posar pero tampoco hay persistencia. Es Silveria, su esposa, la madre de la autora. Tenemos referencia de su gesto/expresión/estado de felicidad y ahora confrontamos su gesto/postura/mirada ausente, de tristeza. La historia siguió con ella y en ella. La historia no es sólo la de Feliciano, es también la de ella (como la de la autora).</li> <li>• Regresamos al comedor de la casa, el espacio en el que se reúne toda la familia, una imagen/fotografía que hasta el momento no encontramos en el fotolibro.</li> <li>• Al fondo notamos un cuadro. Uno, por el momento, visto en una de sus mitades. El cuadro es una superposición de imágenes: de un rostro sobre un paisaje. El rostro es de Feliciano Jiménez. Sería la única vez que lo veríamos feliz. O bueno, la segunda, pues también sonría el día de su boda.</li> <li>• <b>El cuadro honra la muerte de Feliciano, lo evidencia desde la esperanza y el recuerdo. Entonces ese rincón de la casa, el comedor, es también un rincón símbolo importante.</b></li> <li>• A Feliciano se le da un lugar especial, y también a dicho gesto único. La imagen del cuadro se trata de un lugar de ensueño, donde sólo habita la sonrisa (no el cuerpo) y es suficiente. Es la última fotografía del fotolibro.</li> </ul>
--	---

<p><b>FOTOGRAFÍAS (EDICIÓN/POST EDICIÓN)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Devela ruido: pixeles propios de una foto cuando se le fuerza la exposición.</li> <li>• La foto es un registro accidental.</li> <li>• La luz se ha filtrado y ha podido quemar la foto. En ese sentido, la foto es un “buen accidente” o un “accidente por suerte” pues hemos logrado obtener un registro. Este efecto hace que la silueta de la persona parezca casi una sombra.</li> <li>• Registro de una data temporal: "5:18 p.m. 1.14.90". Es el extracto de un video.</li> <li>• La visualidad del documento de por sí es diferente (en negativo). Tiene el título de "Conclusiones", es un extracto, uno alterado, tachado.</li> <li>• Documento en negativo lee: "Regresar a alguna mañana".</li> <li>• Los fotogramas de un video: hay una secuencia de imágenes (desde el pliego anterior) y de movimientos, la sombra nos devela una videocámara y a su usuario.</li> <li>• El inserto siempre juega a dos lados: el de en frente y su reverso. En dicha línea "Estos días" puede referirse al presente, pero "Those days" suena a pasado, quizás más directamente al momento en el que se registró o de repente una referencia a un momento en específico del proceso creativo de la autora.</li> <li>• Rostro del hombre oculto por recorte de la fotografía.</li> <li>• Se ha elegido recortar los rostros o elegir imágenes donde dichos rostros no figuren.</li> <li>• Foto incompleta, recortada de uno de sus lados.</li> <li>• <b>Es interesante como aquí a mirada indirecta de quien le ha tomado la foto (un testigo) a su vez se entremezcla con la mirada de lo que mira la foto al encontrarla (la autora), una presencia que se nota nuevamente en la acción de recortar la foto hacia el detalle que atrapa más la atención de la autora que observa. A su vez, la foto enuncia que el retratado, el que suele mirar y registrar, esta ahora colocado en un rol diferente, es ahora el observado (una situación análoga a lo que le sucede a la autora del fotolibro pues a través de sus fotos, el manejo de su archivo y en sí "la escritura" del libro, ella observa al mismo tiempo que deja una huella para ser observada).</b></li> <li>• En un recorte hecho por la autora, los detalles son más notorios y podemos identificar a la niña del pliego anterior, de igual manera el señor también es el mismo.</li> <li>• El recorte nos hace casi omitir rostros: la gestualidad y expresión de la niña queda hecha un misterio, pero la expresión del padre permanece.</li> <li>• Cada fotograma que hemos visto en los últimos pliegos son diferentes, pertenecen ya no a una imagen de video congelada, sino una secuencia detenida desde cierta selección de fragmentos con intención.</li> </ul>
<p><b>FOTOGRAFÍAS (ESTÉTICA)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El recorte nos hace casi omitir rostros: la gestualidad y expresión de la niña queda hecha un misterio, pero la expresión del padre permanece.</li> <li>• La primera imagen tiene un color rojo (fuego/sangre).</li> <li>• 2 horizontes: uno recto y otro irregular.</li> <li>• Las sombras de las ramas de los árboles “pintando” la fachada. Sugiere una perspectiva, un camino.</li> <li>• Los colores de la imagen son cálidos aunque pálidos.</li> <li>• Una mano señalando hacia una ubicación y la confrontación/encuentro con varias miradas</li> <li>• La esquina de un espacio.</li> <li>• La sombra devela escaleras.</li> <li>• Aunque la foto nos muestra el tiempo de día, es el silencio, enigma ante la ausencia de detalles informativos/descriptivos lo que hace que el espacio genere una inquietante extrañeza.</li> <li>• Evoca un lugar privado (íntimo).</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La foto transita de una claridad a una oscuridad. La parte más clara es la que menos se muestra.</li> <li>• Mirada natural pero ligeramente incómoda, como no acostumbrada a posar o a que la observen tan detenida o atentamente pero ella no está sola, alguien la acompaña, vemos una mano que la abraza.</li> <li>• La niña se tapa el rostro con la mano, saludando a la vez queriendo que no la fotografíen.</li> <li>• Espacio vacío con una puerta que aparenta estar abierta. Se siente que en el espacio había alguien.</li> <li>• Evidencias de ausencia/presencia de cierta naturaleza (porque se forman la silueta de ciertos árboles hacia el marco de una ventana).</li> <li>• La niña mira hacia un abismo.</li> <li>• Zonas de luz marcada que pareciera casi señalar con el dedo la presencia de las escaleras. Las escaleras evocan ruta o camino.</li> <li>• (Familia) representada a causa de un fallo en la imagen.</li> <li>• El detalle confuso e inevitable de un error analógico de una foto. Es un silencio a la vez que ruido, que a veces va a sangre.</li> <li>• La fotografía se hace más clara desde el accidente de luz.</li> <li>• La ruta nos sugiere que transitamos durante el día. Es el pasado, como espejo retrovisor que nos devela a nosotros como protagonistas de la mirada más presente en el carro.</li> <li>• La niña mira hacia la cámara pero no se distingue si directamente al lente. Se la ve cómoda como si el entorno fuese conocido, suyo o familiar. <b>(Interesante que conocido = familiar).</b></li> <li>• Foto ligeramente aberrante.</li> <li>• Autoretrato de la sombra, desde y gracias a su proyección.</li> <li>• La hoja en negro genera la ilusión de que estuviésemos viendo a través de una ventanita. O incluso, como si estuviésemos en el cine o cuarto oscuro. Nos regresa a nuestro rol de lectores/espectadores.</li> <li>• Muchos entrecruces que se dan en simultáneo y en más de un plano.</li> <li>• La fotografía evoca la estación de otoño, una donde las flores y los árboles van muriendo o marchitándose previo al invierno.</li> <li>• El ojo nota lo que hay arriba, ya no sólo lo que hay al lado.</li> <li>• El entrecruce de ramas es uno más caótico que el de las líneas cruzadas propias del cuaderno.</li> <li>• Dos hombres aparecen en la foto por accidente.</li> <li>• El texto se revela como una lista-recordatorio de qué invita a cierto vínculo entre dos personas. Un vínculo para "ser juntos", en vez de <i>estar</i> juntos.</li> <li>• Algo tan duradero como la mirada, dentro de cierto parámetro, como el encuadre y el formato carnet, que deviene en registro: unas fotografías que han resistido a las incertidumbres, circunstancias, posibilidades y desafíos del tiempo.</li> <li>• Foto perfecta: celebración, bien iluminada, "congelada en el tiempo". Es una fotografía funcional, donde precisamente se trata de mostrar lo que la ficha no evidencia: orgullo y felicidad por la unión de una pareja.</li> <li>• Puerta como el umbral por el que la pareja acaba de pasar y antes presente en las fotos de los niños despidiéndose o incluso la del espacio vacío con manchas/huellas en la pared.</li> <li>• El rostro del hombre permanece oculto.</li> <li>• El suelo sobre el que ambas están presenta muchas huellas de carros o de quizás del mismo carrito de bebé.</li> <li>• La textura de ruido en la foto nos evidencia una intención, más que la foto en sí misma.</li> <li>• Se perciben fotografías antiguas como álbum familiar, pero ello no necesariamente nos confirma si son fotografías que se buscaban guardar.</li> <li>• Foto accidental: quizás y recién notada y recogida por la autora del fotolibro, pues es un instante que no sólo alguien no tomaría, sino que</li> </ul>
--	--

	<p>además suelen ser instantes que pasan y ya no están pensados ni posados par el registro.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Con el ruido en la fotografía es que remita a la estática de la televisión; la estática en la televisión se hace presente cuando se ha perdido la señal y/o no hay señal. Es decir, todos los sistemas se encuentran operativos par la transmisión pero esl a fuente de origen la que ha fallado y por eso se genera un ruido visual y sonoro por la presencia de ese vacío.</b></li> <li>• El fondo que antes era imperceptible por la oscuridad, ahora ya es posible notarlo mucho más.</li> <li>• El registro digital no borrado u ocultado, propio del video del que se decide extraer este fragmento y no otro.</li> <li>• La quemadura es una que nos remita al inicio de un rollo fotográfico, su expansividad (en diagramación) nos muestras a duras penas el detalle.</li> <li>• La foto no presenta mayor error, huella o mancha. Está bien expuesta pero hacia sus lados se vuelve ligeramente borrosa.</li> <li>• La foto se siente etérea y atemporal, silente de información. Hay presencias indirectas y retorna el velo.</li> <li>• La parte de la imagen que se ha logrado salvar nos muestra un encuentro entre luz y sombra, entre un saludo y una señal de "pare".</li> <li>• Fotografía que registra partículas de polvo.</li> <li>• Regresamos al fotograma de un video cuya fecha es consecutiva a la de los previos stills de video. El video es oscuro, no logra verse mucho a nadie y tan sólo es reconocible la presencia de dos adultos.</li> <li>• El error-vacío se siente como un entre e una imagen que ahora sí llega completa.</li> <li>• Foto de una niña que nos mira directamente, pero que está ligeramente borrosa.</li> <li>• Falta de foco remite a un descuido, una falta de atención, sensación contraria a lo capturado en la imagen.</li> <li>• Una parte de los dígitos de la fecha y hora le tapan el rostro a uno de los registrados.</li> <li>• Los fotogramas tampoco aparecen completos: están evidentemente recortados.</li> <li>• Imagen en movimiento. Una que quizás, antes que congelar un instante, se desea que sólo dure más tiempo, que vaya más lento para poder contemplar el detalle a detalle.</li> <li>• Imagen difícil de reconocer, opaca, está llena de polvo, pelo, hongo y rayones. Se trata de una imagen descuidada y maltratada por el tiempo y su autor o responsable.</li> <li>• Un momento importante ha quedado mal registrado: borroso, oscuro, imperceptible. Además, una de las personas retratadas se pierde pues se encuentra "hundida" por el pliego y medio del libro.</li> <li>• Hay muchas fotografías afectadas por el tiempo, polvo, hongo y rayones.</li> <li>• Pasa de ser una imagen en negativo a ser una en positivo.</li> <li>• Se nota una textura como de cemento. Se trata de una pista. Es una foto confusa, pues la textura de cementos a su vez refiere a la textura de una mancha, casi como si la mancha se hubiese creado directamente sobre el papel.</li> <li>• Se logra ver y sentir pliegues de papel, estamos ante un plano de calle.</li> <li>• En la foto del marco de la puerta del carro se visibiliza una mancha.</li> <li>• La fotografía nos muestra el interior de un carro vista desde el exterior a través de una de las ventanas del carro. Se distingue un cuerpo recostado en el asiento trasero, por el contexto de las páginas podría tratarse de uno de los casos de asesinato.</li> <li>• Primer fotograma de un rollo analógico que ha sido quemado por la luz. Nos recuerda a los árboles que hemos visto previamente. Vemos una curvatura perteneciente al timón de un carro. Estamos en la perspectiva del</li> </ul>
--	--

	<p>piloto del carro. La mirada es una algo desorientada, como en perspectiva aberrante y mirando hacia el cielo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La foto del lado no es posible reconocerle, presenta muchas partículas de polvo. Casi como un recuerdo que existe pero es difuso.</li> <li>• El papel arrugado pareciera estar rasgado o roto y se vislumbra un número. El objeto pequeño a su lado quizás fue encontrado junto al papel. Pareciera un casquete de bala, quizás uno recolectado del caso de Feliciano Jiménez.</li> <li>• El artículo está recortado y resituado.</li> <li>• El cuerpo descansa, ha sido asesinado. Dicha imagen se acompaña de un extracto de documento que se encuentra girado. Parece ser una hoja de cuaderno o de un tipo de libro oficial pues hacia abajo notamos una sección para firmas y fechas que dice "autorizado" y "despachado".</li> <li>• Se ve como carbón o cenizas. Nos imaginamos cal, como cuando se quema algo de mucho volumen. Evoca una ausencia en cierto tono violento, inevitable de notarse.</li> <li>• Vemos un bloque de cemento (donde suele ir el nombre de la vereda). El bloque de cemento evidencia el paso del tiempo, el desgaste, la suciedad que mancha. También evoca y remita a una lápida.</li> <li>• Vemos dos trozos de papel manchados. Se trata de una boleta de venta.</li> <li>• Imagen desbordante, foto familiar. La foto tiene una mancha, una gota de algún líquido que dañó la tinta de la impresión de la foto. Por el contexto narrativo de la foto y sus otros detalles, vinculan l gota de agua con una lágrima. Y es que lea foto es nostálgica, los colores, la vestimenta evocan una atmósfera de un tiempo pasado. Además, la textura de la imagen fotográfica presenta rayones, manchas de hongo.</li> <li>• El estado de la cámara con la que se registra, las condiciones de su lente.</li> <li>• La palabra "marcha" se aproxima a la palabra "mancha". Se podría cometer el error de leerlas intercambiadas. Así, la frase es desesperanzadora, habla de lo inevitable.</li> <li>• Regresamos a la imagen desbordante, un niño nos toma una foto. Estamos ante la foto de quien toma la foto. La cámara nos observa y nosotros (junto a la autora) a través de ella, pero a su vez nos oculta el rostro de quien nos registra.</li> <li>• Vemos una foto casi dañada por una fuga de luz. Es interesante que sea la luz la que casi daña o quema la foto, pues cuando un secreto se evidencia se dice que sale a la luz, como también lo podría ser el responsable de un aso de asesinato. No todo lo que sale a la luz es grato y a veces la verdad duele y deja huella. Una huella familiar que se superpone a otra.</li> <li>• Se ven muchas piedras sueltas sobre el jardín como nuevas, pues no llevan muchas manchas de haber estado guardadas bajo metros de tierra. Lo más distinguible e la foto es que al medio se ve un hueco. Un hueco recto, rectángulo muy bien marcado, como si algo fuera a colocarse o edificarse dentro de ello. Quizás ahí hubo algo antes, como un muro y ahora ha sido retirado.</li> <li>• Evoca también la dualidad de lo ausente y lo presente. Lo extraído o lo removido para poder colocar algo nuevo sobre ello/dentro de ello. Una división, un límite, algo que separa, que pone cada cosa en su lugar, algo en proceso , como proyecto que toma tiempo. También me evoca al vacío/huella de una herida expuesta.</li> <li>• Evoca a tumba. Evoca al trabajo del arqueólogo, como cuando hurga en el terreno y encuentra algún resto, algo importante que cambia y actualiza cierta historia oficial como lo es la historia de una cultura o grupo humano.</li> <li>• Podemos reconocer el muro de la escena anterior. Es el mismo espacio pero no es el mismo momento.</li> <li>• Tras las imágenes grises, hay color.</li> <li>• El tono de sus colores y sus matices. Sensación de calidez fría, de presencia pero una distante, una como silencio incómodo trae un momento importante, diferente, con algún tipo de remoción o relevancia.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La imagen evoca ausencia, silencio casi absoluto, soledad, atmósfera que se construye sobre todo por un detalle: un trozo de tela que cubre la silla. Las cortinas no dejan entrar la luz tan directamente. Reconocemos el entorno de un comedor pero no vemos más sillas, por lo que se hace más resaltante la ausencia.</li> <li>• La silla se ve reflejada, la acompaña su reflejo, una misma y diferente imagen a la vez, una mitad que la completa, una mitad que se halla debajo de la línea del horizonte formado por el borde la mesa. Las "3 sillas" van unidas y separadas a la vez. Por una línea recta, delimitante, por una zona de luz y otra más en oscuridad.</li> <li>• Atmósfera de vacío, pero disponible, de algo que puede continuar su curso, uno fluido, uno no atorado, de todas maneras incierto pero libre y/o liberado. Sensación de aire, de posible nuevo viaje, aventura, historia. Ya la carretera podría ser un nuevo recuerdo. Esta foto como la anterior ya no presenta tantas huellas del tiempo (como rayones u hongos). Aquí hay una decisión estética.</li> <li>• Regresamos a ver una imagen forzada para poder ser vista o mostrada.</li> </ul>
<p><b>DIAGRAMACIÓN (SECUENCIA)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuaderno abierto de par en par, con las hojas casi en blanco.</li> <li>• Las hojas, en cuanto sus líneas horizontales, no coinciden entre sí lo que puede implicar una falla en el encuadernado original o que dicha desalineación fue una decisión/manipulación de la autora.</li> <li>• Ahora bien, la foto está ubicada hacia un lado de la compaginación del pliego, aislada.</li> <li>• El siguiente pliego es el interior de la casa.</li> <li>• Última línea del texto se ve con tapada por una fotografía, una que nos interrumpe la lectura y no nos permite ver/saber (interesante, pues ver equivale a saber más).</li> <li>• Dichas interrupciones son a mano de la autora.</li> <li>• PLIEGO VINCULADO: XIV con IX</li> <li>• Quizás existen otras documentaciones en video pero esta resulta importante, o quizás se trate de la única fuente de video y por ello su relevancia.</li> <li>• La fotografía de la niña es "reemplazada" o continuada por una imagen de unas escaleras.</li> <li>• Fotografía a sangre, cubre todo el pliego, va hasta sus límites, transformándose a su vez en lienzo/pliego, sirviendo de soporte para el documento insertado.</li> <li>• Por el pliego e imagen anteriores, pareciera que la imagen es el otro lado/el lado B.</li> <li>• El pase de página a ver si la(s) imagen(es) se completa(n).</li> <li>• Dejavú: hemos visto esta foto antes, pero a su vez no es exactamente la misma por las imágenes que le preceden y le siguen.</li> <li>• A veces, descansamos del cuaderno para regresar a la imagen a sangre.</li> <li>• El texto es abruptamente interrumpido pues la hoja ha sido rota, aunque se identifican palabras, el texto va perdiendo sentido porque ya no logra ser leído no se puede. A su vez, el vacío generado por ese quiebre revela el pliego o imagen siguientes.</li> <li>• La hoja entera arrancada nos evidencia un flujo interrumpido, no por naturaleza, sino por elección, por arrebató, por una acción consciente.</li> <li>• Una fotografía está colocada al lado de la otra, de manera que las vemos juntas para igual a cierta distancia, con un espacio vacío entre ambas. Ambas fotos se encuentran desgastadas, pero es la del hombre la que se encuentra o presenta más desgaste, casi perdiéndose algunos detalles de la camisa como del rostro.</li> <li>• Partida de matrimonio orientada en vertical. Dicha orientación altera el orden natural de la ficha, no nos lo hace cómodo leerla.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entorno del cuaderno vacío confrontado con una fotografía de una puerta cerrada.</li> <li>• Disposición similar a la del PLIEGO XXXVI.</li> <li>• La imagen es dispuesta en toda la amplitud que le permite y posibilita el formato del libro.</li> <li>• Al ser este el pliego que sigue al anterior, se genera esta secuencia de instantes de un mismo momento, lo que implicaría que la mujer podría estar quitándose más la ropa, revelando más partes de su cuerpo. Una situación que justo queda registrada en subexposición y que quién encuentra el negativo necesita que se muestre.</li> <li>• (Sobre fotografía a sangre) La autora solicita que la foto sea mirada en todo su esplendor, expresividad y detalles. Que se detenga en lo aparente para quizás notar lo no tan obvio. Como por ejemplo, el detalle de la fecha y la hora. Esto nos lleva la PLIEGO XIV. en el que veíamos a una niña con vestido blanco y chompa roja mirando desde una suerte de balcón. Tanto esa imagen -extracto de video- como esta, tienen la misma hora y minuto como día, por lo que se trata de un mismo instante partido en dos: uno presentado a inicios del libro y un segundo momento presentado después hacia la mitad del recorrido narrativo y visual.</li> <li>• En el pliego anterior veíamos un abrazo incompleto. Ahora vemos un abrazo que se da, pero donde la mujer se aferra mucho al hombre. Aquí el abrazo se completa.</li> <li>• Vemos una lista y como viene seguida de la foto de la pareja que se abraza, continuamos la narrativa de ellos como unión. Al lado de esta lista encontramos la foto de un cielo, imagen que antes ya nos hemos encontrado con otras tonalidades y texturas. Esta secuencia anuncia la llegada de la noche con su respectiva oscuridad.</li> <li>• Fotografía a sangre, vemos lo que parece ser el inicio de un digital negativo pues vemos las perforaciones propias del negativo fotográfico.</li> <li>• Continuación del paisaje y la fotografía.</li> <li>• Se decide partir la fotografía. Partirla nos hace tener esta lectura de pasar de un espaciado de ensueño, de fantasía a una más concreta y literal, de la realidad cotidiana.</li> <li>• Disrumpe la pausa melancólica para evocar quiere, una tensión emocional que además esta contrapuesta a la hoja en blanco.</li> <li>• No hemos soltado la secuencia y presentación de las imágenes a sangre.</li> <li>• Seguimos en el contexto a sangre. El pliego nos confronta a las imágenes de un video partido.</li> <li>• El movimiento continúa y culmina, ya no ocupa todo el pliego. Se regresa al entorno del cuaderno.</li> <li>• Hemos estado dentro como fuera del carro (leitmotiv). Hemos sido copilotos como también pasajeros sentados en la parte de atrás. El carro nos ha llevado de viaje y nos sigue transportando a otro momento del libro. Uno que arranca en la oscuridad imperceptibles, aunque con entornos mínimamente familiares para llevarnos a otro momento muy especial del libro: sus únicas hojas en negro.</li> <li>• Notamos otros extractos de documentos, entre ellos, partes de un artículo de la revista Caretas de febrero del 98.</li> <li>• Extractos de documentos/archivos girados: no es posible leerlos con comodidad, hay que hacer un doble esfuerzo pues no sólo son las letras impresas de color negro sobre papel negro, sino además su orientación. Entonces, solicita girar la cabeza o el libro para poder terminar de reconocer aquello que estamos viendo y/o queriendo ver.</li> <li>• Hay una foto de un arma que va junto a el artículo periodístico, pero no sabemos si forma parte de él o si fue colocado ahí por la autora.</li> <li>• Los artículos periodísticos continúan apareciendo girados.</li> <li>• Se escogen 2 cosas: por un lado colocar un extracto del plano para recalcar calles o pasajes muy específicos. También para evidenciar los pliegues. Se</li> </ul>
--	--

	<p>trata de una hoja desplegada dispuesta en otra, hay un desborde, recortado, enfocado, para que pueda entrar en la página, pliego, márgenes del libro.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vemos el marco de la puerta de un carro y dicha imagen sólo es acompañada de una hoja negra a secas, no necesita ni más ni menos. Una hoja negra vacía y al mismo tiempo sobrecogedoramente llena.</li> <li>• En el siguiente pliego vemos manchitas, muchas de ellas. Se asemeja, una vez más, al ruido del televisor (leitmotiv), como cuando hay interferencia.</li> <li>• El artículo se encuentra casi completo, ya no se encuentra girado y aunque permanece en la tinta negra sobre hoja negra ahora sí es posible de ser leído. Lo que más llama la atención es el titular ubicado al centro.</li> <li>• Información recortada lo que nos sugiere por un lado que la información es desbordante y que por lo tanto requiere ser ampliada par poder focalizar el punto que la autora considera que nos debería interesar más. El artículo está acompañado de una fotografía en lo que pueda notarse un cuerpo tirado, otro que lleva una camisa a rayas.</li> <li>• No sólo se recorta para focalizar, sino que la autora desea que nos detengamos en el artículo, parte por parte, a leerlo, a entenderlo. Se revela que la foto que acompaña el artículo pertenece al cuerpo de Feliciano Jiménez.</li> <li>• Al lado de esta imagen vemos el expediente, es sobre el inculpado, el nombre de la persona ha sido tachado. También se encuentra girado, recortado, no revelándolo todo.</li> <li>• El pliego continúa pero sigue sin aparecer completo. Es interrumpido por otro extracto de documento.</li> <li>• El siguiente pliego nos regresa a la fotografía.</li> <li>• Al lado de dicha imagen del rostro sin nombre encontramos un papel arrugado.</li> <li>• Continuamos y vemos otros 2 extractos de artículos.</li> <li>• Encuentro de patrones = las rayas de la camisa (ropa del día de la muerte) y las rayas de la hoja del cuaderno (quizás un documento importante del día de la muerte).</li> <li>• El pliego nos revela la fuente de la misteriosa hoja de cuaderno, se trata de un libro contable, de "pagarés".</li> <li>• Sobre estos pliegos se halla una imagen: la foto del cadáver encontrado de Feliciano. <b>Aquí aparece otra lectura interesante: el cuerpo fue hallado sin vida dentro de la camioneta. Ahora, es colocado "descansando" sobre una de las hojas del cuaderno contable. Es acompañado por las palabras "debe haber", 2 palabras que remiten a la frase "debe haber sido", "debe haber muerto". ¿Cuál es la historia oficial? ¿Cuál es la real? ¿Cuál es la que importa más?</b></li> <li>• Regresamos al cuaderno, es el cierre del bloque en negro.</li> <li>• Cada fotografía recogida no está sólo en función de contar los hechos anecdóticos, sino en poder expresar a través de ella los distintos momentos y vínculos emocionales que la autora tiene con cada hecho guardado en su memoria.</li> <li>• A veces, hay pliegos que se sienten como otro ángulo de una escena anterior.</li> <li>• Instantes desmantelados. En su formato original sería verlo en movimiento. Un instante se ha detenido y desfragmentado para poder ser apreciado.</li> <li>• Seguimos con el mismo patrón de la imagen.</li> <li>• Se sigue pasando la página y viendo que más puede haber, quizás y es hasta una solicitud de la autora para no soltar la historia en su punto más crítico o trágico. Sí, hubo pérdida, dolor, asesinato, pero la memoria no sólo está escrita con ello, sino con lo que pudo haber tocado o venido después. El viaje sigue...</li> <li>• Regresamos al entorno del cuaderno, es interesante cómo al llevarnos a momentos emocionalmente abrumadores (desbordantes) o muy</li> </ul>
--	--

