



El tiempo contado.

El tiempo contado

Fotos de familia, fiesta y memoria.
Discursividades en *El zaguán*

Trabajo Final de Integración

María Soledad Rolleri.

Directora: Mg. Mónica Cohendoz

Licenciatura en Comunicación Social
Facultad de Ciencias Sociales – UNICEN

2007

a Felipe.

Agradecimientos

a Mónica, fundamentalmente.

A Tere Sanseau, a Martín Porta, a Sergio Magallanes.

A mi hermano Juani.

Y a mis amigas y amigos,
por lo sinuoso de este recorrido compartido.

Índice general.

Prefacio.....	10
1. Introducción.....	12
1.1. Presentación.	14
1.1.1. El medio gráfico y el contexto.....	14
1.1.2. “Reverdecer los tiempos”.....	15
1.1.3. La vida contada.....	17
1.2. Fundamentos.....	18
1.2.1. La fotografía como discursividad.....	18
1.2.2. La mediatización de las fotos.....	19
1.2.3. El tiempo de todos.....	21
2. Metodología.....	23
2.1. Interrogantes.....	25
2.2. Hacia una hipótesis.....	27
2.3. Hipótesis.....	28
2.4. Objetivos.....	29
2.5. Supuestos teórico metodológicos.....	30
2.6. Delimitación del corpus.....	33

3. Marco teórico	36
3.1. El álbum como objeto simbólico.....	38
3.2. Las imágenes, el álbum, lo festivo.....	38
3.3. Enfoque semiótico.....	39
3.4. El tiempo.....	42
3.5. Valor cultural y valor exhibitivo.....	44
3.6. Figuratividad.....	44
3.7. Espacio biográfico.....	45
3.8. La verdad como construcción social en las fotografías.....	47
3.9. Del reconocimiento a la representación del nosotros.	48
3.10. La memoria y las imágenes.....	49
3.11. Familia y fiesta en Olavaria.....	50
4. Acercamientos	51
4.1. <i>El Zaguán</i>	53
4.1.1. Hacia el suplemento como álbum.....	53
4.1.2. El álbum de familia. Y qué es la familia.....	54
4.1.3. La fiesta en <i>El zaguán</i>	56
4.2. Las fotos.....	57
4.2.1. Imágenes, instantes, contextos.....	57
4.2.2. Recuerdo, rememoración, testimonio.....	58
4.2.3. Detrás de la imagen nostálgica.....	59
4.2.4. El tiempo de todos.....	60
5. Corpus	62

5.1.	Estamos invitados.....	64
5.1.1.	“Han pasado, como mínimo”.....	64
5.2.	La casa se reserva.....	70
5.2.1.	“Un baile”.....	70
5.2. 2.	El derecho de admisión.....	75
5.3.	El carnavalito, o la noche negra.....	75
5.3.1.	“Finalizaba el Mundial 78”.....	75
5.3.2.	El gran bonete.....	79
5.4.	No soy la del festejo.....	82
5.4.1.	“No es la del festejo”.....	82
5.4.2.	Pero soy la madre.....	86
5.4.3.	Esta silla es para ustedes.....	88
5.5.	Cuidar las formas.....	91
5.5.1.	“Cumplió 58”.....	91
5.5.2.	(Esto es una fiesta).....	96
5.5.3.	(Viene la foto).....	97
5.6.	A ver si salimos todos.....	99
6.	Las fotos.....	100
7.	Vuelta de página.....	125
7.1.	El álbum como género.....	127
7.2.	La metáfora social.....	129
7.2.1.	Diferencias.....	130
7.2.2.	Entramado cultural.....	131
7.3.	Afectos.....	135
7.3.1.	La autenticidad de lo popular.....	136
7.3.2.	La subjetividad como articulación.....	137
7.4.	El pacto.....	138

7.5. Dejar una marca.....140

Bibliografía.....143

Índice de fotografías

Estamos invitados	101
1. “Han pasado, como mínimo”.....	102
La casa se reserva	103
2. “Un baile”.....	103
El derecho de admisión	104
3. “En Tres Arroyos”.....	104
El carnavalito, o la noche negra	105
4. “Finalizaba el Mundial 78”.....	105
El gran bonete	106
5. “Durante un desfile”.....	107
6. “En plena”.....	107
7. “29 de diciembre de 1945”.....	108
No soy la del festejo	109
8. “No es la del festejo”.....	110
Pero soy la madre	111
9. “Mañana, 7 de agosto”.....	111
10. “Hoy cumple 90”.....	111
11. “Con fiesta sorpresa”.....	112
12. “Festejando”.....	112
Esta silla es para ustedes	113
13. “Juntos, contra viento y marea”.....	114

14. "Durante la luna de miel".....	115
Cuidar las formas	116
15. "Cumplió 58".....	116
16. "Hace cinco décadas".....	117
(Esto es una fiesta)	118
17. "El equipo".....	118
18. "Llegaron las siete".....	119
(Viene la foto)	120
19. "Hoy cumple 62".....	121
20. "Cuando cumplió los 15".....	122
21. "Hermanas y amigas".....	122
A ver si salimos todos	123
22. "Llegaba el fin de año".....	123

Prefacio.

En sus comienzos, el propósito de este trabajo fue, en términos generales y usando palabras de Pérez Fernández, “descubrir qué de lo social se expresa *en y a través* de la fotografía” (Pérez Fernández, 2004). El recorrido planteado, sin embargo, reveló que la mediatización de las fotografías implicaba intersticios a lo largo del proceso de circulación discursiva de *El Zaguán*, en tanto las fotos sugerían desplazamientos de sentido respecto de lo que el suplemento parecía proponer de acuerdo a los primeros acercamientos.

En este sentido, las hipótesis y subhipótesis planteadas al comienzo sirvieron como punto de partida que abrió un juego tan interesante como incierto; que más que cerrar puertas, multiplicó las posibilidades de abordar el problema. El recorrido reveló no sólo sentidos *otros* en esas grietas, sino que generó reflexiones sobre la propia práctica en torno al análisis de la discursividad fotográfica.

Dichas reflexiones llevaron a considerar que más allá del enfoque semiótico utilizado, resultaba sugerente realizar cruces entre el análisis planteado y lo que un análisis etnográfico basado en entrevistas pudiera aportar. Pese a esto, los límites de la investigación abrieron un panorama que necesariamente debió detenerse sobre la pregunta acerca del papel que juega la subjetividad como constitutiva del proceso de análisis. O mejor, sobre la manera de delinear los bordes de la investigación para que la subjetividad fuera entendida como inherente al proceso aún con los riesgos que esto implicaba, ya que la impronta que deja es tan enriquecedora como pasible de discusión.

Tanto mejor aún. No sólo porque los estudios acerca de la cultura nunca encuentran un punto fijo, sino porque resulta infructuoso plantear el problema en términos que no tengan que ver con una contingencia histórico-social específica.

De acuerdo a esto, la contingencia abordada en el trabajo deja momentáneamente al margen la palabra de los sujetos acerca de la memoria construida a través de *El zaguán*. Dado que no existen trabajos previos que recuperen el análisis de fotografías de la historia de la ciudad desde un enfoque comunicacional, era preciso hacer

una primera tarea de detección de las marcas sobresalientes a partir de las cuales esa memoria se construye, prestando atención a los aspectos relacionados con la circulación mediatizada y a su valor como configuradora cultural, más que al valor histórico de las mismas.

De esta manera, el recorrido resultó exploratorio. No arrojó luz sobre sentidos “ocultos” acerca de la memoria construida, sino por el contrario. Dejó entrever la multiplicidad de voces y formas que asume la subjetividad para configurar, a través de las fotos en el medio, la memoria de una ciudad. Así, más que clarificar cuestiones específicas, reveló la complejidad inherente a la cultura, como operación hegemónica permanente, como trama, como red.

Y si esto extremó las dificultades para establecer descripciones cerradas sobre sí mismas, los vaivenes registrados a lo largo del recorrido trazan el costo de proponerse como *una* mirada posible. Desde esta posición, quizás su valor resida en confirmar que el lenguaje visual, la discursividad, la memoria y la historia no pueden ser hablados si no es con el aporte de la subjetividad, entendida como aspecto constitutivo de la enunciación. Y en abordar la certeza de que a su vez, es parte de la memoria construida por esas fotos a partir de una nueva puesta en discurso de las mismas.



1. Introducción.

“Para mí, el ruido del tiempo no es triste.
Me gustan las campanas, los relojes...”

(Roland Barthes, *La cámara lúcida*)

1. 1. Presentación.

El presente trabajo se propone describir un fenómeno social producido a partir del discurso del principal medio gráfico existente en Olavarría en el período abarcado por la investigación. Más específicamente, se tratará de analizar el discurso de una serie de “páginas especiales” que forman parte del diario *El popular* de Olavarría desde el año 1994, nombradas como *El zaguán*¹.

El suplemento está constituido por tres páginas incluidas en la edición dominical de *El Popular*. Se publican allí fotografías antiguas enviadas por los lectores del diario con el objetivo de “saludar” a los protagonistas de las imágenes mediante notas y comentarios adjuntos.

El interés en el tema surge debido a la particularidad implícita en la convocatoria que abre la conformación del suplemento. *El zaguán* se propone desde el medio como un espacio para recrear el pasado a través de fotografías antiguas que proceden de los álbumes familiares de los olavarrienses, haciendo hincapié en la historia compartida por los habitantes de la ciudad.

Teniendo en cuenta el valor de la imagen como dispositivo de construcción cultural en las sociedades actuales, el hecho de que la propuesta apele a fotografías que los lectores seleccionan de sus álbumes de familia sugiere la identificación del suplemento con un *álbum familiar de la ciudad*. Sobre la base de este supuesto, *El zaguán* funcionó como disparador de varios interrogantes.

1.1.1. El medio gráfico y su contexto.

El Popular es el único medio gráfico de tirada diaria que existe actualmente en la ciudad de Olavarría. Fue fundado el 24 de junio de 1899, y desde 1936 la empresa editora está en manos de una tradicional familia olavarriense. Si durante los últimos dos años el consumo de información gráfica local se diversificó en gran parte debido a la aparición de medios digitales, *El Popular* continúa siendo uno de los principales

¹ Aunque el diario define a El Zaguán como “páginas especiales”, a partir de aquí se hará referencia a ellas como “suplemento” en muchos casos. Tomo esta concesión a fin de evitar reiteraciones en la construcción del texto.

referentes culturales en términos de consumos mediáticos de la ciudad y la zona. Como tal, ha contribuido a configurar culturalmente su historia cotidiana. Su área de influencia abarca el centro de la Provincia de Buenos Aires, y posee agencias de noticias en las ciudades de La Madrid y Laprida, así como en las localidades aledañas. Consta de una estructura de trabajo en donde se desempeñan aproximadamente 90 personas y tiene una tirada promedio de 6.000 ejemplares los días de semana y 11.500 los domingos.

Bien equipado tecnológicamente, ha incorporado en los últimos años nuevas secciones, así como páginas especiales: los espacios atribuidos a los sectores juvenil y agropecuario son llamados suplementos, mientras que las áreas restantes tienen asignadas, según el diario, “páginas especiales” o directamente, “espacios”. Así, *Grito de vida* se ocupa de la ecología, *El subsuelo* aborda la cultura, *La Página de la Mujer*, aborda temáticas que el diario considera “femeninas”, y se destinan sectores especiales a *Educación* y a una *Línea Directa*, en la que los lectores vuelcan sus quejas e inquietudes. Esta enumeración corresponde al sitio web del diario, que incluye a *El Zaguán* caracterizándolo como “páginas con fotos de antaño”. El contenido de sus páginas, sin embargo, no está comprendido en la información que El popular incorpora a su edición en formato digital.

Es sabido que los medios cumplen hoy un papel protagónico en el proceso de construcción social de los sentidos. Sobre la base de la interpelación a los lectores para contribuir con este espacio y conformarlo, nos atrevemos a considerar que El zaguán se edifica a partir del énfasis en la idea de una *gran familia* de la ciudad. Surge entonces la pregunta acerca de la forma en que se articulan dos dimensiones del problema: el discurso del medio, con el espacio social en el cual está inserto.

1.1.2. “Reverdecer los tiempos”.

El Zaguán se publica por primera vez en agosto de 1994 y como se señaló anteriormente, aparece los domingos. Ocupa tres páginas del diario ubicadas en la parte central, contiguas a la sección “Sociales”. En su primera edición, se convoca y se interpela a un público específico, aquél que ha pasado aproximadamente los 35 años, para que hagan llegar sus fotos al diario a fin de poder nutrir cada domingo sus páginas “de tiempos lindos”. Ernesto Ducuing, su impulsor-responsable, escribe que *El Zaguán* “(...) apunta a recrear expresiones, imágenes, fiestas, figuras de otros

tiempos de juventud, algunos lejanos, otros no tanto". En la misma nota de apertura, señala:

Nos agradecería que hubiera notas de lectores, refrescando imágenes de aquello. Costumbres, particularidades, anécdotas. Que alguno de quienes nos respondan, nos cuente de aquella vuelta al perro a pie, antecesora de la que hoy se hace en automóvil por la Vicente y la Rivadavia (*El Popular*, 7 de agosto de 1994, p.10).

