

LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE AUTOBIOGRÁFICO: LA IMAGEN FAMILIAR COMO HUELLA MNEMÓNICA E IDENTITARIA

REBECA PARDO
Universitat de Barcelona

Resumen:

En los últimos años, las imágenes domésticas (fotografías y películas) son la base de una serie de obras tan heterogéneas como irregulares. En esta comunicación analizamos las diferencias entre la memoria y el recuerdo, entre la imagen fija y la imagen en movimiento como huellas, entre el material generado intencionadamente por el propio autor y el que éste recibe de terceros.

De este modo comprobaremos que las diferencias entre la manera de hacer memoria a partir de imágenes fijas o en movimiento abren un interesante debate sobre la manera en que recordamos y construimos nuestras identidades a través de las imágenes.

Palabras clave: Imagen familiar, memoria, postmemoria, autobiografía, huella, álbum familiar, cine doméstico, fotografía.

Abstract:

Over the last years, domestic images (photographs and films), are the basis of a series of artworks as heterogeneous as irregulars. In this communication the differences between memory and remembering are explored, between the still image and the moving image as traces, and between the material deliberately produced by the author and the material received from others.

Therefore we will confirm that the different way we remember with moving or still images creates an interesting debate about the way we remember and build our identities through them.

Keywords: Family image, memory, postmemory, autobiography, trace, family album, domestic movies, photography.

Las imágenes familiares, entendiendo bajo este término tanto las fotografías como las películas domésticas, se han convertido en los últimos años en materia prima de trabajos tan heterogéneos como irregulares.

Uno de los campos en los que se ha abierto paso la imagen doméstica con resultados más interesantes ha sido el cine, donde asistimos a una avalancha de películas, documentales y ensayos o experimentos audiovisuales que, sobre todo en EE.UU., están siendo objeto de interesantes análisis y publicaciones.

Este fenómeno contemporáneo tiene sus raíces en la propia naturaleza de la fotografía, del cine e incluso del vídeo, como “ojos” o “testigos” de cuestiones sociales, memorialistas, documentalistas y, en el fondo, identitarias.

Hasta aquí, casi todas las publicaciones están de acuerdo, pero ¿existen diferencias entre la memoria y el recuerdo, entre la imagen fija y la imagen en movimiento, entre las obras que se generan a partir de las fotografías familiares o las películas domésticas de los propios antepasados y aquellas otras obras que parten del metraje encontrado elaborado por puros extraños?

En la respuesta a estas preguntas se encuentran matices que con frecuencia pasan desapercibidos pero que nos llevan por senderos paralelos, que no idénticos, para recorrer las vidas, identidades y experiencias (tanto propias como ajenas) a través de unos rastros que se singularizan por las características de las huellas que se siguen.

Estos matices, como las diferencias entre las obras que parten de imágenes fijas o de imágenes en movimiento, son el centro de esta reflexión sobre la manera en la que hacemos memoria y construimos nuestras identidades y las de los otros a través de una obra de carácter artístico, creativo y, obviamente, personal.

Ésta es la tarea de esta pequeña comunicación sin pretensión de exhaustividad, matizando que toda esta reflexión forma parte de una tesis doctoral en proceso de redacción.

ALGUNAS CUESTIONES TERMINOLÓGICAS

Comenzaremos por aclarar algunas cuestiones terminológicas importantes para poder, a partir de ellas, plantear las cuestiones que centran nuestro interés. Somos conscientes de que se podría hilar más fino, pero a partir de esta clasificación simple y al mismo tiempo útil podemos realizar los análisis que nos ocupan y por este motivo optamos por la sencillez terminológica en aras de una mayor claridad.

a): Memoria, recuerdo y postmemoria

Comenzaremos por diferenciar claramente dos conceptos que, frecuentemente, se consideran sinónimos y por dar la definición de un término que tomamos prestado de Marianne Hirsch.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*¹, la «Memoria» es (entre otras muchas acepciones) la “Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado” y la “Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto”. El «Recuerdo», por otro lado, es definido por el mismo diccionario² como “Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló”, “Cosa que se regala en testimonio de buen afecto” e incluso “Objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso, etc.”.

Según estas definiciones, la memoria vendría a ser una facultad, una capacidad y, al hablarnos de «exposición de hechos», se le estaría otorgando un carácter de narratividad. Frente a todo esto, el recuerdo se define como algo mucho más concreto y puntual.

Junto a estos dos términos, propongo desde hace años adoptar y adaptar el concepto de «postmemoria» que Marianne Hirsch desarrolló para hablar de la memoria de “segunda generación” que adquirieron los descendientes de los supervivientes del Holocausto y que nos apropiáramos de una manera un poco más amplia a la que ella propone en principio, tomando en cuenta que la propia autora deja una puerta abierta que aprovechamos en este caso al apuntar³ que “puede ser útil para describir otras memorias que guardan segundas generaciones de eventos y experiencias colectivas traumáticas”⁴.