	<p>conmovedores (demasiado importantes) la autora nos regresa al cuaderno en la siguiente página.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La imagen de Feliciano sale cortada por la mitad. Recordemos que el libro lo narra la hija entonces esta versión de la historia familiar también empieza a ser contada desde la mitad (pues la autora quizás llega como nuevo miembro familiar a la mitad de la vida de la pareja como tal).</b></li> <li>• <b>La fotografía anterior continúa en el pliego presente. La imagen anterior está completa.</b></li> </ul>
<p><b>FORMATO Y HALLAZGOS (LIBRO)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La portada y contraportada son una misma imagen a la vez que diferente. Posando para alguien.</li> <li>• Marcas del cuaderno muestran manchas y otras presencias de desgaste (habla de la presencia/efecto del tiempo)</li> <li>• Esto invita/solicita al lector a acercarse lo más que pueda a la foto para poder notar los detalles.</li> <li>• Además las palabras y/o la escritura a mano: en el pulso hay cercanía, hay presencia.</li> <li>• Diálogo de 2 autores: el dueño del cuaderno y la creadora del fotolibro.</li> <li>• La presencia del documento guarda una pregunta, confesión y reclamo entredichos (entre páginas).</li> <li>• No solamente la intervención de la autora sobre el cuaderno de alguien más, sino también sobre el video.</li> <li>• El cuaderno es uno cuadriculado.</li> <li>• Cada elemento que conforma el fotolibro para otros fines no alineados (quizás) con esos sueños.</li> <li>• El otro texto lleva como título "Apertura en la comunicación. REGLAS PARA PELEAR". El título del libro recién aparece, en su idioma y escritura originales.</li> <li>• Recuperaciones por la autora del fotolibro que repite para reubicarlo con título (u otros), es decir, como nombre del proyecto (y concepto). Guía para acompañarnos en la lectura del fotolibro.</li> <li>• ¿Qué son las fotos, los textos, el archivo? Huellas comunicaciones al a espera de ser encontradas y reunidas para activar mensajes, unos afectivos, unos para continuar construyendo.</li> <li>• Constancia visual del estado afectivo, en medio de una constancia escrita del estado civil de una pareja.</li> <li>• Hay un vaivén constante entre salir del entorno del cuaderno para entrar a la fotografía a sangre.</li> <li>• <b>Interesante paralelo con el hecho de que la autora use los escritos de su padre para contar y narrar su verdad. Necesita replicar la sensación de esta foto: de que puede dejarse llevar y cargar por su padre a través de este recorrido por un lugar monumental e histórico.</b></li> <li>• Imagen que activa preguntas. Imagen que juega a perder y recuperarse.</li> <li>• Hilación no sólo narrativa, sino también de reconocimiento de personajes.</li> <li>• <b>Las fotografías a sangre como acentos.</b></li> <li>• <b>La fotografía denota y connota la ausencia.</b></li> <li>• El cuaderno se ha vuelto el entorno cómodo, de confianza. La hoja en blanco evoca un aire de posibilidad donde la grieta lo que genera es una extrañeza o dolor (algo incómodo)</li> <li>• <b>El carro es un leitmotiv.</b></li> <li>• Punto de tensión encontrado entre "el sentido" y "el sentimiento". Confrontación entre lo que se registra emocionalmente y lo que se registra sensorialmente.</li> <li>• Imágenes con rol cuestionador, de sutil importancia, pues quizás hay algo de lo que evidencian -desde la luz- que es más importante desde lo que oculta -en intención, en sombra- y que ello guarda relación con este punto</li> </ul>

	<p>de tensión al que se refiere entre lo que el ojo llega ver y no puede ver más, y lo que el corazón siente y logra ver más allá de la mirada.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Interesante que la frase y la foto reúnen tres componentes: el niño/la confrontación ubicada y sostenida entre dos adultos, el sentido y el sentimiento. Escena que toma lugar en las sombras, en un entorno de oscuridad.</li> <li>• Se siente como cuando se reproducían las películas en cinta y entre rollo y rollo había una pausa/desfase en error-vacío.</li> <li>• Quizás no es una imagen que ubica a la autora, sino al lector a detenerse, en aquello que observa.</li> <li>• Esta parte es la única en todo el libro que presenta las siguientes características: más pequeño, como si se hubiese decidido esconder un poco esas horas para que no se evidencia muy por anticipado. El tipo de papel e impresión es tinta negra sobre papel negro. Genera un efecto como de vinil pegado. Leerlo es algo difícil, invita a coger el libro de manera que la luz del entorno reflejada sobre las páginas ayuda a ver qué estamos teniendo y reconociendo entre manos. Al tacto no es posible sentirlo. Mover el libro, girarlo, encontrar una iluminación que ayude a ver. Es un momento poco usual o incómodo incluso, retador, pero necesario para continuar la lectura y eventualmente poder entenderla.</li> <li>• Importancia del uso y repetición de ciertos archivos para poder ubicar el nombre de Feliciano Jiménez (uso de la tapa del cuaderno, uso y presentación del acta matrimonial).</li> <li>• La autora recupera este artículo para reubicarlo en su propia narrativa (su fotolibro). Para darle la importancia que no encuentra en el artículo y que sigue sintiéndose en su propia vida.</li> <li>• El que poco a poco, sin ser muy fácil de entrada, se nos vaya haciendo claro el vínculo que tiene el caso policial con Feliciano Jiménez, con las fotos de archivo, la necesidad, relevancia de la narrativa familiar en el presente y el vínculo de todo lo anterior con la autora.</li> <li>• Nuevamente, se sienten manchas sobre el papel por el tipo de impresión.</li> <li>• El carro como objeto símbolo que ya no es el mismo.</li> <li>• Invitación de la autora de cómo miró a Feliciano o que le hubiese gustado a ella que mire.</li> <li>• Resulta importante recordar el rostro de una persona. Sobre todo de aquella de la que se tiene o no se tiene un nombre.</li> <li>• Es interesante que se infiera una evidencia, viniendo la misma palabra de "algo" que se hace evidente y aquí más bien juega a lo confuso. Desde la narrativa e imaginación de la autora, ahora estamos ante lo que quedó de ello. Lo único: un documento y una bala.</li> <li>• Atmósfera de desconfianza y la desconfianza conlleva el quiebre de lo vincular. Deja una mancha indecible, insondable, no siempre o pocas veces reconocible, casi irreparable. Es como un ruido de estática permanente.</li> <li>• El título "Tiempos sangrientos" aparece como una verdad entredicha: el impacto de la fragmentación es causada por y evidencia de "tiempos sangrientos". En otras palabras, el impacto de la bala que empieza en el asesinato de Feliciano Jiménez tan sólo ha sido el preámbulo de un tiempo violento. Así, la autora recupera la voz y cuenta su verdad haciendo uso de aquellas otras voces (como el artículo) que contaban una realidad que también es suya. Que principalmente en este entorno es suya.</li> <li>• Al colocar el libro contable a sangre se genera la ilusión de que estamos frente al documento/libro original. Vemos un libro contable tal y como la autora lo hubiese encontrado. <b>Lo que era un cuaderno con una función aquí adquiere un significado.</b></li> <li>• Hojas en negro entintadas con negro, como manchas. Gran mancha en la memoria que ya todo lo cambia, aunque se regrese al mismo entorno narrativo del cuaderno. Una muerte como un gran bloque oscuro. Uno que termina entre identidades entredichas y recortadas. Procesadas pero quizás no debidamente atendida ni del todo resueltas. Algo interesante en el efecto</li> </ul>
--	---

de esta impresión sobre papel. No podemos identificar bien la expresión de la miradas, es casi como una expresión ausente. La autora (quizás) no busca la identidad, sino la intención y con eso atender una de su preguntas por querer entender, como por ejemplo uno de varios "por qué".

- (Tras la imagen del cartel/lápida) ¿Se trata de una fotografía hecha por la autora? ¿O es un registro parte de la evidencia legal? Si es de la autora, ¿por qué no se hizo un registro oficial? ¿O quizás el registro oficial era insuficiente a nivel emocional para la autora? Aquí me retumba una idea: la insuficiencia de las historias, se necesitan más de una, no para solamente evidencia un hecho, sino para expresar un dolor incomprensible e indecible, inexplicable.
- El lente de la cámara puede hacer metáfora de cómo la autora mira desde ahora a su propia familia: una visión nostálgica, algo borrosa, manchada, rayada, anclada al pasado, en todo caso a uno muy antiguo antes que uno más cerca al presente o eventos recientes. Una familia que mira de frente salvo un miembro que se gira y no puede mirarla a los ojos.
- Una vez más, la autora se reapropia de las palabras "oficiales" para poder enunciar las propias. La fecha de este documento nos muestra que dicho texto ha sido redactado muchos años después del evento.
- ¿Qué vínculo tienen las huellas del pie con una frase sobre lo inevitable del destino?
- La foto de quien toma la foto. Quizás esto también podría leerse como el pasado también puede coger su cámara y tomarnos una foto espontánea. Entonces, no sólo nosotros registramos el pasado, con nuestra cámara y nuestra memoria, sino que él también puede registrarlos y escribimos/narrarnos a su manera. **La memoria como espacio de diálogo entre imágenes registradas, una narración entremezclada entre una historia real y una oficial.**
- **El fotolibro, el fotocaderno, es de él también. No sólo porque se trata de su historia, sino que son sus imágenes las que también están incluidas.** Así, se le busca dar una voz expresiva a Feliciano, como persona antes que sólo como víctima. Cómo fotógrafo/Creador/autor/artista antes que sólo como un cadáver encontrado. Feliciano se mantiene vivo a través del entretendido narrativo de sus imágenes. El fragmento de video logra mantener su esencia en movimiento.
- El muro no está terminado, es una construcción en proceso. Como quizás lo es también este relato, por más que ya exista/haya un libro que se puede tomar de las manos. Logra convivir y continuar creciendo en el tiempo, como el arbolito que se erige en el medio (de la fotografía).
- Inicios de los rollos fotográficos como *leitmotiv* para hacer evidente el inicio de otro momento narrativo.
- Fotografías de "la niña" o "una niña" quizás sea la manera de la autora de mostrarse a sí misma y en relación a como fue llegando ella misma al encuentro de su verdad en esta historia.
- Es interesante como esta se confunde el rol de la autora, casi como si se entremezclara la voz de Feliciano con la de Paola, la autora del fotolibro, que como con sus apellidos queda revelado (al cierre) que se trata de su hija.
- La fotografía en sí misma es una presencia.
- Las decisión estéticas como lenguaje estético a través del cual la autora se comunica con Feliciano Jiménez, su padre. El lenguaje estético, entonces, va más allá de las fotografía, tiene que ver con la sensibilidad y el/los afecto(s). La expresión de dicha búsqueda/anhelo, por encontrarla pronto. Quizás mediante el proceso de hacer/escribir este fotolibro.
- El libro (y sus pliegos y tamaños) contienen el desborde, lo contienen dentro del formato, para que dicha emoción o clímax emocional pueda ser reconocido, pueda ser narrado. Y así pasar al siguiente momento, que retorna a la realidad del cotidiano, de lo familiar, del cuaderno. El mismo espacio en el que empezó a construirse una realidad y fue súbitamente

	<p>interrumpida pero para decidir continuar escribiéndola ahí, porque es lo que tocaba o lo que de alguna forma u otra se deseaba.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Otro leitmotiv importante: la cortina que filtra la luz a través de la ventana.</li> <li>• Ese rincón de la casa, el comedor, es también un rincón símbolo importante para la autora, donde más siente la ausencia, ve la tristeza y honra el recuerdo, el origen.</li> <li>• En la última fotografía hay un juego de miradas, pero también de objeto-vínculo. De hasta qué punto por apego o respeto se deja respirar o se trastoca para poder obtener la imagen-expresión, la imagen.emoción que se necesita para poder contar o dejar en evidencia un hecho/una emoción, un sueño o un miedo. Este es el punto final hasta este punto de su(s) vida(s). Aunque la foto refiere a Feliciano, quizás también es un deseo de la autora consigo misma, con su historia de dolor, con su trauma frente a una pérdida abrupta. La casa permanece, guarda todos estos hechos, emociones, rostros... El hogar se ha construido sobre la base de un conflicto emocional frente a lo ausente (por la pérdida). Conocer a Feliciano es re-conocerse para la autora. Es una expresión de cómo desean seguirlo recordando y recordándose.</li> <li>• El deseo de la autora de (re)construir una relación con su padre pero en su casa hablaban muy poco de él- Es así como toma la decisión (quizás) de (re)conectar con dicho vínculo a través del discreto y sensible lenguaje que comparten padre e hija: la fotografía.</li> <li>• Al final, la autora nos comparte el bien efecto desbordante del libro en su vida, pues trasciende de él: "pero mientras creé esto, pude lograr vivir un poco el duelo que no se me permitió de niña".</li> <li>• La contraportada y la portada son la misma con ligero juego óptico: el nombre que figura ahí (en la contraportada) no es el del padre. Es el de la madre: Silveria Quispe Briceño. Con esto queda claro que aunque la historia siempre remite y regresa a Feliciano, la historia es sobre la búsqueda de Paola por querer entenderse y para ello hay que conocer los orígenes (los padres). La historia es sostenida por ambos padres de la misma manera que el libro por las portadas y el encuadernado. Entonces un alivio. Aún está mamá para cuidar el cierre del libro, de este capítulo de vida. de esta historia y memoria. Hay pérdida pero aún hay presencia y entonces, posibilidad de lectura y reencuentro.</li> </ul>
--	--

**TABLA DE CONTENIDO DEL ANÁLISIS ESTÉTICO/FENOMENOLÓGICO  
DE MATO GROSSO (2021), FOTOLIBRO DE RAQUEL BRAVO**

<p><b>HISTORIA PERSONAL (HITOS O COTIDIANO)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los niños evocan la noción de familia.</li> <li>• "Mato Grosso" es el nombre de uno de los 26 estados que conforman Brasil. Su nombre significa "matorral espeso". Es considerado el pulmón de Sudamérica. Es un lugar que ocupa mucha importancia y relevancia, se le necesita muchísimo.</li> <li>• Vemos a un hombre de perfil, lleva lentes.</li> <li>• Ahora vemos una selva inmensa: es un territorio nuevo o poco explorado. Vamos con curiosidad y con cautela.</li> <li>• Notamos la presencia de un niño y un adulto. Quizás el adulto va acompañado del niño, quizás está guiando la ruta del niño. ¿A dónde van? ¿Por qué querrán ir ahí? ¿Cómo saben por dónde ir? ¿Saben realmente? ¿O es uno de ellos el que sabe? Ahora no es la mirada la que nos señala, sino la postura del cuerpo. No posan para la cámara. Hay un tercero que va con ellos, que los sigue, que igual está a cierta distancia.</li> <li>• Continuamos con el niño. Observa el paisaje en estado de alerta/atención. Divisa su horizonte.</li> <li>• Vemos a un adulto de la mano con un niño o niña pequeña. ambos caminando por un paisaje natural. "Mato Grosso": ¿estaremos en él? ¿Qué partes de él entonces? Los han agarrado desprevenidos, iban e la mano por un camino y de pronto algo los debe haber alertado. El tercero que es el que registra, el que observa, quizás él o ella fue la que alertó al padre y la hija. Ambas imágenes evocan un encuentro de miradas.</li> <li>• Damos al encuentro de alguien que habita el lugar con un grupo (dúo) de extraños.</li> <li>• Se percibe la presencia de un elemento extranjero recorriendo un lugar propio natural y saben que van observados.</li> <li>• Debajo de la foto se ve una leyenda: "Cervera de Pisuerga, 1985". La foto y el lugar pertenecen a España, no a Brasil. Devela un posible encuentro o desencuentro de dos lugares.</li> <li>• Se asoma una suerte de río o laguna. Entonces, quizás, el paisaje natural (la selva o el bosque) es una entremezcla de dos lugares.</li> <li>• El río al ser de color marrón también parece un camino de tierra.</li> <li>• Un primer texto dice: "Las fotos se iban acumulando en cajones, perdiendo (...) coherencia. Al colocarlas y seleccionarlas (...) recreaba toda la magia y las vivencias de nuestro proceso de maduración ante la vida. Me permitía (...) parar el tiempo."</li> <li>• Algunas imágenes, como recuerdos e historias, se acumulan en algún lugar escondido, guardado, como los cajones. Acumulado en cajones, perdiendo coherencia. Solicitan un orden. Invita a la acción de remirlas, seleccionarlas y darles un orden diferente. Ayuda a dar cuenta del paso de la vida, de algo que cambia, que crece, algo que deja un tiempo, un lugar, algo que va diferenciándose y/o tomando distancia. Frente a esto, se anhela poder "para el tiempo".</li> <li>• Vemos a dos personas distintas entre sí: a un joven perteneciente a una comunidad nativa de la selva, a una etnia. El joven se encuentra de perfil, perfectamente ubicado en relación al encuadre fotográfico.</li> <li>• Se observa el gesto del rostro, uno de apariencia silenciosa. El joven parece ya estar acostumbrado a la presencia de quien le toma la foto. Parecer ser o juega a ser el anverso del texto del pliego anterior. Vemos a una niña o niño pequeño, se parece a la niña del PLIEGO IV.</li> </ul>
---	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A diferencia del joven, la niña va vestida, otra manera de también llevar sus símbolos culturales. Su mirada no se dirige hacia el horizonte, la mirada la tiene baja.</li> <li>• Continuamos y nos encontramos con un adulto y un niño. Parece que han cazado pues el adulto le muestra al niño una parte de animal muerto. Le enseña y el niño mira con atención.</li> <li>• Continuamos a lo que parece ser otro contextos de enseñanza (el del padre y la hija) sólo que aquí no podemos ver qué se está enseñando.</li> <li>• Vemos a dos hombres cargando, con poco esfuerzo, un barril. Pero se requiere de ambos para poder cargarlo y no perder el balance. Su foto-compañía nos muestra a dos niños pequeños. De hecho es una niña pequeña que carga a la o el bebé. Estamos ante un espacio íntimo donde se sostiene a algo o alguien.</li> <li>• Vemos a un padre que toma las pequeñas manos del bebé para ayudarle a que esté de pie. Las miradas no se encuentran. La bebé ya está a punto de comenzar a caminar. Es un momento muy tierno, aunque imperfecto, pues no se trata de un instante o evento posado.</li> <li>• Nos encontramos en la naturaleza. Es un lugar que me acerca a la sensación de hogar pues el papá no lleva puesto un polo. En todo caso es un momento tan íntimo como cómodo. Es una escena especialmente nostálgica y la niña contempla a su padre con los ojos bien abiertos.</li> <li>• Podría tratarse de una laguna o un río, esto se hace evidente por el reflejo.</li> <li>• La palmquera que se yergue sola se acerca a la planta que el padre cuida.</li> <li>• Vemos a la misma niña en lo que parece ser un paseo o viaje. Juega con un tronco dentro de una laguna. No nos mira directamente, así que quien registra debe ser alguien de su comodidad y/o confianza. El agua la refleja; se trata de un reflejo deforme. Pareciera que ella misma lo nota y juega con eso. A su lado tenemos fotos de un grupo más grande de la comunidad nativa.</li> <li>• A diferencia de la niña, ellos no están jugando, están pescando, seguramente el niño aprendiendo a pescar. El agua para la comunidad es vida.</li> <li>• La niña ya se ha sumergido en el agua. Se trata de un momento de ocio, inocente, de completa libertad. En cambio, la otra foto nos muestra otro tipo de felicidad: salió una buena pesca.</li> <li>• Tenemos la fotografía tipo de producto pero de un objeto propio de la comunidad nativa: un tocado. Está colocado en un fondo de aluminio. El tocado lo suele llevar alguien con cierta importancia o jerarquía, sin embargo, dicho tocado nos muestra en la siguiente foto como una suerte de elemento decorativo secundario y parece no ser el único, pues ambos están sobre un estante de libros.</li> <li>• Se tratan de cuentos infantiles, enciclopedias, materiales con los que se comparten aprendizajes en familia. Muestran huellas de descuido por amontonamiento.</li> <li>• Se nos introduce al contexto de la historia personal. El padre de la autora vivió en Mato Grosso antes de que ella naciera. La madre fue la que se encargó de crear el álbum familiar, después del nacimiento de la autor, actividad que se detuvo y se nos revela una información importante: el padre falleció en 1992.</li> <li>• Texto lee: "la fotografía fue y ha sido un ritual necesario que (...) ayudo a integrar (...)." Del punto de vista que ella recoge de sus padres, un rito en miras de reunir y evidenciar prácticas culturales, pero la autora hace hincapié en que ella y su hermana más bien traen al centro cómo conciben "lo ritual" a través de las cualidades narrativas del padre.</li> <li>• Estamos ante lo que parece ser o haber sido una quema de hojas, como para una fogata. Vemos a alguien que cuida el fuego, se hace como una fogata para cocinar alimentos o para guarecerse del clima.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vemos una situación familiar a lo que asumimos como el padre de familiar y sus dos hijas (la autora y su hermana). Es el área del comedor y se están preparando para cenar.</li> <li>• Otro momento y encontramos a un hombre mirando hacia un punto fijo y/o vacío, un punto que no queda registrado en la fotografía. El gesto del rostro del joven es neutral y serio, detrás de él hay otra persona que lo toma de los hombros y este segundo hombre sí mira a la cámara. Pareciera que toda la escena se trata de motivar y/o forzar a un hombre de la comunidad a dejarse tomar una foto. Así, quien los mira, quien toma la foto, debe tratarse de alguien externo, un extranjero. En esta segunda foto vemos a un hombre mucho más mayor, posando directamente a la cámara. Mira con ligera desazón y hasta un ligero aire de sometimiento.</li> <li>• Vemos una danza ritual. Algunas personas sostienen algo entre manos, como si estuviese a punto de ser dejado recostado sobre la tierra, quizás se trata de una ofrenda. En la otra foto, la diferencia es que el papá y la niña agachan la cabeza no en señal de respeto, sino que es como en búsqueda de encontrar algo. Es entonces una distracción frente al ritual familiar.</li> <li>• ¿Cuánta ausencia/presencia hubo del padre en Brasil y cuánta en España? ¿Qué se buscaba ofrendar que súbitamente se cayó y se perdió y quizá se sigue buscando?</li> <li>• Vemos a la hermana mayor que baila con su padre en la sala de su casa. No sólo se trata de un rito/ritual cotidiano de una familia, sino que realmente hay un ritual importante llevándose a cabo: una celebración familiar.</li> <li>• Las imágenes y los paralelos hacen más evidente el lugar de origen. Su contexto, sus hogares y también los posibles diferentes roles presentes en la organización de dicho grupo humano, dichos espacios de familiaridad. Estas fotos nos evidencias más detalles.</li> <li>• Notamos herramientas ritualísticas, somos testigos de los preparativos. Estamos ante una ceremonia importante de la comunidad. Esto ayuda a evidenciar, entonces sí lo que celebra la comunidad es importante, quiere decir que la cena familiar que vemos en el otro material también debe tratarse de un momento muy especial.</li> <li>• Notamos a dos hombres: uno de la comunidad y uno extranjero.</li> <li>• El espacio es uno de transición: como el nacimiento (navideño), está armado sobre lo que parece ser una caja o cajón forrado en tela/papel y que se sostiene sobre dos idénticas canastitas de mimbre.</li> <li>• Ahora vemos a una familia de espaldas, se nos revela la celebración: se trata de un cumpleaños.</li> <li>• Luego, vemos a mujeres de la comunidad y a hombres usando cada vez más ropa no tradicional u originaria a su comunidad.</li> <li>• Vemos a un nuevo grupo propio de la comunidad: los niños. Una monja acompañada a los niños que llevan puestos túnicas o una suerte de vestidos que no parece propio de su comunidad. La imagen nos recuerda a los proyectos de evangelización. Hay una sensación de multitud y una de niños.</li> <li>• Vemos niños investidos de un ritual que quizás no les pertenece o no deciden ser parte de pero alguien se los imparte e impone. Hacia una esquina de la foto, el padre carga a la hija la mira fijamente con un gesto en el rostro que pareciera decir algo, a quien toma la foto o a la hija. La niña casi mira hacia la cámara, sonría sutilmente con dulzura.</li> <li>• Notamos la presencia de un bebé, que pareciera acabar de nacer y que está pronto a habitar la casa. Hay otra celebración importante: una de los niños, su nacimiento, su Primera Comunión, rituales espirituales que vienen en mente por la presencia de la monja en la página de la izquierda.</li> <li>• Vemos la celebración de un bautizo, interesante las manos que sostienen y/o acarician.</li> </ul>
--	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se nota un sutil imposición sobre el niño/niña/persona a quien se le brinda la ceremonia. Además nos queda más claro la labor del padre durante esos 7 años en Brasil. La fotografía es huella de eso (evidencia).</li> <li>• Vemos dos objetos reunidos en un solo pliego: una cámara un cáliz de misa. Pareciera anclarse a la esencia dual del padre. Guarda relación con la identidad de la autora: ella viene de una familia católica, ha sido una niña bautizada y actualmente trabaja en y se dedica a la fotografía. Ambos objetos no son nuevos, son evidencia.</li> <li>• Vemos una cabaña ya encontrada previamente pero ahora entendemos que no se trata de una casa, sino de un espacio muy importante para la comunidad. Uno reservado, que a ojos extranjeros es tildado de "corrupto" y "perverso". En la historia de evangelización, los misioneros se plantearon la estrategia de modificar la arquitectura originaria por otra ("cambiar su aldea") pues así era más fácil y eficaz que la comunidad vaya perdiendo poco a poco su tradiciones, sistema social y religioso. Entonces lo que las imágenes muestran como una casa en formación, ahora adquiere el tono de una casa en desfragmentación para eventualmente convertirse en aquella no propia al origen, sino a lo que otras realidades imponen. El padre tiene un rol de observador participante y es testigo de esta desfragmentación.</li> <li>• Vemos una fotografía donde una fila de hombres de la comunidad se dirigen hacia un punto. En la otra página notamos como le cortan el pelo a un miembro de la comunidad, una tradición propia de ella que marca cierta condición de estatus como hombre adulto.</li> <li>• Se percibe un andar fluido, natural, por cierto camino teniendo testigos distantes, que no son ajenos sino más bien son parte de la comunidad.</li> <li>• Es la primera vez que vemos a la familia completa y frontalmente. Este es el momento en el que la autora ha decidido introducirnos a su familia.</li> <li>• Vemos unas piezas de mimbre y su proceso de fabricación. Una tarea que no es exclusiva a las mujeres de la comunidad sino que se trata de una actividad colectiva. <b>Las canastas (como la memoria) se entretajan en comunidad.</b></li> <li>• Se siente que es un espacio histórico, como un monumento o resto arqueológico ya que las paredes registran desgaste en su color o textura. Son espacios del pasado habitados por personas de otro tiempo (el presente del libro) pero que a su vez son otro pasado, a ojos de la autora y del lector.</li> <li>• Notamos una mirada desviada de la cámara, más bien orientada a lo lejano. Estamos ante un espacio bastante amplio y estos miembros de la comunidad (incluido el cura) como tan sólo una pequeña parte.</li> <li>• Vemos a una mujer de la comunidad posando en la puerta de su casa. Vemos que no se aventura a salir mucho más de su casa. Se repite el gesto y postura sutilmente incómoda frente a la mirada ajena y el registro.</li> <li>• Vemos una suerte de cuna hecha de mimbre, del mismo material que las canastas. La cuna también parece nido. No notamos otras presencias más que la suya, nada ni nadie que interviene.</li> <li>• Un miembro de la comunidad observa en dirección de la cámara, parece que la nota. Nos mira desde la sombra, cubierto en y por ella mientras todo continúa construyéndose a su alrededor.</li> <li>• El padre mira a la hija. La niña, por otro lado, mira a la cámara y juega con una rama larga.</li> <li>• El paralelo del padre que construye su hogar desde dicho rol, con el hombre uniformado que es uno de los albañiles o ingenieros de la construcción. Por otro lado, la niña pequeña que va como ligeramente ladeada pero con la cabeza girada hacia la cámara, mirándola y mirándonos; ella con el hombre que va sentado y el sí pareciera ser un miembro de la comunidad, uno entre las sombras.</li> <li>• Se distinguen otros avances en la comunidad. Vemos a una familia: notamos una casa hacia el fondo que parece hecha de ladrillos y adobe. Ya no llevan tanto su ropa tradicional, sino ropa más convencional típica de</li> </ul>
--	--