Así es como "otras generaciones de jóvenes olavarrrienses" son llamadas a "revolver álbumes de fotografías y recuerdos imperecederos" para consumir "el placer de reverdecer los tiempos" (*El popular*, 14 de agosto de 1994, p.16). La apelación es clara. Está dirigida al público de Olavarría de una franja etárea determinada y se sostiene en elementos de identificación que forman parte de una historia común, en los usos y valores atribuidos socialmente a determinados espacios y prácticas cotidianas, y en el recuerdo de vivencias representativas para la comunidad. En sus comentarios inaugurales, la referencia a lo anecdótico pone énfasis en la añoranza acerca del pasado y en lugares que no requieren demasiada explicación para su reconocimiento. Mediante guiños y alusiones a las imágenes el medio intenta sellar una relación de complicidad con el lector.

Un último aspecto es particularmente significativo en su constitución. Es el vinculado al carácter pretendidamente inclusivo de sus páginas. Así lo describe Ducuing en la segunda edición:

Queremos que en *El Zaguán* tengan lugar todos, absolutamente todos los que deseen traer imágenes de sus tiempos juveniles. Clubes e instituciones en general, promociones de todas las escuelas primarias o secundarias, equipos o episodios deportivos, políticos o sociales. De los pueblos o de la ciudad. Sin distinción social. Con la única exigencia que sean de esta querida Olavarría nuestra, de hace algunos años (*El zaguán*, 14 de agosto de 1994, p. 16).

Los criterios mencionados permiten señalar que la presentación de *El zaguán* se funda sobre la idea de una *gran familia*. Inclusiva y heterogénea, en nombre del sentido de pertenencia y del arraigo comunitario. Las fotos de familia de los lectores serían, por extensión, parte de un “álbum” de la familia ampliada formada por los habitantes de la ciudad.

1.1.3. La vida contada.

A partir del 7 de agosto de 1994, se publican semanalmente las fotos de los álbumes de los olavarienses en extraña confluencia: fotos de ceremonias y de eventos sociales -formales, posadas, de estudio- conviven con aquellas sacadas por los aficionados en el entorno familiar más cotidiano, y con las que recrean acontecimientos deportivos o situaciones especiales e implican algún grado de pose sin llegar a ser fotografías de estudio. Las imágenes aparecen acompañadas por enunciados verbales en tono coloquial y dialógico de acuerdo a lo que Bajtin llama “géneros primarios” (Bajtin, 1985). Oscar Steimberg complejiza el problema y señala, desde las perspectivas de Jolles y Jakobson, versiones pertinentes para nuestro caso: el chiste, el saludo, la anécdota y la adivinanza (Steimberg, 2005: 121-127). Muchas veces mordaces, estos comentarios están dirigidos en general al protagonista de la imagen y funcionan como saludo de cumpleaños o de aniversario hacia su referente. Especialmente en los casos de las tomas más espontáneas, tomadas “in fraganti”, la broma o chiste se relaciona con el momento de la fotografía, con el gesto, la pose o la vestimenta, aunque con frecuencia aparecen alusiones en broma respecto de las vidas presentes de los protagonistas. En el caso de las tomas de estudio, el tono del saludo que las acompaña es más solemne y gira hacia lo nostálgico. Sus dichos tratan del paso del tiempo y establecen comparaciones entre el presente y el pasado recreado en la fotografía. Existen además, muchas fotos “intervenidas”. Como huellas de lo íntimo, esta gestualidad expresada con corazones, flechas, círculos y nombres escritos sobre las imágenes señalan e identifican al homenajeado y revelan repentinamente las marcas de la historia cotidiana a partir de su función deíctica.

Las páginas del suplemento van acompañadas a su vez, por dos recuadros organizados por los editores. En estos cuadros, titulados *De hace 50 años* y *De hace 25 años* respectivamente, se enumeran los hechos salientes que se corresponden con las efemérides de la edición, divididas en secciones: *El mundo*, *La ciudad*, *Sociales*.

Mediante dos cortes temporales precisos y significativos simbólicamente, y a partir de su reiteración, *El zaguán* construye un tiempo propio, interno. A través de esas marcas, no sólo sitúa al lector en esa historia específica sino que al mismo tiempo establece los límites esperados para la creación de la historia compartida. Prolonga hacia atrás la franja temporal y la demarca, pero lo hace renovándose a medida que se suceden las ediciones. Establece un mecanismo autorreferencial en el que basa parte de su magnetismo: la idea del cambio en la permanencia es un buen punto de partida para la construcción de una memoria.

Al mismo tiempo, esas efemérides locales establecen un marco de aparente objetividad. Ya que los recuadros contienen la enumeración de todos los casamientos, los bautismos, nacimientos, y eventos sociales correspondientes a la fecha registrados por el diario en su momento, contribuyen a la constatación de muchos de los acontecimientos que originan el envío de las fotos y los saludos. Si bien se corresponden sólo cuando coinciden las conmemoraciones con los 25 o los 50 años, fijan cotas a los acontecimientos vividos durante ese lapso. Finalmente, las efemérides cumplen el papel de corroborar con hechos concretos y “noticiados”, la aparente dispersión que puede provocar la multiplicidad de voces que componen el suplemento. En otras palabras, el juego que *El zaguán* propone a sus lectores postula un pasado que legitima, con el tono despersonalizado de las notas breves, las voces de quienes hacen su aporte para construirla.

Así, múltiples voces conforman el suplemento. Si el medio abre el espacio a la autoría de los lectores, confirma a la vez su propio lugar como convocante, y se postula como voz legitimadora del proceso.

1.2. Fundamentos.

1.2.1. La fotografía como discursividad.

De acuerdo a nuestro supuesto, la estrategia de presentación de *El zaguán* obedece al reconocimiento que supone el álbum familiar como objeto. Esto lleva a situar el problema en torno al análisis de la imagen fotográfica -más específicamente, de la fotografía antigua- como dispositivo que materializa sentidos de acuerdo a determinadas condiciones de producción, circulación y apropiación discursiva.

La aparición histórica de la fotografía implica nuevas formas mediante las cuales los sujetos redefinen su identidad y sus relaciones con la sociedad. Señala Eliseo Verón que:

Hay, en efecto, una especificidad puramente técnica de la fotografía: esa causalidad indicial implicada en la captación, en un momento dado y jamás perdido, de la luz proveniente del objeto. Desde este punto de vista, podemos decir que una fotografía es lo que queda del objeto o de la escena representada (Verón, 2006: párr. 47).

Ese resto, sigue el autor, se historiza y se socializa progresivamente, en el marco de contextos discursivos más amplios que los de la fotografía en sí y bajo una multiplicidad de operaciones “destinadas a manejar las articulaciones entre espacios privados y espacios públicos” (Verón, 2006: párr. 47). Las fotos del suplemento suponen no sólo lo representado icónicamente, sino un excedente que tiene que ver tanto con sentidos acerca del tiempo pasado, propios del noema fotográfico señalado por Barthes (Barthes, 1980: 121-122), como con aquellos asociados al pasado común y a determinadas marcas que operan a través del reconocimiento relacionado con la definición que el medio propone a sus lectores. Las fotos publicadas son entonces producto del cruce entre elecciones y condicionamientos, y resultado de prácticas sociales específicas que definen la compleja articulación entre soporte, medio, género y tipo de discurso.

Así, el análisis deberá necesariamente entender las fotografías como discursividades, en tanto son esos entrecruzamientos, ya-presentes en las imágenes, los que permitirán abordar la circulación de sentidos teniendo en cuenta la complejidad de su conformación.

1.2.2. La mediatización de las fotos.

Abordar la foto como discursividad permite entonces entender su modo de funcionamiento como producto de la sobredeterminación que realizan los discursos en los que se inscribe, en un contexto profundamente atravesado por las tecnologías de la comunicación. Señala Barbero:

Pensar la experiencia profundamente modificada por condiciones de producción que transformaban el sensorium fue el aporte de Benjamin, entendiendo las posibilidades que generaba el encuentro de los sujetos y la técnica, no como “magia”, sino como expresión material de la nueva percepción (Barbero, 1987, 59).

Esta percepción transformada es producto de condiciones de circulación específicas: es a partir de las fotos *mediatizadas* que se produce el encuentro entre los sentidos posibles y la experiencia de los sujetos.

Según Verón, la aparición histórica de la fotografía favoreció, cuando no hizo posible, el sentido de la puesta en público de lo privado ya no para sustentar la dignidad destemporalizada, como lo hacía el retrato, sino “para acercar la naturalidad vivida de lo íntimo que, a pesar de ser público, no es por eso menos vida” (Verón , 2006: parr. 40). Los juegos de visibilidad entre lo íntimo y lo privado se sostienen en el deseo de publicidad del que la fotografía es soporte desde sus inicios hasta hoy: es la conciencia de que esas imágenes van a ser mostradas en uno u otro contexto, una de las razones que hacen posible la toma.

El Zaguán es soporte de una nueva apropiación de ese deseo, especialmente si consideramos el contexto atravesado por la pulsión que describía Michel de Certeau bajo el nombre de la “epopeya de la mirada”: “Nuestra sociedad vuelve cancerosa la vista, mide toda realidad en su capacidad de mostrar o mostrarse” (de Certeau, 2000, LIII). Quienes deciden el envío de una fotografía de su ámbito familiar al medio para que sea publicada, se entregan a la mostración de sí, de sus vidas, de sus cotidianidades. El valor cultural de la foto se modifica: la imagen comienza a tener un valor exhibitivo (Benjamin, 1989: 31). Y ese deseo de publicidad inicial, se transforma en estrategia de presentación en cuanto quienes envían la foto al espacio mediático, se someten a una mirada mucho más amplia, heterogénea, exigente. Por lo tanto eligen -como lo hicieron en el momento de la toma, en la medida en que pudieron- una determinada forma de mostrarse. La vida contada en *El zaguán* se configura signada también por esas particularidades, que funcionarán a partir de reglas de conjunto diferentes de las que las rigen en el ámbito familiar.

Así como el soporte fotográfico “hace posible por primera vez la puesta en representación de aquello que lo privado tiene de comunitario” (Verón, 2006: parr. 43), la mediatización de las fotos antiguas en *El Zaguán* lleva a pensar en la manera en que los lectores del diario se presentan a los demás, no sólo desde lo íntimo que se

hace público, sino sobre todo en lo que lo público puede sustentar como *narración de vida compartida*.

1.2.3. El tiempo de todos.

De acuerdo a lo señalado, el suplemento recurre a ese deseo de publicidad implícito en la práctica asociada a la fotografía en el momento de convocar a sus lectores para organizar el registro de un pasado común. Pero a la vez, las imágenes de los álbumes familiares habilitan un recorrido hacia atrás en el tiempo que en el marco del trabajo es fundamental.

Por el momento se considerará que las fotos de familia no sólo operan a través del reconocimiento de los pasados individuales, sino también asociadas a un “tiempo” que actúa como articulador de las vivencias de los habitantes de la ciudad para afianzar los sentidos acerca de un pasado común. Tal como señala Halbwachs:

El tiempo puede y solamente puede jugar este papel en la medida en que nos lo representamos como un medio continuo que no ha cambiado y que ha permanecido tal cual entre el ayer y el hoy, de forma que podemos encontrar el ayer en el hoy. Que el tiempo pueda permanecer de alguna manera inmóvil durante un periodo suficientemente extenso es el resultado de servir de cuadro común en el pensamiento de un grupo que, durante dicho periodo, no cambia de naturaleza, conserva más o menos la misma estructura y presta atención a los mismos objetos. (Halbwachs, 2007: parr.14)

La especificidad de las imágenes fotográficas con respecto a los modos de experimentar el paso del tiempo a partir de un marco que las reúne, constituiría lo que el autor señala, en relación a la construcción de la memoria colectiva, como la “significación que se reencuentra en el conjunto” (Halbwachs, 2007: parr.16).

Por lo tanto, y de modo tentativo, se tomará el suplemento como configurador de una memoria cultural en tanto plantea la narración de un pasado que se presencia a través de las fotografías², ya que ese pasado “se conserva porque su realidad no se

² La noción de memoria cultural en relación a un pasado que *se presencia* en forma permanente es de Agnes Heller. Aunque fue útil en la fase exploratoria, los conceptos de Halbwachs resultaron, a lo largo

confunde con las figuras particulares y pasajeras que lo atraviesan” (Halwachs, 2007:parr.16).

Así, la mediatización de las fotografías permitirá pensar aspectos como la familia, el tiempo, lo privado y lo público como pilares sobre los cuales *El zaguán* edifica su propuesta de crear el relato de la vida compartida. El modo en que se articulen estos aspectos, señalará las posibilidades de recorridos que este relato lleva implícito.

del trabajo, más pertinentes por la precisión con la que describe la noción del tiempo respecto de la relación individual /colectivo. Me permito, sin embargo, seguir utilizando las palabras de Heller ya que condensan lo detallado por Halwachs.