De este modo, denominaremos «postmemoria» a aquella memoria surgida no de la propia experiencia sino del testimonio de los otros, que en los casos que nos ocupan serán frecuentemente relatos de las generaciones anteriores de la misma familia.

1 http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=memoria (consultado por última vez el 05/09/2010).

2 http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=recuerdo(consultado por última vez el 05/09/2010).

3 Hirsch, Marianne: *FAMILY FRAMES. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, Segunda Edición, 2002, Pg. 22.

4 Cita original: “it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences”.

b): la imagen familiar: películas domésticas y fotografía familiar

Junto a las definiciones que acabamos de dar de algunos términos importantes del campo de la memoria, anotaremos ahora otras para intentar acotar el terreno artístico y cultural en el que nos moveremos.

Se utilizará el término «audio/visual»⁵ separado por una barra en un intento de recoger en una palabra las obras que nos ocupan y que suelen tener una parte visual importante, un complemento de audio bastante frecuente y, ocasionalmente, pueden trabajar con un audio sin apoyos visuales. Por lo tanto, optaremos por una variación en la escritura de un término ya existente y conocido para intentar ir un poco más allá de su significado habitual y abarcar todos los materiales que nos ocupan de un modo que nuevamente simplifique el discurso.

Por otro lado, el centro de nuestro interés es la «imagen familiar», concepto en el que agruparemos todo aquel material visual (tenga o no sonido) en el que se recojan momentos familiares. Básicamente hablaremos de dos grandes grupos de imágenes familiares: las películas domésticas (realizadas en cualquier soporte: desde los primeros formatos de cine doméstico hasta las últimas tecnologías digitales pasando por el vídeo) y la fotografía familiar (en cualquiera de los soportes conocidos: desde los primeros «puntos de vista» hasta las imágenes captadas con un teléfono móvil⁶).

LA IMAGEN FAMILIAR COMO HUELLA MNEMÓNICA

La imagen familiar se ha ido convirtiendo con el tiempo en una importante huella mnemónica en la que se cimientan los recuerdos familiares y personales, pero en la que últimamente también se apoyan las memorias colectivas e incluso históricas que definía y diferenciaba Maurice Halbwachs⁷, con experiencias como las llevadas a cabo en el fondo fotográfico del Japanese American National Museum de Los Angeles (California) a partir de 1989 por Karen

5 Variación gráfica del término «audiovisual» que, según el DRAE es un adjetivo “que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas.”

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=audiovisual (consultado por última vez el 05/09/2010).

6 Existen reticencias por parte de algunos críticos e historiadores sobre el término «fotografía» en relación a los nuevos soportes o a los más arcaicos. Sin embargo, el debate sobre la idoneidad del término «imagen» o «fotografía» no es objeto de este análisis y no iremos más allá en esta polémica.

7 Halbwachs, Maurice: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

L. Ishizuka y Robert A. Nakamura. La propia Ishizuka⁸ narra cómo se inició aquel trabajo y lo que implicó el descubrimiento de las películas familiares de unos japoneses que se filmaban a ellos mismos en un tiempo en el que no había rastro de ellos (ni de otras minorías) en otros documentos audio/visuales más allá de algún estereotipo burlesco. La originalidad y fuerza de estas grabaciones, que incluían metraje dentro de los campos de concentración norteamericanos para los japoneses-norteamericanos durante la II Guerra Mundial, ha sido capaz de reconstruir no sólo algunas interesantísimas biografías de la época, sino la memoria colectiva y la memoria histórica de los japoneses en EE.UU., con sorprendentes resultados incluso para la propia comunidad japonesa en aquel país.

Mucho más cerca tenemos el caso de *Un instante en la vida ajena*⁹, película en la que se reconstruye la vida de Madronita Andreu y también, de alguna manera, la de la alta burguesía catalana de la época.

No son éstas las únicas muestras del creciente interés por la imagen familiar que se vienen dando en diferentes ámbitos de la cultura y las artes en el último medio siglo, con mucha mayor intensidad en los últimos 20 años, pero con frecuencia se han estudiado estas obras como trabajos «autobiográficos» o «autorretratos», a menudo dejándolos de lado como meros ejercicios narcisistas, sin un debido análisis de la trascendencia y las dimensiones de lo que, según la investigación que realizo actualmente para la tesis doctoral, podríamos catalogar casi como un movimiento cultural y artístico de «retaguardia» por hacer una referencia a la mirada al pasado y un guiño a las vanguardias artísticas que hicieron del cine amateur una forma más de arte.