	<p>una cultura occidental. Se ve una casa en construcción y notamos la cocina de dicho lugar.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Frente a otra situación padre-hija, se destaca la actitud atenta frente a lo que el padre parece que le indica o dice a la niña: "Aquí". ¿Qué hay "aquí"? ¿Por qué "aquí"? Estamos en el espacio de un monumento histórico en relativas ruinas. Ambos figuran como exploradores. Juntos van, también, reconociendo el espacio. No es suyo, pero llegaron ahí, se encuentran en él.</li> <li>• Estamos en otro espacio: uno que parece un aula o parte de una escuela. Algunos de los niños presentes sonríen, miran con picardía, otros no miran a la cámara y están como distraídos o aburridos. Es parte de un proceso de adoctrinamiento.</li> <li>• Vemos fotos del viaje familiar de padre-hija y ahora los vemos posando frente a lo que parece ser la gruta de una iglesia. Notamos la presencia de elementos simbólicos como las cruces, tumbas, lápidas. La familia, entonces, visita una vieja iglesia. La niña más grande /la hermana mayor) no posa para la foto, pero la más pequeña sí pisa con papá. Posan para el recuerdo, para (re)apropiarse del lugar.</li> <li>• Luego, vemos a una mujer que carga un par de paquetes o canastas. Su mirada no es directa hacia la cámara, pareciera estar incómoda o en todo caso quizás algo del entorno le dificulta la mirada o la enceguece.</li> <li>• Pasamos a otro espacio de la comunidad que no podemos decir que es el templo de la comunidad por dos detalles: por un lado, el tipo de arquitectura del edificio. Esto demuestra lo vislumbrado líneas arriba con relación al reemplazo de ciertos símbolos como parte de lo que se considerarían los logros del procesos de adoctrinamiento. El otro templo ha sido dejado de lado. Se evidencia la incorporación de una nueva forma de pensar y vivir.</li> <li>• Volvemos a encontrar a la bebé. Mira con naturalidad hacia la cámara. El papá no nos mira, está concentrado en cargar a la bebé. Se forma un paralelo entre la mirada de la mujer de la comunidad y la niña bebé. Hacen un gesto similar. Las hijas (que posan) están "bajo la sombra", tapada por ella, invisibilizada u ocultando su rostro.</li> <li>• En una siguiente imagen vemos a un miembro de la comunidad que está limpiando o barriendo el piso, la tierra húmeda, un poco lodosa. Se percibe un espacio afectado por el tiempo.</li> <li>• Ahora vemos a una mujer con un vestido y también cargando un arco y una flecha. No apunta hacia arriba sino de frente. Está lista para disparar. Mira directamente a la cámara y sonríe. Posa.</li> <li>• Regresamos a notar unas canastas, hay cosas que se guardan dentro de ello, como por ejemplo una crema corporal, algo propio de un entorno y cotidiano diferente al que se encuentran en las fotos de Mato Grosso. Luego, vemos otra o quizás la misma canasta, ahora vacía.</li> <li>• En otra imagen se revela la mirada extranjera: es el hombre de lentes, es el papá, pero ¿quién lo mira ahora? ¿Quién mira a quién?</li> <li>• <b>Pasamos a otro texto, éste lee: "La memoria se construye a partir de huellas. Puede ser cualquier cosa que tiene la capacidad de traer el pasado al presente. Que mantienen y restablecen el sentido de nuestras relaciones. Son compartimentos en los que podemos volcar diferentes contenidos siempre y cuando no rebasen sus bordes o dejan dejen demasiados vacíos. Trabajar con la memoria implica su cuestionamiento mediante la reconstrucción del recuerdo, el olvido y también su relato. ¿Quién fabrican estas huellas y cuál es su apariencia? ¿De qué depende su pervivencia y quienes vuelvan las historias que contiene?"</b></li> <li>• Vemos a unos hombres tejiendo fibra vegetal. Reconocemos un patrón de trenzado, sus cuerpos son tapados y se pierden detrás de la fibra que cuelga.</li> <li>• Luego se nos muestra una imagen del pasado cotidiano de la familia de Raquel, velada.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ahora estamos ante un ritual importante a la vez que cotidiano de la comunidad: la perforación de orejas y el corte de pelo. Esto requiere la acción de alguien con experiencia. Se trata de una marca más allá de lo estético, un símbolo de pertenencia al consolidar cierta etapa, una reconocida por ciertas personas de edad/experiencia de la comunidad. Se trata de un símbolo cultural.</li> <li>• Hasta el momento hemos visto a las canastas en proceso de fabricarse. Ahora vemos fragmentos que pareciera que se han dejado ahí a la intemperie y alguien los nota y los recoge.</li> <li>• En la siguiente imagen notamos una sombra algo deformada. Vemos a unas personas que parecen mirar y jugar con su sombra.</li> <li>• Volvemos a ver la canasta hecha de fibra vegetal. Dentro guarda lo que parece ser una pepa de fruta o un coco.</li> <li>• En uno de estos negativos que ya hemos ido notando en el libro notamos la presencia/registro de una niña que va junto a su padre, podrían ser los protagonistas de este relato.</li> <li>• Ahora vemos un detalle: son unas manos que sostienen unas ramas con flores. Pareciera que se las carga con mucho cuidado y calidez, como si se las llevara a alguien o algún lado especial. El gesto nos remonta a cuando la novia lleva sus flores mientras camina al altar o cuando alguien lleva flores para un funeral.</li> <li>• Vemos otra fotografía donde pareciera que una parte del paisaje se estuviera incendiando, pero no es posible asegurarlo.</li> <li>• En una siguiente imagen se reconfirma la sospecha de deforestación: la tala lo cambia todo y afecta todo para siempre.</li> <li>• <b>"¿Quién había sido mi padre?". Vemos fotos viejas que no estaban en el álbum, unas que se encontraban dispersas. La madre se las quito de las manos. ¿Quién había sido mi padre? Insistí. Necesité más de una imagen.</b></li> <li>• <b>Se reconoce la naturaleza ambivalente de su trabajo (del padre): su rol como mediador ante la vulnerabilidad y necesidad de protección frente a un proceso continuo de expropiación.</b></li> <li>• <b>"Hoy en día trabajan para recuperarse y restablecer la diversidad natural que han percibido".</b></li> <li>• <b>"Descubrir el archivo me hizo llenarme de sorpresa y también de engaño; pensaba que iba a encontrar las imágenes que ilustrarían con precisión su relato. Ocurrió lo contrario. Esta fotografía ¿es más o menos real que el resto del archivo? ¿Fue la única imagen capaz de representar su experiencia o es su relato una ficción puesta en entredicho por las propias imágenes?"</b></li> <li>• <b>"El álbum familiar sí que cumplía de forma inmediata con mis expectativas, sin dar lugar a ningún tipo de discrepancia. No cabe la contradicción."</b></li> <li>• <b>"¿Cuántos de mis recuerdos provienen de l experiencia vivida? ¿Cuántos son producidos a partir de la memoria que genera la fotografía? ¿Cuántas veces a lo largo de mi vida he visto estas imágenes? ¿Cuántas veces lo he hecho acompañada del relato de mi madre?"</b></li> <li>• <b>"Parte de nuestro aprendizaje paulatino implica cómo mostrarnos ante la cámara. Nuestra madre fue quien organizó el álbum."</b></li> <li>• <b>"Éramos las fotografías y ala vez las personas que las miraban. ¿No es como de magia? Mi madre es la autora de la primera edición hecha en 12 tomos (referido al álbum familiar). El álbum familiar expone de forma pública la fantasía de mi madre. El trabajo del álbum implica la posibilidad de tomar las miniaturas con las manos, de disponerlas por la casa, devolverlas de nuevo al álbum, cerrarlo, darles voz y callarlas. ¿Es posible que el álbum pueda canalizar de una forma socialmente aceptable los sentimientos negativos de la crianza?"</b></li> </ul>
--	---

	<p><b>Guardado en lo lato de una estantería, el archivo de mi padre ha permanecido intacto durante muchos años."</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>"Era como si mi padre y la cámara se hubiese hecho visibles sólo con el paso del tiempo, disfrutando de un lapso privilegiado para fotografiar sin ser vistos. ¿Quién era, en realidad, invisible par quién? Pero ¿de quién habla el archivo de mi padre? ¿Habla de las personas a las que fotografía? ¿Pueden contar algo de mi propio padre? ¿Quiene eran las personas que posaban para él? ¿Eran diferentes a las que ignoraba su presencia? ¿Puedo saberlo a partir de las imágenes?"</b></li> <li>• "Lo que se celebra en la imagen es precisamente algo ausente en la imagen. El elemento que se conmemora no aparece representado."</li> <li>• "Intenta desjerarquizar el álbum familiar comparando sus principales características con las manifestaciones artísticas de otras culturas, en la medida en que se relacionan con ceremonias de iniciación y rito de paso que marcan la vida social."</li> <li>• "El relato mítico sobre los orígenes de mi familia. Ante las crisis de identidad, como las que suceden cuando fundamos una familia o nos embarcamos en un viaje colonial. Encuentros con la realidad e implican contradicciones que se oponen a la idea de un paraíso perdido."</li> <li>• <b>"Una que mire el mito de los orígenes, la otra que articule la diferencia. Era un mundo que fascinaba y temía en partes iguales".</b></li> <li>• Estamos ante una imagen que antes no habíamos visto del lugar: la orilla de la playa. Vemos de una forma más amplia y "completa", o "total", la selva en la que nos hemos dejado sumergir y de la que ya no nos encontramos dentro. Se nos hace clara un horizonte. Vemos nos árboles que por el color y la lejanía parecieran ser flores. Remite a las flores blancas que figuran con el padre en la imagen anterior, así que se siente de alguna forma u otra la presencia del padre en el follaje de la playa.</li> <li>• Retornamos a dos lugares diferentes pero cercanos gracias a los vínculos narrativos cerados en este fotolibro. Se trata del entorno de la comunidad (su hogar) reencontrado y reunido con el hogar de Raquel, la autora. En esta ocasión el paralelo y unión se hace a través del extracto de un detalle presente en amos lugares: plantas de fisionomía similar.</li> <li>• Vemos una palmera firme, saludable y muy alta. A su lado (en el otro pliego), una planta de forma parecida a una palmera, pero que es una de interiores, una que crece con cuidados domésticos y sobre la tierra colocada en una maceta a diferencia de la palmeta que crece naturalmente ,caóticamente, sobre el suelo en el que se la posibilita su crecimiento sin límites. No como la planta de interiores que se adapta a las condiciones climáticas y geográficas de un espacio propio de la casa.</li> <li>• Regresamos a la foto de la orilla, pero vista con mucha más lejanía. De pronto, el Mato Grosso se ve menos confuso, enredado, imponente, hasta me da la sensación de que se trata de una isla antes que de ser una de las regiones más grandes e importante de Brasil y Sudamérica. Por el ángulo de la cámara, se siente que hemos despegado. Somos los ojos de alguien más que está en movimiento.</li> <li>• Vemos una foto de Raquel siendo cargada por su padre. Es la primera vez que los vemos posar en un espacio de la casa done se pueden vislumbrar elementos del Mato Grosso y su comunidad como los tocados hechos de plumas y hacia el fondo de la sala, los arcos y las flechas. El papá mira con amor a la bebé.</li> <li>• Llegamos al final y nos encontramos con una dedicatoria visual afectiva. Por un lado, vemos a dos niñas, las hermanas, abrazándose. Finalmente, el vínculo con el padre es compartido por ambas. Ambas posan para la cámara.</li> </ul>
<p><b>FOTOGRAFÍAS (ESTÉTICA)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vemos a un hombre con lentes, su silueta nos revela una persona pero aún no una identidad. La foto está a contraluz por lo que vemos es la</li> </ul>

	<p>sombra/sensación de ello. La proporción que ocupa sumado a la dirección de la mirada sugiere seguir viendo, pasar la página.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Un paisaje inmenso: es una selva, la imagen atrae e invita a sumergirnos en él. El ojo empieza a recorrer el paisaje.</li> <li>• Seguimos en el mismo paisaje y notamos que las fotografías están ligeramente borrosas, por lo que se nos sugiere movimiento, trayecto entre el follaje. En la última foto de esta primera secuencia es sutilmente visible 2 presencias: un niño de pelo largo y un adulto.</li> <li>• Se continúa el color y el tono/matiz de las fotografías anteriores. Vemos una imagen a sangre, a contraluz, pareciera tratarse del niño que aparecía. Se encuentra en una postura de alerta, de atención. Divisa el paisaje, su horizonte.</li> <li>• Se repite lo contraluz como juego de mostrar una fuerte e imponente presencia (ocupa casi toda la hoja), pero sin revelar la identidad de quien vemos. La postura guía hacia la derecha, en flujo continuo del libro.</li> <li>• Ángulo contrapicado de la cámara hace que la presencia se sienta más imponente. La mirada va hacia cierto horizonte.</li> <li>• El tipo de encuadre hace que se destaque aún más que es una niña pequeña; un ser pequeño con relación a su entorno.</li> <li>• El ángulo de la cámara nos muestra que alguien mira con distancia y seguramente en postura erguida. No necesariamente participa del hecho, la observa, lo registra.</li> <li>• Interesante el paralelo que se genera entre la bebé humana y el tapir bebé que también por el tamaño lo parece. Humano/especie adulta sostiene, cuida mantiene cerca a especie pequeña, en formación. El vínculo (la correa, los brazos) son los que cuidan.</li> <li>• Esta foto parece expresar una atmósfera emocional importante/contundente.</li> <li>• Vemos a la misma niña en lo que parece ser un paseo o viaje.</li> <li>• La foto nos muestra verticalidad, una jerarquía, pues una cosa sostiene a otra: los libros entre sí, el estante a los libros y ambos a los tocados, de la manera en la que algunos recuerdos sostienen a otros y son esos los que van quedando más hacia abajo.</li> <li>• Se decide registrar sobre un fondo reflectante lo que genera que los colores y las texturas del tocado se amplifiquen, crezcan y se expandan más allá de sus formas y bordes concretos. Se siente algo abrumador, como amontonado.</li> <li>• <b>Reconocemos un elemento importante y familiar: el tocado que el señor lleva en la cabeza.</b> No cualquier miembro de la comunidad lo lleva puesto. Sólo los patriarcas de la tribu, por lo tanto figuras ancladas con cierto respeto y/o autoridad. Por lo tanto, no deben entregárselo a cualquiera. Tampoco es que un detalle como este se cuide/archive con el debido respecto o afecto.</li> <li>• Pareciera que estuviésemos viendo fotogramas de una película que registra un ritual. Dos rituales en paralelo, aquí entremezclados.</li> <li>• Mientras en una página la cámara presta atención y cuida el registro, evidenciando una mirada atenta y presente, la otra página muestra un registro en automático que por suerte capturó un momento accidental, un "error" que corta el flujo del ritual de la cena.</li> <li>• Son dos imágenes "salpicadas" pero también "fragmentadas" pues parecieran formar parte de la misma película.</li> <li>• Algunas imágenes tienen desgastes, como si no hubiesen sido del todo bien reveladas, antes que bien o mal registradas.</li> <li>• Sea intencional o accidental, se autorretrata y se suma a la escena (la sombra).</li> <li>• El objeto cámara se ha registrado en cierto ángulo, haciéndola más grande, como poniendo un acento sobre el acento.</li> <li>• La fotografía de la presentación de la familia está ligeramente desbalanceada lo que genera una atmósfera de familia ideal pero en un</li> </ul>
--	--

	<p>entorno de ruinas y desequilibrado. Alguien los observa a lo lejos, alguien apartado de ese momento.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Las fotografías del archivo del padre están autolimitadas por el encuadre y la subjetividad.</li> <li>• Estamos ante una nueva foto que se parece a la de la mujer en la puerta de su casa. Sin embargo, la postura no se siente tímida y el espacio no es íntimo, están de paseo o de viaje. Esta fotografía desea ser realizada, es un recuerdo que tanto los retratados como quien toma la foto acuerdan registrar desde el deseo: es un instante de memoria que queda en el álbum.</li> <li>• <b>La imagen de la bebé en la cuna/canasta evoca comodidad pero también casa, protección, cuidados, cualidades propias de un hogar donde también la imagen de un bebé es una imagen fundacional de y para cualquier hogar. La imagen también remite a lo frágil, al acto de vivir y sobrevivir, pues la cuna guarda y no expone del todo al bebé. Es la mirada la que más bien se siente invasiva.</b> El bebé se encuentra desprotegido de su propio consenso. El bebé no puede o no logra expresar molestia o incomodidad, tampoco puede realmente decidir o expresar si está de acuerdo con que le tomen una foto.</li> <li>• Por cómo se ha tomado la foto del posar en la entrada del a iglesia replica la sensación circular de nido que recogíamos de la primera foto. Así, mientras es un nido hecho a mano y con recursos naturales o cálidos, en el caso de esta segunda foto es el templo lo que envuelve a la niña pequeña.</li> <li>• Una siguiente imagen nos regala un detalle muy interesante pues la foto presenta unas fallas-manchas que justo se ubican sobre el rostro al punto que no deja ver bien o completo el rostro. El rostro es elemental a nuestra identidad, aquí sale contaminado y casi borrado por manchas de la foto. Manchas que se asemejan a las de la primera foto, aquellas que son evidencia de una cosa desgastada. Manchas o suciedad, barro, lodo que el hombre de la foto intenta limpiar pero que no se logra realmente sacar del todo y cuya parte que permanece en una área importante: el rostro. El niño no está solo pero la presencia que la acompaña es casi imperceptible y aparentemente va desconectada, pues no sólo ante la ausencia del gesto (rostro) sino que su postura y ubicación le da la espalda a la niña. Entonces, e pasar del tiempo mancha y es bien difícil de resarcir o recuperar.</li> <li>• Vemos a una persona con un arco y una flecha en la postura de dispararla. Estamos/seguimos en un entorno de celebración o ceremonia. No logramos ver la punta de la flecha. DE todas maneras el arco y la flecha se usa para la caza, en él se reúnen los símbolos de muerte, cazador y presa. El hombre cazaba por naturaleza y necesidad y luego pasó a cazar por deporte.</li> <li>• Se nota una expresión de orgullo en el joven. Quizás orgullo por reconocerse como un miembro "útil" de su comunidad.</li> <li>• Sin embargo, desde el punto de vista de quien es cazado, la flecha lo hiere o lo mata. Entonces dese la perspectiva de "la presa" esta mirada es una cruel, con cizaña, malévola. Dicha dualidad de acción ha quedado registrada.</li> <li>• Quizás la foto es augurio de un momento cortopunzante. Quizás se viene el momento revelador en el que nos enteramos qué sucede con el padre y la familia. ¿A dónde caerá la flecha? El arco y flecha forman una X que evoca entrecruce, intersección, punto de encuentro, ubicación del tesoro, etc. Ahora recién nos confrontamos a una hoja en blanco. Un silencio, un suspiro suspendido, la flecha en ese segundo que es lanzada y aún no llega a su punto de caída.</li> <li>• Hay una atmósfera que juega con lo que va lleno y lo que se vacía, lo que incluso vacío permanece en luz y sombra.</li> <li>• Una fotografía de lo ausente; aquí la foto no es que esté quemada, es que lo que ha registrado estuvo "mal" fotografiado.</li> <li>• La textura y el color nos orientan a entender que cada vez más nos sumergimos a un negativo que se desfigura y pierde.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sobre la foto de la canasta con la pepa de fruta: colocada ahí con cuidado, evoca una sensación extraña, hasta de haber sido dejada ahí, abandonada. ¿Quién toma la foto? ¿Quién lo nota y porque o para qué lo registra?</li> <li>• Las manos y las flores siempre suelen ser, juntas sobre todo, un símbolo de afecto. Honran vínculos importantes. Son frágiles, agrídulces, son fuertes para florecer pero el tiempo las marchita. Como la foto. La foto revelándose es como ver una flor, y son las manos como el revelado de una fotografía las que cuidan el florecer de un flores como el revela de una imagen fotográfica.</li> <li>• Se reconoce una sincronía de color entre las flores y la fotografía.</li> <li>• Son unas manos viejas, con experiencia, las que sostienen l fotografía revelada y velada la vez, ubicada como en ese punto medio entre lo que se ve y registra y lo que no se puede ver y está punto de perderse. Muchas de estas imágenes quizás sean el único recuerdo que queda de ciertos instantes. Inferimos esto por el hecho de que hay alguna razón/necesidad detrás de la decisión de elegir esta imagen y no otra (una mejor revelada o registrada) para colocar en el libro y en este punto.</li> <li>• Es curioso que si la escena registrada es la de un incendio forestal pues en ese caso la cualidad del fuego es una abrasiva, una que destruye, a diferencia de una controlada con la que quizás es posible desde cocinar elementos hasta brindar calor y luz. Lo mismo sucede con la luz, puede ayudar para guiarnos en entornos oscuros, pero también puede cegarnos en su intensidad más alta. De la misma manera que pasa en la fotografía la luz puede revelar la imagen, es por ella que si quiera podemos hablas de registro, pero a su vez la luz puede quemar la imagen y "arruinarla", "dañarla" para siempre, como una vez más sucede con la imagen de la derecha.</li> <li>• Desde la foto de la orilla se evoca una atmósfera de calma, pacífica, acompañada de un cielo, aunque sin nubes, con un color celeste cálido. Pareciera que estamos dentro del mar y acompañados de una sensación de despedida o partida antes que de llegada por el hecho de que la foto está ubicada al final del libro. Si hubiese estado dispuesta al inicio, otra sería la sensación pero aquí se busca evoca una cálida y pacífica despedida.</li> </ul>
<p><b>DIAGRAMACIÓN (SECUENCIA)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vemos una fotografía a sangre, ocupando todo el pliego.</li> <li>• Los primeros 3 pliegos nos repiten un mismo paisaje. Aquí se nos invita a adentrarnos a ese viaje.</li> <li>• Vemos una fotografía más pequeña, diagramada al centro.</li> <li>• Al lado de la foto por fin se nos deja claro el título del proyecto y del libro. Sigue la diagramación y tipografía de la portada. Sensación similar a la que se da cuando caminamos entre follaje. Vamos limpiando o retirando para que sea más claro el camino.</li> <li>• Espacio en blanco y sólo tenemos dos textos, uno narrativo y otro funcional, que sirve de traducción del primer texto.</li> <li>• El texto va diagramado cerca de una esquina. como una voz que habla desde un rincón.</li> <li>• Hasta el momento las fotos de la izquierda son fotos de las personas de la comunidad nativa y las que están centradas son fotos mas cercanas a un viaje familiar o imágenes que encontraríamos en un álbum familiar.</li> <li>• Se ha roto el patrón. Entre ambas imágenes se genera un contrapeso, una jerarquía. La repetición ayuda a recordar los detalles.</li> <li>• Hemos vuelto al patrón de las fotos y diagramación.</li> <li>• <b>Es interesante como los espacios de cada foto juegan a ser los mismos, como si fuese posible que personas (e historias) tan diferentes pudiesen convivir exactamente en el mismo lugar.</b></li> <li>• Fotografía desbordante, a sangre, ocupa todo el libro. Parece una sola foto pero en realidad son dos, es un díptico donde se repite el mismo elemento.</li> <li>• Se regresa al entorno blanco del libro.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vuelve a haber un cambio de patrón.</li> <li>• Notamos algo interesante: las páginas ocupadas por las fotografías de archivo del padre en Mato Grosso siempre suelen ser más , suelen estar diagramadas de a 2 o de a 3, o en todo caso unitarios pero en una diagramación.</li> <li>• El paralelo en estos pliegos pareciera evidenciar que las miradas han cambiado: una más cautelosa a la familia y una más directa y sin tapujos a la comunidad.</li> <li>• Es interesante como el pliego nos ofrece una importante lectura sobre los ritos/rituales de iniciación.</li> <li>• Pliego desbordante formado por el díptico. La entremezcla es intencional. Cada una es separada por una sutil línea: el medio del libro, un medio donde además se ubica la vértebra de la encuadernación así que se trata de un medio que lo sostiene todo.</li> <li>• Siguiendo la diagramación desde una lectura occidental, la autora decide colocar primero la imagen de la cámara antes que el cáliz.</li> <li>• El nuevo pliego parece tener una intención funcional. Muestra la arquitectura en proceso de una casa como flujo del proceso de formación de un hogar.</li> <li>• Siguiente pliego y regresamos a la configuración usual.</li> <li>• Las 3 imágenes en conjunto reúnen símbolos propios de lo que compone a una familia en construcción: los miembros de la familia, la casa aún no habitada y la cocina en proceso de cocción. Hay un encuentro familiar para reconocer la nueva casa.</li> <li>• Una pausa suspendida, silente. Un pausa entre un sube y baja visual.</li> <li>• El texto en inglés está a la altura de la mirada del miembro capturado en la segunda foto. Como si lo que a continuación encontraremos en el texto igual se tratara de algo incomprensible o lejano, al estar en otro idioma (y en otro pliego a distancia). Antes de ir al teto, hay otro detalle interesante y es el encuentro de dos fotografías analógicas, donde a una sela deja con su marco original y otra sólo se la coloca y ya como si surgiera una diferencia/jerarquía visual entre fotos de archivo. Como si se quisiera entrar en una metanarrativa de estar narrativa autobiográfica sobre la memoria (foto de la foto del fotógrafo).</li> <li>• La foto de los hombre entrelazando fibras está puesta junto a una que se está velando/quemando por un lado. Es interesante el encuentro estético aquí pues la línea formada por el entretejido vegetal como por la línea en la que empieza a notarse mejor el registro forma una línea horizontal muy evidenciada. Esto nos lleva a encontrar un segundo subparalelo donde las fibras vegetales sueltas podrías equipararse a la parte de la imagen velada en las que algunas manos intervienen para entretejer historias y recuerdos para poder complementar la parte irreconstruible técnicamente pero sí narrativamente.</li> <li>• <b>La narrativa de la autora, con relación a un padre que quizás estuvo ausente en dichos momentos transicionales importantes a otras etapas de la vida. En previos paralelos de lo ritual con el vínculo padre-hija hay foto reconocibles en ambos relatos/contextos, pero de pronto en estas páginas lo que es reconocible y presente en un lado del pliego, en el otro no lo es por ausencia de información. Quizás ausencia del padre, entonces. Ausencia de esa dualidad donde una de las partes es la que cuida y marca el cambio de etapa a partir de una acción que evidencia el reconocimiento comunitarios de un cambio de roles en uno de los miembros.</b></li> <li>• Hacia la página de la derecha vemos un trozo de negativo fotográfico.</li> <li>• <b>Las partes falladas o no bien registradas/reveladas no tienen cualquier lugar en el libro. Tienen un lugar central, como uno de los negativos velados que guarda un detalle sutil aunque muy importante.</b></li> <li>• Uniendo unas fotografías del paisaje deforestado se nos genera una lectura como si las ramitas estuvieran extraídas de dicha selva o bosque. Entonces</li> </ul>
--	---