2. Metodología.

“La ambigüedad es la alegoría de la dialéctica”

(Walter Benjamin, *Poesía y Capitalismo*)

2.1. Interrogantes.

Los objetos culturales con que las sociedades se construyen a sí mismas, detentan las marcas de la historia materializadas en capas, cuyas sucesivas superposiciones obturan visiones anteriores. El intento por comprenderlas implica no sólo interrogarse por las faltas, sino por los modos en que culturalmente se llega a que se presenten como obturadas. El valor de la pregunta ante la imagen, y sus modos de uso y circulación social adquiere entonces un valor político. Se presenta como el rescate de memorias, de una memoria que se propone como *ya-memoria* del rescate.

La construcción del problema de investigación implica, desde la perspectiva señalada, el desafío de “la lectura a contrapelo” en términos de Benjamin: el pasado construido adquiere valor político en el momento en que se encuentra con el presente que lo interroga como objeto. Huberman señala que:

Ante una imagen –tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse (...). Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse (Huberman, 2005: 12).

Si el instante del encuentro despliega no sólo lo reprimido por la contingencia histórica, sino los modos en que culturalmente se producen determinadas formas de visibilidad, la pregunta por la construcción de una discursividad a través de imágenes habla no sólo del pasado, sino de nosotros mismos.

De acuerdo a esto, el tono celebratorio que subyace en las páginas del suplemento genera, en primer lugar, la pregunta por el modo en que se construye la memoria. Si bien es una memoria entre otras, la celebración y la fiesta como características principales operan socialmente sobre la manera en que la ciudad se ve a sí misma. Lo reprimido a partir de las fotos de fiesta corre el riesgo de pasar desapercibido en un contexto que toma en préstamo del álbum familiar tanto sus formas

como sus implicancias, estableciendo como dada una determinada forma de contar la historia. De esta manera, la pregunta por la presencia de la fiesta fue fundamental, máxime cuando cruzaba permanentemente las representaciones de la familia y de la historia para conformar la memoria compartida. Estos aspectos permitieron delinear, en una primera aproximación al problema, los siguientes interrogantes:

¿Cómo se representa la familia a través de la fiesta en las imágenes de *El Zaguán*?

¿Cómo se representa la fiesta para dar cohesión a la idea de gran familia a través de la creación de un álbum de fotografías en el medio gráfico?

¿Qué relación existe entre la creación de un álbum de fotos/suplemento y la figuración en términos de biografía colectiva?

¿Cuáles son los sentidos de pertenencia que circulan a partir de la relación entre las fotos de álbumes de familia y la biografía colectiva?

¿Qué tipo de espacio mediático configura el suplemento como articulador entre las fotos de familia y el álbum colectivo?

¿Cómo se relaciona ese espacio mediático con la construcción de la memoria colectiva?

¿Cuáles son los sentidos acerca del tiempo que configura el suplemento?

Estos interrogantes permiten situar el problema de acuerdo a líneas específicas. Así, *fotos de familia, tiempo y espacio mediático* abren el campo para intentar describir la figuración colectiva de la ciudad.

Si según Huberman, “El choque de tiempos en la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo” (Huberman, 2000, 153), ese *tiempo estallado*, liberado en fragmentos vuelve a materializarse en sentidos infinitos al formar parte de discursos que circulan socialmente. Consideradas “materia de supervivencias” (Huberman, 2000, 143), las fotografías de *El zaguán* abren la posibilidad de entender una historia narrada en relación a la experiencia y a la memoria, para abarcar no solo *un* tiempo pasado, sino los encuentros y desencuentros entre sujetos y tiempos distintos que conforman ese relato. Desde esta perspectiva se abordará la articulación entre la imagen, los sujetos y la narración colectiva a partir del análisis de fotografías de familia publicadas en *El Zaguán*,

para intentar establecer algunos de los sentidos que configuran culturalmente a los olavarrienses¹.

2.2. Hacia una hipótesis.

Fue preciso realizar un desglose que permitiera recortar el problema. Para tal fin, se propusieron tres dimensiones:

- las fotografías como discursividades en tanto portadoras de marcas específicas de acuerdo al contexto íntimo de donde provienen. Se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- La fiesta
- La familia
- Lo público/lo privado

- las fotografías como configuradoras de un pasado ideal en relación al presente que genera su reconocimiento, considerando dos imágenes-tipo:

- La imagen rememoración.
- La imagen recuerdo.

- La discursividad del suplemento construida sobre las discursividades fotográficas como vehículo de sentidos acerca del tiempo, la memoria y la cultura de Olavarría.

- La *Edad de oro* de la ciudad.
- La metaforización de la ciudad a través del álbum de familia.

¹ Me baso aquí en las concepciones de Eliseo Verón para entender esta articulación desde la *semiosis social*: el problema del trabajo es considerado un *fenómeno social* en su dimensión significante, en tanto proceso de producción de sentido. Según el autor, una teoría de los discursos sociales reposa en una doble hipótesis: Por un lado, en que toda producción de sentido es necesariamente social; y por otro, en que todo fenómeno social es, en sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (Verón, 1987:125).

Concretamente y de acuerdo a las tres dimensiones descritas, se intentará analizar *la autofiguración colectiva en la ciudad de Olavarría a partir de la mediatización de fotos de fiestas que provienen de álbumes de familia en el suplemento El zaguán durante los años 2005/2006*.

2.3. Hipótesis.

En consecuencia, surgió una hipótesis principal que funcionó, más que como “verdad” a demostrar, como guía de un recorrido que fue modificándose como parte de un proceso de investigación en permanente rearticulación. Algunos de esos desplazamientos se configuraron como las subhipótesis mencionadas más abajo, y otras -imprevistos “hallazgos”- , forman parte de los capítulos subsiguientes y fundamentalmente, de las reflexiones finales. Así, el trabajo se propone desarrollar la siguiente hipótesis:

El zaguán pone en circulación sentidos acerca del pasado y la memoria colectiva que se asocian a la celebración social mediatizada puesta en escena como álbum familiar de la ciudad.

De la hipótesis señalada se desprenden algunos aspectos que, como subhipótesis, sirvieron de orientadores para el análisis:

1. La construcción del suplemento a través de fotografías del pasado ratifica sentidos acerca de una *historia de vida* compartida y reafirma la pertenencia social.
2. Los sentidos asociados a esa biografía colectiva se vinculan con el carácter festivo de lo vivido.
3. El suplemento configura una noción nostálgica del tiempo a través de las fotografías.
4. El carácter nostálgico es asociado a épocas en que la fiesta era una práctica vivida por *todos* y en diferentes ámbitos, y enfatiza la heterogeneidad social.

5. Las fotografías publicadas operan como articuladoras entre la subjetividad pública y las subjetividades privadas mediatizadas por el diario.

2.4. Objetivos.

El recorte señalado permite delinear los siguientes objetivos:

Objetivos generales.

- Analizar el modo de construcción de una memoria de la ciudad a través de la mediatización del dispositivo fotográfico.
- Analizar las implicancias de la memoria construida mediante la enunciación del álbum de familia.
- Describir los alcances de la figuración colectiva en la construcción de esa memoria

Objetivos específicos.

- Identificar las huellas de los discursos acerca de la familia y la fiesta en las fotografías publicadas.
- Analizar las relaciones entre las dimensiones de lo público, lo privado y lo íntimo a partir de la aparición de las fotos en las páginas del suplemento.
- Identificar lógicas de reconocimiento y de diferenciación social que configura el régimen de representación instaurado por el medio.
- Describir y analizar el modo de representación del tiempo en la memoria construida.

2.5. Supuestos teóricos/metodológicos.

En un primer momento se considerarán las fotografías para señalar quiénes son los representados, en qué contextos, en qué instancias de sus vidas y cuáles son las actitudes y circunstancias que esas imágenes muestran. Sin embargo, este primer acercamiento será orientativo. Detenernos en este aspecto implicaría tomar la imagen fotográfica como “mensaje”² y perder de vista las condiciones y las posibilidades de su puesta en discursividad.

La especificidad del trabajo implica atender a la manera en que esos elementos funcionan como vehículo de sentidos en condiciones sociales específicas, teniendo en cuenta particularmente el proceso de su circulación discursiva. Las huellas de la productividad fotográfica en relación a sus condiciones de toma, a las motivaciones de los fotógrafos o los usos sociales de las imágenes en sus contextos originales, remiten a la contextualización histórica de las prácticas que las fotos recuperan y exceden el recorte y los objetivos mencionados.

A pesar de esto, la especificidad del suplemento recae necesariamente en que dichas imágenes adquieren un modo de funcionamiento concreto a lo largo del proceso de circulación discursiva. Por una parte, porque los lectores de *El zaguán* son al mismo tiempo parte del proceso de su producción. En este sentido, el concepto de Verón acerca de la circulación discursiva abarca ambas instancias- la de producción y la de recepción- y las articula (Verón, 1987: 127)³. Pero por otro lado, porque dicha circulación está basada fundamentalmente sobre el valor asignado al paso del tiempo que vehiculizan las fotografías antiguas. Por lo tanto, el enfoque a utilizar debía necesariamente poner especial atención en la perspectiva de los sujetos que las leen- en términos de reconocimiento-, pero que también las eligen y envían al diario formando parte del

² Me refiero a la conceptualización que establece Roland Barthes en “El mensaje fotográfico”. Luego de advertir que no pretende separar el objeto de su uso, el autor aborda la fotografía como “objeto dotado de una autonomía estructural”, para proponer así un método de análisis “inmanente”, previo al análisis sociológico. (Barthes, 1982:103)

³ Señala el autor: “Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras condiciones de producción, y a las segundas, condiciones de reconocimiento. Generados bajo condiciones determinadas, que producen sus efectos bajo condiciones también determinadas, es entre estos dos conjuntos de condiciones que *circulan* los discursos sociales.” (Verón, 1987:127)

proceso de su puesta en discurso- esto es, en términos de la producción del suplemento-. Esta situación es particularmente sugerente por cuanto, para Verón:

No hay, (...) propiamente hablando, huellas de la circulación: el aspecto “circulación” sólo puede hacerse visible en el análisis como diferencia, precisamente, entre los dos conjuntos de huellas, de la producción y del reconocimiento. El concepto de circulación sólo es, de hecho, el nombre de esa diferencia (Verón, 1987:129).

Más allá de estas especificaciones, fue preciso realizar una primera aproximación a las fotos que permitiera detectar las marcas de lo social en el sentido.

Esto requería considerarlas en una instancia metodológica previa: en el “más acá” de la circulación social, sin perder de vista la “diferencia” señalada por Verón. Anne Marie Schaeffer (Schaeffer, 1990: 8-12) aborda el dispositivo fotográfico⁴ desde la dimensión interpretativa de la recepción⁵, para comprender desde un primer momento la articulación en la que recae su especificidad: la fotografía es entendida, desde esta perspectiva, como *soporte sígnico producto de la tensión entre su carácter icónico y su carácter indicial*. Se volverá más adelante sobre esto, pero por el momento es suficiente señalar que se focalizará en el proceso de recepción considerándolo a la vez como espacio productivo y generador de sentidos teniendo en cuenta el valor indicial de la fotografía para la construcción de la memoria propuesta por *El zaguán*.

⁴ La autora pone entre paréntesis la noción de *imagen* fotográfica para situarse en la descripción de la fotografía como *dispositivo*, ya que la imagen no puede ser captada si no es partiendo de su génesis. El análisis ya no se basará sobre el concepto de imagen como dato originario, sino que deberá desprenderse de sus presupuestos técnicos” pues esto se transforma en “un criterio que funda su estatuto comunicacional”. (Schaeffer, 1990: 12) En lo sucesivo, la referencia a la *imagen fotográfica* deberá entenderse teniendo en cuenta esta aclaración, ya que se realizará sólo en función de evitar redundancias verbales.

⁵ Schaeffer advierte que intenta captar la imagen fotográfica en la dimensión de su circulación social. Parte de la idea de que la imagen fotográfica es “esencialmente (pero no exclusivamente) un signo de recepción” para afirmar “que es imposible comprenderla plenamente en el marco de una semiología que define al signo desde el punto de vista de su emisión”. Recae así en lo estimulante del dispositivo: en su “flexibilidad pragmática”, ya que está “al servicio de estrategias de comunicación diversas” que, como normas comunicacionales, “son capaces de modificar profundamente su estatuto semiótico”. (Schaeffer, 1990: 8)

Al mismo tiempo, la autora entiende la imagen fotográfica como *artefacto*. Esto implica que el dispositivo presupone siempre un contrato de lectura en el que las convenciones de uso⁶ son compartidas por los productores y el público, como las que regulan su puesta en circulación y que tienen que ver con estrategias comunicacionales concretas. Al focalizar en que esas “reglas de utilización” obedecen a *dinámicas receptoras* específicas, delimita y reafirma claramente la zona que abarca su análisis - lo que permite aquí la primera aproximación señalada arriba-, dejando a otras perspectivas la tarea de dar cuenta de los usos sociales y la puesta en discurso de las mismas.