Como parte de esa investigación en proceso, surge la preocupación por el tema que nos ocupa: la relación de la imagen familiar con la memoria y cómo influyen las características del tipo de «huella» utilizada en la reconstrucción no sólo de la memoria sino también de la identidad del autor de esos trabajos de cariz autorreferencial y, habitualmente, autobiográfico.

8 Ishizuka, Karen L., *A través de nuestros propios ojos. El cine realizado con metraje doméstico japonés-americano*, en Efrén Cuevas Álvarez (Ed.), “La Casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos”, Textos Documenta, Madrid, Ocho y Medio, Libros de cine, 2010, Pp. 207-223.

9 Película documental realizada en el 2003 por José Luis López-Linares y ganadora en el 2004 del Premio Goya al Mejor Documental (Productora: Cero en conducta S.L.). La película se hizo tras encontrar más de 900 bobinas de material en 16 mm. filmado por Madronita Andreu (hija del conocido doctor Andreu) en la Filmoteca de Cataluña. Se trata de una obra de montaje con la selección de los mejores fragmentos de las películas amateurs realizadas por Madronita Andreu entre los años 20 y los 70.

a): La obra audio/visual biográfica y la autobiográfica o la autorreferencial

En primer lugar, deberíamos aclarar que no es lo mismo elaborar un trabajo autobiográfico o autorreferencial a partir de fotografías y películas de la propia familia que hacer una obra biográfica o autobiográfica (existe la posibilidad de la “auto-ficción”) a partir de material encontrado en mercadillos, contenedores de basura u otros lugares.

En el primer caso estaríamos trabajando la propia memoria y la postmemoria, junto con la memoria colectiva de nuestro entorno (lo que se podría denominar la «mitología» o la «Leyenda» familiar) y por lo tanto el motor de los trabajos realizados en estos casos parte normalmente de un choque entre las propias vivencias, los recuerdos surgidos de lo que Anne Muxel¹⁰ ha denominado la «memoria de la mesa»¹¹ en clara referencia a las conversaciones de «sobremesa» y las imágenes familiares... que no siempre encajan perfectamente. Precisamente de los espacios vacíos, de las grietas, de las sombras y de algunas imágenes escondidas o silencios, han surgido trabajos tan interesantes como *The House I Once Called Home*¹² donde el conocido fotógrafo norteamericano Duane Michals hace un interesante viaje fotográfico y textual a la casa donde vivió su infancia.

Por otro lado, los trabajos realizados a partir de huellas ajenas se elaboran alrededor de lo que propongo denominar «memoria empática», que nace de un peculiar proceso de asimilación de las imágenes y las vivencias ajenas con las propias, gracias a la similitud y los lugares comunes que existen entre todas las poses familiares y las situaciones captadas por la cámara (aunque sean de diferentes países o culturas). Este proceso de asimilación se produce gracias a lo que Marianne Hirsch ha llamado «Affiliative look», que traducimos como «mirada afiliativa» y que consiste según esta autora en un proceso por el que nos involucramos con una imagen familiar ajena hasta adaptar esa imagen dentro de nuestra propia narrativa familiar¹³.

En estos casos, el resultado de las obras suele ser menos comprometido personalmente, más pegado a los clichés o a un intento de romperlos, y suele estar más ligado

10 Muxel, Anne: *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, 1996.

11 «La mémoire de la table»: Término que aparece definido y explicado en el capítulo “Tables et tablées familiales” del ya mencionado libro de Anne Muxel, Pp. 63-93.

12 Michals, Duane: *The House I Once Called Home*, Londres, Enitharmon Editions, 2003.

13 Hirsch, Marianne: *FAMILY FRAMES. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, Segunda Edición, 2002, Pg. 93.

a la fascinación con la que habitualmente deslumbran las imágenes pretéritas de la intimidad de nuestros semejantes. Al haberse perdido el significado de la imagen, el testimonio o la referencia oral/escrita, este tipo de huella despierta procesos mucho más dados a la fantasía o a la complicidad y a la generalización basada en esa sensación de que todos somos iguales o muy parecidos si se nos mira a través de las mismas poses y los mismos clichés. Por este motivo este tipo de materiales de partida suele generar discursos sobre el anonimato, la despersonalización y la masificación de la sociedad actual, como la obra *Who am we?*, traducida como *Quién soy nosotros*¹⁴, (1996-2000) del artista coreano Do-Ho Suh que en esta ocasión, en su línea de trabajo sobre el anonimato de la masa, crea un empapelado de pared que a larga distancia parece cubierta de puntos y, conforme el espectador se acerca al muro, descubre que cada uno de los puntos es en realidad un retrato de un ser humano.

También utiliza imágenes de otros Christian Boltanski para realizar sus imponentes instalaciones que hablan sobre la memoria o el olvido de millones de personas en ciertos momentos de la historia, especialmente los relacionados con el holocausto judío.