	<p>se trata de una expropiación para reubicar unos elementos naturales a otro espacio al que no necesariamente pertenecen y/o que no es su lugar originario en absoluto. Sin embargo tampoco es que no encajen en el espacio. <b>De pronto, aunque resalten, forman parte de como sucede con las fotografías de Raquel y su fotolibro, pertenecen a otro origen: el álbum familiar, el registro de expedición/misión evangelista de su padre, pero en este nuevo entorno adquieren otro rol que resalta pero que se alinea.</b> Esa sensación de expropiación de la tala a un elemento decorativo se lee como un reclamo de aquello que es depredado con fines personales de conveniencia. De hegemonía para terminar siendo algo que ni siquiera tiene un rol importante o mínimamente relevante. <b>Quizás un reclamo hacia la memoria y la fotografía y lo que decide escoger y preservar y lo que no frente al paso del tiempo y el efecto del olvido. Finalmente, desde un lado más pesimista, la fotografía "tala" recuerdos para terminarlos conglomerando junto a tantos otros en un álbum familiar, sin mucho mayor orden o cuidado que simplemente colocarlas ahí, en ese libro de familia, esa casa-libro.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Regresamos al entorno a sangre, donde vemos paisajes similares a los iniciales: el follaje de la selva/bosque com si estuviésemos poco a poco saliendo de él, despidiéndonos de dicho entorno y viaje narrativo.</li> <li>• <b>Se confirma que los espacios a sangre siempre fueron dípticos. Una ilusión desde la diagramación en la que "lo estrafalario" es parte del lenguaje fotográfico que permita una secuencia (y/o "bisagra") narrativa. Reconstruye un paisaje entero cuando quizás no se tiene esa idea de registro realmente.</b></li> <li>• Tras estar entre textos explicativos, regresamos al entorno a sangre, nos reencontramos con el paisaje de la selva. Brinda la lectura de un paisaje, no sólo hecho con dos fotos diferentes, sino también con fotografías que pertenecen a un antes y después, a un inicio y un fin de un libro como de un narrativa. Es interesante porque así como el libro lo soporta todo, algo tan inconmesurable y/o inmedible como una selva, también <b>el Mato Grosso, se vuelve el lugar habitado por la historia compleja de un vínculo familiar, se vuelve la selva que la acoge y sostiene.</b></li> <li>• <b>Ritmo y relato de perdernos entre el follaje, en andar a través de él.</b></li> <li>• Otra compaginación guarda vínculo por un detalle que une a dos fotos. La primera foto es el retrato de un hombre de pelo corto sin polo, es el papá de Raquel. Es una foto hermosa , la ausencia de color permite que podamos apreciar mejor detalles en luz y en sombra como por ejemplo las flores blancas que hasta pareciera que emiten luz. Evoca un vuelo de mariposas. Además, el papá se entremezcla con la luz y sombra del paisaje. Parece que la imagen cuida y guarda al padre.</li> </ul>
<p><b>FORMATO Y HALLAZGOS (LIBRO)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un libro de tacto áspero, no tan pesado. De contextura firme y dura. La portada es algo confusa, se ve un conjunto de letras que recuerda al juego de la sopa de letras. Buscando aparecen las palabras. De pronto notamos "GROSSO" y cerca a él "MATO". Identificamos otra palabra, es un nombre: "RAQUEL". Es así como llegamos al título del libro y de la autora. <b>Es interesante cómo el libro de la autora y el del libro se encuentran entremezclados. Su entremezcla con otras letras que la hacen perder sentido.</b> Muchas letras juntas desdibujan el lenguaje y lo vuelven un cúmulo de letras.</li> <li>• La portada del libro es verde, color que continúa, sin timidez, en la guarda y en lo que sería la primera página.</li> <li>• El paisaje es mucho más amplio y complejo de lo que pueden contener las hojas y los pliegos pero el libro es lo suficientemente grande para que se contenga toda la información necesaria y no se pierda el foco de atención, quizás para precisamente poder notar estos detalles y estas presencias.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entonces se da la lectura de una realidad viendo a otra. Una enseñanza sobre otra enseñanza. El niño aprende a cazar su alimento y la niña a cómo eventualmente capturar con la mirada.</li> <li>• Cargar con algo o alguien: vínculo familiar o fraternal. ¿Será que el vínculo de ese tipo es el elemento sostenedor importante para esta historia?</li> <li>• ¿Leitmotiv: el reflejo? Un reflejo es una imagen que se repite al mismo tiempo que se complementa, como dos mitades unidas, separadas y encontradas por un horizonte son y no son la misma imagen a su vez.</li> <li>• ¿Quizás hay una metáfora entre la niña y la planta cuidada por el padre? ¿La planta crece y crece grande y fuerte sobre una vegetación -naturaleza-familiar aunque fría? ¿La planta grande se sostiene sola, entonces, qué paso con el padre o con los demás?</li> <li>• Se recoge un choque entre realidades, sus necesidades, posibilidades, hábitos y entornos cotidianos.</li> <li>• El paralelo que se sigue entretejiendo: un punto de encuentro al mismo tiempo que de diferencia entre dos realidades. La alegría de la niña es una de libertad de ocio, mientras que la alegría de los niños es una de libertad en tanto capacidad para ser un miembro de su tribu/grupo capaz de cuidarlos (alimentarlos) como de cuidarse a sí mismo.</li> <li>• (Un texto, como son varios textos) nos introducen al contexto personal de la historia del libro.</li> <li>• Estamos ante un tejido narrativo y dialéctico entre archivos de distintas épocas y de distintas voces. Uno del padre, otro de la madre, ahora integrados en una nueva creación: la de la hija. <b>Interesante metáfora a la de los vínculos familiares de primera línea.</b></li> <li>• El paralelo se intensifica porque lo que sería un ritual cotidiano familiar se vuelve un escenario lleno de artificios y decoraciones, frente a lo natural, adaptativo y de instinto de supervivencia que se observa. Es la evidencia de una paradoja, de una problemática quizás con relación a qué entendemos por nuestros padres. ¿Es posible que una misma persona guarde en ella o él realidades tan diferentes? ¿Tan aparentemente imposibles de que convivan juntas?</li> <li>• <b>Interesante el encuentro entre el acto de cuidar y el de archivar.</b> Alguien más debe ayudarlo/motivarlo/forzarlo a mirar y ser mirado. ¿Qué mirada no es ajena a su propio contexto o realidad?</li> <li>• <b>¿Qué se busca decir de la mirada entonces? ¿Qué encuentros/desencuentros hay entre la antropología y la memoria? ¿qué vacío buscan completarse de una memoria familiar con un archivo antropológico? ¿Se diferencian realmente o se entremezclan? ¿Cómo se afectan? ¿Qué lo evidencia?</b></li> <li>• La danza ritual no sólo está presente en una comunidad nativa. Las danzas rituales acontecen en los grupos humanos con una expresión cultural de su afectos. Celebraciones familiares, como lo podría ser un cumpleaños, también convoca y/o invita a cierta vestimenta no cotidiana, no de uso diario, como también lo serían los tocados y/o los patrones de pintura en el cuerpo.</li> <li>• Quizás la autora se sirve del archivo del padre para buscar patrones, crearlos y entretejer paralelos que puedan hacer evidentes aquellos rituales afectivos que compartía con su fallecido padre. A veces se necesita de una realidad lo suficientemente ajena, extraña, extranjera, diferente para poder notar lo verdaderamente propio y en esencia. Hacer un acento en un extremo. ¿Por qué? ¿O se trata de un "para quién"? Quizás para algún miembro de la familia y quizás a ojos de la autora estos nunca dejaron de ser detalles más bien especiales o extraordinarios. Quizás incluso adquirieron dicha cualidad tras la pérdida del padre y hoy se recuperan como vestigios. Es de los últimos anclajes vivos entre la hija y su padre.</li> <li>• Raquel, la hija, y la memoria que tiene y compartió con su padre es menor (en cantidad de recuerdos y cuidados/categorización) que la que su padre tiene de sus años en Brasil. Las fotografías registradas y/o recogidas</li> </ul>
--	--

	<p>evidencian esta problemática del vínculo. La hija intenta resolver ciertos pedidos/anhelos de recuperación y completud mediante la entremezcla de las fotos de álbum familiar donde aparece (la familia) junto a su padre, junto al registro que hizo el mismo padre de sus años previos a la existencia de su hija. <b>(Interesante: hay un encuentro de ausencias, el de la no-existencia-aún de la hija en un periodo temporal de la vida del padre y el de la pérdida del padre presente en la vida de la-ya-existente hija).</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Existen distintos tipos de rituales, donde lo común es la congregación de la familia y lo familiar.</b></li> <li>• ¿Se sentirá lo más familiar en lo ajeno que en la familiar real? ¿Es posible sentirse ajeno en nuestra propia familiar? ¿Qué lo evidencia?</li> <li>• El vínculo del padre con la comunidad tiene un propósito y una realidad. Una de inculcar valores, códigos, símbolos que no le pertenecen y desarraigarlos de los propios. Hay una aceptación pero ligeramente sumisa.</li> <li>• Es interesante el paralelo entre ambas fotografías, siento que nos introducen a una noción y percepción de vínculo. Se asocian actitudes paternalistas al rol del "padre" (donde padre, también se encuentra con el rol de sacerdote). Así, la imagen autoritaria también anclada a ello. Entonces, la noción de "padre" tanto por conexión sanguínea como por deseo y/o búsqueda.</li> <li>• El paralelo entre distintos tipos de "padre" se evidencia en el encuentro disonante del hombre adulto de la comunidad con el de la niña pequeña en sus primeros años. Hay una cualidad de "minimización" sugerida indirectamente (por la recurrencia al patrón de diagramación). ¿Cuánto de esto habrá afectado o influido en el vínculo padre-hija? ¿En la formación de ese vínculo? ¿En la idealización del padre y el post de ello tras su súbita pérdida y ausencia?</li> <li>• Leitmotiv importante: <b>el objeto-vínculo.</b> El tocado, ahora la cámara y el cáliz de vino para misa. La cámara es el objeto ritual más importante para ambos (padre e hija). Eso es interesante pues no podríamos saber tampoco de las misiones del padre si de ello no hubiese registro fotográfico. Un registro que ayuda a la autora a hacer memoria.</li> <li>• El padre tiene un rol de observador participante y es testigo de esta desfragmentación. Y aquí un paralelo con el rol de la autora e hija como testigo de la desfragmentación de su hogar tras la muerte de su padre. Quizás en esta línea hay un punto de encuentro con la esencia que guarda, piensa y siente la autora con respecto a su familia (su historia y memoria).</li> <li>• El pasado va alcanzando "cierto presente" del libro y una parte de ese pasado lo nota, lo observa (juego de roles entre los tiempos del archivo como si fuesen miradas-personaje).</li> <li>• Son espacios del pasado habitados por personas de otro tiempo (el presente del libro) pero que a su vez son otro pasado, a ojos de la autora y del lector. Así como las canastitas son hechas por la comunidad (entre distintas manos) para luego ser dejadas sobre el tronco y son registradas como evidencia de una actividad, también las hijas son un proyecto en comunidad, en pareja y la familia también es resultado de ello, una que es "colocada" en cierto lugar especial cotidiano (como lo son las fotos en el álbum y ahora en el fotolibro) y dejar constancia de ello. Ahora, ¿por qué es necesaria esa constancia? ¿Qué se busca atender, cubrir o recuperar con ella? Es una necesidad familiar, pero también es una de las hijas de manera independiente y no cualquier de las hijas sino la que quiso seguir, desde una expresión personal y creativa, lo que habría sido una labor funcional del padre: la fotografía.</li> <li>• Las fotografías del archivo del padre están autolimitadas por el encuadre y la subjetividad. Lo que hace un interesante paralelo con también la condición y/i esencia de las fotografías del álbum familiar, como incluso del libro. No todo el paisaje histórico puede quedar registrado.</li> <li>• ¿Por qué hacer un paralelo entre las otras dos fotos y esta tercera? ¿Quizás es una lectura de cómo Raquel podría estar sintiéndose frente a ojos que</li> </ul>
--	--

	<p>leen/miran su historia familiar, sobre todo en este punto que se tiene otro tipo de información que completa el relato? Quizás este momento está orientado a que no olvidemos nuestra condición y vínculo como lectores invitados, pero igual ajenos a la historia familiar de una persona que no necesariamente conocemos o que es nuestro familiar. Quizás ella misma se siente como el miembro de una comunidad, siendo constantemente observada con ojos analíticos, que la sobre-exotizan, cuando final si historia tiene partes y bases tan comunes como cualquier otra hija, persona, familia.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A partir de la foto del bebé en la cuna, es interesante lo que evoca pues también podría ser una metáfora de lo que le pasa a uno mismo cuando se llega a la familia y el contexto de no elección de quien somos, cuándo, cómo, dónde nacemos...</li> <li>• Se trata de una niña pequeña lo que en contrapeso me deja la sensación de que tampoco se llega a la adultez para empezar a tomar decisiones (menores) como por ejemplo tomarse una foto.</li> <li>• ¿Acaso Raquel intenta decirnos que el vínculo afectivo que se imagina, compartió y continúa compartiendo con su padre es uno que la equipara con el mismo rol extranjero, paternalista, distante/cercano que un miembro de la comunidad? ¿Acaso es su manera de decir que el cariño que le tiene y debe es porque conscientemente sabe que es su papá? ¿Cuánto realmente de él acepta? ¿O rechaza? ¿O denuncia? ¿Desea hacerlo? ¿Necesita hacerlo? ¿Por qué? ¿Acaso se lo necesita permitir? ¿Anunciarlo y denunciarlo con una mirada de observador participante pues no se pudo hacer mucho más tras su partida? ¿Ser padre es ser arquitecto de una comunidad y que quede registro de ello? ¿O cuánto más o menos implica?</li> <li>• Se nos invita a ser conscientes de alguien que fotografía mira con otredad cada momento cotidiano.</li> <li>• En el caso de la primera imagen el tipo de registro es el de una realidad expropiada, y en la otra se ve una realidad que también se le será quitada (por la eventual muerte del padre) a la autora. La luz cae sobre la bebé, la "iluminada" literal y metafóricamente ¿Quizás porque al ser ella también la que fotografía es que entonces tendrá la misión de revelar la historia del padre a través de su vínculo?</li> <li>• Un espacio afectado por el tiempo. Es interesante aquí como se dice "el tiempo" para referirnos al clima, también. Podría tener un paralelo con la naturaleza del hogar en sí mismo: eventualmente, también se desgasta.</li> <li>• La foto caza también pero el rol del cazador y de la presa es menos identificable pues va mutando y fluyendo de un elemento a otro (fotógrafo/sujeto/objeto fotografiado y observador), algo que se complejiza en el espacio del libro pues el libro si bien reúne a un observador con un lector, agrega los roles de editor, diseñador, de autor, que bien puede ser reunido con el rol del fotógrafo, como también puede tratarse de dos personas aparte. ¿El libro caza a la autora o la autora caza con el libro? ¿Qué caza? ¿Los recuerdos o la historia a ella? ¿El pasado a un presente posible? ¿O la ausencia de presente a un pasado existente?</li> <li>• Las páginas del libro son suaves al tacto, no son completamente opacas, sí revelan lo que hay en las páginas siguientes.</li> <li>• La pose es un relato tan real como ficcionado.</li> <li>• Se nota un diálogo entre lo tradicional y lo que se adoctrina. "Lo extranjero" que está en B/N y lo más tradicional que figura a color. Lo extranjero se ha personificado (usualmente) en un hombre.</li> <li>• Leitmotiv de otro objeto importante: las canastitas. Nos son familiares, hemos visto otros momentos donde la comunidad las arma y trenza. O donde una mamá las carga. El rol de acento para recordar una suerte de narrativa en la que se va entretejiendo una familia a través de acciones comunitarias en un entorno colectivo. De la misma manera, si la canasta que se construye vía el trenzado es un objeto con la función de guardar cosas, entonces de aquí también se podría expresar la metáfora de que la</li> </ul>
--	--

	<p>canasta es como la memoria que guarda cosas pero también se va vaciando (el olvido) para poder seguirse escribiendo: ¿Cómo registrar la memoria? ¿Qué pasa con el registro de la memoria? ¿Qué pasa con la memoria registrada?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La mirada extranjera: es el hombre de lentes, es el papá, pero ¿quién lo mira ahora? ¿Quién mira a quién? Hay una nueva mirada extranjera, entre ellas, la de la hija/autora que recopila y reúne el archivo.</li> <li>• <b>Interesantes fragmentos paradójicos entre lo que se llena y lo que se vacía dentro de un espacio o parámetro, marco como puede ser el encuadre fotográfico. Entonces como las fotografías guardan una naturaleza de huella, algo compartido con los recuerdos pues como ellos las fotos también se reconstruyen, mantiene y restablecen nuestros vínculos al remirarlos y revivirlos. Es mutable, nos conmueve o remueve, nos cuestiona, desde el recuerdo pero también desde el olvido y todo para darle un sentido. ¿Quién es el fabricante? ¿Quién o quiénes son los autores? ¿Es el retratado, el que retrata o el que mira? Es el dueño de las fotografías, es el autor del libro o es el lector? ¿Es la comunidad, es el padre o es la hija? ¿O es una entremezcla narrada por uno de ellos y quizás se trate de ello?</b></li> <li>• Se nota la metáfora del entretejido. La memoria también se entreteje, es una suerte de respuesta al entretejido usado por la comunidad la mismo tiempo que la guarda (las canastas y las casas/templos/cabañas/cunas) es uno hecho a manera colectiva, no hay una búsqueda de autoría. El entretejido colectivo de la memoria queda olvidado o en desuso por intervención de un extranjero y sus procesos de adoctrinamiento (cómo podría serlo "estudiar fotografía"). Trabajo con la memoria es un trabajo colectivo, entre y con varias voces, entrelazándolas como se da con las fotos en un fotolibro, pero siempre en un espacio donde el relato pueda ser articulable,</li> <li>• Por lo tanto la memoria necesita múltiples imágenes (como en el fotolibro) para poder recuperarse, ello guiado de la mano, en este caso, de la autora en búsqueda de entender su historia al contarla. El tener como misión contarla (escribir su fotolibros) al mismo tiempo la confronta y ayuda a entenderla.</li> <li>• La fotografía se vela para poder revelar su contenido visual. Pero velar también significa que la imagen pueda perderse porque la luz entra demasiado y puede velar la imagen, es decir, quemarla. Son esas fotografías perdidas/veladas, esos recuerdos que se van olvidando, los que convocan a entender, recuperar y reconstruir. Dicho llamado de trabajo con la memoria es un rito de pasaje porque implica ir al pasado, incluso y sobre todo a las partes previamente no visitadas o ignoradas, para poder reconstruir en el presente. <b>Eso confronta la inocencia del pasado, de la infancia. Ello lleva a crecer, a reconocerse.</b></li> <li>• Así como un miembro de la comunidad recolecta, la autora ya de más adulta también recolecta fragmentos (archivo) fotográfico. Es interesante como las imágenes de ritos de pasaje a la adultez de la comunidad también podrían ser una metáfora visual, una referencia indirecta a sugerir que la autora ya no es la niña que nos mostraba al inicio, sino alguien más grande, como uno de esos miembros de la comunidad que recibe su perforación, su corte de pelo, su pintura sobre el cuerpo... Además hasta hace varios pliegos que ya no vemos fotos de la autora de niña, sino más que nada archivo fotográfico velado o errado. La diferencia emerge como pista, comentario o acento.</li> <li>• Quizás las fotos de la comunidad están colocadas en la búsqueda por encontrar la historia perdidos en esos errores fotográficos. Puede tratarse de un gesto por buscar alguna información adicional del padre o por expresar/mostrar lo que la autora hace con los fragmentos de foto, lo que busca con ellos de manera sensible, gutural, humana antes que conceptual o artística.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (Sobre la foto del juego con la sombra-silueta). Danza de la aceptación o en todo caso de reconocimiento con aquello que permanece oculto, que rechazamos, nos avergüenza o evitamos ver. Quizás hay algo detrás de ese velo irrecuperable de la foto velada. Quizás no se trata de lo que ella guarda sino del o que ella evoca, genera o despierta en la autora. De repente las fotos perdidas o los recuerdo que nunca se registraron fueron el detonante para hacer el proyecto, para empezar a encontrar preguntas y querer encontrar archivo.</li> <li>• Entonces en el error, gracia al error y desde el error ella sobreviva y reaparece. La reencontramos y se reencuentra. Mira a la cámara , se mira a sí misma, nos mira. No todo se ha perdido pues como la canasta lo que se ha dejado o se ha caído por suerte queda en un momento y lugar donde puede ser encontrado.</li> <li>• Aparece un nuevo paralelo interesante: uno entre la fotografía y la jardinería, lo que me lleva a los pliegos en los que también veíamos a padre e hija entre la naturaleza o incluso cultivando algunas flores/frutos. Recordemos que el padre también reafotografía, entonces el acto de cultivar también guarda relación con lo que un padre hace con su hija, donde en este caso en particular son reunidos también por la fotografía.</li> <li>• (Tras la fotografía en duda de si es un incendio forestal o no) Estamos frente a una naturaleza que se quema, se pierde pero es posible reforestarla, recuperarla , pero para ello hay que volver a tratar la tierra y así poder recultivarla. Como sucede con una foto cuando tratamos de restaurarla, como sucede con la memoria cuando buscamos recuperarla.</li> <li>• Ante las fotos parcialmente perdidas ellas remiten y resaltan la atmósfera del olvido en la memoria antes que el recuerdo. Quizás el recuerdo perdido (el olvido) es más natural a los procesos y narrativas de la memoria (y su identidad) de lo que solemos aceptar, querer o asumir. <b>Quizás la invitación no es qué se recuerda u olvida, sino cómo y por qué o para qué.</b></li> <li>• <b>¿Quién mira a quién? ¿El paisaje a nosotros o viceversa?</b></li> <li>• Puede que quizás haya algo más por seguir explorando o quizás es una idea de nuestro amplio recorrido. Un llamado de humildad con relación a la lectura, no es que hayamos transitado EL camino, sino uno de muchos otros tantos. A su vez, esta imagen ¿es fin a la vez que inicio? ¿Qué viene después? ¿Qué otros secretos o hechos sigue guardando Mato Grosso?</li> <li>• Entonces, nos adentramos a una suerte de epílogo, donde las páginas pares llevan texto en español y las impares, en inglés. Son hojas de tonalidad verdosa que nos recuerda a la hoja del inicio en el que por primera vez veíamos al padre de perfil a contraluz con lentes. Estas páginas no sólo incluyen el texto explicativo del proyecto, sino que también recogen fotografías que hemos visto anteriormente en el libro.</li> <li>• El trabajo con la memoria, invita e implica a incluir las partes no cómodas o gratas, pero incluirlas como podamos y necesitemos. Es un trabajo que no sólo se basa en la reunión de archivo y su reubicación en otro soporte, sino que también se trata de hacer alteraciones a las fotos, como lo son los recortes. <b>Así, no sólo se cuenta la historia personal sino que también se enuncia una acción imposible en "la real" realidad pero que en la del libro se hace posible.</b></li> <li>• (La foto de la palmera y la planta de interior) Interesante metáfora de padre e hija. Por un lado, la dualidad presente en el padre, dos versiones del papá de Raquel de quizás como se le perciba al reencontrar el archivo del padre y verlo en esas fotos del Mato Grosso. Al mismo tiempo como creció Raquel y como encontró también (continuó desarrollándose) su padre.</li> <li>• Se sienten los ojos de Raquel viendo el archivo y sentimos que somos sus ojos, tomando distancia con ella de su propio relato (este al menos). En todo casi, también somos testigos de ello. Se siente un cierre, pero un camino. Un despegar para soltar lo hallado, remirado, reencontrado,</li> </ul>
--	--

	<p>reconocido, recordado, reubicado, renarrado par poder seguir a lo que toque. Ha sido un viaje por naturaleza de distintos tipos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• (Sobre la foto que Raquel nos menciona que su padre habría elegido para la portada de su libro). Esta foto parece tratarse de aquella ala que se refería Raquel en uno de sus textos cuando se refería a la portada que había elegido su papá para su libro. Una portada que Raquel recoge como el punto de quiebre que evidencia las contradicciones presente ente lo que su padre le habría contado versus lo que ello fue encontrando en el archivo de su padre. Es interesante el paralelo que se entreteje en las fotos pues de la misma manera que se tiene esa narrativa en conflicto con relación al pasado del padre y su trabajo en Mato Grosso, también acontece lo mismo con la narrativa nostálgica en torno a la identidad familiar en vínculo con lo personal. Uno afectó al otro y viceversa y ello se evidencia en el libro.</li> <li>• (Tras la dedicatoria visual, la foto de las hermanas). Forma de expresar el abrazo dado a lo vivido, encontrado, reencontrado y escrito. Es finalmente abrazar las múltiples verdades y sus posibilidades y aceptarlas a todas ellas como la narrativa que nos habita.</li> </ul>
--	---



**TABLA DE CONTENIDO DEL ANÁLISIS ESTÉTICO/FENOMENOLÓGICO  
DE INTERNAL NOTEBOOK (2017), FOTOLIBRO DE MIKI HASEGAWA**

<p><b>HISTORIA PERSONAL (HITOS O COTIDIANO)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se lee “La carta de declaración de los niños”. En dicha carta, se nombran un listado de normas de convivencia y consideraciones para cuidar mejor a los niños, dado que como dice la última línea, se tratan de futuros ciudadanos que contribuirán a la paz y la cultura del mundo. Dicha carta se afirma que es una del estado de Japón, una que en su forma original aparece como parte de un libro desgastado, manchado. Una de las manchas parece una gota de sangre, lo cual es una ironía aun no comprendida para todo lo que se hallará dentro. A los niños se les reconoce tres cualidades: como ser humano, como un miembro de la sociedad y que por lo tanto debe ser criado en un buen ambiente de crecimiento. Así, nos encontramos con un texto tipográfico breve que nos ofrece contexto temporal del proyecto: se revelan unas estadísticas terribles con relación al índice de casos de niños muertos o abandonados, Sin embargo, el detalle más importante es cuando el texto comenta que existe una diferencia y/o contradicción entre las estadísticas de dos de las instituciones oficiales del estado japonés.</li> <li>• La información que va dentro es una que nos cuenta de cómo una adolescente acababa de ser madre y ante una vida difícil, pues a las justas le costaba auto mantenerse, decide abandonar a su recién nacido en la intemperie. Por lo tanto, viniendo de una atmósfera íntima y tierna (por los stickers de las portadas) a otra un poco más formal a través de un documento oficial que aboga por la seguridad y cuidado de los niños, y ahora nos confrontamos a una realidad invisible: un infanticidio por negligencia.</li> <li>• Se muestran otra parte del dilema emocional de los padres, dilemas detrás de los impulsos criminales.</li> <li>• Los textos cuentan cómo continuarían manteniendo dinámicas de violencia con los otros hijos que aún tienen a su cargo, en aras de mantener el apoyo económico del Estado. De esta manera, estas hojas están enfocadas en no hacernos olvidar que, aunque se traten de padres sobrepasados por la responsabilidad (elegida y no elegida) de tener hijos, se tratan igual de escenarios y circunstancias de violencia, donde hay víctimas y hay abusadores.</li> <li>• Entre algunas traducciones al inglés, encontramos una que cuenta más detalles del contexto del proyecto, sobre todo desde qué vínculo es que conecta con la autora para animarse a crear toda esta narrativa y materialidad.</li> <li>• Así, el texto continúa: “Los hombres y mujeres que conocí me dijeron, [...]. [...] Sufren de depresión, autolesiones, disociación, ataques de pánico, PTSD y otras dolencias, pero uno no puede ver estas lesiones a menos que las busque activamente. Han escrito en cuadernos sobre su dolor emocional difícil de entender. ‘Cuaderno Interno’ es un cuaderno de los llantos emocionales de niños criados en hogares abusivos. He hecho sus retratos, tomado fotografías de diarios y cuadernos que han llevado. También he tratado de mostrar cómo eran sus padres, entretejiendo fotografías de su infancia y posesiones importantes. Me pareció que sus padres no eran</li> </ul>
---	--