Siguiendo a Verón, reconocemos que:

Los objetos que interesan al análisis de los discursos no están “en” los discursos, tampoco están fuera de ellos, en alguna parte de la realidad objetiva. Son *sistemas de relaciones*: sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra. (Verón, 1987: 128).

Se puede adelantar entonces que en el marco del trabajo, estos “sistemas de relaciones” adquieren especificidad por el hecho de que “condiciones de generación” y “efectos” aparecen imbricados. Pese a esto, tal como señalábamos más arriba, la distinción metodológica fue imprescindible. Si asumimos que “analizando productos, apuntamos a procesos” (Verón, 1987: 124), fue pertinente realizar la separación entre el objeto significativo (las fotografías en el diario) y las condiciones de su puesta en discurso⁷. Se consideró así un segundo momento que abordara las condiciones en las que El zaguán es producido, aún cuando dicha separación resulta a veces difícil de precisar en el análisis del corpus.

⁶ Si bien la autora usa los términos “normas ” y “reglas de utilización”, me permito utilizar a cambio el de “convenciones”, debido a su remisión algo menos restrictiva de acuerdo a nuestro contexto, habida cuenta de que no modifica la intencionalidad de lo que Schaeffer sostiene en su texto. (v. Schaeffer, 1990: 12, 80-81)

⁷ Seguimos aquí al autor cuando establece que la distinción entre un discurso y sus condiciones productivas es puramente metodológica, ya que la semiosis se encuentra a ambos lados de esa distinción. (Verón, 1987:129)

Este segundo momento completará el enfoque al tomar la fotografía como discursividad en el marco del proceso de su mediatización. Abordarla como discursividad supone entenderla *sobredeterminada* por los diferentes contextos en los que funciona (Verón: 1997). El pasado, la rememoración y el recuerdo pueden ser entendidos articuladamente no sólo con el presente del reconocimiento -para lo cual se utilizarán las miradas de Didi Huberman (Huberman, 2005) y de Walter Benjamin (Benjamin, 1989, Benjamin en Buck Morss, 2006)⁸ sino con la actualización que los sujetos realizan en términos de su figuración a través de la familia y de la fiesta. Así, el trabajo de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2004) para describir los usos de la fotografía en relación a la *verdad social*⁹ que instauro el dispositivo fotográfico contribuye a la descripción de este segundo aspecto¹⁰. Y de esta manera, los intentos por describir el fenómeno se convierten en un abordaje a la descripción de una *operación de producción de sentido*, entendida como *operación de producción de sentido y de reconocimiento a la vez*.

2.6. Delimitación del corpus.

Se tomarán los suplementos publicados durante los últimos dos años, y se seleccionará un corpus de aproximadamente 22 fotografías con sus correspondientes mensajes-epígrafes. El criterio de selección responderá no sólo al registro de la fiesta en las imágenes sino también a la mención de la misma en el epígrafe.

Teniendo en cuenta la amplia franja temporal abarcada por la totalidad de las fotografías, la selección del corpus resultó compleja. El suplemento lleva desde su primera aparición, 12 años de publicación ininterrumpida, y una de sus premisas constitutivas consiste en que las fotografías enviadas deben superar los 25 años de antigüedad. Había por lo tanto, dos cuestiones a tener en cuenta para la selección: por

⁸ La posibilidad de construcción del pasado como “edad de oro” o como versión nostálgica de la historia común será considerada desde estas perspectivas debido a que éstas permiten considerar los objetos culturales en sus articulaciones históricas dialécticamente. No sólo en sus implicancias teóricas, sino tal como señalaba Benjamin en *The origin of German Tragic Drama*, como abordaje metodológico: “El método es una digresión” (Benjamin en Buck Morss, 2005: 58)

⁹ Si bien Bourdieu habla de “verdad social”, debemos considerar que es un verosímil. Se retomará este aspecto en el capítulo siguiente.

¹⁰ En tanto el carácter indicial de la imagen fotográfica aparece ligada al estatuto de “verdad” atribuido a sentidos específicos.

un lado, la relacionada con la *temporalidad* de lo publicado, ya que en conjunto y mirando hacia el pasado, remitía hasta principios de siglo pasado. Por otro, que la selección debía hacerse entre una gran cantidad de imágenes, dado que aparece un promedio de 13 fotografías por suplemento.

Para el primero de los aspectos se consideró que no se iba a focalizar en la contextualización histórica de cada una de las imágenes porque esto hubiera diversificado demasiado el análisis con respecto a lo que se pretendía describir. La particularidad de *El Zaguán* reside en que los tiempos de la publicación y los tiempos de lo publicado se imbrican mutuamente: producen un palimpsesto cuyas líneas temporales se despliegan en una temporalidad nueva, que es la de la mediatización.

Esta complejidad, entendida entonces como producto del juego entre los tiempos de lo publicado y el tiempo de la publicación fue considerada sujeta a las características “rememorativas” y de “recuperación del pasado” que vehiculizaban. André Bazin proporciona los elementos para pensar el valor particular que las fotos tienen en el suplemento, en tanto dicho valor tiene que ver con la “génesis de la ontología del modelo” (Bazin en Indij, 1992: 80). De esta manera, un sesgo que a primera vista puede resultar ambiguo privilegia un aspecto fundamental. Si el suplemento convoca a narrar la historia compartida, apela en alguna medida a la nostalgia de los lectores. De acuerdo al autor, no está haciendo otra cosa que recrear aquella “presencia turbadora de las vidas detenidas en su duración”. El carácter *ontológico* de esas imágenes es por lo tanto inherente a su funcionamiento como soporte de un pasado colectivo reconocible *por* y *en* sus protagonistas.

Por esta razón es que la elección del corpus no está signada ya por la especificidad histórica de las prácticas rememoradas a través de las imágenes o por la contextualización actual de la fiesta como práctica social. Si bien en algunos momentos estos aspectos serán necesariamente mencionados, el foco estará puesto en la manera en que la fiesta, el tiempo y la familia son narrados en cuanto *instantes detenidos* o “tiempos embalsamados”, a partir de los cuales se ponen en circulación sentidos diversos. Esa presencia responde, a su vez, a la segunda de las cuestiones planteadas al principio: las diferencias temporales entre las huellas de lo publicado durante los últimos dos años respecto de lo publicado hace diez, son poco significativas comparándolas con la franja que recrean. Puede señalarse incluso que se trata de heterogeneidades análogas en

relación a lo que aquí se intenta describir. Así, el recorte se realizó entre los suplementos aparecidos durante el lapso que va desde septiembre de 2004 a septiembre de 2006.



3. Marco teórico

“¿No es acaso la imperfección misma de la Fotografía
esa dificultad de existir llamada trivialidad?”

(Roland Barthes, *La cámara lúcida*)

3.1. El álbum como objeto simbólico.

Los objetivos que persigue el trabajo tienen la complejidad de que el análisis debe abarcar en forma simultánea varios aspectos. Una primera aproximación al problema lleva necesariamente a contextualizar la publicación del suplemento y a describir brevemente sus fundamentos.

El supuesto a partir del cual consideramos a *El zaguán* como “álbum de familia” conduce a describir las implicancias, los usos y el valor que se atribuye al álbum en tanto objeto simbólico. El cambio profundo que la fotografía imprime a la relación del hombre con el mundo modifica la mirada pero conlleva a su vez nuevas prácticas y disposiciones sociales en el gusto y en los usos asociados a esas prácticas. De acuerdo a esto, el álbum como colección de fotos hace su aparición histórica de la mano de la popularización de la práctica de la toma de fotografías y adquiere así un valor social y simbólico específico. Desde distintas perspectivas, Susan Sontag (Sontag, 2006), Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2004) y Pierre Sorlin (Sorlin, 2005) brindan los elementos para entender estos usos y prácticas que desde la aparición del dispositivo fotográfico organizan y dan sentido a la vida de los sujetos a través de los objetos en los que se materializan. El álbum familiar es uno de ellos, entendido como soporte de estrategias específicas de presentación y postración, que al mismo tiempo condiciona la manera de nombrar-se de quienes construyen suplemento.

3.2. Las imágenes, el álbum, lo festivo.

El análisis del suplemento deberá tener necesariamente en cuenta todos los elementos que lo conforman como discurso, tanto los criterios de selección, disposición y jerarquización en la página, como los recuadros de efemérides y los mensajes que acompañan a las fotos. Cabe considerar que ya que el álbum familiar posee muchas veces anotaciones, marcas y comentarios específicos que funcionan como “marcas paratextuales”, se pueden establecer ciertas analogías entre esas formas y los

comentarios de tono coloquial que acompañan las fotos publicadas. Pese a esto, un análisis que contemple estos aspectos en forma minuciosa extendería los límites del trabajo.

Si bien es inevitable recurrir al anclaje verbal que proporcionan los epígrafes¹, se entiende aquí que un álbum de familia es una historia contada *fundamentalmente a través de imágenes*. Y sin embargo, nuestros objetivos van más allá del “mensaje fotográfico” en términos de Barthes (Barthes, 1982: 103-104). Consideradas como vehículo de sentidos que circulan socialmente, las imágenes conforman una narratividad que sugiere, ya desde lo visual, recurrentes marcas. Las imágenes funcionan entonces como punto de partida para el trabajo: consideradas *artefacto* (Schaeffer, 1990: 81) y *discursividad* (Verón, 2007), resultan suficientemente pertinentes para describir las articulaciones entre fotografía y medio atendiendo a las subjetividades que se *dicen* en esa relación.

Tomar el álbum familiar como punto de partida obedece aún a otra razón que por su implicancia simbólica, resulta sustancial. El álbum es en sí, celebratorio, y a partir de esto es que está compuesto mayormente por fotos de fiestas y mantiene una estrecha relación con lo festivo. Esta característica está dada a su vez en el sentido inverso: el carácter celebratorio que todo álbum adquiere proviene de que las fiestas fueron, a partir de la aparición histórica de la práctica fotográfica, modificadas profundamente: a partir de que los fotógrafos se incorporaron a sus escenarios, la fiesta fue pensada teniendo en cuenta que iba a quedar registro de ella. De esta manera, fotografía y fiesta aparecen ligadas a través del álbum, y constituyen una sugerente relación para identificar algunos de los sentidos en circulación. Con la mirada puesta en los aspectos que vinculan a la fotografía con el ámbito social que sirve de marco a la fiesta, los autores mencionados servirán para analizar estas relaciones.

3.3. Enfoque semiótico.

Más allá de las consideraciones generales acerca de la fotografía como práctica, es preciso situar el marco desde donde analizar el corpus. Entendiendo la foto como texto

¹ De hecho, fueron contemplados y abren el análisis detallado de cada una de las fotografías del corpus. Me refiero aquí a que, tal como quedó señalado en el capítulo anterior, se realiza un recorte metodológico que prioriza la imagen como fundamento sobre el cual realizar el análisis de la circulación discursiva.

visual, los acercamientos exploratorios llevaron a la semiología francesa. Sin embargo, no tardaron en emerger las contradicciones que fueron foco de las discusiones más acaloradas del postestructuralismo francés. Si bien los primeros trabajos de Barthes sirvieron como guía para comenzar a pensar en los distintos niveles de sentido que tenían las fotos, pronto se revelaron insuficientes para nuestro contexto. Tal como lo plantea Verón, la debilidad de la semiología quedó al descubierto a partir del intento de erigirse como disciplina antes que como teoría. Los postulados universales implícitos en la lingüística estructuralista como modo de analizar los diferentes textos visuales como mensajes, sin atender a la especificidad del lenguaje de las imágenes -aún reconociendo que la lengua era una institución social-, dejaron de advertir que los fenómenos significantes de los que pretendían dar cuenta eran inseparables de las prácticas sociales específicas en las que se inscribía (Verón, 2007: párr. 1-15).

Desde otro lugar, los trabajos de Hemjslev (Vilches, 1983: 30, 60) y de Greimas (Vilches, 1983: 33-39), resultaban rigurosas pero insuficientes. Tal como entrevió Cristian Metz (Metz en Vilches, 20-83), términos tales como “niveles de expresión”, “contenidos”, o elementos relacionados a través de cuadros semióticos, no están presentes en la conciencia social. Sin dudas constituyen interesantes claves de lectura de la imagen, pero los objetivos del trabajo conducían a un espacio más amplio que abarcara al mismo tiempo los sentidos producidos por un *excedente* mediante el cual se configura la memoria cultural. De hecho, debía considerarse el interjuego con los textos, con las páginas del suplemento, con el medio en sí, justamente en la zona asignada al *reconocimiento* que generaba en los lectores. Nos encontrábamos más cerca de lo que Guido Indij se permite discutir con Walter Benjamin acerca de la pérdida del aura:

Si lográramos demostrar que la Foto sigue conservando capacidad aurática, podemos decir que el fenómeno del aura no depende de la emisión (de un condicionamiento técnico, ligado por ejemplo a un concepto de original), tanto como de la recepción, instancia que preferimos priorizar, ya que consideramos que se emite una parte del mensaje y el resto lo pone el receptor (Indij, 1992: 35).