La película *The Family Album*¹⁵ (EE.UU., 1986), de Alan Berliner, que recrea la vida de un norteamericano promedio (habría que especificar blanco, de clase acomodada...) sería otro ejemplo más del tipo de obra «despersonalizadora» que puede hacerse a través de metraje doméstico adquirido de extraños.

Sin embargo, las obras realizadas a partir de las propias huellas suelen surgir del descalabro, del desarraigo, del desencuentro o del desconcierto, por no reconocerse en lo que supuestamente es más propio: la memoria familiar recogida en unas poses que idealizan un pasado que se reinventa a sí mismo cada vez que se hace presente en una mirada, mientras el presente se hace futuro en cada toma... y quien mira se siente y se sabe distinto a todos esos reflejos de sí mismo que ya no son su propio yo y que, quizás, nunca lo fueron. Estaríamos ante ese río eraclítico en el que somos y no somos los mismos que se mojaron antes en sus aguas, que son y no son las que eran. Del mismo modo, pasamos ante la cámara siendo y no siendo los mismos, mientras las imágenes son y no son las mismas que recordamos. Por tanto, la mayoría de estos trabajos tiene un marcado cariz identitario y de «autobúsqueda».

14 Puede verse una imagen de la obra en la web de la 49ª Bienal de Venecia (2001) <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/s-suh-2.htm> (consultada por última vez el 07/09/2010)

15 Puede leerse una breve introducción a esta obra en la web del artista: http://www.alanberliner.com/flm_04.html (Consultado por última vez el 06/09/2010)

Pero, por si estas cuestiones del reconocimiento de las imágenes familiares no fueran ya lo bastante complicadas para nuestras personalidades poliédricas, camaleónicas y en construcción constante, hemos de remarcar que rara vez la imagen familiar es un autorretrato: casi siempre se trata de la mirada de unos padres sobre un hijo, del amante sobre el amado... de unos ojos que idealizan y desean ver lo que no siempre tienen delante.

Pero, aunque la situación que estamos planteando sea ya, de por sí, lo suficientemente compleja como para permitirnos sustentar que ninguna imagen familiar es tan simple como para ser tratada como un material de construcción de memoria «objetivo» añadiremos un nuevo interrogante: ¿Qué sucede cuando quien mira sus propias imágenes de «infancia feliz» ha sufrido en realidad abusos, abandonos o situaciones familiares límite como tener un padre “sin hogar” que vive en la calle? ¿Qué sucede en estos casos con la memoria, con el recuerdo, con la experiencia y con la imagen transformada en mito? Quizás precisamente el contrapunto al álbum familiar con experiencias llevadas muy al límite son *51 months* de Carrie Levy¹⁶ (una especie de «diario de ausencia» de un padre encarcelado que la hija mantiene haciendo fotografías de su entorno, según la propia autora: porque era lo que sabía hacer y esa distancia la hacía sentirse segura) y *Phil and me*, de Amanda Tetrault¹⁷ (un libro de fotografías desconcertantes con las que la autora intenta controlar su relación con un padre esquizofrénico que parece vivir en la calle mientras nos muestra un peculiar álbum familiar realizado a base de fotografías de «fotomatón» y extraños poemas escritos en hojas sueltas y servilletas. Como la propia autora confiesa, coincidiendo con Carrie Levy, la fotografía es un escudo que le permite mantener la cordura en esos duros encuentros con un padre muy enfermo y alcoholizado).

En este mismo tipo de entorno doméstico perturbado tenemos la película documental *Capturing the friedmans*¹⁸ (EE.UU., 2003), de Andrew Jarecki, en la que se nos cuenta a través de unos perturbadores vídeos domésticos el inquietante caso de una familia norteamericana implicada en un duro caso de pedofilia. La página web es una especie de recreación de un álbum familiar en el que se nos presenta a una feliz familia norteamericana,

16 Levy, Carrie: *51 months*, Gran Bretaña, Trolley books, 2005.

17 Tetrault, Amanda: *Phil and me*, Gran Bretaña, Trolley books, 2004.

18 Web de la película: <http://www.capturingthefriedmans.com/main.html> (Consultado por última vez el 06/09/2010).

imágenes del que aparentemente es un ejemplar «pater familias» que son muy difíciles de encajar con las de una persona condenada por pedofilia.