	<p>diferentes al resto de nosotros al pensar que somos padres normales”.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vemos un inserto. Es un facsimilar de una hoja de un tipo de cuaderno de registro para el control de los cuidados de un bebé. se trata de un registro de hitos afectivos del bebé como la primera vez que sonrió o que lloró, empezar a caminar, etc. Es por ello que dichos registros van acompañados de imágenes tiernas, como dibujos infantiles. El libro va lleno, pues se nota letra manuscrita.</li> <li>• Vemos un retrato de una Shiori por sobre los 10 años. Shiori sonríe para la cámara, pero su retrato está cortado por la mitad, ha sido intencionalmente interrumpido, extraído, cortado.</li> <li>• Regresamos a un inserto, es decir, otra hoja de menor tamaño. Esta se trata de una que guarda texto impreso: se trata del testimonio de Shiori. “Creo que los niños pequeños son adorables, pero no puedo imaginarme un hijo propio. [...] Yo no quiero ser como mi madre. No quiero vivir una vida como mi madre. Soy de Iwate. Durante el terremoto del 11 de marzo, esperaba que el tsunami matara a mis padres. Mucha gente inocente murió, pero mis padres son los que debieron haber muerto, porque son criminales. Había planeado decirle a la gente que había sido abusada si morían, pero ambos estaban vivos. Pensé que si había vivido siendo tolerada para siempre a lo largo de mi vida, moriría antes que ellos. [...] Como una persona preocupada, me gustaría decir que no podemos librarnos del abuso infantil del país o de la sociedad simplemente culpando a los padres. Fue doloroso, todavía lo es. Acusar a los padres abusadores como delincuentes no nos conducirá a soluciones reales. He estado tratando de perdonar a mis padres a mi manera, pero sigo pensando: "¿Es ello realmente suficiente?". Necesito ser más indulgente... Debe haber muchas formas de perdonar, y podría elegir cualquiera de ellas, pero incluso eso, aún no lo sé”.</li> <li>• Es así como la siguiente hoja es una fotografía a sangre. Como es la fotografía de un objeto sobre un fondo blanco/claro no interrumpe la sensación o atmósfera de estar en el entorno del cuaderno. La fotografía nos muestra un par de audífonos de asistencia auditiva. Si bien su audición no es una secuela directa de alguna situación de abuso físico, ¿cómo no considerarlo también como una consecuencia de dicha violencia sistémica? ¿Cómo no considerar la negación de un pedido de apoyo, de un derecho, parte de un acto violento? Es por ello que se incluye esta imagen, porque es evidencia de como no se trata sólo de un impulso (de parte de sus padres) desde la cólera, sino un desinterés, una indiferencia hacia ella como un ser humano, tal y como se planteaba al inicio de la “Carta de declaración de los niños”. La foto de los audífonos es el registro de aquella raya adicional que se la agrega al tigre, como dice el viejo refrán. En su anverso, vemos a una Shiori pequeña, de no más de 10 o 12 años de edad. No sonríe para la foto, ni mira directamente hacia la cámara, su mirada esta hacia lo que no se registra dentro del encuadre fotográfico.</li> <li>• Estamos frente a otro intertítulo/inicio de una nueva sección correspondiente a otra entrevistada: Megumi Kamiya. Nuevamente, se repite el patrón de diagramación para presentarla, en el anverso no hay nada. La hoja es una casi de respeto y de pausa para poder respirar entre historia e historia, testimonio y testimonio, vida y vida.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se nos introduce a Megumi a través del retrato fotográfico realizado por Miki. Vemos a Megumi sentada sobre una silla, en un espacio que se percibe vacío, salvo por la presencia de la cortina blanca que deja pasar muy suavemente a la luz. Megumi mira de frente a la cámara, con una expresión entre sonrisa sutil pero también mirada neutral. Sus manos van apoyadas sobre sus piernas, pero su postura no transmite comodidad, sino cierta tensión, como si estuviese tratando de estar cómoda para el registro.</li> <li>• Así, en su interior leemos un extracto que dice: “Otras personas tienen razón y yo estoy equivocado. Mis pensamientos son siempre extraños. Otras personas pueden llegar a ser felices, pero no sé cómo. Me siento triste. Sr. Alguien es genial. El es inteligente. El es suertudo. No soy nada. ¡¡Soy una persona inútil sin ningún bien!! ¡Mi vida nunca se dirigirá en una buena dirección! Siempre va por el camino equivocado. No importa ahora. Quiero morirme”. Dicho texto lo encontramos escrito a mano. Dicho inserto es sostenido por el espacio creado a través de la fotografía a sangre repartida entre las HOJAS 27-28.</li> <li>• (Testimonio de Megumi) “Los niños no tienen emociones’. Este es el pensamiento de mi madre. [...] Nadie me hacía caso. Eso fue lo más triste. Nadie podía entender mis sentimientos en mi mundo. No podía compartir mi alegría y mi tristeza. Ella nunca reconoció mis sentimientos. Siempre fueron reprimidos. no sé como decírtelo. Eso también es maltrato. No me di cuenta de que estaba siendo abusada. No sabía lo que era el abuso. era normal para mí. Después de crecer, me di cuenta poco a poco. [...] Sentí una brecha entre los demás y yo. No tengo paciencia para estar con las mismas personas en el mismo lugar. No podía comunicarme bien con la gente. No tengo confianza [...] Pensé que todo el mundo vivía tan libremente. Sentí que no tenían paciencia. Luego comencé a leer libros de psicología. Aprendí lo terribles que eran las cosas que mi madre me hacía. [...] Me deprimí. [...] Escogí a una persona que me trató mal. Muchas personas me trataron mal. [...] Yo estaba en una mala espiral. [...] Mi rencor contra mi madre era grande. Cuando abrazo a mi hija, pienso: ‘¿Cuál es la diferencia entre mi madre y yo? Qué linda es mi hija...’. No sé por qué la gente abusa de sus propios hijos. Tenía miedo de abusar de mi hija también. [...] Así que fui a la hipnoterapia. La terapia a menudo usa esta palabra, ‘perdón’. Si perdono a mi madre, ¿dónde está mi triste infancia?”.</li> <li>• En la última página de la sección de Megumi, notamos un par de círculos de colores. Se trata de extracto de un examen de topografía ocular. Este tipo de examen se realiza para poder detectar anomalías en la visión, donde aquí es importante recordar que en los retratos de Megumi, la notamos usando lentes, por lo que podría ser que una de las secuelas con las que convive tiene que ver con alguna anomalía en su visión. Esto resulta interesante a nivel metafórico pues que se reconozca una anomalía en la visión también puede hacer referencia a una distorsión en la perspectiva con la que uno convive con sus entornos, algo que lo sentimos cercanos cuando en el testimonio de Megumi ella nos comparte como no fue hasta cierta edad, cuando leía un libro, con el que pudo entender que todo lo que le había pasado y le habían hecho tenían un nombre pero no sabía que era así: y era abuso.</li> </ul>
--	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Megumi es quién se pregunta si no será capaz de hacerle lo mismo a su hija, una pregunta que resquebraja cierta manera de mirar las cosas, de mirarse a ella misma, de re-conocerse. Una pregunta que detecta una anomalía en su mirada, para poder atenderla, acogiendo el cambio y esperando poder llevarse a un mejor lugar, uno expresado (también) a través de mejores cuidados a su propia hija.</li> <li>• Pasamos a una nueva entrevista, la de Ryusei Hashimoto.</li> <li>• Este nuevo pliego, a diferencia del anterior que va unido, ya aparece cortado. Se nos muestra otro espacio: se trata de un pasadizo de lo que asumimos que es un departamento, quizás uno de los del complejo habitacional. Vemos que estamos en cierto piso, pues por una de las ventanas o barandas vemos los techos de otras casa o edificios. ¿Quizás se trate del lugar donde creció Ryusei junto a su padre y madrastra? ¿Será entonces su hogar de crianza? ¿Sería entonces también el espacio que guarda las cicatrices y gritos de dolor de su situación de abuso? El silencio que se evoca en la fotografía no es uno que no tenga algo qué contar, es más bien un silencio que guarda una información que eventualmente será revelada, a su momento, y en su momento narrativo del libro y la sección propia de Ryusei.</li> <li>• (A partir de la fotografía de los graffitis dentro de un espacio X) La imagen recoge la huella dejada intencionalmente por alguien que pasó por ahí, por el lugar, o que tiene algún vínculo importante con el espacio. Me evoca a las pinturas rupestres y cómo ellas eran registro de un cotidiano de un grupo humano. Quizás estas pintas, aunque no pretendan expresar grandes verdades o conocimientos, guarden en sus pueriles y espontáneas expresiones, información humana bastante importante, como las que guardan las historias reunidas en <i>Internal Notebook</i>.</li> <li>• Leemos el testimonio de Ryusei: “Recuerdo que los tres, mi madre, mi hermanito y yo, salimos de casa y vivíamos en un apartamento por culpa de mi padre violento. [...] [Mis padres] Se divorciaron, y mi hermano y yo empezamos a vivir con mi padre. <b>El objetivo de su violencia se desplazó hacia nosotros.</b> Fue cuando yo tenía cuatro años [...], cuando mi hermano arrojó una caja de comida sin terminar [...] a la basura una noche. Mi padre la encontró y se enojó mucho, y luego comenzó a golpear a mi hermano. Lo arrastró hasta el baño [...]. [...] Después de un rato, el llanto desde el baño se acalló. Yo no podía ir allí, pensé que me iban a dar una paliza. [...] Después de que terminé mi comida, mi padre me dijo: ‘Ve y trae a Takashi del baño’. [...] Él estaba allí en el baño de agua tibia con la cara hinchada e irreconocible. [...] Se había ahogado. La policía llegó un tiempo después. Mi padre fue interrogado sobre la situación, y luchó por explicar. <b>No fue arrestado por la policía.</b> [...] Cuando yo estaba en tercer grado (9 años), mi padre se volvió a casar. <b>Un día mi madrastra dijo inesperadamente: “Este niño no es adorable”. Ese fue el comienzo de la violencia de mi madrastra.</b> [...] Conmocionado y mortificado, me sentí furioso con mi padre y mi madrastra en ese momento. Y también me enojé por haber nacido en esta familia. [...] Una mañana sangré debajo del párpado porque mi padre me golpeó con la porra. Al ver mi sangre gotear, me horroricé. Quería terminar con mi vida. ¿Por qué estoy vivo? [...] [Eventualmente] me escapé de casa. No volví allí, y dejé de ir a la escuela. Me ganaba la vida con la extorsión y el robo [...]</li> </ul>
--	---

[hasta que] la policía me escoltó a un albergue temporal en el Centro de Orientación Infantil, [...] [y] me colocaron en un hogar de acogida. El hogar de acogida era mejor que mi casa. [...] Después de que lo dejé, cambié de trabajo más de 20 veces. ¿Cómo era posible seguir trabajando en un lugar? Absolutamente no podía entenderlo. [...] **La anormalidad de mi entorno familiar me ha impedido avanzar.** Debido a que me crié en una familia tan inusual, siento que no valgo nada y no puedo sentirme seguro de mí mismo. **Me casé en 2009. Después del matrimonio, siento que algo ha cambiado dentro de mí.** Tengo dos hijos ahora. **En 2015 logré encontrarme y hablar con mi padre, y pensé que él también debía haber estado pasando por momentos difíciles. Actualmente estoy trabajando para ayudar a los jóvenes que han dejado hogares de acogida y han estado luchando para mantener sus trabajos, como solía ser yo”.**

- Entramos a una nueva sección: la de Kanan Yamada.
- Tras el retrato fotográfico de Kanan, continuamos a una nueva fotografía a sangre que nos muestra el exterior de una calle y zona residencial de noche. Sin embargo, hay un par de fuente de luz, como un farol, que es lo suficientemente intensa como para poder darnos mayores detalles del lugar que se ha registrado. Entre esos detalles notamos que estamos en un patio de juegos público, por el tobogán que se logra ver. Es interesante pues uno está acostumbrado a ver dichos espacios durante el día, o en todo caso los asocia con ese momento del día, no tanto con el misterio ni la peligrosidad de la noche. El patio de juego, por supuesto, está vacío, así como toda el área alrededor. No es posible ver a nadie y al mismo tiempo, precisamente no es posible ver algún peligro latente cerca a este espacio de juego, seguridad, familiaridad. Así, un espacio que suele ser habitado por la inocencia de las niñas y niños, se expone como vulnerable.
- La foto es un segundo momento del encontrado en la página anterior. Tenemos el mismo entorno, la misma persona y la misma tela negra que le cubre el rostro. Sin embargo, aquí nos encontramos con una gestualidad interesante: ahora sus manos están sobre la tela a la altura de su rostro, tapandóselo, como redundando el recubrimiento, el querer ocultarse. Sus manos revelan un anillo que se lleva en el dedo anular, por lo que sugiere que la persona, a quien asumimos como mujer por la fisionomía de sus manos, está casada. El inserto no cubre la parte de la imagen en la que se sitúa su rostro, sino más bien hacia el torso, por lo que el diálogo que encontraremos dentro de él tendrá algún vínculo y quizás hasta contextualización o explicación de por qué la persona reacciona así o se podría estar sintiendo así.
- Testimonio de Kanan: “Tenía miedo de tener y criar un bebé, y también de ser madre. Estaba muerta de miedo de convertirme en una madre como la mía. [...] Una noche, cuando mi madre no estaba en casa, mi padrastro entró en mi habitación. Yo tenía 10 años en ese momento. [...] Luego, se inclinó sobre mí, me tocó el pecho y me besó. “Está bien, somos padre e hija”, dijo, pero yo estaba horrorizada. [...] Desde entonces, cada vez que había una oportunidad, él venía a mí y me tocaba el cuerpo. [...] Estaría mejor muerto. ¿Lo mato? O mejor aún, ¿debería morir? Pero tuve un sueño de convertirme en un dibujante de cómics. El sueño de alguna

manera me mantuvo con vida. [...] Me convertí en dibujante de historietas. Quería que alguien resultara herido [...], pero al final la persona se salvaría. Ese era el tipo de cómics que quería retratar. Incluso si uno es víctima de un delito sexual, podría terminar obsesionándose con el sexo. ¿Cómo es ese sentimiento? [...] Hubo momentos en que tuve grandes peleas con mi esposo. [...] Mi hijo no ha visto cómo nos pegamos, pero a veces lloraba al ver nuestras peleas a gritos. A veces le pego a mi hijo. Una o dos veces lo regañé muy seriamente y lo golpeé. Golpeé la cabeza de mi hijo. Mi esposo abofeteó las mejillas de mi hijo. **Sólo puedo criarlo exactamente de la misma manera que mis padres me criaron a mí.** Por lo que había presenciado. Pensé que mi hijo se volvería exactamente como yo de esa manera. Entonces, me arrepentí. **Cuando me impaciente y uso la violencia o le grito a mi hijo, a menudo proviene de mi ego como madre, porque quiero que actúe como deseo.** Empecé a estudiar sobre la crianza de los hijos y tuve conversaciones con mi esposo. Entonces, pudimos dejar de golpear a nuestro hijo. Lo que más me gustaba era mi trabajo como dibujante de historietas. Ahora me gustan tanto mi trabajo como mi hijo y no puedo elegir entre los dos. [...] **Creo que la maternidad toma tiempo para madurar; como resultado, pude aceptar a mi hijo y a mí misma como madre.** [...] Cuando abrazo a mi hijo, siento que me estoy abrazando a mí misma. [...] Cumpliré 40 pronto, pero todavía quiero que mi madre me abrace”.

- Así, resulta sugerente el colocar este tipo de información sobre un retrato que evoca mucha libertad, espontaneidad y afecto, pues de esta manera se reúne lo afectivo con una buena educación desde el cuidado y la disciplina para poder inculcar buenos hábitos como los que se encuentran en el papelito. Sin embargo, la realidad de Kanan, como de los demás entrevistados, y seguramente muchas otras niñas y niños, es la de una en la que se ha confundido lo anterior para dar permiso a la intolerancia y la violencia. Así, este pliego se vuelve la expresión de una constante contradicción ejercida y en latencia. Cada gesto de afecto viene acompañado de un duro recuerdo de castigo o abuso, como se reafirma en cada sección, entrevista y se expresa en el siguiente pliego.
- Inicio de nueva sección y entrevista: la de Ren Akimoto.
- Llegamos a una nueva fotografía a sangre: ¿Por qué ver el interior de una lavadora?
- Se ha registrado un diario personal y se ha decidido colocar un extracto de él mediante la estética de un facsimilar. En este caso estamos ante el diario de Ren. El diario evidencia un registro de días, así que no se trata de una sensación impulsiva que arribó en un día específico, sino que más bien responde a un estado de ánimo continuo, como una depresión o diagnóstico de estrés posttraumático, lo que es entendible frente a la convivencia con una situación de abuso.
- (Sobre el otro retrato que Miki hace de Ren, cuando caminan por las calles) La postura de Ren es particular, pues expresa esfuerzo, su cabeza está ligeramente inclinada hacia adelante y hacia abajo, como si se encontrara mirando el piso. Por lo tanto, no adquiere una postura atenta con la que pueda estar buscando un departamento, al contrario, podría incluso conocer bien la calle para no necesitar estar buscando algún detalle que le indique por dónde seguir yendo.

	<p>Quizás se trate, como en el caso de Ryusei, del lugar donde vivía de niña o quizás donde viva actualmente.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Testimonio de Ren: “Sufrí maltrato físico y psíquico por parte de mi madre desde los 3 o 4 años. [...] Cuando tenía alrededor de 4-5 años, solía llorar mucho. [...] Sus acciones hacia mí fueron alimentadas por la ira, pero nunca supe de dónde venía. [...] Su brutalidad física fue el único recuerdo que tengo de su toque. [...] No siento dolor. Es porque había sido abusada tan a menudo. Empecé a quitarme la piel cuando tenía 15 años. Durante horas, se había convertido en un hábito... rascarme la piel para quitar algo de la superficie de mi cuerpo. [...] Tengo tantas cicatrices visibles, pero ningún dolor. Rascarme me calma, me distrae de los malos pensamientos. El año pasado le envié una carta a mi madre. Quería distanciarme psicológicamente de ella para tratar mi trastorno alimentario. En la carta mencioné que una de las causas del trastorno podría haber sido el abuso, el tipo de abuso que he estado recibiendo de ella. [...] Mi madre me envió un mensaje a través de [su pareja]: ‘Puede que haya hecho lo que dijiste que hice. Debo haberme perdido. Lo siento.’ Ella actuó como si fuera la víctima, cuando en realidad era yo. Este incidente me hizo desear que mi nombre fuera borrado del sistema de registro familiar. [...] Actualmente, he tomado licencia por enfermedad del trabajo. Estoy sufriendo de una serie de problemas, [...]. [...] Ahora duermo con un muñeco de peluche. [...] Ojalá nadie sufra como yo. Siento que la sociedad japonesa no comprende realmente el problema del abuso. <b>Por ejemplo, no hay una mesa de consulta para un adulto como yo que es víctima de abuso. Debo decir que no hay planes de rescate para las víctimas de abuso. Me gustaría seguir contando mi historia y mis sentimientos hasta que la sociedad sepa que las víctimas de abuso están sufriendo severamente los efectos y las dificultades acumuladas en la vida...</b>”.</li> <li>• Continuamos hacia otra sección, la entrevista a Chifuyu Amemiya. Es el inicio de la sección de Chifuyu. La primera imagen que vemos es un dibujo de una chica que cae a un abismo, nos recuerda a la que encontrábamos en la sección de Kanan. Así, la historia de Chifuyu empieza con una caída al abismo, una imagen-símbolo familiar que conecta este relato personal con uno ya visto anteriormente en el libro, lo que ayuda unequivocamente a recordar la parte colectiva de estas historias singulares. Aunque el gesto del cuerpo evoca una caída profunda, igual hay un detalle sobre cómo ha sido dibujada la sombra debajo del cuerpo, que pareciera que sostiene el cuerpo, de evitar que se caiga más o para ya poder hacer que pare y descanse.</li> <li>• Testimonio de Chifuyu: “Cuando era pequeña, siempre escuchaba a mis padres pelear y gritarse. [...] [Mi madre] muchas veces me decía: “Me convertí en mamá por ti”. [...] Apenas nació mi hermanito, mi padrastro cambió radicalmente su actitud hacia mí. Un hombre, que me trataba con tanto amor, empezó a ignorarme por completo. [...] Empecé a creer que yo era la única que no tenía parentesco de sangre. Estaba sola otra vez. Quería que me amaran. [...] Soy la viva imagen de mi padre biológico. [...] Mi madre me decía a menudo: “Tu cara es tan asquerosa”. [...] Sentía como si algo se rompiera dentro de mí en ese momento, una parte de algo que salió realmente mal y extraño. Renuncié a algo dentro de mí. Debo sentirme útil para las personas que me rodean para seguir</li> </ul>
--	---

viviendo. Si soy inútil para la gente, tendría que morir. Disfruté mis días de escuela secundaria. Los disfruté más en mi vida. Mi escuela secundaria era el único lugar donde podía sentirme segura y cómoda. [...] Traté de obtener una beca para la universidad, pero necesitaba la firma de uno de mis padres y nunca quisieron firmar el formulario. No tenía a donde ir. En cambio, con el consejo y la ayuda de mi maestro de secundaria, tomé un examen civil y lo aprobé. Empecé a trabajar [...]. [...] Una mañana, no podía dejar de llorar mientras mis compañeros y yo estábamos limpiando la oficina. Ese día dejé de ir a trabajar”.

- Aquí resulta importante notar que las primeras líneas en las que confiesa el miedo que le tiene a su madre aparecen en una letra manuscrita más grande que aquellas que guardan su confesión de muerte, de ya no querer vivir y no encontrarle sentido. Se recuerda que aquello que estamos leyendo pertenece al diario íntimo de Chifuyu, uno que reencuentra las cualidades tiernas e inocentes a través de la estética visual con la que este tipo de entornos son creados: nunca están completamente vacíos, pues siempre llevan consigo algunas decoraciones, dibujos o incluso líneas para ser llenadas posteriormente con lo que cada autora o autor desee llenar.
- Inicio de una nueva sección, las dos últimas entrevistas del libro pero que son presentadas juntas pues se trata de una pareja que se conoció en uno de los centros de acogida para niñas y niños abandonados o víctimas de violencia familiar. Así, nos adentramos a conocer a Kyoko Kikuchi y Kumiko Iobe.
- Entonces, eventualmente ya nos adentramos a cada historia, primero con la de Kyoko.
- (Leyendo un inserto perteneciente a Kiyoko) “Me enojé con mi existencia. Desearía morir. Incluso viva, no hay nada bueno en ello. Tomé un libro blanco con páginas en blanco y comencé a escribir mis sentimientos como mi testamento. Saqué un cúter y me corté el brazo tantas veces. [...] No pude evitar sentirme sola y visité la institución a la que pertenecía. [...] Pero [los maestros] parecían ocupados cuidando a los niños que no conozco. No había tiempo para quedarse y hablar. No había un buen ambiente para hablar de mi situación actual. [...] Mi lugar no estaba ahí. [...] ¿Dónde está mi casa? [...] Una noche quise revisar mi discapacidad. Vi un programa de variedades de televisión que convertía a los homosexuales en un tema de broma y me pareció mal. Me sentía rara conmigo misma y lo negaba. Traté de mantenerme alejada. No quería admitirlo a mí misma. Pero tenía ganas de buscar a alguien que pudiera compartir los mismos sentimientos. [...] Quería amigos que pudieran entender lo que siento”. La carpeta-cuaderno guarda una serie de registro de Kiyoko con relación a lo que vive y siente cada día. En el caso del extracto elegido una de las cosas que más nos conmueve es su deseo por poder encontrar a alguien que pudiese entenderla.
- Testimonio de Kiyoko: “En la institución, había practicado coro durante trece años. Me gusta cantar. [...] No hay día que no cante. Cantar es un alivio para mí. [...] Incluso cuando llevo una vida ordinaria, [...] las voces de niños y madres, las escenas en un restaurante familiar desencadenarán flashbacks. [...] Si alguien pensara, sintiera y actuara de alguna manera por mi declaración sobre lo que he pasado, mi vida hasta ahora podría tener algún valor.

Espero que el mío no haya sido inútil”. El testimonio de Kiyoko es uno muy especial, considerando que es la penúltima entrevista del fotolibro. Nos comparte la manera en la que el arte, en este caso el canto, la mantiene con vida y esperanza. A su vez, como de contarnos ello, eso le permite confesar de que espera que lo que le pasó tenga un sentido para algo más grande o más amplio que ella misma, que tenga un valor o un aporte en alguien más. De esa manera, considera que esa sensación de inutilidad podría suprimirse o demostrarse como impostora frente a lo que en realidad emerge como posibilidad al contar su historia.