De esta manera nos acercamos a Jean Marie Schaeffer. Como se señaló anteriormente, la autora se sitúa en el plano del reconocimiento que las fotos producen, para prestar atención a “la tensión virtual entre la actualidad de la presencia icónica y el saber del *arché* que la rechaza hacia el pasado” (Schaeffer, 1990: 75-76)². Es justamente la idea de esta dinámica lo que resulta útil para el trabajo. Si bien parte del signo fotográfico -basándose a su vez en las concepciones de Ch. S. Peirce- establece las diferentes formas por las cuales esa tensión se traduce en tipos de imágenes concretas, no desde el lugar de las motivaciones implicadas en su producción -espacio que nos excede- sino desde el lugar en el que los receptores las perciben, se apropian de ellas, y las ponen nuevamente en circulación.

Así, la dinámica entre representamen, objeto e interpretante asume formas específicas de acuerdo a la correspondencia que se establece entre la preeminencia asignada a la dimensión espacial o temporal al representamen; al carácter del objeto en cuanto a lo que representa, -entidad, o estado de hecho-; y la preponderancia que el receptor le otorga al valor indicial o al icónico en tanto interpretante.

En nuestro contexto, el carácter indicial cumple un papel fundamental en la constitución del suplemento: recae allí el valor de lo pasado como “lo que efectivamente existió” y constituye a la vez el presente, tanto el presente icónico de la imagen, como el presente producido a partir de la narración. El esquema de Schaeffer permite dar cuenta del papel del contexto y de los saberes laterales de los receptores como constitutivos del proceso. Se aleja así de una supuesta “gramática de lectura universal que se desarrolla en mensajes controlables” (Schaeffer, 1990:81), sin desconocer con esto el papel de las motivaciones y finalidades vinculadas a la producción de la imagen y a su puesta en circulación.

²Acerca del carácter indispensable que adquiere el *arché* en la descripción pragmática de la imagen, la autora advierte: “Evitemos cualquier malentendido: la importancia que le concedo al análisis de la materialidad del dispositivo fotográfico no deriva de un objetivo reduccionista, sino que está motivada únicamente por el hecho de que el estatuto pragmático de la imagen se basa en una tematización de esa materialidad que crea su especificidad. Es ella, por ejemplo, la que proporciona el criterio de discriminación (...) que funda su estatuto comunicacional”. (Schaeffer, 1990: 12)

En relación a este último aspecto caracteriza, entre otros, dos tipos de imágenes³ que resultan fundamentales para nosotros: la *imagen-recuerdo* y la *imagen-rememoración*. Ambas se sostienen en la preeminencia del carácter icónico (en relación al representamen) y en la temporalidad (en relación al interpretante) de la foto. Pero al mismo tiempo, se diferencian en su objeto: la *imagen recuerdo* evoca una entidad, mientras que la *imagen rememoración*, un estado de hecho. La utilidad de la perspectiva reside en que la tensión constitutiva del signo fotográfico implica que esa relación es dinámica. En la *imagen recuerdo* y en la *imagen rememoración*, tanto el valor indicial como la espacialidad persisten y están presentes, pero necesariamente forman parte del juego establecido por los receptores que privilegian en mayor o menor grado, lo temporal o lo icónico. A la vez, esta puesta en juego implica que los sentidos circulan, y esta movilidad particular puede conducir a planos distintos. Si los sentidos detectados en un primer momento asumen un determinado valor, de acuerdo a lo esperado, direccionado por el medio o incluso por las motivaciones de quienes envían las fotos, al pasar al contexto más amplio de la discursividad asumen el riesgo de las fallas: pueden ser *otros* y configurar también la memoria cultural de la ciudad.

3.4. El tiempo.

La perspectiva que Roland Barthes (Barthes, 1980) asume en su último trabajo acerca de la fotografía resulta fundamental. No sólo porque revisa sus propios conceptos en cuanto a la foto como “mensaje sin código” (Barthes, 1970), sino por el hecho de que rescata en ellas el valor adscrito al paso del tiempo. Si bien dicha percepción se sitúa a nivel individual, e implica un acercamiento a la textualidad literaria por parte del autor, es la consciencia del fracaso de la semiología como disciplina -y su alejamiento consiguiente de la lingüística estructuralista para analizar las imágenes- lo que lo lleva a focalizar en ese concepto, tal como señala Eliseo Verón (Verón, 2007: parr.29).

El carácter que reporta el noema fotográfico, el *esto ha sido* -ineludiblemente presente en toda fotografía- adquiere rasgos sustanciales en la construcción de la

³ Schaeffer aclara que con la tipología planteada no pretende designar *tipos* de imágenes sino una relación específica entre el interpretante y el representamen, que califica de reflexiva. Por lo tanto, esta mención en el párrafo es sólo a título general, no en el sentido especificado por la autora (Schaeffer, 1990: 65).

memoria compartida (Verón, 2007: parr. 33-35). Si esa memoria es configurada mediante distintos fragmentos de historias individuales⁴, quienes envían sus fotos de familia al medio no están al margen de los sentidos asociados al noema fotográfico. De hecho, las elecciones se hallan condicionadas por éste, en tanto se someten a criterios de rememoración y recuerdo, lo que implica necesariamente un momento en el que la relación entre receptor y la fotografía del familiar/amigo es necesariamente del orden de lo íntimo. Así, la perspectiva de Barthes viene a completar el valor indicial presente en el signo fotográfico considerado por Schaeffer, pero desde el espacio de lo íntimo que es, innegablemente, parte del proceso.

Estos fragmentos enviados en forma individual- pasados discontinuos, inconexos entre sí- recomponen un pasado común mediante una operación específica de montaje. Didi Huberman brinda los elementos para entender estos aparentes anacronismos, al postular la *memoria* como inherentemente anacrónica, realizable a través del juego entre el *más que pasado* y el *más que presente* de las imágenes. El *esto ha sido* comporta en el marco del suplemento un valor agregado, que da cohesión y refuerza poderosamente los sentidos acerca del tiempo vivido en común, a pesar de- y justamente, debido a- “ese elemento de omnitemporalidad (...) que supone una fenomenología no trivial del tiempo humano, una fenomenología atenta primero a los procesos, individuales y colectivos, de la memoria.” (Huberman, 2005: 42). Los aportes del autor contribuirán a explicar esos distintos tiempos, y los diferentes sentidos atribuidos a esos tiempos de las imágenes que encuentran un punto común en las páginas del suplemento. Tomando a Verón, es “esa particular *temporalidad*, la que está en el corazón de la técnica fotográfica, la dimensión que permite abordar la multiplicidad de espacios mentales entre lo público y lo privado (Verón, 2007: parr. 48).

⁴ Señala Halbwachs: “En realidad, si aproximando diversas conciencias individuales, se pueden reubicar sus pensamientos y sus acontecimientos en uno o varios tiempos comunes, es porque la duración interior se descompone en varias corrientes que tienen su fuente en los grupos. La conciencia individual no es más que el lugar de paso de estas corrientes, el punto de encuentro de los tiempos colectivos”. (Halbwachs, 2007: parr.23)

3.5. Valor cultural y valor exhibitivo.

El montaje de tiempos diversos establece entonces una zona donde confluyen tanto sentidos objetivados socialmente- en forma de historia hecha de anacronismos- como los sentidos producto de las subjetividades tanto durante el proceso de la elección previa a la publicación, así como en las lecturas que realizan acerca de lo publicado. Resultó pertinente entender la forma en que se produce ese pasaje, mediante el cual los sujetos transforman el tiempo de la foto contemplada en el universo de la intimidad, en un tiempo distinto y más amplio, el tiempo-espacio de lo social. Lo que Walter Benjamin describió como la diferencia entre el valor *cultural*, y el *valor exhibitivo*, sirvió para delinear este aspecto. El valor que las imágenes tenían en sus contextos de origen se transforma, en tanto las fotos empiezan a ser leídas de acuerdo a las posibilidades abiertas por su publicación. Sostiene Benjamin:

El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural (Benjamin, 1989: 31).

La producción y las lecturas de *El zaguán* se realizan en un ámbito en el todavía opera el valor cultural. Sin embargo, ese valor cultural es expuesto y cambia de signo. Sin oponérsele, el valor exhibitivo aparece para “formar su secreta significación histórica” (Benjamin, 1989).

3.6. La figuratividad.

La mirada de Pierre Sorlin proporciona un elemento que completa el conjunto de herramientas con que se seguirá el análisis: la figuratividad. Con este concepto se abordarán aquellos elementos de la imagen que desafían la referencia, y que más allá de la información que sustentan, producen un efecto visual que excede la significación

buscada por el fotógrafo. La noción de figuratividad se acerca además a lo que Barthes describía como el *punctum*: aquello que de la foto “sale de la escena y viene a punzarme”, que tiene que ver con la “imposibilidad de nombrar pero que sin embargo atrapa poderosamente” (Barthes, 1980, 57-100).

Sin embargo el concepto de Sorlin reside en que la figuratividad refiere no sólo a un detalle en la imagen que ejerce ese poder, sino que se trata de una determinada disposición, algún recorrido de líneas, situado no ya sólo a nivel puntual -lo que nos conduciría a un enfoque más intimista y psicoanalítico del problema- sino en la completitud de la imagen. Porque que si bien la recepción de esa figuratividad opera indiscutiblemente a nivel individual, también lo hace –y con más fuerza que el *punctum*- a nivel colectivo. Ciertas tomas típicas ejercen una poderosa atracción precisamente porque a pesar de los estereotipos que vehiculizan, son soporte de una determinada subversión a lo reglado. Esa “anomalía” que hace visible la figuratividad puede ser entendida sólo en el marco de los estereotipos cuyos significados son compartidos. Por lo tanto, inscribe la recepción a nivel individual en un marco más amplio que la contiene y la condiciona.

Dicho concepto se relaciona a su vez con la noción de *seudoacontecimiento*: La figuratividad no tiene ya que ver con una división de fondo/figura tal como podría pensarse, -aún siendo esta postura criticable- en el marco del análisis de las imágenes sintéticas. Propia de la imagen analógica, está implícita en la predisposición particular de los sujetos fotografiados a ser registrados por la cámara. Esa conciencia de que ese instante va a ser eternizado produce según Sorlin, acontecimientos creados para la cámara que detentan un excedente que, no dándose en todas las fotografías, sí provoca en algunas una significación extra (Sorlin, 2004:189). Y así como esa significación influyó en el momento de la elección de las imágenes, se manifiesta como huella de la producción de sentidos en el análisis del corpus.

3.7. Espacio biográfico.

La memoria se construye en una zona de difícil delimitación: los bordes en los que lo privado y lo íntimo se hacen públicos. Leonor Arfuch brinda los elementos para comprender esta dimensión al enfocar el espacio mediático repentinamente ocupado por el “desborde” de lo privado en sus múltiples sentidos: -lo personal, lo biográfico, lo íntimo-. Con lo que la autora llama el *espacio biográfico* se podrá dar cuenta, en primer lugar, de

la “ambigüedad constitutiva” de ese espacio, superando la dicotomía clásica con que los conceptos de lo público y lo privado cargan desde la modernidad. De acuerdo a las transformaciones ya mencionadas a nivel mundial, al despliegue de las nuevas tecnologías y a la incidencia del impacto mediático en las formas de visibilidad de los sujetos, puede postularse “por lo menos la indecibilidad a priori” de esas categorías en el sentido canónico (Arfuch, 2002: 76-77). Se trata entonces de una intimidad mediatizada, o de la asunción de lo mediático en el terreno de lo íntimo entendido como continuación de ese espacio, cuya lógica y reglas de juego dan posibilidad a una narración colectiva. Ya que, a partir de Elías:

(...) ambos espacios –si conservamos una distinción operativa- se intersectan sin cesar, en una y otra dirección. (...) Esta dinámica, -que a veces se transforma en una dialéctica- conspira contra todo sentido “propio” y asignado (Arfuch, 2002:76).

Por otra parte, la perspectiva de Arfuch es adecuada para pensar el suplemento como *relato de vida común*. En este sentido se prestará especial atención al carácter biográfico que propone *El Zaguán* como recreación de una vida compartida. La autora focaliza específicamente en el papel que juega la visibilidad mediática de lo íntimo en términos de biografía individual, a partir de la cual se articulan las identificaciones y des-identificaciones que configuran a los sujetos. Así, encuentra en esa aparente “exaltación de la individualidad” la posibilidad de caminos nuevos, “entreviendo más que el exceso de individualismo y la desarticulación de los lazos sociales, la búsqueda de nuevos sentidos a partir de un *nosotros*” (Arfuch, 2002: 79). Tiene a su vez el valor de recuperar el valor específico que adquiere lo vivido y testimoniado en el relato autobiográfico en relación al carácter de verdad/veracidad que lo tiñe y que le da forma. Tomando a Paul De Man, Arfuch sostiene que la autobiografía

se ajusta a una referencialidad, al transcurso de una vida *según ha sucedido*, cuando en realidad se trata de un *resultado de escritura*, de la puesta en funcionamiento de un mecanismo retórico que *engendra el modelo* más que lo replica -la *vida como producto* de la narración- (Arfuch, 2002: 61).