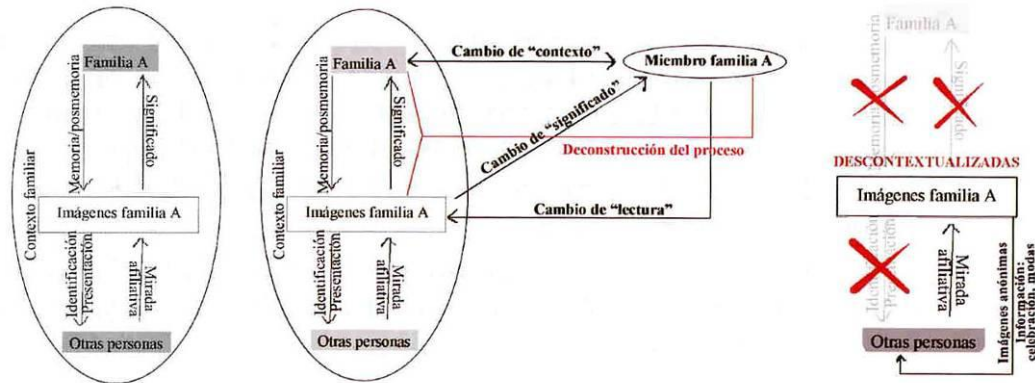
Sin embargo, en el documental, las películas domésticas familiares que se grabaron durante el proceso, con discusiones incluidas, resultan un fuerte contrapunto con las ya mencionadas fotografías. Igualmente hay interesantes estudios sobre el cine doméstico y la fotografía familiar de oficiales de las SS y altos mandos de la Alemania Nazi que nos sorprenden por lo mismo que altera *Capturing the friedmans*: porque los señores de las fotos son unos padres aparentemente normales, unos esposos que posan felices junto a sus mujeres... y esa apariencia de normalidad es lo que nos hace entrar con la mirada afiliativa y la memoria empática en las fotografías personales de un psicópata o un perturbado y darnos cuenta de que no se diferencian tanto de las nuestras.

Por otro lado, también se dan numerosos casos en los que el artista, cineasta, documentalista o fotógrafo ha de enfrentarse a la muerte o a la enfermedad, tanto propias como del entorno más cercano, y la cámara se convierte un camino de resistencia, en un ancla, en una promesa de “presencia futura”. Es el caso de obras fotográficas como las de Jo Spence reivindicando que su cuerpo es suyo en los autorretratos que se realiza durante toda su dura enfermedad (un cáncer de pecho) o más recientemente la película documental *Annie Leibovitz. La Vida A Través De Una Lente*, realizado por su hermana: Barbara Leibovitz, es un interesante recorrido por la biografía personal y profesional de una de las fotógrafas más conocidas e influyentes del mundo que incluye también lo que para mí es su trabajo más hondo: las fotografías que realizó de su pareja, la escritora y activista Susan Sontag, en sus últimos meses de vida. Seguramente estamos de nuevo ante dos artistas, Spence y Leibovitz, que en momentos en los que se sienten incapaces de asumir los envites de la vida se aferran a la cámara como escudo.

En estos casos, también, la mirada se vuelve a las imágenes del álbum familiar, al arcón lleno de antiguas películas, o a la caja casi olvidada llena de cartas, fotografías y testimonios que pueden contener la clave para entender a los que se fueron, a los que están de paso y a uno mismo a través de todos ellos.

El problema emerge cuando las sonrisas que nos reciben en esas imágenes son las de unos “desconocidos familiares” o unos “extraños íntimos”, si hacemos referencia al elocuente título de la película *Intimate stranger* (EE.UU., 1991) de Alan Berliner sobre su abuelo. ¿Qué queda de la memoria o del recuerdo en unas imágenes que antaño fueron emotivas y

personales cuando, una vez desprovistas del relato de sus protagonistas o de la postmemoria de sus herederos, sólo queda la pose argéntica y la más pura y simple de las informaciones: hombre, mujer, niño, estilo, época...?



Umberto Eco en *Opera Aperta* introduce una reflexión que me parece pertinente en este punto: “El significado es algo más o menos estable o fijo, que trabaja en contra del funcionamiento adecuado de la información, que por el contrario es un «campo en expansión», una «cantidad aditiva que se añade a lo que uno ya sabe, como una adquisición original»¹⁹.

Siguiendo esta distinción podríamos decir que las imágenes familiares descontextualizadas pierden su significado y se reducen a una representación, a un punto de vista, de los eventos capturados por la cámara. En este momento nos damos cuenta de que nuestras imágenes pueden haberse reducido a meras informaciones (como las de los extraños) y para recuperar su significado original hemos de hacer un pequeño trabajo de arqueología de la propia existencia y con las indagaciones, normalmente, llegan las sorpresas.

El artista Boris Lehman²⁰, en *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*, obra auto-referencial en la que mezcla fotografías y vídeo, confiesa apenado que sólo le queda una fotografía de sus padres para recordar todo un tiempo vivido, lo que le lleva a

19 Eco, Umberto: *Opera Aperta*, Roma, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompì. Cita recogida en *Contar historias. Catálogo Fundación El Monte*, Sevilla, 2000, Pg. 19.