- La penúltima imagen de la sección de Kiyoko es una imagen a sangre, se trata de la fotografía de un parque de diversiones, un espacio público, infantil, de mucha inocencia, diversión y nostalgia. Dicho entorno nos evoca una atmósfera sonora de risas de niños, algo que Kiyoko comenta en su testimonio que es un detonante de sus cuadros de ansiedad por lo que ello está estrechamente conectado con un episodio en un espacio público y familiar donde su mamá le pegó y le rompió la nariz.
- Así, la última imagen de la sección de Kiyoko es una tomografía cerebral. Ésta es diagramada hacia la página derecha (la hoja 93) del pliego, y en un tamaño pequeño, no a sangre ni lo suficientemente amplio como para poder tomar cuenta de algunos detalles de su posible diagnóstico o si quiera si es que tiene algún tipo de cuadro neuroquímico o neurológico. El contexto de esta imagen va anclado con algo que ella menciona en su testimonio cuando hace referencia a su sexualidad y el hecho de que Kumiko es actualmente su pareja. Durante mucho tiempo le han hecho creer que su orientación sexual es una enfermedad mental, algo que aún puede que mire desde dicha perspectiva pero que cada vez más está dispuesta a asumir y no cambiar, pues es lo que también la define. Quizás por eso Miki, junto a Kiyoko, deciden diagramar esta tomografía en un tamaño pequeño, no con misma jerarquía visual que han tenido otras imágenes a lo largo del libro, como por ejemplo cuando se decide poner algunas a sangre.
- Entonces, se continúa hacia la última entrevista del libro: Kumiko Iobe.
- Dicho extracto se trata de una correspondencia entre Kumiko y alguien llamado Matta, quienes se saludan por el cumpleaños de Kumiko. Las cartas refieren a cosas positivas que acontecen en la actualidad, pero con referencia a sensaciones que aún generan los vínculos problemáticos desde los cuales sucedieron los hechos violentos. Así, la persona identificada como Matta es alguien que responde a la correspondencia de Kumiko con mucho cariño, además de compartirle sus emociones también pero con la invitación de no reprimir cómo se sienta Kumiko, sino que también se siente libre de expresarlo, de compartirlo pues por ahí es desde donde se puede reaprender a pedir ayuda. A su vez, Matta le recuerda que no está sola y que les puede escribir a ella y otras personas cuando lo necesite. De esta manera, esta correspondencia también prolonga la sensación de alivio que viene entretejiéndose desde la fotografía de los rayos de sol entre los árboles que se encontraba al cierre de Chifuyu y que continúa en la sección de Kiyoko. Si bien el mundo es tan terrible para que existan estas dinámicas violentas contra los seres que más debemos guiar y

	<p>cuidar, también existen personas que realmente sí quieren cuidar bien, mejor y saben querer bien. Que realmente se preocupan y quieren ayudar. Así, este inserto y carta va al lado de la fotografía de niña de Kumiko, una en la que, como la de Kiyoko, sale también llorando.</p>
<p><b>FOTOGRAFÍAS (ESTÉTICA)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Llama la atención una bolsa blanca, por la composición y en general la textura y colores de la imagen, pareciera que dicha bolsa es el foco de atención. Ante la ausencia de otro tipo de presencias, como personas, la bolsa destaca desde ese rol. Parece una bolsa de basura, en todo caso es una desechada, se trata de cierto volumen de desechos.</li> <li>• (Shiori Ogawa) Así, a la siguiente página y hoja, encontramos una fotografía a sangre. Es la fotografía de un paisaje, como la parte de un bosque o reserva natural. Se trata de un paisaje no habitado, cotidiano o cerca de una ciudad/pueblo. El ángulo de la fotografía nos presenta distintos planos de profundidad.</li> <li>• Vemos un detalle de lo que parece ser una mampara, ventana o vidrio texturizado. Es interesante que se nos confronte a esta imagen, pues lo que genera dicho tipo de textura es como si estuviésemos frente a un velo que nubla la visión, que no deja ver con claridad lo que hay hacia el otro lado. Sin embargo, no se trata de un velo suave o ligero, sino uno más duro, como un muro transparente que si se intentase romper se quebraría en pedacitos que podría cortarnos, lastimarnos. Dicha visualidad viene precedida del gráfico que contiene los hitos tiernos del bebé, por lo que es interesante la lectura que se da en el sentido de como dicho registro sea como una suerte de velo para lo que realmente se esconde o nos espera al otro lado: historias de dolor, sufrimiento y abuso.</li> <li>• A través de extractos de archivo familiar, a una pequeña Shiori posando frente a su casa. Quizás la mujer que la acompaña se trate de su madre, una cuyo rostro sale extraído, dejado en blanco.</li> <li>• Esta hoja es una especial. En primer lugar porque contiene el retrato fotográfico realizado por Miki, tras culminar el diálogo con cada entrevistado. Aquí vemos a Shiori, posando con una sutil y cálida sonrisa, mientras guarda los ojos cerrados. Se la vez en cierta calma pero también con cierta nostalgia. La vemos y no notamos las cicatrices, aquellas evidencias de las cosas que le pasaron, en su rostro, cuello o brazos. Al tener los ojos cerrados, tampoco podemos buscar algo en su mirada que revele sufrimiento. Sólo la vemos, más grande, como una persona cualquiera, pero que no lleva consigo cualquier historia familiar. Dicho retrato, dichos ojos cerrados y esa sutil sonrisa guardan todas las páginas previas, y es por ello que se decide colocar su retrato en este momento narrativo de su propia sección. Esta hoja es especial también por el hecho de que se trata de un desplegable. Si uno nota bien con las manos podrá notar que la hoja se despliega y que debajo de retrato se encuentra su testimonio traducido al inglés.</li> <li>• Luego, vemos otra fotografía a sangre, dicha imagen es una confusa, aunque enigmática. Se trata de una imagen que parece nebulosa o acuosa, como si se tratase de un gas o de la profundidad de un entorno líquido. Es de color rojo, por lo que es inevitable sentir la evocación a la sangre. Al mismo tiempo, se trata de una atmósfera abismal, que genera cierta distancia o resistencia. Una</li> </ul>

	<p>incertidumbre visual y metafórica que sostiene a otra más concreta y legible: la que es expresada en el manuscrito-inserto cuando Megumi expresa que no entiende por qué no llega a ser feliz y cómo se siente muy baja de autoestima.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Esta vez el paisaje a sangre que se muestra se trata de una calle de Japón, cerca a zonas residenciales. Por el tipo de ángulo con el que se ha registrado la imagen se siente una mirada lejana, por lo tanto una mirada que observa dicho lugar público desde lo lejos, quizás y hasta buscándolo o reconociéndolo, pues si se trata de una calle más de Japón, ¿Por qué la mirada se detendría en esta sección particularmente? ¿Qué necesita señalar la mirada? Puede que dicho espacio tenga vínculo con la historia de Megumi. Quizás sea trate de un lugar cerca a su casa, quizás se trate de un lugar en el pasó un acontecimiento que preferiría no recordar. En el anverso de la HOJA 29 vemos la fotografía de un cuchillo.</li> <li>• Hallamos otro retrato de Megumi, uno en el que a diferencia del primero de ellos, nos acerca a su rostros y, por lo tanto, a su mirada. Su mirada ya no es una frontal a la cámara, sino más bien ladeada y mirando hacia un horizonte por lo alto, donde su rostro es más neutral que en la primera fotografía.</li> <li>• Así, llegamos a la última hoja de la sección de Megumi en la que sólo se ven dos círculos dispuestas casi aleatoriamente en la página. Viendo a detalle cada círculo, además de notar que son de coloraciones diferentes (una roja y otra en blanco y negro), notamos una textura entre acuosa y con lo que parecieran ser venas.</li> <li>• (Sección de Ryusei) La imagen a sangre se trata de una zona de cochera de un complejo habitacional. Dada la oscuridad de la foto, pareciera que no hay nadie. Sin embargo, hacia el medio del pliego, notamos una presencia que asumimos que es Ryusei. Es a las justas distinguible, por el hecho de que se encuentra en la zona media del libro y es el recorte de la página suelta lo que hace que no se le pueda identificar del todo. El chico de espaldas mira hacia el complejo habitacional.</li> <li>• Salimos del entorno de fotografías a sangre, o al menos eso se recrea con la única fotografía dispuesta en la página derecha, que quizás esté a sangre, pues se trata del registro de un objeto sobre un fondo claro y/o blanco, como el color de las hojas. Este pliego no necesita más que mostrar un palo de metal con mango de cuero. Se trata de uno de los registros que también hace Miki. Puede que, como sucedía pliegos anteriores con el cuchillo, éste también se trate de un objeto vinculado a una de las situaciones de violencia. Entonces, aquí también se recoge otro patrón de diseño para presentar cierta información: la evidencia del objeto que causa la herida. Es interesante la manera en la que se deciden registrar y disponer a estos objetos.</li> <li>• La foto nos muestra el interior de un espacio que se distingue como una pared de alguna posible fachada o quizás el interior de un espacio más reducido que ese. Entonces, notamos unas inscripciones hechas a mano, como graffitis o garabatos sobre el soporte.</li> <li>• Así, pasamos a la hoja del retrato de Ryusei. Como en todos los casos, éste continúa el patrón de diseño y diagramación. Estos detalles nos permiten reconocerlo en la primera foto en la que se veía a una persona viendo un complejo habitacional. De esta</li> </ul>
--	---

manera, el retrato no sólo nos presenta a Ryusei con la misma calidez y cuidado con la que Miki ha hecho cada retrato fotográfico, sino que además nos ubica en la narrativa al recuperar al personaje y darle un rostro: Ryusei se encontraba visitando la casa en la que vivió de niño, su hogar de familia al mismo tiempo que el espacio en el que tuvo que vivir tantas cosas terribles y soportar distintos tipos de abuso.

- Nos encontramos, eventualmente, con el retrato fotográfico de Kanan. El espacio en el que ha sido registrada es uno bastante neutral, no hay ningún elemento que nos pueda dar mayor información sobre él: si se trata de un cuarto o una sala, de un espacio íntimo o público, si ella lo habita o quizás Miki y se trate de su estudio fotográfico. Lo único que nos brinda de información el espacio es que hay una fuente de luz, aparentemente natural (entonces, una ventana), hacia un lado de la fotografía. Kanan está de espaldas, su pelo casi se entremezcla con el color de la pared. La postura de su cuerpo no es una rígida pero suspendida, ligeramente holgada pero no relajada. La vemos, la reconocemos pero aún no la estamos conociendo. Teniendo en cuenta el entorno en el que se encuentra su historia de vida, la postura parece hasta una entre tímida y de cuidado, entendible al tratarse de una persona que vive muy conectada con sus puntos vulnerables, al haber vivido situaciones de abuso desde una edad muy temprana.
- (Sobre el retrato a Kanan Yamada) Vemos a Kanan sentada sobre un sofá en un espacio que podría tratarse de la sala de su casa. Kanan lleva puesto un mandil de cocina, por lo que con ello se reafirma que el espacio es uno habitado con familiaridad por ella. Su postura al sentarse es una un poco rígida, en todo caso es una con cierta tensión, como si igual estuviese modulando una postura al sentarse en su propia casa, por el hecho de que es consciente de una mirada ajena y un registro fotográfico. Quizás por ello, su rostro esta ladeado, aún no la vemos realmente, no la identificamos.
- Estamos ante otra imagen a sangre, esta vez se trata de un boceto de dibujo. El cuerpo al que pertenece estuviese en caída libre. El resto de trazos aún no están completos por lo que se asume que son parte del cuerpo que eventualmente se completará al terminar de dibujarse, esta imagen dialoga con el familiar silencio en negro.
- El último pliego (de Kanan) contiene una imagen a sangre, nuevamente en hojas separadas. La imagen no es muy clara. Logramos distinguir dos brazos o manos que intentan tocarse o quizás incluso llegan a tocarse por los dedos. Ellas están cubiertas por una sombra o pareciera tratarse de una imagen a doble exposición donde el gesto de las manos se superpone con la sombra de lo que parece ser una planta. Es una sombra proyectada sobre una superficie de concreto, quizás algún tipo de suelo o pared. Al tratarse de la imagen cierre de la sección de Kanan, esta imagen pareciera evocar que el tacto es posible incluso sobre y dentro de la sombra o lo sombrío.
- Este retrato de Ren se siente diferente, quizás por una estética trabajada a partir del desenfoque del lente y la poca iluminación del espacio en el que logramos ver a Ren. Pero quizás también se sienta así por la postura y gesto de su cuerpo y rostro. Vemos a una Ren sentada sobre sus piernas y rodillas encima de lo que se percibe como una cama. La atmósfera sea una muy triste, melancólica,

decaído inclusive. Viste un vestido negro lo que hace más enigmática la foto, convirtiendo a Ren en una presencia muy sutil. Quedo reafirmado una vez más el nivel de intimidad construido por Miki, pues la foto se siente no sólo cercana por el tipo de lente fotográfico, sino sobre todo por la posibilidad de registrar desde tan sólo la mirada (ello es imaginado) un momento tan vulnerable.

- No es una imagen particularmente llamativa por su estética, el paisaje tampoco se ve como uno muy extraordinario como para tratarse de un punto turístico. Realmente se siente como una fotografía hecha al paso, en ruta hacia otro lado, como un punto medio entre dos otros contextos que quizás tienen más sentido intencional o personal. El horizonte y el mar son imágenes muy simbólicas, refieren a algo estable pero también a algo excesivamente continuo, casi infinito. Algo lineal que sigue, sigue, sigue... Por lo tanto, algo tan abrumador, como liberador, es por ello que aunque el mar tenga un horizonte, desde él se puede evocar la posibilidad de ser libres. Sin embargo, volvemos a recalcar que en esta fotografía el mar está circunscrito por una orilla y dicha orilla a su vez por una delimitación hecha por alguien o un grupo de personas (por la presencia de las varillas y cintillos). ¿Es posible que algo que se registra como parte de un tránsito entre un origen y continuo devenir sea algo tan imponente como abrumador que circunscribe cierta libertad a parámetros? Importante pregunta anclada al mundo emocional de la temática del proyecto, que también afecta y lleva incorporado Ren.
- Esta fotografía nos muestra un detalle de a quien reconocemos como Ren, lleva los brazos entrecruzados, como si ella misma se diera un abrazo, cuando en realidad podemos notar (y es lo que está en primer plano, más enfocado) que su mano rasca su brazo al punto de empezar a dejarle roja la piel y con algunos rasgones. Además, la luz va dirigida hacia su brazo, donde se halla la herida por sus rasguños, por lo que la luz trata de hacer un especial énfasis en la presencia de dicha autolesión. Así, la imagen evoca conflicto o tensión y fragilidad, además de la necesidad de cierto anonimato, pero uno quizás aún dudoso, ya que no sólo se ve una parte del rostro, sino que además la parte que se ve se expresa con una mueca.
- (Sobre la foto del oso de peluche de Ren, que está roto) El peluche está roto, evidentemente, lo cual simbólicamente es muy potente. Un osito de peluche es un objeto, además de juguete, que es inevitable asociarlo con la infancia y sobre todo como uno de esencial presencia en la noche para poder dormir. Sin embargo, este osito de peluche en particular, aparece roto y desgastado lo cual en vez de generar cierta tierna nostalgia, genera muchas preguntas y la extrañeza del paso del tiempo. No es que el juguete se vea particularmente sucio o en demasía desgastado, se ve más roto en todo caso y es por eso que nos infiere que se trata de un objeto descuidado y hasta quizás tratado con mucha fuerza o tosquedad.
- Después del silencio en negro, vemos una nueva fotografía, otro retrato de Ren hecho por Miki pero este es algo más indirecto, o menos posado. Y es que vemos a Ren caminando por una de las calles de Japón, entonces estos nos lleva a recordar la sección de Ryusei y considerar que quizás en la sección de Ren se han reordenado los patrones: es decir, que se ha decidido empezar por el retrato que Miki hace de Ren que usualmente iría junto al

	<p>testimonio, pero que aquí se ha usado al inicio. Entonces, es más bien el retrato fotográfico o registro de Ren paseando por lugares familiares como la fotografía que va junto a su testimonio. De la misma manera, la pausa en negro que va después del testimonio, aquí ha sido colocada antes, como si fuese necesario el largo aliento antes de pasar a conocer a Ren con mayor profundidad.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vemos la foto de Ren de niña, ella mira de frente a la cámara, como no logra hacerlo de adulta esbozando una sutil sonrisa. Esta fotografía, dispuesta en la hoja cortada a la mitad, va junto a una fotografía diagramada a sangre en la siguiente hoja. La fotografía es una de unas pastillas en sus blisterz que descansan sobre una cama. Es interesante este encuentro por dos razones: por un lado, pues se infiere que una persona con conflictos emocionales y mentales agudos generalmente necesita de soporte psiquiátrico, donde son las pastillas las que aportan a su continúa trabajo por mantener cierta estabilidad emocional. Sin embargo, además de ello, en la historia de Ren ella comenta cómo alguna vez intento lastimarse al ingerir muchas pastillas. Algo que eventualmente no costó su vida, pero que refleja un nivel de depresión muy urgente que la lleva a querer quitarse la vida.</li> <li>• Por la forma en como éstos han ido dipuestos sobre la superficie, y viniendo de una imagen como la anterior, los pétalos de rosa también podrían confundirse como gotas de sangre, lo que refuerza lo previamente inferido y leído a partir del brazo con autolesiones. Sin embargo, lo que aquí resulta especial es cómo se reúne algo tan crudo o hasta violento como la sangre, con lo que las rosas expresan en tando vida, afecto y delicadeza. Podrían parecer dos sensaciones que no podrían ir de la mano, pero aquí, tanto Miki como Chifuyu, logran reunirles, además una como algo que continua de la otra, en este caso dicha delicadeza, afecto y vida tras algo muy crudo y violento. Las lesiones ya existentes en su cuerpo buscan encontrar ayuda, alguien que las pueda ver y antes que juzgarlas, poder acercarse a ellas para escuchar y abrazar lo que las continúa causando o impulsando. Entonces, la caricia tierna y delicada como las que ofrecen pétalos de rosa al caer, son posibles, son quizás y los necesarios ante una superficie rayada por una misma o a causa de otros, como se infiera de las texturas halladas en el pliego del soporte que guarda una división honda en el medio además de ser el soporte que sostiene a los pétalos en sí mismos.</li> <li>• (Sobre el retrato que Miki le hace a Chifuyu) La fotografía es una muy dulce de Chifuyu, tal y como la hemos percibido a través de su diario y textos manuscritos, en su forma de escribir, con relación a sus trazos, pero también en cómo cuenta lo que siente. Se la ve a Chifuyu sentada sobre el piso, sobre lo que parece ser una falda blanca. En su testimonio recordemos que nombra la danza como un vehículo de escape al mismo tiempo expresión de las cosas que piensa y siente. En el retrato de Miki se la va sentada sobre la falda y sobre sus pierna, teniendo una de sus manos apoyada sobre la falda y la otra tapándose el rostro, en un gesto en el que parece estar cubriendo una risa espontánea, hasta quizás nerviosa, que le genera el ser consciente de que le están tomando una foto, por lo tanto, que está siendo observada. La fotografía, a diferencia de las últimas dos, nos regresa a esa sensación jocosa y tierna, pero aún guardando</li> </ul>
--	---

	<p>cierta fragilidad que se evidencia en el gesto de su mano y en contacto con su rostro.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pasamos la página y nos encontramos con un retrato de cuerpo entero de Kyoko y Kumiko juntas. Ambas miran de frente a la cámara, con una postura firme, no incómoda pero como si recurriesen a una postura enseñada para poder lograr registrar este retrato de a dos.</li> <li>• La fotografía nos muestra un detalle de un rincón de un bosque. Por ello, la cámara concentra nuestra atención a una enredadera y entrecruce de ramas, sin obstaculizar la visión para poder notar dos troncos gruesos, seguramente de los que nacen y emergen las ramas que vemos. Lo que llama la atención de esta fotografía es que al medio de este laberinto vegetal, notamos algo blanco en el medio: parece tratarse del desecho o lo que quedó de una bolsa de plástico, por lo tanto algo que no pertenece a dicho entorno y que además lo contamina. Entonces, es un trozo de contaminación aún presente en un entorno natural, que a pesar de ello, sigue y puede seguir creciendo. Es una naturaleza en bello caos, que crece en desorden, por todas partes, pues no tiene límites ni nada que lo circunscribe a crecer de cierta manera. Entonces, el entrecruce de ramas no es uno que particularmente haga ruido, moleste o evoque un problema. Más bien expresa organicidad, igual una que no parece tan “limpia” u ordenada, pero que es parte de su esencia natural, quizás como la vida misma y la memoria, por lo tanto la noción de uno mismo y al interrelacionarse también, más aún cuando se ha vivido una situación de abuso y se convive con un hecho traumático. En el caso de Kumiko y Kyoko, como ambas son como dichos dos tronquitos caóticos, naturales, enigmáticos, que crecen en desorden (o quizás, sea mejor decir, en un orden diferente) pero firmes, y que entre ambos, al ser de la misma especie, zona de origen y naturaleza fluida, pueden seguir cohabitando un mismo espacio, como si fueran parte de él o viceversa: lo volviesen suyo.</li> <li>• Se ha tachado uno de los rostros presentes en la fotografía. Vemos a dos personas: un chico y una chica, ambos están sentados sobre sus piernas en un entorno que podría tratarse de un espacio de la escuela, o al menos, público. No se siente que sea un espacio de una casa o íntimo de ellos. Ambos miran y saludan a la cámara, haciendo gestos con las manos y seguramente sonrían.</li> <li>• Siguiendo hacia el anverso de la HOJA 87, al desdoblarla vemos que se cae un inserto que va suelto: se trata de la réplica de una fotografía en la que podemos reconocer a una adolescente Kiyoko junto a un hombre mayor que ella, que quizás se trate de su padre o un familiar cercano. En la foto ambos figuran sonrientes, Kiyoko saludando a la cámara y tomando del brazo al señor que la acompaña. El anverso de la HOJA 87 contiene una imagen a sangre, se trata de un dibujo, pero parece ser un extracto de él. Es interesante porque este dibujo sólo es posible notarlo cuando la hoja es desdoblada. A su vez, ello es lo que libera y devela la réplica de la fotografía a la que nos referíamos, una que al observarla pareciera que nos muestra al mismo hombre del dibujo. pues llevan una vestimenta parecida. Entonces, quizás se trate de un dibujo hecho por Kiyoko en el que haya querido retratar a alguien muy especial para ella.</li> </ul>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El retrato que Miki le hizo a Kiyoko es uno diagramado en una hoja plegada en cuyo interior se guarda el testimonio en inglés. El retrato de Kyoko es uno con una estética literalmente oscura. Kiyoko ha sido retratada de medio cuerpo, manteniendo una mirada estable hacia la cámara y una postura derecha. Es interesante, pues a diferencia de la fotografía inicial en la que sale posando junto a Kumiko, aquí vemos a una Kiyoko algo más cómoda con su postura frente al hecho de que está siendo retratada. Lo que nos devela o sugiere dicha comodidad es la sutil sonrisa que se le puede notar en el rostro. Esto nos lleva a pensar si no será el entorno no tan iluminado (como lo es la calle durante el día) lo que ayuda a que se pueda sentir lo suficientemente cómoda para poder dejarse tomar una foto sonriendo. A su vez, la estética de la foto dialoga con nosotros desde la sombra, literal como metafórica, pero tampoco una sombra que genera una oscuridad impenetrable, al contrario, dicha atmósfera sombría nos permite notar la fuga de luz que es la que nos ayuda a encontrar y reconocer al sutil sonrisa de Kiyoko precisamente.</li> <li>• Regresamos al entorno de la imagen a sangre, pero con un margen dejado de lado. Se trata de una fotografía centrada en mostrarnos el brazo de Kiyoko. Antes de nombrar sus detalles, notamos una atmósfera que continúa la luz y sombra presentes en su retrato fotográfico. Sin embargo, la fotografía no es tan oscura, adquiere un poco más de luminosidad y claridad sobre todo hacia la parte interna de la mano y una parte de la muñeca.</li> <li>• Nos encontramos con el retrato fotográfico de Kumiko, realizado por Miki. A Kumiko se le muestra ligeramente desconectada, distante, como si estuviese en ese segundo viviendo en otro instante. Su mirada está desviada del lente de la cámara y dirigida hacia algo fuera del encuadre; sin embargo, tampoco pareciera que estuviese atenta a ello que mira. Sus hombros están ligeramente encogidos, por lo que su postura expresa casi una rendición frente al hecho de que está siendo observada y registrada por alguien más.</li> <li>• Testimonio de Kumiko: “Viví con mis padres hasta que fui estudiante de segundo grado de primaria. Mis padres no me dejaron más que un billete de 10.000 yenes, y ni mi padre ni mi madre volvieron a casa durante días. [...] Un subdirector vino a verme, me dio un poco de pan que sobró del almuerzo escolar para que no me muriera de hambre. [...] [Eventualmente,] alguien notificó a la oficina de consulta de niños sobre mí, una persona a cargo vino a verme, sin embargo, juzgaron que la situación no era un problema y simplemente se fueron. Cuando mi padre y mi madre estaban en casa, me pateaban el estómago y me empujaban. He visto a mi madre teniendo sexo con el amigo de mi padre en casa y fue repugnante. Este tipo me siguió cuando [una vez] fui al baño y fui abusada sexualmente. [...] Cuando la encargada de la oficina de consulta de niños vino por segunda vez, impulsivamente corrí detrás de ellos descalza y apelé: “Ya no puedo vivir así aquí. Hagan algo, por favor”. [...] <b>En la institución para niños donde me hospedé, el mismo jefe de la institución se estaba comportando violentamente.</b> Era un lugar donde la violencia era común, a diario. [...] <b>Las personas que fueron abusadas antes, volvían a ser abusadas.</b> [...] Hace tres años que las cosas se calmaron, pero recuerdo lo que pasó en mi infancia de repente cuando estoy viendo</li> </ul>
--	--

	<p>la televisión y pienso en eso de vez en cuando, a pesar de que estoy haciendo una vida normal. A veces entro en pánico y sufro de hiperventilación, lo que hace que mi cuerpo se paralice y se ponga rígido. [...] <b>A todas las madres en este momento, no se esfuercen demasiado por sí mismas y pidan ayuda a los demás. Y a todas las futuras mamás, no quiero que digan que desean tener hijos tan fácilmente</b>".</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Así, el libro, en cuanto a testimonios respecta, cierra con un urgente pedido de ayuda, pero también reclamo, uno que va más allá de decir que "ser padre no es fácil", sino más bien que realmente se haga un mejor trabajo consciente de lo que emerge y acontece dentro de uno cuando decide formar una familiar, sola, solo o con alguien más. Ser madre o padre va más allá de concebir o criar una hija/o. Es un cambio radical de identidad, y hay que estar mínimamente preparado para ello, empezando por asumir que hay ciertas cosas que se transformarán para siempre. Tras el testimonio de Kumiko, regresamos al espacio de silencio en negro.</li> <li>• En el anverso de la hoja donde está la foto del monedero, se diagrama una fotografía a sangre. La imagen es una de una flor amarilla que además por la forma en como ha quedado registrada o ha sido editada, pareciera que emanara un brillo resplandeciente. Esta imagen, seguida de todo lo anterior, no sólo con relación a Kumiko, sino también a la historia de Kiyoko, nos regresa a la frase de una flor que nace del concreto, es decir, una luz esperanzadora que crece y puede seguir coexistiendo en un territorio casi imposible, inhóspito, asumido como infértil. Y dicho territorio, que es la compleja vida de cada entrevistado, es una naturaleza caótica, de arbustos y plantas que crecen libremente entre buena y mala hierba. Es tan sólo en ese contexto en el que es posible hallar una flor como esta.</li> <li>• Se continúa hacia un pliego de hoja continua con una fotografía a sangre. Es una fotografía enigmática, que por algunos detalles que a duras penas se notan en las esquinas pareciera que se tratara de mar o un entorno acuático. Lo que prevalece es la luz, una luz como túnel, una luz que además deja como brillos que remiten a polvo estelar, o reflejo sobre agua o incluso reflejo sobre arena mojada. En todo caso, es una imagen que vuelve a traer, de su estética y visualidad el conocido refrán/frase de "la luz al final del túnel", una que aún pueda sentirse a cierta distancia, pero que es intensa, fuerte y resistente.</li> </ul>
<p><b>DIAGRAMACIÓN (SECUENCIA)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El inicio del libro es uno con hojas en blanco. Se reconocen unas hojas propias de un típico cuaderno escolar japonés.</li> <li>• Hemos dejado el entorno del cuaderno escolar y ahora estamos antes una parte absolutamente en blanco y la otra en la que figura una fotografía.</li> <li>• Cuando tomamos la página con la mano, notamos que hay como una abertura, y entonces descubrimos que dicha hoja se trata de un desplegable.</li> <li>• Notamos un primer patrón: fotografías de diferentes espacios, como calles, pasadizos de edificios, interiores como los que se hallan en las escaleras de emergencia, etc. En dichas fotografías no figura ninguna persona o presencia. Sin embargo, los espacios guardan historia, interesante metáfora con relación al cuerpo como territorio</li> </ul>

y las cicatrices invisibles de las que habla Miki. Aunque no necesariamente sean estos espacios los lugares donde se abandonaron a los niños o se cometieron los crímenes, se asumen como vinculados a ellos, pues como con la imagen y pliego, estos también guardan dentro de su página otros casos de abuso y/o asesinato infantil.