Así, el saber del *arché*, el carácter indicial y el noema fotográfico vienen a cumplir en nuestro contexto el sentido de referencialidad al que se refiere la autora. Por último, y aquí toca un punto fundamental para el trabajo, señala el carácter *colectivo* que tiene toda biografía, todo relato de experiencia: expresión de un grupo, de una clase, de una narrativa común de identidad. Es esta cualidad colectiva, como huella impresa en la singularidad de cada foto, lo que hace relevantes las historias de vida:

Mecanismo de individuación que es al mismo tiempo emergencia desde el anonimato de las vidas -de todos- (...) y “caída”, una vez más, en el mandato del “estado terapéutico” que sugiere, informa, uniforma, controla, prescribe, prohíbe. Es en esta trama, que no rehúsa la riqueza borgeana de la ambigüedad ni la contradicción, que se hacen quizá inteligibles las tendencias mediáticas -y biográficas- contemporáneas (Arfuch, 2002: 79).

Este es quizás el punto nodal del trabajo: tomado como espacio biográfico mediático el suplemento cuenta ya no en forma individual lo que el relato tiene de colectivo, sino a la inversa: la narración es propuesta como colectiva a partir de lo vivenciado a nivel individual. Si bien el festejo es sabido práctica común y la fiesta es en sí colectiva, siempre va a asumir el tono de la percepción individual desde el momento en que es el lector/autor quien elige esa foto como signo de su pertenencia a ese colectivo, con una conciencia específica de que su contribución particular formará parte de un relato más amplio⁵.

3.8. La verdad como construcción social en las fotografías

El valor de lo vivenciado adquiere aquí una doble fuerza: por un lado, la del relato que establece el álbum acerca de la historia de la ciudad. Por el otro, el valor de

⁵ Como señalo en la nota anterior, me refiero a “lo individual” entendiéndolo como *una* de las dimensiones que, desde el contexto de procedencia de las fotografías, configura la memoria colectiva de la ciudad. No desconozco con esto la complejidad inherente a la construcción de la memoria como operación de producción de sentidos en lucha, más allá de las individualidades implicadas.

testimonio que conllevan las fotografías. Esto nos lleva directamente a pensar en la fotografía como soporte de valores y prácticas sociales que al mismo tiempo - y sobre todo- condicionan lo socialmente fotografiable. Los trabajos de Bourdieu (Bourdieu, 2004) acerca de la fotografía en Francia brindarán el marco para entender esas relaciones. Si bien el enfoque planteado por el autor carga con críticas que pueden entenderse desde las signadas con respecto al posestructuralismo francés por un lado, y por el contexto histórico específico del momento en que fue planteada la investigación⁶, se rescata sin embargo el carácter pionero de sus conclusiones (Pérez Fernández, 2004). La mirada de Bourdieu permite pensar el campo fotográfico como un espacio en el que cristalizan las normas y los valores que condicionan las motivaciones, creencias y juicios de los sujetos acerca de la fotografía como práctica, para poder analizarlos en términos de diferenciación social y cultural de acuerdo a criterios socialmente objetivables. En este sentido es que podemos hablar de la *verdad social de la fotografía*⁷.

3.9. Del reconocimiento a la representación del nosotros.

Resulta necesaria la aclaración acerca del uso del término *representación*, por la remisión que conlleva el término respecto del psicoanálisis. Lo señalado hasta ahora permite afirmar que si bien no constituye el eje fundamental del trabajo, la mirada psicoanalítica tiene particular incidencia en nuestro enfoque, pensada tanto desde los conceptos de Barthes, como desde la perspectiva de Bourdieu, aunque este último no haga mención explícita de la disciplina. Silvia Pérez Fernández destaca que es Robert Castel quien, en *Un arte Medio*, plantea la utilidad de la perspectiva psicoanalítica como “instrumento idóneo que, puesto en diálogo con la teoría social, (...) permite desentrañar “la paradójica coexistencia de una flexibilidad del objeto fotográfico, que se presta a múltiples usos, y de una ambivalencia *residual* a su respecto” (Pérez Fernández, 2004:

⁶ Dado que los trabajos de Bourdieu sobre fotografía se sitúan históricamente a principios de la década del 60, resulta innegable reconocer los profundos cambios tecnológicos, económicos y sociales sufridos a nivel mundial.

⁷ El término utilizado por Bourdieu tiene que ver con su concepción general, y será utilizado cada vez que se aluda a su enfoque. Sin embargo, en tanto nuestro trabajo aborda los procesos discursivos, entiendo más pertinente la noción de *verosímil* tal como la postula Metz. El autor sostiene que lo Verosímil se define en relación con discursos, y con discursos ya pronunciados: “No hay lo verosímil, sólo hay convenciones verosimilizadas”. (Metz, 1970: 19-30)

99). La autora sostiene que con la incorporación del psicoanálisis en uno de los capítulos que complementan el trabajo de Bourdieu, el autor no sólo no se sale del marco teórico general, sino que, por el contrario, contribuye a “una superación de la comprensión tanto del objeto fotografía, cuanto de la relación que los sujetos (individual y colectivamente) establecen con él”. Entendido de esta manera es que el uso del término pierde su connotación más ligada a lo individual y al inconsciente para ser considerado útil en el momento de pensar “el anclaje de la función simbólica en una entidad que evidentemente, va más allá de lo social” (Pérez Fernández, 2004). Este *más allá* de lo social habilita la articulación entre el reconocimiento y la representación del nosotros sugerida por las páginas del suplemento.

3.10. La memoria y las imágenes .

La vida colectiva como producto de la narración a través de las fotos constituiría, de acuerdo a lo planteado hasta aquí, una *memorabilia* mediante la cual los olavarienses configuran su memoria cultural. Siguiendo a Heller, se trata de una memoria cultural específica, que opera a través de la creación de una identidad compartida a través de un pasado presenciado en forma permanente (Heller, 2003). Desde el reconocimiento que las fotos generan hasta la constitución de ese *nosotros* producto del relato, hay una brecha que es quizás la que sugiere mayores complejidades. El reconocimiento puede producirse o no a partir de cada foto, pero el plus que contribuye a la representación de la identidad compartida tiene que ver con el valor del *testimonio*.

Según Schaeffer, cuando se hojea el álbum familiar de un desconocido, se contemplan imágenes que eran fotos de recuerdo para ese desconocido, pero que para quien las mira funcionan como testimonios, ya que no proceden del propio mundo personal o familiar y no son en absoluto redundantes en relación con la propia memoria (Schaeffer, 1990: 65).

En este sentido, ante las imágenes de *El zaguán* nos encontramos en una zona ambigua. Las fotos se inscriben en un espacio que no tiene que ver con el universo específicamente propio -íntimo-, pero que sin embargo lo asume como parte de un tiempo/espacio común para reactivar el pasado. Así, cada imagen es propuesta por *El*

zaguán para completar ese pasado, y desde su unicidad hurga en una memoria común para recuperar lo perdido.

Si de acuerdo a Schaeffer, cuando se pasa de la foto de recuerdo o de rememoración a la foto de testimonio se cambia de universo, y “se abandona el mundo privado para pasar al mundo público” (Schaeffer, 1990: 65), es posible repensar ese pasaje como articulación, en tanto esas dimensiones aparecen imbricadas en las imágenes sobre las cuales se edifica el álbum de la ciudad.

3.11. Familia y fiesta en Olavarría.

El intento por describir estas asociaciones no va a constituir una radiografía precisa y detallada de la autfiguración de los olavarrrienses⁸, sino que dará luz sólo sobre algunos aspectos vinculados a la producción de sentidos a través del medio. Uno de ellos es sin dudas la puesta en circulación de la noción de familia.

Teniendo en cuenta las transformaciones de carácter cultural que a partir de las últimas décadas del siglo XX sufrió la familia en su sentido tradicional, los trabajos de Elizabet Jelin (Jelin, 1998) y de Karina Batthyány (Batthyány, 2006) permitirán una aproximación a estas transformaciones para basar el trabajo sobre una referencia clara. Dichas perspectivas se tomarán a título orientativo, conociendo de antemano que la conceptualización de familia implícita opera en el marco de este trabajo como clave de lectura, y no como noción a poner en juego en términos estrictamente metodológicos.

A pesar de estas restricciones, cabe suponer que la descripción de estos aspectos constituirá un aporte, en tanto se trabajará sobre una *articulación específica*, y sobre el papel que la circulación discursiva de esa articulación juega en la conformación de la memoria de la ciudad: *Familia, fiesta y memoria* no sólo dicen acerca del pasado. A través de presencias y ausencias, dicen fundamentalmente acerca del presente de Olavarría que en esa puesta en discurso, exhibe parte de sus tensiones por la construcción de la identidad.

⁸ En un marco compuesto por múltiples discursos, miradas y prácticas, que desde la perspectiva de G. Agamben, ponen en juego tanto procesos de subjetivación como de des-subjetivación para configurar a los sujetos en la cultura a través de la no-coincidencia en estos procesos, tal “radiografía” resulta imposible de efectuar. (Agamben, 2004)



4. Acercamientos.

“Una ciudad no cuenta su pasado, lo contiene
como las líneas de una mano, escrito en las esquinas
de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos
de las escaleras, en las antenas de los pararrayos,
en las astas de las banderas,
cada segmento surcado a su vez
por arañazos, muescas, incisiones, comas”.

(Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*)

4.1. El zaguán.

4.1.1. Hacia el suplemento como álbum.

En primer lugar se consideraron las posibles asociaciones de sentido que el “álbum familiar” podía suscitar. Más específicamente, se focalizó en su carácter de portador de sentidos que encauzan la creación del suplemento de acuerdo a características tan precisas como naturalizadas.

Este otro-álbum, objeto a construir entre todos, tiene su punto de identificación con los lectores en forma casi directa, espontánea, en tanto el álbum familiar es un objeto que funciona como memorabilia. “Mediante las fotografías cada familia construye una crónica- retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (Sontag, 2006: 23). A partir de la yuxtaposición, de la cita y la recuperación de imágenes para ponerlas en un nuevo contexto, el álbum cuenta a la familia, la narra, la define y la celebra. Si de acuerdo a Verón Ospina, “la fotografía familiar permite que los grupos sociales puedan instalar su propio universo familiar de referentes estéticos” (Verón Ospina, 2000: parr.28), *El zaguán* crea un *otro-álbum*: a modo de palimpsesto, sus reescrituras imprimen nuevos recorridos por sobre los tiempos y por sobre lo que esas fotos dicen en sus contextos de origen.

Sin embargo, esa misma narración implica a su vez, olvidos, faltas, fisuras que también *dicen* acerca de la familia a la que narran. Si “la foto de familia es un acto teatral”, ya que a través de ella queda evidenciado que todos actúan para otros (Verón Ospina, 2000: parr.31), *El Zaguán* se propone como espacio en el que se estructuran, ordenan y clasifican los puntos de vista de quienes intervienen en esa teatralización.

4.1.2. El álbum de familia. Y qué es la familia.

El álbum de familia constituye uno de los objetos que confirman y sostienen el grupo familiar en términos simbólicos. Y si la práctica que lo rodea es consagrada socialmente, eso se debe a que es fundamentalmente celebratorio de aquello que muestra: fragmentos de vidas y de tiempos aparecen yuxtapuestos de acuerdo a criterios vinculados al sentido de la pertenencia y la referencia común.

En nuestro contexto, surge la pregunta por “la familia” celebrada. En el marco de una historización de la práctica que articula fotografía y álbum, Sontag advierte que:

a medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar (Sontag, 2006:23).

Sorlin se pregunta acerca del valor de verdad demostrada con la que cuenta esta afirmación. Por un lado, a partir de un primer cuestionamiento en torno a qué es lo que se entiende por familia de acuerdo a las condiciones históricas y culturales específicas de cada lugar. Pero por otra parte, plantea dudas respecto del “tipo de familia” consolidada por el hecho de que sus miembros estén reunidos en una toma. Dado que las fotografías “de familia” nuclea grupos muchas veces heterogéneos, dichos retratos, para el autor, no tienen que ver con la familia basada estrictamente en lazos de sangre o con una noción de acuerdo al modelo burgués tradicional. Señala incluso investigaciones según las cuales los miembros de las familias reconocen que raramente consultan o contemplan los álbumes, aunque el álbum como objeto figura entre sus objetos más preciados (Sorlin, 2004, 84).

El cuestionamiento de Sorlin resulta pertinente por cuanto entiende el álbum de familia en sus implicancias simbólicas. El autor advierte que las fotografías en el álbum serían “una metáfora de la familia, un punto de referencia, aunque permanezcan virtuales, limitadas a un montón de negativos amontonados en una caja” (Sorlin, 2004: 82). Si *El zaguán* convoca a sus lectores en términos que se asocian al álbum de fotografías, apela al mismo tiempo a una “gran familia” que es Olavarría, al hacer uso de

una forma que sabe es profundamente identificatoria, apelando a valores y representaciones arraigados, más allá de la realidad objetiva que suponga el concepto.