20 Lehman, Boris: *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, Pg. 32.

decir: “Y debemos contentarnos con esto, reconstruir alrededor de este poco, de esta ruina, de esta casi nada, de todas las historias, ausentes y olvidadas”²¹. Y a partir de esa nada el artista se enfrenta al vértigo de reconstruir no sólo la vida sino también las luces y las sombras que acompañan a toda existencia. En palabras del propio Lehman: “Estas imágenes son como un centro y como el origen de un todo real, emblemático y mítico. Trabajo de paleontólogo”²².

b): La imagen familiar: ¿es importante si son fotografías o películas domésticas?

En cualquier caso, queda pendiente otra cuestión más sobre estas preciadas huellas sobre las que sostenemos nuestras obras audio/visuales identitarias y mnemónicas: ¿tiene alguna importancia si las imágenes de las que partimos son fijas o “en movimiento”?

Tras estudiar numerosas obras y ver las diferencias en los resultados, así como el testimonio de algunos autores, creo que las diferencias existen... pero también las similitudes.

Podríamos decir que, en general, la imagen familiar constituye un intento de retener el tiempo en el que algunos autores creen ver un proceso de duelo y de preparación ante la muerte. También coinciden estas imágenes en mezclar la representación y la emoción teniendo un claro «punctum» para cualquier miembro de la familia que se sienta parte de esa gran leyenda familiar, de ese compromiso adquirido para mostrarse como un grupo bien avenida y feliz. Precisamente, otra característica compartida por estas imágenes es el de una estética similar (con aberraciones compositivas características de un comentario tan habitual como el de que están “mal hechas”, o con curiosos lugares comunes como el de la típica columna que se apoya firmemente... sobre una alfombra) que dirige todos sus esfuerzos compositivos a la creación de un significado muy concreto: el de familia feliz.

21 Cita original: “Et on doit se contenter de ça, reconstruire autour de ce peu, de cette ruine, de ce presque rien, de toutes les histoires, absentes et oubliées”

22 Cita original: “Ces images sont comme un centre et comme l’origine d’un tout réel, emblématique et mythique. Travail de paléontologue”.

¿Implica esto que las imágenes familiares son falsas? Más bien dejaremos de lado cualquier referencia a la realidad, a la objetividad o a la certeza, y emplearemos otro interesante término que podemos aplicar a todas las lecturas que emergen de estas imágenes: el de “verdad narrativa”²³, el de “reconstrucción” de algo que se considera como verdad.

También coinciden los temas tratados en películas y fotografías (niños, celebraciones, viajes...), así como la elección habitual de un profesional para inmortalizar los momentos más “institucionales” o los “rituales de socialización” más importantes del grupo.

La pose es otra de las coincidencias entre la fotografía y las películas, aunque se sostenga mejor en el primer caso que en el segundo, y relacionados con la pose están el «aire» y el «aura» familiar, ese algo familiar que hace reconocer el “linaje” entre personas fotografiadas que, sin embargo, resulta invisible en la vida real.

Podríamos hablar también del “tiempo familiar”, una peculiar deformación de calendarios, relojes y referencias de cualquier tipo que se doblan ante las imágenes convertidas en representantes de una época, de una etapa, de un tiempo. Si antes comentábamos la verdad narrativa que encierran, podríamos ir un paso más allá y hablar también del mito familiar que alimentan, de esa leyenda que va fluyendo conforme se recuerda a partir de las poses y se reconstruye lo que ya fue reconstruido en una especie de bucle retroalimentado por la satisfacción de contribuir a ese legado importante que es la identidad familiar.

23 Donald Spence analizó desde el psicoanálisis si un paciente sometido a análisis «recobra» el pasado del mismo modo que un arqueólogo desenterra los vestigios de una civilización antigua o si lo que hace es «crear» una nueva narración lo suficientemente próxima a la realidad como para permitir un proceso de reconstrucción. La «verdad» importante no es la histórica, según su razonamiento, sino lo que llamó la «verdad narrativa». Para Spence, lo que diferenciaría a este tipo de verdad de la «verdad histórica» sería un reflejo de la diferencia que hay en el proceso interpretativo entre construcción y reconstrucción. Spence, Donald P., *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*, Nueva York: Norton paperback, 1984.

Fotografía familiar y Cine doméstico

- Intento de retener el tiempo: proceso de duelo
- Representación y emoción: punctum para cualquier miembro de la familia
- “Mal hechas”
- Un significado concreto: “familia feliz”... una verdad narrativa
- Temas tratados: niños, viajes, celebraciones...
- Un profesional para los momentos “institucionales” / “rituales de socialización”
- Pose: en foto se mantiene, en movimiento se termina perdiendo: aire, aura y linaje
- “Tiempo familiar”
- Mito o leyenda familiar

Frente a todas estas líneas comunes, nuestra primera diferenciación entre las películas y las fotografías nos remite a lo narrativo frente a lo puntual: la memoria frente al recuerdo. Podríamos decir que las obras basadas en películas domésticas son más narrativas, más fluidas, entre otras cosas porque tienen más información sobre el transcurrir de los hechos, lo que suele cimentar una memoria más completa.