- El texto sin formato es una que contextualiza dicha confesión, ayudándonos a entender a **quién** estamos leyendo, antes que un “qué”. Dicha contextualización también ayuda a ubicar el espacio y por qué la necesidad de su fotografía.
- Hacia la HOJA 10 se rompe el patrón de las fotografías: se ha decidido pegar un trozo de papel, el facsimilar de un extracto de periódico, como si uno mismo hubiese hecho un recorte y lo hubiese decidido pegar en el cuaderno-libro. En el contexto de una noticia de periódico, lo que sugiere que las narrativas que encontraremos no sólo son de un corte muy personal, sino que precisamente muestran ese otro rostro íntimo de una problemática social.
- En la HOJA 14 donde ahora sí vemos el título del libro y el nombre de la autora.
- Vemos una hoja casi en blanco, casi, pues sólo lleva el título de la primera entrevistada del proyecto: **Shirori Ogawa**. La presentación de su nombre en el estilo de diagramación escogido guía a leerlo como intertítulo, como el ingreso a un capítulo.
- A diferencia de la mayoría de las hojas del libro, este se encuentra diagramado en un pliego que permanece junto; lo que sí es notorio es que es una sola imagen y no dos que hacen una.
- Estas siguientes hojas vuelven a ser parecidas a la que contenía la foto del paisaje en el tipo de configuración de hoja que se elige. La imagen también vuelve a estar diseñada a sangre, pero esta vez lo que vemos no es una fotografía amplia o de encuadre abierto, sino es más bien un detalle de lo que parece ser una mampara, ventana o vidrio texturizado.
- La fotografía de Shiori mirando el horizonte es acompañada de un gráfico que no ocupa toda la página, sino que más bien se la encuentra centrada. El gráfico es uno que muestra el cuerpo de un infante, por delante y atrás, pero que está dividido por secciones.
- A mitad del pliego formado por las HOJAS 27-28, se halla un inserto en un formato de hoja más pequeño. Dicho inserto empieza por una fotografía-registro de un cuaderno espiralado de patron a cuadros y color rosa pastel. Juegan a ser un facsimilar al mismo tiempo que extracto de dicho cuaderno.
- Se nota un diseño de compaginación como díptico. Entonces, la imagen que va junto con la del cuchillo es la fotografía de Megumi de niña que sale diagramada en la hoja incompleta, como también se dio con Shiori. Así, reconocemos otro patrón de diagramación: cada vez que se nos introduce a la imagen de la infancia de las entrevistadas, esta se hace en una hoja incompleta, cortada a la mitad, una sección ausente que genera una visualidad de superposición de páginas, entonces, por ejemplo, en el caso de Megumi, como si su imagen de niña fuese completada por parte de su testimonio tipografiado/impreso que se encuentra en la siguiente hoja, un testimonio que ya expresa de grande.
- En el siguiente pliego vemos un entorno a sangre que no es del todo visible puesto que sobre ello van superpuestas un montón de

	<p>fotografías pertenecientes claramente a un archivo familiar. En dichas fotografías se observa recurrentemente a un niño que va acompañada de una mujer en distintas situaciones de viaje, de escuela, escenas familiares. Sin embargo, volvemos a notar otro patrón estético que tiene que ver con retirar el rostro de ciertos personajes. Sin embargo, esta vez se elige no por mostrar una foto, o una a la vez, en todo caso, sino de mostrar varias a la vez, en una suerte de mural. Sólo así es que se esconde un detalle y al mismo tiempo se le ve como singular e importante, esencial, que tiene que ver con una de las fotos del pliego-mural. Y es que cuando vemos todas las fotos y notamos los rostros en blanco, llegamos con una de las fotos en la esquina superior izquierda y vemos que una de las fotos no está del todo vacía sino con unas letras. Así es como notamos que esa foto sí se puede levantar y que debajo de ella hay un texto: “Sin embargo, quería ser amado por mi madrastra”.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Continuamos en las páginas y seguimos con la misma configuración de las dos últimas fotos, en tanto el papel y el diseño de disposición de la imagen. Pero hay una importante diferencia: ahora notamos un inserto colocado en la parte derecha.</li> <li>• El inserto está compuesto por 1 pliego, es decir 4 páginas. En su primera página no logramos entender bien qué es lo que se ve, pues la imagen va borrosa, pero se distinguen dibujos como propios del manga japonés (tipo de cómic y/o novela gráfica asiática, muy difundida sobre todo en Japón). En su interior, se confirma la sospecha inicial, y en efecto estamos ante un extracto de un manga. Dicho extracto nos revela que la historia que estamos leyendo es uno en el que una chica es acosada y abusada sexualmente por un hombre y los efectos emocionales que tienen sobre ella por lo que se puede distinguir en una de las viñetas cuando se ve a dicho personaje cayendo hacia el fondo de un abismo. La 4 página termine por mostrar el rostro de una mujer que pareciera estar entre triste, desganada o resignada.</li> <li>• Nos reencontramos con un patrón familiar: la fotografía de Kanan de niña en una hoja incompleta.</li> <li>• Se nota un collage análogo y escaneado de muchas fotografías de archivo familiar. Lo interesante es que ello se presente superponiendo una hoja suelta de menor tamaño y otro formato sobre el pliego en sí mismo. Aquí es importante destacar que si bien el tipo de archivo es el mismo, se hace una diferencia al hacer uso de una hoja más pequeña sobre el pliego completo. La hoja pequeña contiene fotografías familiares de cuando la niña en cuestión era una bebé y posaba junto a quien se asume es su madre. Sin embargo las fotografías que se observan en el pliego son unas en las que ya se las ve de mayor edad, pasando los 7 a 10 años</li> <li>• Vemos la foto de un objeto, en la misma estética que hemos recogiendo en fotografías de objeto anteriormente. Se trata de un esparadrapo. Que esta imagen siga la anterior nos resalta aún más la lectura de “herida” y una manera de intentar curarla o atenderla para que no empeore en lo que la herida logra cicatrizar. Los esparadrapos sirven para sujetar vendajes, forma parte de cualquier botiquín de primeros auxilios. Por lo tanto es algo básico que siempre puede ser hallado o adquirido y que sostiene lo que podría proteger una herida. Sin embargo, a veces el uso excesivo de esparadrapo puede irritar la piel o puede tener que ver con usar un</li> </ul>
--	---

	<p>vendaje más de la cuenta, pues tapa la herida, cuando quizás al ser descubierta puede y logra sanar más rápido. Interesante metáfora con relación a heridas emocionales tras narrativas de abuso.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hacia el anverso de la hoja 66 vemos un formulario en el que algunas de sus partes ha sido tachado con plumón negro, el formulario es uno de registro civil de una persona. Además, en este pliego hay un inserto hacia la página de la derecha (correspondiente a la HOJA 67). Tras leer el inserto continuamos en la siguiente hoja y vemos la otra mitad y/o parte del formulario, que además ha sido colocado en sentido girado. Así, al anverso de esta segunda mitad del formulario, encontramos otra foto de objeto, esta vez mostrándonos un osito de peluche desgastado pues hay partes de él, de su relleno, que se salen de su cuerpo.</li> <li>• Llegamos a un pliego que es casi neutral, no hay imagen fotográfica, sólo un sólido de color rojo ladrillo, casi rosado. Sin embargo, dicho pliego en color sólido está al servicio de sostener un pequeño inserto. Nos introducimos al diario personal de Chifuyu. Este facsimilar no empieza con esta confesión manuscrita, sino más bien con un garabato hecho con color o crayola rojiza, es un garabato que evoca mucha pasión, fuerza, enojo, porque quizás sea más certero decir que se trata de un rayón.</li> <li>• En el siguiente pliego vemos una fotografía a sangre, colocada dentro de un pliego continuo, no de hoja cortada. La fotografía nos muestra un brazo con autolesiones, muchas de ellas, que aún siguen cicatrizando, por el color rojizo que se halla en ellas. El tipo de toma fotográfica, así como la estética difusa que hay hacia los extramos del encuadre, nos infieren no sólo un momento bastante delicado e íntimo, sino también uno de casi total transparencia: ahora ya no es necesario imaginar ni buscar la herida, la herida está frente a nosotros, en grande, sin ocultarse o presentarse a través de una metáfora visual. Y no se trata de una herida de cierto temporalidad pasada, son heridas frescas, aún vivas, que aún se siguen haciendo y rehaciendo, una tras otra.</li> <li>• Se llega a un nuevo pliego que acoge otro extracto de diario de Chifuyu. Este se ha impreso en una hoja de otro color, una de color rosado. Lo que encontramos en dichas páginas es el retrato de una persona pero cómo si se hubiese decidido mostrar sólo en sus contornos digitales, pues se construye con puntitos que parecen ser píxeles. Así, al pasar las páginas, dicha imagen se va deshaciendo cada vez más, pues se van “yendo” (o borrando) los píxeles, por lo que el inserto nos ofrece una lectura de una persona que se va deformando al punto de desaparecer. Es interesante porque esto me recuerda al concepto y proceso de la despersonalización, algo que acontece en la vida de las víctimas de abuso infantil. Como se les ha abusado y violentado a un nivel tan estructural en una etapa tan crítica de sus vidas, pues se empieza a formar su identidad, entonces muy pronto terminan por sentir que no son quienes son, se desconocen. Entonces, un proceso que se acerca a lo que este inserto nos ofrece en visualidad: un retrato de cuerpo completo pero no realmente completo pues aún faltarían muchos detalles más para que incluso pueda tratarse de un dibujo terminado o una fotografía final; así, lo que inicia en formación termina des-completándose y finalmente desfigurándose al punto de casi desaparecer.</li> </ul>
--	---

	<p>Desapereces y en los vestigios que deja tan sólo aparentar ser un ruido aleatorio hallado en una hoja de papel.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Regresando al entorno sobre el cual se coloca el inserto en papel rosado, dicho diario menciona palabras como “la nieve”, el “quedarse callado” o estar con el “corazón triste”.</li> <li>• Regresamos a una diagramación similar a la del inicio de la sección dedicada a Kyoko y Kumiko: tenemos una fotografía a sangre pero dejando un margen hacia uno de los lados. Sin embargo, la imagen que tenemos aquí dispuesta es una de archivo, lo que se deduce por la estética de la fotografía. Para empezar, no sólo se trata de una fotografía suelta, sino que parece que se ha decidido escanear y diagramar el extracto de un cuadernos, pues podemos notar a esta fotografía colocada o pegada encima de una hoja de color rosada.</li> <li>• Estamos ante pliegos que invitan a mucha interacción. En la parte del anverso de la página 86 vemos un inserto. Nos reencontramos con una estética familiar: la fotografía de un cuaderno o libro y dentro de las páginas del inserto algunos extractos del mismo, sólo que en esta ocasión se ha decidido registrar su contenido a través de la fotografía y presentarlo así, antes que escanearlo y presentarlo como un facsimilar. Empezando por la fotografía inicial, notamos que el cuaderno tiene un fechado que va del 2007 al 2009. Así, antes que un diario pareciera que fuese una carpeta que guarda registros importantes correspondientes a dicho periodo.</li> <li>• Nos damos una necesaria pausa en negro, como ha venido siendo. La contrapágina de este silencio es la pagina en blanco tan sólo habitada en una de sus esquinas por una imagen de archivo. Se trata de un cartel hecho a mano que dice “Usted, como individuo, tiene derecho a ser tratado con respeto”. Dicho texto va acompañado de un dibujo en el que figura lo que se asume como una familia o en todo caso una maestra con dos alumnos; como fuese, se ve a una mujer adulta abrazando a una niña y un niño. En sí, el cartel refuerza la contradicción que es la raíz de una problemática profunda y crítica, una contradicción que tampoco es tan difícil de atenderse desde su origen, pero al no ser vista, escuchada o reconocida, se reprime y almacena como una enfermedad silenciosa que literal y metafóricamente mata.</li> <li>• Retornamos a una configuración similar a la del inicio de Kiyoko, esta vez el inserto de Kumiko nos muestra una portada muy familiar: la misma del fotolibro de Miki. Es así como nos enteramos de que todo el diseño de <i>Internal Notebook</i>, inclusive el nombre, se debe al cuaderno de Kumiko. Quizás por ello se decide cerrar con dicha historia y persona, quizás haya un vínculo aún más especial que encuentra a Miki con Kumiko.</li> </ul>
<p><b>FORMATO Y HALLAZGOS (LIBRO)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pocos elementos en su exterior: algunos elementos están impresos en las portadas y otros han sido pegados a mano. Entonces, se nota cierta posible decisión en donde se han decidido colocar los stickers de cierta manera: por ejemplo, tapando la cara de unos personajes dibujados. Una tierna cara tapada por otra, de la misma manera que en la contraportada, donde la cara tapada pertenece a un sticker de una niña que anda en kimono. Así, las portadas dan un inicio extraño, hasta enigmático por la presencia del color negro. No pensaríamos que quizás estamos ante un diario o bitácora sino fuera por los detalles sutiles que brindan los stickers. Ellos son las huellas</li> </ul>

	<p>de ternura que dan a la publicación cierta calidez que invita a querer abrir sus páginas.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El formato es uno anillado, es decir, aquí el libro está construido sobre la base de hojas sueltas.</li> <li>• (Sobre las hojas facsimilares del cuaderno japonés escolar en blanco) Esto regala una sensación de como si el cuaderno/libro fuese nuestro, estuviese disponible para ser escrito o llenado por anotaciones propias. Esto, como lectores nos acerca, nos sugiere que lo que encontraremos dentro podría ser parte.</li> <li>• Entonces la fotografía ya no sólo se trata de una imagen impresa, sino también de contenedores de información secreta, escondida, guardada. Es interesante cómo Miki nos introduce al libro, desde el inicio previamente descrito para eventualmente llegar a estas líneas más formales, más desde su propia voz personal. Miki nombra que aquellas cicatrices “invisibles” se vuelven notorias al buscarlas, siendo el mismo libro una pronta evidencia de lo que ella encontraría. Y, por otro lado, cuando sugiere que la misma autopercepción que ella guarda de sí, como madre, como de tantos otros padres y madres, quizás podría necesitar una revisión, pues parte de no hacerlo deviene en la permisividad de dinámicas que vulneran y muy rápidamente se convierten en contextos de abuso y violencia familiar. Es así como se continúa, sin mucho mayor preámbulo, gráfica, imagen o diagramación ostentos, a una siguiente hoja y momento: la primera entrevista.</li> <li>• Aquí, la ternura adquiere un tono agridulce, quizás ese sea el rol que se le quiera otorgar en el contexto narrativo del fotolibro. Se nombra lo agridulce, pues hasta este momento lo que tenemos en mente es la manera en la que los niños han sido y siguen siendo maltratados. Las veces que se los ha nombrado, sobre todo por parte de sus padres, ha sido en tono de queja o arrepentimiento, además de ser parte de una estadística vinculada a la violencia o la muerte. Por lo tanto, de pronto encontrarnos con un gráfico en el que se registran momento únicos a cada bebé, como lo es su primera sonrisa o caminata, genera un nudo en la garganta.</li> <li>• Se aprovecha la excusa de necesitar el texto en inglés para poder guardarlo dentro del retrato, como si fuese un secreto, como aquello que se guarda dentro de lo aparente. El anverso de esta hoja a desplegar y del retrato fotográfico es un gran bloque en negro. Se siente como un silencio tenso, incómodo, y es entendible tras lo que se acaba de literal y metafóricamente descubrir. Así, las pausas no sólo son en blanco, o en luz, sino también son extrañas, tensas, en negro.</li> <li>• Es interesante el paralelo que se forma entre la presencia de este gráfico al lado de la fotografía “imponente” de Shiori, además con una gestualidad desde la mirada que evita la confrontación directa con el lente de la cámara y además mirando hacia algo que no podemos ver pero ella sí nota. Entonces, emerge la pregunta: ¿cuánto de este gráfico realmente puede ser leído, notado o entendido así? ¿Qué cicatrices son evidencias de accidente o de abuso, realmente? ¿Cuántas veces el abuso es justificado como un impulso accidental? ¿Acaso este gráfico realmente aporta para los proceso por los cuales Shiori atraviesa en su corta edad? El cuerpo traumatizado no puede ser sólo leído en porcentajes y cicatrices, debe ser atestiguado en su amplia complejidad: una que convive no</li> </ul>
--	--

	<p>sólo con la herida, el sufrimiento o el resentimiento, sino también con momentos tiernos, de querer ayudar, de cariño, de presencia y de ausencia, como se evocan con las fotografías del álbum familiar cuyos rostros salen recortados.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Emerge una interesante metáfora desde la forma de incorporar la tierno en la narrativa, pero también una interesante analogía desde el cuerpo como territorio de cicatrices pero también de evidencia de lo invisible, lo oculto, lo que ha quedado fuera del encuadre pero es evidente.</li> <li>• Es interesante el testimonio de Megumi, pues recordando el testimonio de Shiori, el suyo complementa y continúa la problemática que reúne a esta selección de voces. Agrega otras capas a esta compleja e increíble narrativa, donde a través de Megumi se recoge cómo ella, siendo una persona que ha sufrido de abuso infantil, al día de hoy es madre y desde ese vínculo también se replante su memoria traumática. Una donde encuentra que la palabra “perdón” ocupa un rol tan importante. Una desde la cual se conecta un reclamo por una infancia no cuidada, por una infancia robada por la violencia ejercida. Entonces, una emoción guardada que le preocupa que no estalle también en su hija, generado un círculo que no se detenga nunca. Entonces, un encuentro que genera una pregunta, como la que lleva a Miki a darse al encuentro de necesitar empezar un proceso creativo desde el cual atravesar sus miedos como madre, y sus dolores como hija de su madre. Así, cuestionarlo todo, primero buscando lo que no es tan evidente u obvio.</li> <li>• Se nota un patrón de extraer los rostros de ciertos adultos y dejarlos en blanco. Como quitándoles una de las características más esenciales con las cuales se les podría anclar cierto perfil o personalidad, aspectos básico de su identidad que se pueden inferir tras un gesto que queda registrado por la fotografía. Pero no interesa, porque queremos que ellos no importen, que estas narrativas no se traten de ellos sino de las víctimas: los niños abusados. Es interesante porque un efecto del abuso infantil y que forma parte de la condición de estrés postraumático es la despersonalización que sienten las personas que han sido abusadas. Entonces, ver los rostros de ciertos adultos dejados en blanco, hasta se sintiese como un acto de reivindicación frente a ello.</li> <li>• Eventualmente, se nos deja frente a un pliego muy pulcro en estética, casi como de un silencio que honra al mismo tiempo que no necesita de mucho más que la presencia de dicho objeto precisamente por el rol y vínculo que guarda en el contexto de cada entrevistado y sus narrativas personales. Es un tipo de fotografía formal, fría, muy descriptiva, estética y atmósfera que precisamente se necesita para replicar aquello que viven los entrevistados en tanto que también por fuera su apariencia genera cierta impresión o suposiciones, pero por dentro guardan muchas heridas y dolor. Este es un retrato del objeto, de la misma manera que hay retratos de las personas víctimas de sus contextos de abuso.</li> <li>• Este siguiente pliego nos retorna a Ryusei. Vemos su retrato de niño, también partido, pero aquí notamos una particularidad: los retratos no es que sean cortado bajo la guía de retirar la mitad exacta de la hoja en la que están dispuestos. Más bien, se coloca la hoja sobre el pliego y lo que manda es la mitad del rostro. Es por eso que</li> </ul>
--	---

en el caso de Ryusei, la hoja de su retrato de niño es más amplia hacia el lado izquierdo que el derecho. Esto también es un reflejo, desde la materialidad del papel, de cómo cada vida partida desde la infancia es un quiebre y trauma singular, por más que puedan reunirse en un espacio narrativo como el del presente proyecto. Tal y como uno de los casos anteriores, como la hoja del retrato de niño no está completa, entonces se nos genera la visualidad de que dicha imagen es completada por la hoja que le continúa, en este caso, también el testimonio de Ryusei.

- Entonces, el bloque en negro está acompañado de una única fotografía pequeña, de formato cuadrado, colocada en una proporción lo suficientemente legible pero que no ocupe todo el espacio, pues como se la encuentra, diagramada en el centro exacto de la hoja, se la ve como una ventanita, un huequito literal y metafórico de la hoja que nos permite ver hacia afuera, entre reja, a un árbol de cerezo, ubicado entre las pistas de alguna calle o autopista de la ciudad. Es interesante aquí la sensación de ver a través de un espacio delimitado por algo o alguien más, como lo puede ser el huequito, ventana, lo que es encontrado a la vez que reforzado por la presencia de las rejas en el primer plano de la imagen fotográfica. Esta imagen evoca una visión circunscrita a cierto obstáculo que no permite ver lo que está en foco, en toda su amplitud o totalidad. Dicho obstáculo está circunscrito a cierto parámetro, como lo que se ofrece desde la imagen al colorar un árbol en flor, que además es visto entre rejas, dentro del espacio de un cuadrado, sobre un espacio amplio. Quizás podría haber más paisaje, incluso que pueda ir a sangre, pero es tanta la fractura del abuso que lo que podría crecer en potencia, tan sólo puede ser visto a medias y a distancia. Quizás también esto pueda hacer referencia a la madre, cuando Ryusei cuenta cómo la vio irse, siendo su espalda lo último que vio de su madre, al dejarlos.
- En esta fotografía nos volvemos a encontrar con Ryusei de espaldas. Ya no resulta una persona enigmática o desconocido, por la ropa y el gorro lo reconocemos. Entonces, se entiende que el diálogo que ha guardado con Miki ha llevado a que él le quiera o pueda mostrar los espacios difíciles de su infancia: su hogar, el patio donde se encontró con su padre cuando se llevó a su hermano y a él... Ahora de grande revisita estos espacios, sabiendo lo que ellos implican en su historia de vida, como el origen de un abuso que no pudo prever ni evitar, pues no era su responsabilidad todo ello. Ahora, de grande, puede confrontar su pasado, pero tampoco es que lo haga en respuesta necesariamente a la superación de su dolor, o alguna mayor o menor implicancia. Es tan sólo el hecho de que puede regresar a esos espacios, es el hecho de que hay una fotografía que evidencia que Ryusei puede volver a visitar esos lugares, tanto físicos como emocionales, como sucede cuando logra abrirse y confiarle y compartirle su historia a alguien más, como lo es Miki. Aquí termina la sección de Ryusei, una que nos deja la sensación de que narrar el trauma, es visitar espacios de dolor por lo que simbolizan y guardan con relación a esa historia. Sin embargo, compartírsela a alguien más, es también un acto narrativo, por lo tanto, de reencuentro y de esa manera de tener una oportunidad más, y acompañada, no de revivir la herida, sino de recrearla hasta que

eventualmente, se espera, logre ser soltada o por lo menos reubicada. Algo con lo que se pueda continuar (con)viviendo.

- (Al ver el retrato de Kanan, en el que se cubre el rostro con las manos) Se trata de un retrato, de alguien que pareciera estar echado sobre un mueble, como un sofá o quizás incluso una cama. La persona tapa su rostro y torso con una tela negra u oscura. Sus brazos descansan sobre su cuerpo, pero sus puños permanecen cerrados lo que nos ofrece la lectura de que quien está siendo retratado se encuentra en un estado emocional mínimamente tenso o incómodo, lo que refuerza que se tapa el rostro pues realmente no querrá ser vista o visto. La mirada le incomoda, pues no puede ocultar mucho de lo que le pasa o siente, como se evidencia en los puños: las emociones se le “escapan” por donde lugar encuentre. La fotografía también nos revela información con relación a la observadora, que asumimos se trata de Miki, ya que la estética de la fotografía se acerca más a la que ella ha estado usando para los retratos fotográficos antes que a la de las imágenes de archivo. Si bien la persona retratada presente cierta timidez o recelo de la mirada ajena, hay suficiente intimidad entre ambas personas como para que haya quedado esta foto como huella de su encuentro.
- Es interesante como el dibujo, narrativa visual del manga, sirven como posibilidades expresivas, desde lo imaginal, no sólo para representar un trauma, sino para precisamente poder contarlo tal y como se siente. Es decir, cuando un hecho como tal (lamentablemente) acontece, no es que literalmente podamos ver a una persona cayendo en un abismo, pero es como muchos sobrevivientes de traumas por abuso sexual describen que se han sentido muchas veces, durante y después del hecho de abuso. Entonces, colocar dicho extracto de manga como un inserto que se superpone a la segunda foto de la persona que intenta ocultar su rostro con tanta alevosía, nos da luces de que podría tratarse de Kanan y que su historia de abuso podría tener un aporte entre lo que se oculta de cierta forma pero termina siendo expresado de otra (desde las artes), pues la convivencia con dicha verdad no sólo se trata de una elegida, sino que sobre todo se trata de una inevitable.
- Es interesante porque su testimonio, como se ha nombrado antes, nos permite avanzar en la narrativa de la reflexión en sí misma al tema que ha recogido y reunido Miki como autora. En este caso, lo compartido por Kanan resulta también conmovedor cuando nos comparte que el manga es un arte que le gusta hacer, además de un espacio a través del cual lograba externalizar las cosas que sentía tras haber sido víctima de abuso sexual por parte de su padrastro. Explica como ello afectó su sexualidad, algo que no termina de entender del todo pero que a través del manga podía expresarlo, necesidad que emergía por impulso, algo que sí la ayudaba antes que trabajar para entenderlo antes de compartirlo. El manga es central en sus procesos de vida, como también lo es su hijo. Así, cuando expresa su miedo frente a ser madre, precisamente por las nociones de maternidad y paternidad que conviven en ella, el hecho de que en su testimonio comente cómo las dos cosas son igual de especiales e importantes, es como una reconciliación, un perdón como nombraba la anterior entrevistado, pero no dado con la persona en conflicto (el abusador), sino consigo misma. De esta manera, sin darse cuenta y eventualmente haciéndolo, se reconoce

a sí misma como una persona en constante conflicto y se acepta así: se perdona y puede seguir viviendo, pues sigue creando.

- Entonces, cuando regresamos a este pliego y vemos este cuerpo incompleto al lado del bloque negro, es como si se volviese a reforzar en esa sensación. Ese abismo oscuro, sin fin ni inicio, que todo lo absorbe, incluso ese cuerpo que ha quedado incompleto, tras lo que sufrió. Sin embargo, como se mencionaba, el dibujo es uno de un boceto, es decir, un trazo no completado pero precisamente como base para algo que puede continuar diseñándose y recreándose. Así, en este punto, el testimonio de Kanan no está en función de brindar una esperanza resolutivo sino compartir una realidad posible junto a una verdad insoportable e irreversible. Además, una realidad posible que ella misma encuentra y se (re)construye todo el tiempo, a través de su arte como artista de mangas y, ahora también, al reconocerse como madre y en vínculo afectivo con su hijo. Entonces, la caída no es sólo al abismo, sino puede ser dejarse sostener por el vacío (en blanco, no en negro), como posibilidad.
- Todos estos recuerdos de infancia están reunidos y superpuestos unos con otros, ya no se recuerdan con una especial jerarquía, por decirlo de alguna forma, sino que conforman un gran collage que le permiten a Kanan anclarlos a y reconocerlos como parte de una etapa de su vida, una donde también encuentra origen su dolor. Sin embargo, esta suerte de collage nos recuerda también al tipo de visualidad que tienen los mangas en tanto estar compuestos por varias ventanitas reunidas, una al lado de la otra, a las que reconocemos y nombramos como viñetas. La diferencia es que las viñetas de los mangas que crea Kanan siguen y responden a una secuencia para transmitir un hecho y la sensación que éste genera. En cambio aquí, la repetición de un mismo tipo de fotografías, dada la intervención de borrar el rostro de los adultos, resalta y subraya una ausencia, una despersonalización, un no-reconocimiento.
- A partir de la imagen que pareciera evocar el tacto posible de la sombra o lo sombrío provee la lectura de cómo la proyección de una sombra es posible gracias a una luz que posibilita, valga la redundancia, su proyección. Y lo que hace la luz es evidencia algún elemento o presencia, por lo tanto, sacar una verdad a la luz proyecta una sombra, hacia términos psicológicos, aspecto que uno no acepta del todo o desea reconocer como propios. Sin embargo, si la imagen muestra un afecto tierno y sutil sobre esa sombra, entonces nos infiere que es necesaria la exposición de dicha verdad para que pueda haber una sombra sobre la cual trabajar, narrar, verse de nuevo, proyectar y en todo ello llegar a un nuevo tipo de afecto.
- En el anverso nos reencontramos con un tipo de carita familiar: una que parece dibujada por un niño sobre una circunferencia que podría ser un sticker u otro dibujo. Este nos recuerda a la carita inicial, la que iba junto al lado del título. Como ya se nos halla en la mitad de *Internal Notebook* quizás dicha uso reiterado de la carita dibujada, a estar alturas de la narrativa, podría estarse proponiendo para volver a anclarnos emocionalmente con la idea y/o imagen de los niños. Y es que estamos leyendo los testimonio de personas adultas cuyas historias de dolor acontecieron en el contexto de sus infancias; sin embargo, los rezagos que ello ha generado es que precisamente hasta su vida adulta aún tengan incorporado ciertos

tipos de respuesta al entorno como si aún se tratasen de niñas y niños desprotegidos. Así, regresarnos a la textura de un trazo infantil, como sucede con este dibujo de la carita, es una forma de regresarnos a ello también, a no olvidar lo esencial de dichos sufrimientos y traumas.