La problematización de las prácticas discursivas implícitas en el suplemento van, por lo tanto, un poco más allá, para situarse en la dimensión de los procesos culturales y los medios de comunicación. Si de acuerdo a Mons, sostenemos que “el proceso metafórico tiende a recubrir la simbólica social contemporánea”, la metaforización producida a través del álbum sugiere aspectos hasta el momento inexplorados. El autor sostiene que:

las metáforas visibles de los “campos” nos proyectan irresistiblemente hacia una poética de lo social, a través de efectos de collage, de superposición de las representaciones, de invisibilidad, de virtualidad, de estallido del sentido. Esta “poética”, amplificada en grado sumo y a veces esterilizada por las técnicas mediáticas, tiene efectos reales, al menos en el largo plazo (Mons, 1992:10).

Batthyány toma a Jelin para argumentar que la familia ha sufrido a partir de las últimas cuatro décadas del siglo XX profundas transformaciones demográficas y socioculturales. Sin embargo, advierte la autora, las modificaciones asociadas a las prácticas que el proceso generó no son lineales (Jelin en Batthyány, 2006: parr.14-19). Si bien estos cambios suelen interpretarse como crisis de la familia, pueden verse también como “parte de los procesos de transformación y extensión del derecho a tener derechos, principalmente por parte de las mujeres integrantes de esos arreglos familiares” (Batthyany, 2006: parr. 17). A pesar de que las modificaciones culturales son profundas, distan mucho de constituir todavía valores generalizados.

Es hoy en día lugar común reconocer que con el término familia se alude a realidades muy diversas. Sin embargo, la familia ejemplar que el imaginario social evoca, compuesta por padre, madre e hijos que viven bajo un mismo techo y funcionan como una economía organizada, tienen una fuerza simbólica tal que no ha siquiera empezado a ceder espacio al conjunto disímil y variado de arreglos o

formas familiares que existen en la realidad” (Almeras en Batthyány, 2006: parr. 8).

De acuerdo a esto, la autora sostiene que resulta más verosímil pensar en los contenidos de algunos valores normativos como resultado de las contradicciones que surgen debido a “la asincronía entre las transformaciones observadas en las dimensiones socioeconómica y demográfica, y la esfera de las representaciones sociales” (Batthyány, 2006: parr.14). En lo referido al suplemento, estas tensiones se traducirían necesariamente por cuanto son parte constitutiva de la apropiación que los lectores hacen de él. La familia de *El zaguán* se piensa desde ámbitos variados. Diversos tiempos, espacios y fiestas estarían dando cuenta de una familia tan ampliada como heterogénea.

La dimensión estética-cultural implícita en la práctica de la creación y apropiación del álbum familiar puede ser pensada en vinculación con esas otras instancias - demográficas, culturales-. Ya que es muy probable que los álbumes creados en la actualidad detenten las marcas de las nuevas formas en que las familias se constituyen, y sus condiciones de emergencia y supervivencia, esta dimensión exhibiría ciertos quiebres respecto de una representación “unívoca” acerca de la familia y de las prácticas simbólicas asociadas a ella.

La especificidad histórica del problema -cómo se entiende la familia, y cómo se entiende la práctica cultural del armado, posesión o el uso de un álbum familiar- desde *El zaguán*, nos sitúa en una zona en la que el concepto puede ser entendido como parte de la poética social que señalaba Mons. En este sentido es que la metáfora funciona tanto desde el lugar del medio, en tanto construye una familia imaginaria, como desde el lugar de los lectores que lo construyen, como familia en la que se reconocen. Pero sólo porque se ponen en juego imágenes -y saberes, usos, y prácticas- socialmente avaladas y establecidas.

4.1.3. La fiesta en El Zaguán.

Los primeros acercamientos dejaron al descubierto la principal de las características de todo álbum familiar: lo celebratorio. La presencia de la fiesta en *El zaguán* es casi permanente, en sus múltiples versiones. El suplemento aparece como colección de fragmentos que retrata la sucesión de cumpleaños, casamientos,

comuniones, fiestas de fin de año, reuniones de amigos y parientes, a lo largo de la historia de la ciudad. No sólo asociadas a diferentes instancias de la vida de los olavarienses, sino también a sus distintos ámbitos: el del trabajo; el de la calle para las fiestas religiosas, farándulas estudiantiles y fiestas patrias; el del hogar para las fiestas más cotidianas; el del club o salón para las más formales. Tanto las fiestas familiares, espontáneas, como aquellas de mayor solemnidad son recuperadas mediante alusiones directas, aclaraciones en los epígrafes, saludos conmemorativos, acotaciones elegíacas o alusiones indirectas. Y se hacen un lugar en sus páginas.

Lo festivo se presenta así como un interesante eje de trabajo en tanto funciona como expresión de las maneras en que la ciudad se narra en *El Zaguán*. El cruce entre familia y fiesta puede contar no sólo acerca de la construcción de sentido de familia, en su carácter de reconocimiento común, sino que puede aportar aspectos inexplorados sobre una memoria que se configura de acuerdo a determinadas características. Si el pasado aparece teñido de un tono celebratorio y valorizado positivamente a partir de la referencia a determinadas prácticas, cabe suponer que deja de lado numerosos “otros” aspectos del espacio social a lo largo de esa historia.

4.2. Las fotos.

4.2.1. Espacios, instantes, contextos.

Imágenes del álbum familiar, en principio confinadas a un espacio vedado a la mirada mediática y en el que todavía detentan un valor cultural (Benjamin, 1989: 31), lo trascienden para formar parte de otro contexto. Señala Strelczenia que en la foto familiar existe una continuidad entre el instante de la toma y el contexto de su apropiación que permite recuperar el significado de ese instante y articular la memoria con la vida. Pero que cuando la imagen abandona ese ámbito primigenio para formar parte de la escena pública, reaparece la violencia del corte: la narración y los encadenamientos posibles se multiplican, con lo cual el instante y el contexto pierden la sujeción que les daba el reconocimiento. (Strelczenia, 2004: 76).

En este sentido, las fotografías de *El Zaguán* tienen una relación ambivalente con la significación del instante: si a partir de la mediatización de la imagen el corte se produce, la circulación discursiva establece al mismo tiempo un nuevo ensamble entre el

contexto de origen y el de recepción. Ensamble que crea un espacio mucho más abierto en el cual se alojará una multiplicidad de voces que otorguen sentido a lo visto, a partir de la identificación de los personajes, de situaciones vividas, de lugares más o menos reconocibles. Y a partir del que se encadenan tiempos y destiempos que configuran un relato, que a través de esa narratividad nueva y recreada, surge como historia compartida.

4.2.2. Recuerdo, rememoración, testimonios.

Existe siempre un lazo, por débil que sea, que une la vivencia familiar y el pasado colectivo, que se activa semanalmente a partir de los saberes de los lectores. Si el contexto de apropiación de esas imágenes cambia, lo hace para establecer un juego entre los lectores y la *imagen-recuerdo* y la *imagen-rememoración* (Schaeffer, 65, 99-100). A partir de intencionalidades comunicacionales específicas, los saberes laterales de los sujetos se apropian de las imágenes mediante la identificación individualizante de aquello que el plano icónico del recuerdo y de la rememoración les presenta obsesiva, repetidamente.

Según la autora, la puesta en circulación de las imágenes de recuerdo y de rememoración “da por sabidas” determinadas cosas, y sobre estos supuestos, se apela a ellas para completar la recepción. Teniendo en cuenta que “la fotografía sólo puede transmitir informaciones inéditas a condición de que sea parcialmente redundante con la memoria y los saberes laterales del receptor”, se puede afirmar que el juego que establece *El zaguán* consiste en ocupar mediante sentidos determinados el espacio que esa redundancia parcial deja libre.

Lo que Schaeffer llama “redundante” abarca en nuestro caso todo aquello que los olavarrrienses reconocen en esas fotos a partir del recuerdo y de la rememoración. Pero el sentido acerca del pasado compartido se completa a través del valor que las fotos adquieren, en esa circulación, como testimonio. Los lectores completarían mediante el valor del *testimonio* la porción de sentidos que no pueden llenar desde la identificación, delineando una zona en la que los sentidos sobre pasado en común adquieren la verosimilitud del registro irrefutable dada por la fotografía. Así, el pasado contado por las fotos se transforma en el pasado *tal como fue*.

En este pasaje también hay un cambio de universo: si el recuerdo y la rememoración son individuales y en cierta medida privados, los sentidos activados por la

imagen testimonio, en cierta forma periféricos, se ubican “ese preciso lugar donde se encuentra depositado su saber más o menos heteróclito del mundo público” (Schaeffer, 1990: 66).

El zaguán señala un recorrido por las imágenes que oscila entre la indagación, el reconocimiento, y la asignación de sentidos. Entre lo íntimo y lo público, sugiere lecturas en las que lo lúdico es llamado a operar superponiendo retazos de vida propia a un despliegue de vida compartida. Esta permanente oscilación hace que el relato base su verosimilitud tanto en un universo como en el otro: por lo tanto, adquiere una doble fuerza. Activado por los lectores, esa colección de anacronismos formada por bodas, cumpleaños, encuentros sociales y retratos de estudio deja de ser un conjunto de fragmentos inconexos, para poner en juego el “Pasado que dialécticamente pervive y viene a encontrarse con el Ahora del presente” (Benjamin en Huberman, 2000: 152). A través de ese palimpsesto, vuelve a la continuidad y al significado del instante de la fotografía, y en palabras de Berger, “contribuye a la memoria viva, no la suplanta” (Berger en Strelczenia, 2004).

4.2.3. Detrás de la imagen nostálgica.

Para Sontag, la imagen antigua conlleva una “invitación al sentimentalismo”. Las fotografías, expresa, “transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos” (Sontag, 2006: 106).

El tono elegíaco en *El zaguán*, producto de la yuxtaposición de las imágenes y a su modo de funcionamiento como conjunto, se intensifica con el tono de los comentarios inaugurales¹. La nostalgia por los tiempos perdidos a través de las fotos de antaño sugiere la evocación permanente de una *Edad de Oro* de la ciudad, poniendo el foco en el pasado y recortándolo del presente como historia a transmitir a las generaciones jóvenes. Señala Ducuing en el segundo número:

¹ En su segunda edición, después de agradecimientos a los olavarienses por la repercusión del primer número, se lee: “Préstenos sus fotos. Llegue al diario y golpee en *El Zaguán*, que no tiene ese llamador con mano de bronce de otrora, pero que lo atenderemos con cariño” (*El Popular*, 14 de agosto de 1994., pág. 16).

El zaguán se presentó como una propuesta para recrear estilos y costumbres que hemos tenido en nuestras juventudes. Expresiones de otras generaciones de jóvenes olavarienses, que revolviendo álbumes de fotografías y recuerdos imperecederos, podamos decirles a los chicos de hoy, a nuestros hijos o nietos, cómo éramos y cómo vivíamos nuestra vida de relación entre jóvenes, además de otros episodios que tienen lugar en estas páginas (*El popular*, 14 de agosto de 1994, pag.16).

Sin embargo, “el azaroso tiempo de lo fotografiado es capaz de contener el antes y el después” (Strelczenia, 2004: 73). El contrato de lectura establecido a partir de la imagen, a pesar de sus “riesgos” implícitos, conlleva una zona abierta que posibilita pensar una “dimensión política” de esta historia de la ciudad.

4.2.4. El tiempo de todos.

El antes y el después de cada foto coexisten en *El zaguán* y reúnen presente y pasado de los protagonistas de la historia narrada. Esos protagonistas, sin embargo, no son individuos aislados: han vivido, habitado la ciudad. Han crecido en ella con mayor o menor relación con su entorno, y los distintos espacios en los que interactuaron dejan marcas en sus subjetividades de acuerdo a los modos en que vivenciaron esos tiempos.

Si como señala Halbwachs, estos tiempos son impenetrables entre sí, ya que tienen un lugar innegable en la conciencia de cada sujeto, tampoco puede negarse que subsisten yuxtapuestos en el todo social, con lo cual los sujetos viven “a la vez o sucesivamente en varios tiempos” (Halbwachs, 2007: parr. 23). El mosaico de imágenes que genera *El Zaguán* hace convivir esos tiempos diferentes que, como resabios individuales, persisten en una zona que los enlaza.