Podría objetarse que las películas para ser verdaderamente memoria deberían ser como el producto del implante cerebral que grababa toda la vida de una persona en *La memoria de los muertos*²⁴. Pero algo así sería impensable y desazonador en la realidad, como creo que muestran experiencias como el de la Jennicam²⁵, no sólo porque para ver la totalidad de lo grabado debería invertirse prácticamente una vida en el intento sino porque el resultado final que se daría según *La memoria de los muertos* sería el montaje de esas imágenes realizado

24 *La memoria de los muertos*, Dirección y guión: Omar Naïm (EE.UU., 2004)

25 Jennifer Ringley está considerada como la primera «lifecaster» que expuso su vida 24 horas todos los días de la semana en Internet con JenniCAM en 1996. El proyecto acabó en el 2002 y al año siguiente la CNN la citó: “I keep JenniCam alive not because I want or need to be watched, but because I simply don’t mind being watched.” La página web desapareció ese mismo año con la identidad en internet de Jenni. Información extraída y traducida de la web <http://www.mefedia.com/entry/jennicam/10274355> (visitada por última vez el 06/09/2010) Para más información y links a páginas relacionadas con el proyecto: <http://www.startingpage.com/html/jennicam.html> (consultado por última vez el 06/09/2010)

por un profesional al servicio de una familia que, de algún modo, “prediseña” su visión particular sobre la vida del difunto²⁶.

Por tanto, ante las dimensiones del despropósito, cabría pensar que las películas domésticas tienen el mayor carácter narrativo posible dentro del campo de la imagen familiar y, por tanto, aportan un mayor grado de memoria que una sola fotografía. Por otro lado, también podría objetarse que la fotografía puede ser muy expresiva e, incluso, encerrar una narración en su composición. Como dice Sarah Dornier-Agbodjan²⁷: “la fotografía engendra indudablemente un discurso, pero en tanto que fotografía de familia tiene la propiedad de estar ligada a las restantes fotografías del grupo familiar, poseedoras cada una de un discurso privativo que se incluye en el discurso global, que es la historia de la familia”. Precisamente por esto, seguiríamos hablando de recuerdos puntuales (con alta dosis de evocación y de reinención en cada revisión) que se entrelazarían para formar una narrativa cuajada de elipsis en el álbum familiar.

Carmen Ortiz²⁸ comenta que el punto central de la organización de los álbumes es la relación entre estos dos elementos, imagen y narración: “En función de ellos, pueden señalarse varias diferencias esenciales entre las fotos en sí, como imágenes exentas, y los álbumes como discursos constituidos con imágenes en vez de palabras, pero que necesitan el concurso de la comunicación para ser descifrados”.

Por otro lado, podríamos decir que hay un tema técnico y económico que hace que la fotografía familiar sea mucho más accesible, frecuente y abundante que las películas domésticas (aunque esto puede variar según las culturas y los países). Hay muchos miembros de una familia que tienen cámaras de fotos y fotografían (sobre todo tras la creciente digitalización del medio), pero muy pocos tienen una cámara de vídeo y prácticamente nadie

26 No tenemos el espacio ni el tiempo para comentar otro interesante aspecto que muestra esta película: los recuerdos del difunto son lo que él veía, no cómo se veía él mientras vivía los recuerdos: una interesante variación de las típicas imágenes familiares en la que los protagonistas se fotografían ante aquello que ven o visitan.

27 Dornier-Agbodjan, Sarah: *Fotografías de familia para hablar de la memoria*, en el número “Entre fábula y memoria” de la revista *Historia, antropología y fuentes orales*, número 32 (2004), 3ª época, Pp. 123-132, Pg. 124

28 Ortiz García, Carmen: *Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular*, en Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea Gutiérrez (Coord.): *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CESIC). (2005). Artículo en PDF de 23 páginas sin numerar, obtenido de la misma autora por e-mail y disponible también en UNIVERSIA:
http://digital.csic.es/bitstream/10261/7764/1/fotos%20de%20familia_2005a.pdf (Consultado por última vez el 06/09/2010)

de cine (nuevamente dependiendo de países y culturas, y más frecuentes desde la digitalización de los medios, aunque muy lejos del alcance de la fotografía).