- Dicho encuentro es lo que crea y recrea un espacio de confianza desde el cual la persona asociada con la víctima de los abusos, se anima a hablar y contar su verdad. Una verdad que entonces puede ser recogida por quien observa, cuyo rol es transformado al de *testigo*, teniendo mayor incidencia y responsabilidad con relación a lo que brinda y recoge hacia el otro que observa. Por lo tanto, el retrato fotográfico se vuelve un trozo de evidencia que también actúa en dicha línea de ser una devolución (entiéndase como reconocimiento) de aque vulnerable que se comparte y es acogido.
- Es interesante como el silencio alrededor de este tipo de fotografías no aleja al lector, sino que más bien lo invita a seguir leyendo, a seguir hurgando en el libro para poder encontrar otro tipo de información que ayude a aclarar por qué se incluye una fotografía como esta. Esto podría ayudar a revelarse el rol que tendría el interior de una lavadora en la memoria de Ren. Es necesario hacer dicho espacio amplio, entonces, lo suficientemente grande como para sentir que estamos adentro. Así, lo que es un objeto con cierta función se ha convertido en un espacio al que posteriormente se comprenderá qué rol tiene en esta historia.
- Así como cada testimonio va siendo una parte de una imagen mucho más amplia, diversa y compleja, el de Ren nos ayuda a reflexionar e imaginar cómo se sienten las secuelas de haber sufrido abuso desde una edad tan temprana. Ayuda a desmitificar el discurso de resiliencia que suele anclarse a este tipo de narrativas y más bien nos guía a ver que en realidad el sufrimiento no se ha resuelto del todo, pero que los actos de amor propio y valentía se tratan de continuos intentos por, por ejemplo en el caso de Ren, dormir con más calma o poder ser una adulta funcional dentro de su necesaria independencia logrando mantener un trabajo durante el mayor tiempo posible. Entonces, no se trata de curar la herida, sino de que ella no empeore y se siga expandiendo y más bien poder vivir junto a ella. Como se mencionó anteriormente, el orden de cada elemento con el que se han construido patrones previamente, ha cambiado, pero ello no altera lo que se necesita transmitir. Sin embargo, ese aparente acto de regresión es uno que a ella le posibilita cierto avance, uno que ella expresa y anhela como poder estar más tranquila, antes que superada de cierto trauma o historia personal. Quizás sea por ello que Miki decide, por ejemplo culminar la sección de Ren con su foto de niña y una foto más a sangre.
- Así, lo que te salva, en exceso, también puede lastimarte, y es por ello que se trata de reunir todos los recursos posibles para poder hacer un balance, como se da en el caso de la narrativa visual de *Internal Notebook* al no sólo reunir y hacer referencia a elementos anclados al acto violento y trágico del abuso, sino también aquellos otros elementos más tiernos, amables e inocentes que remiten al clima de la infancia, haciendo con ambas texturas emocionales un merecido contrapeso que realmente honra y puede hasta encarnar la forma en cómo viven los presentes entrevistados, como posibles otras víctimas de historias similares de violencia y abuso.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Esta foto también me recuerda a la expresión de “una raya más al tigre”, que en el contexto de esta narrativa podría recogerse como una alusión a cómo a pesar de que se sigan compartiendo estas narrativas del dolor, la violencia sigue practicándose en distintos espacios y niveles. Por lo tanto, la autolesión, como en otros textos se ha recogido, no es un intento por necesariamente lastimarse más, sino recuperar respuesta vital, una que venga de uno mismo, frente a un contexto que nos lo inflige, pues nos abusa. La estética difusa de la fotografía, estética elegida por Miki ayuda a acercarla con otras imágenes, pero sobre todo la suaviza, le otorga de cierta calidez que hace que entonces la dureza que viene de lo crudo, encuentre un contrapeso con el que pueda ser vista, puese al estar exhibida, no se nos puede permitir más pasarla por alto.</li> <li>• En un siguiente pliego, vemos una confusa imagen diagramada a sangre. Pareciera tratarse de un piso ligeramente iluminado que ha sido registrado con desenfoque. Sin embargo, dicha textura estética remite la sensación de cuando se está nadando y se ve cierto fondo con borrosidad. Así, la imagen transmite una sensación de aire, de agua, algo no claro, no identificable. Esto puede simbolizar la manera en la que la mirada podría estar sesgada con cierto velo, lo que hace que uno se pregunte entonces ¿Qué velo? ¿Qué es lo que obstaculiza el reconocimiento? ¿Qué es aquello que aún no podemos o aún nos cuesta ver? Quizás la herida expuesta y sangrante, el dar cuenta de ello, debenga en un momento de confusión como el que se recoge de esta fotografía a sangre. Es algo tan abrumador que nos deja en la bruma, a diferencia de dicho silencio en negro que se encuentra tras cada retrato fotográfico o una pausa en blanco tras la presentación de cada uno de esos objetos-evidencia de los actos violentos.</li> <li>• Es interesante como se hace uso de diarios, que guardan una estética tierna y alegre, para guardar confesiones tan tristes y difíciles. Aquí se refuerza la idea de que el diario no sólo está destinado para guardar memorias gratas, sino la memoria en sí misma, tanto en sus partes más digeribles y amigables como las más terribles e impensables. <i>Internal Notebook</i> no sólo resignifica el diario personal al nombrarse a sí mismo así o al hacer uso de dicho entorno para poder acerca una temática difícil, sino que también reinvinfa el uso de este tipo de bitácoras para poder contar la propia verdad, como sea necesario, deseado y decidido. Así, tras la hoja del testimonio en el idioma materno, seguimos hacia la siguiente hoja.</li> <li>• Esto resulta interesante pues el no tener la hoja en blanco evita que el espacio disponible para la escritura no se sienta abrumador, por el contrario, que invita a ser escrito como cada quien considere, necesite o desee. Si en otras entrevistas la pausa en negro servía como un aire suspendido para poder procesar lo expresado en el testimonio personal, aquí resulta como un túnel que conecta dos momentos complejos: la historia de abuso de Chifuyu y la confesión de la secuela más dolorosa, que es reconocer las pocas ganas de vivir.</li> <li>• Estamos ante un nuevo pliego a sangre, una foto que nos muestra un paisaje natural, en un ángulo contrapicado. Reconozco la copa de un árbol, a través del cual se filtran los rayos del sol. Es una imagen con bastante luz y claridad, una que evoca mucha calma y esperanza. Quizás se trate de una propuesta desde el diseño de</li> </ul>
--	---

querer acoger y recoger los testimonios de Chifuyu (el del diálogo como el extraído del diario íntimo) y darles un mejor lugar: uno de posibilidad, de aliento. Finalmente, la historia de Chifuyu, como la de los demás entrevistados y quizás la de otras personas, están representadas en este libro. Ello ya es una evidencia, por más pequeña o grande que pueda ser para sus protagonistas, de querer hacer algo con el dolor que se guarda: de compartirlo, mostrarlo, expresarlo. Confesarlo y por fin dejar de ocultarlo por miedo o vergüenza. Por ello la imagen es propuesta en toda la amplitud que el libro permite, pues es importante también para Chifuyu, como para Miki, poder cerrar le desesperanza absoluta con un resquicio de posibilidad, como lo que incluso se podría inferir desde la sola existencia de un proyecto como éste que no sólo recoge las historias de abuso para evidenciarlas, sino que también representa la vida que continúa cuidándose a pesar de y entorno a todo ello.

- Este pliego tiene un pequeño escondite. Justo hacia la segunda mitad de la fotografía (el lado derecho) logramos ver que la hoja sólo está hasta la mitad y que al pasarla revela debajo de ella un texto: “Se conocieron en un taller comunitario para personas con discapacidad donde trabajaban. Dado que ambos crecieron en un centro de servicios de niños y familias, se hicieron cercanas. Kumiko solía sufrir violencia doméstica por parte del novio con el que vivía. Kiyoko siguió cambiando de trabajo porque no podía entablar buenas relaciones con sus colegas. No podía vivir sola, así que se quedó en la casa del personal de una antigua institución de cuidado infantil. Ella comenzó a autolesionarse, como cortarse las muñecas y tomar una sobredosis de drogas repetidamente. Kumiko dejó su casa con miedo y se mudó con Kiyoko”. De esta manera, a través de las palabras de Miki y de lo que recogería del diálogo con ambas, nos cuenta cómo aquello que lamentablemente las encuentra a estas dos mujeres (la historia de violencia), es también aquello que les permite, precisamente, reunirse y poder darse una nueva posibilidad de vida, una desde un entorno familiar, un hogar, diferente, cálido, seguro. El que ellas necesiten sin tener que explicárselo todo, pues ambas vienen de experiencias singulares pero que forman parte de un sistema y dinámicas de violencia infantil, como de espacios mal diseñados para atender dichos casos.
- El tachón es un tipo de intervención similar al de decidir poner los rostros de los adultos en blanco, sin embargo la diferencia es importante. Cuando se ponen los rostros de color blanco, se lee como información que ha sido extraída. Sin embargo, cuando aquí vemos el rayón sobre el rostros, es información que desearía poderse eliminar, borrar o desaparecer (lo mismo a ocultar). Así, lo que en el primer caso se logra pues el rostro no está, aquí lo que pesa es la intención detrás de si se logra o no desaparecer el rostro. Esto nos deja con varias preguntas. ¿Quién es dicha chica?
- Nos detenemos un segundo para notar como *Internal Notebook*, hasta el momento, se ha vuelto como una muñequita rusa de historias de dolor: encontramos cuadernos dentro de otros cuadernos, un libro (o varios) dentro de uno. Acción que nos invita constantemente a abrir para encontrar algo más hacia adentro, tanto literalmente, entre hojas, o metafóricamente, con relación a lo que se comparte emocionalmente. Así, se hace alusión, desde una analogía material y narrativa, a lo que acontece cuando hurgamos

dentro de nuestra propia historia y memoria, sobre todo cuando somos impulsados desde una emoción compleja y retadora como el dolor o la frustración, tratando de entender por qué nos sucede lo que nos sucede. En dicha línea, Miki logra expresar y transmitir desde el diseño del libro, no sólo una estética íntima y tierna para acercar al lector, sino que lo confronta a desplegar páginas para poder darse al encuentro con las verdades y realidades más insoportables. Entonces, continuando en el pliego, la página que tenemos hacia la derecha, pertenece a la de la foto familiar de niña. Como siempre, la hoja en la que está dispuesta se encuentra por la mitad, pero aquí la diferencia es que la hoja no está incompleta o cortada, sí está completa pero hay que desdoblarla. Al desdoblarla, por fin vemos la primera, si no única, foto de entrevistado de cuándo eran niños, completa.

- De esta manera, nuevamente se refuerza la idea de que narrar la vida propia, con todos sus dolores y alegrías, resulta esencial y necesario para cualquier individuo, sobre todo aquellos que conviven o continúan buscando aprender a cómo convivir con historias de trauma. Entonces, una figura como la que llega a través de Miki, les permite no tener que crear el espacio de expresión necesario desde cero, sino de cocrearlo y afinarlo en compañía de alguien más, que incluso puede tratarse de un especialista en ese espacio (como lo es Miki al ser fotógrafa y narradora visual). Así, la parte en la que pueden permitirse explayarse y/o concentrarse es sólo en la de narrar su verdad, todo lo que necesiten y deseen.
- Entonces, esta fotografía a sangre nos muestra su brazo, nos muestra sus cicatrices de haberse autolesionado varias veces. Esta imagen nos recuerda a otra, a la de Chifuyu, con la diferencia de que las cicatrices de ella aún estaban abiertas o recientemente hechas, pues figuraban sangrando o enrojecidas. En cambio, las de Kiyoko ya son cicatrices, son marcas que se pueden notar pero que también se encuentran resanadas con nueva piel, con su propia piel. Es interesante esto a nivel narrativo, pues nos da la lectura de que si bien el trauma es una herida que se abre y reabre constantemente, también parte de ello pueden eventualmente cicatrizar y nunca más tener que ser profundizadas o remiradas, sino ya, concluidas de alguna forma, aunque permanezcan presentes en la memoria. Con estas lecturas se regresa a afianzar que las secciones y las entrevistas elegidas también están siendo secuenciadas para hacer fluir y continuar la narrativa propia de la problemática que Miki recoge. En dicha línea, cada universo que es cada persona y su historia, esta recibiendo el tratamiento de imagen, es decir, como cuando el fotógrafo practica poner una imagen luego de otra con la consciente de que lo que cada imagen contiene afecta una a la otra. A su vez, esto nos permite recuperar a la imagen fotográfica como una síntesis visual de muchas cosas que pasan dentro de ella: dentro de lo que queda evidenciado y registrado en su encuadre como también aquello que se oculta, se infiere o ha quedado fuera de su propio margen. Entonces, con Kiyoko, que es la entrevista que también nos trae el rol y posibilidad de las artes (cuando nombra el canto), también desde esta imagen nos retorna a la idea de que hay heridas que logran cicatrizar.
- Vemos un pliego a sangre, dispuesta en una hoja unida, no de hoja cortada. La imagen a sangre nos muestra una parte de la fachada de

una casa. Así, vemos una ventana que lleva las cortinas cerradas, dejándonos ver tan sólo un cordel decorativo de muñequitos, así como unos peluchitos que están dispuestos en el balcón de la ventana. Son varios peluches los que se observan, por lo que inferimos que la ventana pertenece a la habitación de una niña o niño. Pareciera que los peluches nos miran a la distancia, casi como una despedida, por lo mismo que esta fotografía está dispuesta al cierre del libro. Viéndonos a través de la ventana, también se siente como el fin de una visita por una casa ajena, así, podría imaginarse desde la metáfora que cada peluchito es como cada entrevistado que hemos ido conociendo a través de las páginas de *Internal Notebook*. Por lo tanto, esta imagen funciona como una despedida nostálgica, pero no de un “hasta siempre” sino un “hasta la próxima visita”, no sólo por el vínculo que podemos generar con cada relato y viceversa, sino porque el tema que recoge Miki es uno que urge de esa visita recurrente, para que pueda ser atendido como corresponde y detenido en sus permisividades más sutiles que pueden ir cambiando y/o actualizándose día tras día. A su vez, esta imagen consigue, de una manera lúdica y tierna, reafirmar lo que se recogía cuando se nombraba cómo cada historia es muy singular pero al mismo tiempo como son encontradas en la temática que las reúne y engloba.

- Lo que acompaña la pausa y silencio en negro de Kumiko es la fotografía de un objeto, como anteriormente se ha mostrado y dispuesto. En esta oportunidad se trata de un monedero rosado tejido a mano. Se trata del monedero que le dejaron sus padres a Kumiko cuando decidieron abandonarla porque más que una hija, ella significaba un problema. Dicha sensación de abandono es una que se evoca también desde su mirada desconectada en el retrato previamente descrito. Por lo tanto, un acto de violencia, una agresión, no sólo se evidencia en un abuso físico o una herida, sino también en una indiferencia o rechazo muy grande y profundo, como el abandono. Quizás la historia de Kumiko esté plagada de otras heridas físicas, también duras y profundas, pero aquella que ella considera ha sido y continúa siendo la más difícil de todas es el haberse dado cuenta que sus papás realmente no la quisieron y la dejaron como si se tratase de cualquier ser u objeto. Así, tanto el cuchillo, como el palo de metal, vistos en entrevistas previas, son tan agresivos y responsables de traumas como lo que simboliza el monedero en la memoria e historia de vida de Kumiko. Sin embargo, como lo veremos en el siguiente pliego, dentro de tanto dolor hay esperanza, y es la que ella encuentra al haber llegado a conocer a Kiyoko.
- El libro concluye de que hablar y exponer de tantas historias y contextos indecibles, precisamente el poder ofrecerles un espacio donde se conviertan en narraciones expresables y posibles es lo que abre camino a poder ayudar con la problemática, antes que a sólo resolverla desde la palabra, poder tomar acciones concretas con las personas afectadas y las personas que quizás aún puedan estar en otro momento de su propio proceso, uno donde el silencio y la vergüenza ya no pueden seguir reprimiendo memorias, dolores y necesidades. Finalmente, como se muestra en esta fotografía, es una flor que resplandece, que llama, pide y necesita la atención de quien la observa, para notarla entre tanta maleza y así, registrarla para la

	<p>posteridad, tomarle una fotografía que viene a ser una huella de aquello que también existe, junto a tantas otras cosas.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Es gracias a la oscuridad que esa luz se presente así de fuerte, y al mismo tiempo esa luz hace que la sombra no sea tan sobreabundante. Son complementos, como siempre se ha sabido, pero visto desde la historia del trauma y abuso infantil, se vuelve una interesante y bella metáfora de cómo quizás el camino a sanar esas heridas sea precisamente no iluminando el espacio o viviendo siempre en oscuridad, sino aprendiendo a convivir con ambos en sus diversas e inconstantes fluctuaciones y balances.</li><li>• Así, llegamos al final del libro, momento antes de los créditos, donde el punto final lo da un dibujo hecho a mano como el que vimos al inicio, junto al título del libro o incluso hacia el final después de la entrevista de Chifuyu. Este último dibujo, colocado hacia la esquina inferior derecha de la página de la derecha, nos muestra que pertenece a un cuaderno anillado. Es el dibujo de una carita que sonríe y llora a la vez, algo que podría parecer contradictorio o imposible de darse pero que en realidad pasa: la felicidad vive por que la pena y la pena existe por que hubo felicidad. No se puede elegir por una, ambas van de la mano y quizás se trate de poder propiciar espacios como ese cuaderno, como lo es el mismo fotolibro. Entonces, lugares en los que esa aparente imposible paradoja puede vivir porque es como es la vida, cualidad o esencia mejor dicho que se hace evidente cuando alguien convive con trauma. Quizás aceptar eso ayude a poder convivir así de una manera más orgánica y liberadora, y un camino evidente para construir ese tipo de sociedad y espacio es uno en el que dejamos de lado los prejuicios que discursivamente nos dicen todo el tiempo cómo es que deberíamos sentir y expresar las cosas que nos suceden.</li></ul>
--	--

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GONZÁLEZ, Juan Carlos. (2018). *La individuación desde el enfoque de Carl G. Jung*. Colombia: artículo en la revista de psicología “Monográfico individuación”. Vol. 10; N° 1.
- BADGER, Gerry; FERNÁNDEZ, Horacio; KANEKO, Ryuichi; KESSELS, Erik; LEZMI, Frederic; A. MARTIN, Lesley; DE MENDOZA, Irene; NEUMÜLLER, Moritz; PARR, Martin; SCHADEN, Markus. (2017). *Fenómeno Fotolibro*. Catálogo de la exposición “Fenómeno Fotolibro” en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y la Fundación Foto Colectania. Barcelona, España: Editorial RM.
- BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- BARTHES, Roland. (1999). *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- BOISIER, Ros; y SIMOES Leo. (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. España: editorial Muga.
- BORSUK, Amaranth. (2018). *The Book*. Estados Unidos: MIT Press Knowledge.
- BURGIN, Victor. (2018). *The camera: essence and apparatus*. London, UK: MACK Books.
- CAMERON, Julia. (2011). *El camino del artista*. Madrid, España: Santillana Ediciones Generales.
- CARRILLO QUIROGA, Perla. (2015). *La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales*. México: artículo en la revista RMIE (Revista Mexicana de Investigación Educativa). Vol. 20; N° 64.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (2021). *Diccionario de símbolos*. España: ed. Siruela.

- CLARK, Tim. (2013). *The vanishing art of the family photo album*. Estados Unidos: artículo en la revista en línea TIME. Fecha de publicación: 4 de setiembre del 2013. (<https://time.com/3801986/the-vanishing-art-of-the-family-photo-album/>).
- COLORADO NATES, Óscar. (2013). *Fotografía intimista: el documento personal*. Artículo publicado en el blog personal “Oscar en fotos”. Fecha de publicación: 17 de febrero del 2013 (<https://oscarenfotos.com/2013/02/17/fotografia-intimista-el-documento-personal/>).
- CROVI DRUETTA, Delia. (2005). *La sociedad de la información: una mirada desde la comunicación*. México: artículo publicado en la revista “Ciencia – Academia Mexicana de Ciencias”. Vol. 56; N° 4.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *De la gramatología*. París, Francia: Les Éditions de Minuit, collection “Critique”.
- DÍAZ LEGUIZAMÓN, Juan Manuel. (2015). *Lo real y la mirada. Potencia de la imagen desde el minimalismo y el arte del horror*. Colombia: artículo en la revista “Artes, la revista”. Vol. 14; N° 21.
- ESCOBAR, Clemente. (2010). *De-construyendo a Roland Barthes: notas para imaginar la ciudad como espacio ideológico*. Madrid, España: artículo en la revista “Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural”. Vol. 2; N° 1.
- FERNÁNDEZ, Horacio. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. España: Editorial RM.
- FERNÁNDEZ, Horacio. (2014). *Fotos & Libros. España 1905-1977*. España: La Fábrica.
- FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, España: Ediciones Akal.

- FREUD, Sigmund. (1925). "The 'uncanny'" en *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud; volume XVII (1917-1919); An infantile neurosis and other works*. London, UK: The Hogarth Press and the institute of psychoanalysis.
- GIL ESCUDIER, Elena. (2019). "El manga: de la tradición a la cultura de masas" en *Meiji. El nacimiento del Japón universal*. Córdoba, España: artículo publicado en el marco del simposio en conmemoración del 150 aniversario, coordinado por Antonio Míguez Santa; Universidad de Córdoba.
- GOMBRICH, E. H. (2006). *The story of Art*. Nueva York, Estados Unidos: Phaidon.
- GROVIER, Kelly. (2017). *The urinal that changed how we think*. UK: artículo en la revista en línea de la BBC. Fecha de publicación: 11 de Abril del 2017. (<https://www.bbc.com/culture/article/20170410-the-urinal-that-changed-how-we-think>).
- HEYMAN, Stephen. (2015). *Photos, photos everywhere*. Nueva York, Estados Unidos: artículo en la revista en línea The New York Times. Fecha de publicación: 29 de julio del 2015. (<https://www.nytimes.com/2015/07/23/arts/international/photos-photos-everywhere.html>).
- HILLMAN, James. (1999). *Anima mundi*. España: Ediciones Siruela.
- HOOKS, Bell. (1995). *Art on my mind, visual politics*. Nueva York, Estados Unidos: The New Press.
- JAIME, Eliana; y CURA, Virginia. (2015). *Arte y Psicoanálisis. Como el arte nos posibilita la tyche*. Argentina: trabajo presentado en el marco de el VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología; XXII Jornadas de investigación, XI Encuentro de investigadores en Psicología del MERCOSUR. (<https://www.aacademica.org/000-015/773>).

- KANEKO, Ryuichi; y VARTANIAN, Ivan. (2009). *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. Nueva York, Estados Unidos: Aperture Foundation.
- KARASIK, Mikhail; y HEITING, Manfred. (2015). *The Soviet Photobook 1920-1941*. Alemania: Steidl Press.
- KOSSOY, Boris. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- KRISTEVA, Julia. (1988). “Freud: ‘heimlich/unheimlich’, la inquietante extrañeza” en *Etrangers á nous-mêmes*. Francia: Éditions Gallimard, collection Folio/Essais.
- LEDERMAN, Russet; YATSKEVICH, Olga; LANG, Michael. (2017). *How We See. Photobooks by Women*. Nueva York, Estados Unidos: 10x10 Photobooks.
- MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, Miguel. (2005). *El método etnográfico de investigación*. México: artículo publicado en la plataforma educativa de la Universidad Simón Bolívar de Caracas. ([prof.usb.ve/miguelm/metodoetnografico.html](http://prof.usb.ve/miguelm/metodoetnografico.html)).
- MCNIFF, Shaun. (2002). “The discipline of total expression: an abiding conversation” en *Crossing Boundaries: Explorations in Therapy & the Arts*. Canada: EGS Press.
- MELONI GONZÁLEZ, Carolina. (2019). *Sobre cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía de Derrida*. España: artículo en El Salto diario en línea. Fecha de publicación: 8 de octubre del 2019. (<https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/sobre-cuatro-formulas-poeticas-que-podrian-resumir-la-filosofia-de-derrida>).
- MIRANDA, Lin-Manuel. (2020). *Hamilton* (videgrabación). Nueva York. Consulta: Noviembre del 2020. Película disponible en la plataforma digital Disney+.
- MOHAJAN, Haradhan. (2018). *Qualitative research methodology in social sciences and related subjects*. Alemania: artículo publicado en Journal of Economic Development, Environment and People. Vol. 7; N° 1.

- MOLLA, Rani. (2021). *Posting less, posting more, and tired of it all: How the pandemic has changed social media*. Estados Unidos: artículo publicado en la plataforma en línea Vox.com. Fecha de publicación: 1 de marzo del 2021.  
(<https://www.vox.com/recode/22295131/social-media-use-pandemic-covid-19-instagram-tiktok>).
- MORENO ACERO, Iván; y PUENTES RODRÍGUEZ. (2015). *Aportes de la obra fotográfica de Nan Goldin a la formación de un humanismo plural*. México: artículo en la revista RIDE Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo. Vol. 6; N° 11.
- MULLIGAN, Therese; y WOOTERS, David. (2012). *A history of photography: from 1839 to the present; The George Eastman House Collection*. Estados Unidos: Taschen.
- MUÑOZ, Miguel Ángel. (2017). *Nan Goldin: el lado poético y duro de la fotografía*. México: artículo en el diario digital La Razón de México. Fecha de publicación: 16 de diciembre del 2017. (<https://www.razon.com.mx/cultura/nan-goldin-el-lado-poetico-y-duro-de-la-fotografia/>).
- MUNIR, K. A.; y PHILLIPS, N. (2013). “El nacimiento del momento Kodak” en *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. España: La Oficina de Arte y Ediciones.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción por Simón Royo. ([www.lacavernadeplaton.com](http://www.lacavernadeplaton.com)).
- NUSSBAUM, Martha. (2012). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- ØSTBY, Hilde e Ylva. (2019). *El libro de la memoria*. Barcelona, España: Ariel.
- PARR, Martin; y BADGER, Gerry. (2004). *The Photobook: A history* (vol. 1, 2 y 3). Nueva York, Estados Unidos: PHAIDON.

- PARR, Martin. (2016). *The Chinese Photobook*. Nueva York, Estados Unidos: Aperture Foundation.
- RENNER, Nausicaa. (2019). *How social media shapes our identity*. Washington D.C., Estados Unidos: artículo digital en The New Yorker (Fecha: 8 de agosto del 2019).
- ROBLES, Bernardo. (2011). *La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico*. México: artículo publicado en la revista “Cuicuilco” de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Vol. 18; N° 52.
- SONTAG, Susan. (2002). *Looking at war. Photography's view of devastation and death*. Nueva York, Estados Unidos: artículo en la revista digital de The New York Times. Fecha de publicación: 1 de diciembre del 2002. (<https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>).
- TANAKA, Masato; y SAITO, Tetsuya. (2020). *Gran historia visual de la filosofía: una guía con sencillos gráficos e ilustraciones para entender los conceptos y personajes clave del pensamiento occidental*. Barcelona, España: Blackie Books.
- TAPIA BELLIDO, Laura. (2020). *Un fotolibro para contar una historia familiar de exilio y ausencia*. España: trabajo de investigación del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Complutense de Madrid. (<https://eprints.ucm.es/id/eprint/63344/>).
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. (2008). *Zygmunt Bauman: modernidad líquida y fragilidad humana*. España: artículo en revista “Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas”. N° 19.
- VICENTE, Pedro (ed.). (2013). *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. España: La Oficina de Arte y Ediciones.
- WINNICOTT, D. W. (1993). *La naturaleza humana*. Argentina: Paidós.

WOLF, Susan. (2016). *Aesthetic responsibility*. Estados Unidos: artículo publicado en el marco de The Amherst Lecture in Philosophy, lecture II (2016). ([https://amherstlecture.org/wolf2016/wolf2016\\_ALP.pdf](https://amherstlecture.org/wolf2016/wolf2016_ALP.pdf)).

ZADRA, Gabriela. (2021). *Apuntes sobre el objeto en la teoría de J. Lacan*. España: trabajo presentado en el marco de la jornada “El objeto del psicoanálisis” de la Facultad de Psicología y Psicopedagogía de la USAL. Fecha de publicación: 24 de noviembre del 2021.