También podríamos hablar de la existencia de una gran mayoría de fotógrafos «aficionados» mientras que en cine hablamos mayoritariamente de películas domésticas realizadas por «amateurs». Este mero hecho ya implica que el responsable de captar las imágenes en cine o en vídeo suele tener más nivel técnico y compositivo que la gran cantidad de meros aficionados que realizan fotografías familiares. Esto se relaciona también con otra diferencia que surgía comentando la película *La memoria de los muertos*: mientras hay muchos fotógrafos familiares que salen en las fotos (me atrevería a asegurar que todos), hay muchos “cineastas” aficionados o amateurs que permanecen detrás de las cámaras ofreciendo su visión del mundo pero escondiéndose físicamente de él. Indudablemente esto tiene que ver con el amateur que quiere hacer películas con cierta calidad e interés y el aficionado al que sólo le interesa tener la prueba irrefutable de lo que contará.

Esto tiene, incluso, una clara repercusión en el reconocimiento de la autoría de las imágenes familiares: las fotografías familiares suelen ser anónimas (por lo que no tenemos la información sobre quién nos mira a través de la cámara y solemos ver la fotografía como momento recordado y no como visión personal de otra persona sobre un momento que vivimos desde dentro pero que recordamos desde el exterior), mientras que las películas suelen ser realizadas por una persona concreta del entorno familiar a quien se reconoce habitualmente la autoría.

Podríamos decir por tanto que, cuando se ve una película doméstica, se es mucho más consciente del acto de grabación o filmación que ante una fotografía del mismo tipo, lo que tiene unas claras repercusiones en la lectura y decodificación de las imágenes.

Hemos de insistir, dentro de estas diferencias, en la facilidad de “posar para la foto” y en la dificultad de mantener las mismas poses en una película, lo que se traduce en unas imágenes más o menos espontáneas (dentro de la habitual incomodidad que representa que alguien nos enfoque con una cámara de vídeo o de cine, que suele ser mayor que la que supone estar ante una cámara de fotos).

En cuanto al «tiempo familiar» que mencionábamos antes, habría que matizar que la fotografía condensa mucho más ese tiempo que las películas, y que al tener más información de más momentos pasados las películas tienden un poco más al recuerdo que al mito... aunque sin alejarse por completo de él.

Otra gran diferencia entre ambos medios es el tema de la accesibilidad, la inmediatez y la presencia: las fotografías familiares están constantemente expuestas en nuestro entorno y son inmediatas y de simple acceso. Por el contrario, las películas dependen de diferentes aparatos para poder visionarse que no siempre están disponibles, lo que las hace menos presentes y accesibles... por no hablar de soportes obsoletos que pueden llegar a hacer prácticamente imposible su visionado.

Por último, quien fotografía está «deteniendo» los instantes mientras que quien graba o filma capta la vida en su fluir, lo que añade el factor temporal a la memoria filmica mientras que lo sustrae del recuerdo fotográfico. Este hecho marca también no sólo la manera en la que los autores trabajan con las imágenes familiares, sino los hábitos de lectura de los espectadores que hablan y comentan ante las fotografías, mientras que habitualmente guardan un respetuoso silencio cuando el pasado discurre ante ellos.

No comentaremos apenas nada del tema de la edición de vídeo o del montaje cinematográfico en estos ámbitos porque al parecer estas prácticas no son tan frecuentes en el cine doméstico como en el comercial, aunque sí parece que se ha puesto «de moda» realizar DVDs con las fotografías familiares, sobre todo de viajes o ceremonias, haciendo un trabajo de edición de imagen y audio que comienza a parecerse mucho al formato del videoclip.

Fotografía familiar vs. Cine doméstico	
Recuerdo (Memoria en el álbum)	Memoria (pero no al extremo de la película <i>La memoria de los muertos</i>)
Más "sencilla" y económica: más "aficionados"	Más "compleja" y cara: más "amateurs"
Anónima: lo importante no es quién es el autor sino quién sale en las fotos. Los autores también son protagonistas de las fotos.	Normalmente todos saben quién estaba grabando o rodando. Habitualmente el autor nos muestra más su punto de vista y menos su rostro.
Olvidamos que es un objeto, remite directamente al momento fotografiado	Más conscientes del acto de grabación
Mayor condensación temporal más evocadoras: mito	Más información por captar el tiempo fluyendo: más "realistas" porque hay más detalle en la narración
Constante exposición, siempre presentes	No se exponen, dependen de la reproducción, soportes obsoletos...
Detiene un instante	Capta el paso del tiempo
Se comentan animadamente: memoria de mesa, postmemoria...	Se ven en más silencio, poder "hipnotico"
Edición en DVD	Apenas hay montaje

Todas estas características de la imagen familiar y las diferencias entre la fotografía y las películas domésticas contribuyen a crear unas obras “audio/visuales” en las que se recupera el pasado de una forma muy determinada y en las que se reconstruye la vida (propia o ajena) a partir de unas huellas mnemónicas muy concretas que marcarán el camino a seguir en este trayecto más o menos complejo, dependiendo de la implicación personal con el proyecto y del contexto socio-cultural en el que éste se encuentre.