La memoria es considerada por el autor como una representación que vincula el “estar en el tiempo, en el presente que es una parte del tiempo” y a la vez “ser capaz de pensar en el tiempo, de transportarse mentalmente a un pasado próximo o lejano” (Halbwachs, 2007: parr.24). Para que esa memoria sea colectiva, debe implicar operaciones de construcción que busquen conformar un tiempo que pide cierta “inmovilidad” para poder ser pensado como tiempo común. Así, la memoria colectiva se

conforma suspendiendo momentáneamente los tiempos variables de las experiencias vividas por los habitantes de la ciudad, en tanto habitantes de experiencias colectivas. Dice Halbwachs:

Si situamos en un primer plano los grupos y sus representaciones, si concebimos el pensamiento individual como una serie de puntos de vista sucesivos acerca de los pensamientos de estos grupos, comprenderemos que puedan remontarse en el pasado y remontarlo más o menos según la extensión de las perspectivas que le ofrece cada uno de esos puntos de vista sobre el pasado tal y como está representado en las conciencias colectivas en las que participa. La condición necesaria para que esto sea así es que en cada una de estas conciencias, el tiempo pasado, una cierta imagen del tiempo, subsista y se inmovilice, que el tiempo dure al menos entre ciertos límites, variables según los grupos. He aquí la gran paradoja. Pero ¿cómo podría ser de otra manera? ¿Cómo podría una sociedad cualquiera existir, subsistir, tomar conciencia de sí misma, si no abarcara de una mirada un conjunto de acontecimientos presentes y pasados, si no tuviera la facultad de remontarse en el curso del tiempo y de repasar una y otra vez los rastros que ha dejado de sí misma? (Halbwachs, 2007: parr.26)

Las fotografías de *El zaguán* detentan la ventaja de constituirse en soporte de la paradoja mencionada. Las imágenes que los lectores envían al diario son tiempo inmovilizado, individual y colectivo a la vez. Pero además, son parte del presente que las hace circular, tiempo en movimiento, “lo bastante amplio como para ofrecer a las conciencias individuales un cuadro lo suficientemente rico como para que puedan encontrar en él sus recuerdos y disponer de ellos” (Halbwachs, 2007: parr. 26). Es el tiempo que mantiene viva esa memoria detenida.



5. Corpus

“En fin, ante una imagen, tenemos humildemente
que reconocer lo siguiente:
que probablemente ella nos sobrevivirá,
que ante ella somos el elemento frágil,
el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro,
el elemento de la duración.
La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.”

(Georges Didi Huberman, *Ante el tiempo*)

El siguiente capítulo consta del desarrollo del análisis de 5 fotografías de acuerdo a los siguientes ejes:

- El epígrafe
- El tema de la foto
- Espacio
- Tiempo
- Personajes
- Metáforas

Las notas que subsiguen a cada uno de esos análisis están destinadas a mostrar de manera breve, a fin de evitar redundancias, cómo algunas de las marcas y similitudes se reiteran y confirman los aspectos mencionados.

5.1.. Estamos invitados.

5.1.1. “Han pasado, como mínimo” (17 de octubre de 2004).

Epígrafe:

“Han pasado, como mínimo, cuarenta años desde este encuentro idéntico a los que periódicamente, reunía familias enteras en el Club Racing, para compartir comidas y charlas. Aparecen, entre otros, el ingeniero Ferrara, Gurruchaga y Berdún- el titular de la popular zapatería- con sus hijos. ¿Un detalle para ubicarnos en el tiempo? El cartel que publicita el taller mecánico de Humberto y Luis Demelli incluye un teléfono de ¡sólo tres dígitos! Cuando actualmente vamos por seis en ese servicio. ¡Cómo hemos crecido!”

Se pueden detectar dos marcas precisas en el epígrafe: una, la que se atribuye al paso del tiempo y a la idea de repetición de reuniones de las mismas características en ese pasado remoto. *“Han pasado, como mínimo, cuarenta años de*

este encuentro idéntico a los que periódicamente, reunía familias enteras en el Club Racing". Las certezas acerca de la frecuencia de esos encuentros no puede comprobarse. Sin embargo, la verosimilitud que detenta la imagen dentro del conjunto específico de normas que regulan la situación comunicacional por las cuales la foto se inscribe en el discurso periodístico, en las predomina la utilización de la imagen testimonio, permiten "la extrapolación globalizante de los sentidos del componente discursivo en su totalidad". Aquí, de acuerdo a Schaeffer:

la imagen no es testimonio del mensaje, se limita a no ser su testimonio en contra: (...) desempeña su función en cuanto el discurso proporciona elementos narrativos que parecen compatibles con la construcción de la imagen en campo casi perceptivo, es decir, con vistas a presentar un estado de hecho para el cual la extrapolación narrativa parece verosímil (Schaeffer, 1990: 104).

El epígrafe se sostiene en la inscripción de las fotos de familia en el contexto general, para hacer uso de la norma del testimonio y "postular la veracidad intrínseca de lo dicho en cuanto acompaña lo mostrado". Y si apela al reconocimiento de la situación por parte de los lectores y de sus saberes laterales, queda un espacio vacío: existe una indeterminación relativa entre esos saberes laterales, las condiciones interpretativas de los receptores y la historia tal como es narrada. *El zaguán* completa el espacio, generaliza la fiesta y la vuelve costumbre en el pasado, basándose en las reglas de funcionamiento del medio.

La familia aparece como la otra de las ideas fuertes. Según el texto los encuentros reunían a "familias enteras": se apela no sólo al reconocimiento del poder de convocatoria por parte del club. Se alude además a la solidez de los lazos familiares y a la integración que implicaba la práctica de esos encuentros. La referencia que busca situar temporalmente a los lectores mediante la cantidad de dígitos del número telefónico del cartel remarca la idea de crecimiento compartido. La exclamación *¡Como hemos crecido!* es un comentario típico asociado a los ritos de contemplación del álbum familiar, e intenta anudar lazos entre ese momento remoto y la vida de los lectores mediante la idea de una biografía compartida y reconocible.

En cuanto a la mención de los personajes, hay que remarcar que se alude a tres de los varones mediante el apellido. A dos de ellos se los identifica mediante sus

actividades, apelando a la memoria del receptor para que complete la tarea del reconocimiento. Al mismo tiempo, esa identificación propuesta apunta a una aparente heterogeneidad social en la conformación del grupo. Se nombra a un *Ingeniero*, y al “*dueño de la popular zapatería*”. El juego entre imagen y texto, con el uso del adjetivo “popular”, apela al poder de la identificación individualizante. Retomando lo dicho acerca la posibilidad de la imagen de transmitir informaciones inéditas a condición de la redundancia parcial con la memoria del receptor¹, queda libre el espacio para que los lectores de *El zaguán* completen con sentidos acerca de una memoria compartida lo que la imagen propone a partir de la identificación de los dos sujetos nombrados.

Tema. El tono del encuentro es eminentemente festivo. Si bien los personajes posan para la cámara, sabiendo que ese instante va a ser eternizado, hay espontaneidad en la toma, hay flexibilidad en las posiciones asumidas por los cuerpos, hay risas e incluso gestos payasescos a la cámara. El tono festivo alude a un bienestar que se relaciona no sólo con el encuentro, sino que en la foto aparece asociado al sentido de familia ampliada, representada por personajes pertenecientes a diferentes etapas a lo largo de la vida y que como “familia entera”, incorpora, incluye, sostiene, acepta a cada uno de los integrantes. La infancia, la preadolescencia, la adultez y la madurez se muestran mediante actitudes arquetípicas y configuran una idea de *recorrido de la vida*. De esta manera se valoriza positivamente una historia identificable y reconocible por todos. Al mismo tiempo, se pone énfasis en la heterogeneidad social del grupo. El cuidado puesto en la vestimenta para la ocasión por parte de cada uno de ellos traduce visualmente esa característica, más allá de que en el epígrafe se expliciten las distintas ocupaciones de los personajes. La familia ampliada, el recorrido a través del tiempo y la alegría compartida aparecen asociados a la heterogeneidad y a la inclusión social.

Personajes. Se pueden detectar subgrupos:

El más desenfadado hace suponer una amistad sólida y el ánimo festivo que encontró ocasión en esa reunión: es la juventud madura, de pie, riendo.

El grupo formado por las mujeres y los dos varones sentados, a la derecha, remite a dos familias, ampliadas, de lazos estrechos: se acercan entre sí, se inclinan para dejarse ver por la cámara. Familias en su plenitud de acuerdo al modelo

¹ V. Cap.4, pp. 58-59.

tradicional: una de las mujeres sostiene una nena en su falda, se muestran alegres, pero establecidos, no hay gestos payasescos. Si hay satisfacción por la fiesta hay además conciencia del rol familiar que tienen asignado.

Los chicos están atentos momentáneamente, pero inquietos: las normas que impone la toma fotográfica les impide seguir con su despreocupación. Uno de ellos, incluso, sonrío artificialmente, casi teatral.

Las dos mujeres vueltas en sus sillas hacia la cámara cuentan la prestancia que da el paso de los años. La experiencia les da un aire de superioridad afable, lo vivido no les impide el disfrute, aunque están ya lejos del revuelo de los más jóvenes.

El hombre del saco blanco se distingue del resto por su vestimenta, no sólo por su traje y su lugar casi central en el cuadro. La posición de su cuerpo es frontal, se dispone sin ambages para la foto. Sin aires de importancia, funciona sin embargo como figura referente más allá de su identificación probable con la figura del *Ingeniero*: Si es que se trata de él, es referente de que a pesar del tono cotidiano del encuentro, las barreras sociales desaparecen si se trata de compartir en familia. Pero el particular esmero puesto en su imagen funciona como signo de su distinción de clase aún si no se trata de ese personaje. Es el contraste con la vestimenta de los demás y con el lugar lo que lo transforma emblemáticamente. Junto con los niños –también cuidadosamente vestidos- , destaca.

Al mismo tiempo, enfatiza el sentido de la diversidad. Completa no sólo la serie de diferentes etapas a lo largo de la vida -representa el hombre solo- sino que además es muestra de la heterogeneidad social que admiten los encuentros en Racing. *La familia de fiesta* no hace distinciones.

El espacio. El espacio actúa como pauta para el reconocimiento de un club familiar. Más allá de su mención explícita, se observan elementos por los que se reconoce que es un club: los trofeos en la vitrina del fondo, las mesas largas, el sifón sobre la mesa. Sin embargo, es fundamental el hecho de que ese reconocimiento opera en términos de *identificación individualizante* para las memorias perceptivas de los olavarienses, para aquellos que vivieron esa época y que conocen ese lugar. Según Schaeffer:

La inserción de la imagen en la memoria perceptiva del receptor es una condición previa, no sólo para que pueda

transmitir informaciones visuales no redundantes, sino para que pueda proponer maneras de ver inéditas (Schaeffer, 1990: 69).

El *Club Racing* como espacio identificable cubre la zona de redundancia en los saberes de los receptores. El ícono prevalece momentáneamente sobre el valor indicial, reactiva el pasado por medio de determinados elementos y encauza recuerdos individuales. A partir de este reconocimiento, abre el juego con el valor testimonial de la imagen. El cartel con el número telefónico de tres dígitos sostiene icónicamente la *prueba* del tiempo que ha pasado: establece un nexo entre el presente y el tiempo de la foto. Y así, se vuelve registro del crecimiento, de la vida, de la historia compartida.

El tiempo. El epígrafe confiere un tono nostálgico a la fotografía. Más allá de los condicionamientos posibles que pueda dar el marco verbal en esta dirección, lo nostálgico está ya inscripto en el valor indicial de la imagen. Funcionando como imagen-rememoración y como imagen-recuerdo, la foto enfatiza sentidos acerca del tiempo transcurrido.

En palabras de Schaeffer, el valor icónico opera como “estímulo elegíaco”, más que como signo en el pleno sentido de la palabra. Si para la autora, en la foto de recuerdo, como en la de rememoración -aunque en menor grado-, “el saber lateral es inconmensurablemente más potente que el del índice fotográfico” (Schaeffer, 1990:99), nuestra imagen se sitúa en el punto intermedio de las dos: para reactivar el pasado de los lectores es tan representativa la situación, como los personajes cuyo recuerdo se estimula.

Pero los sentidos acerca de la historia de la ciudad sólo se producen en el cruce entre el pasado recreado y lo que la imagen representa icónicamente. El *tiempo transcurrido* entre ese encuentro en Racing y el *ahora*, es la sustancia invisible en la que se sostienen las metáforas y justamente lo que da al suplemento su magnetismo.

Si nos situamos en el plano informacional, casi no hay tensión entre el valor indicial y el valor icónico en *Han pasado, como mínimo*: la identificación de la reunión y la de los personajes hace retroceder el valor del tiempo transcurrido entre la circunstancia de la toma y la recepción. Pero en el plano temporal, la tensión aumenta:

Por una parte, la fotografía abre la distancia temporal entre el presente icónico indefinidamente repetible y la imposibilidad de una reactualización del estado de hecho planteado por el campo

casi perceptivo, entre la recepción de la imagen y la toma de la impresión. (...) Pero además, la imagen de recuerdo manifiesta con una fuerza particular la irreductibilidad del tiempo físico, que es el de la toma de la impresión, al tiempo humano en el que el receptor pretende situarlo (Schaeffer, 1990, 76).

Es así como el recuerdo opera como vehículo de lo irrevocabilidad del tiempo ido, y completa con fuerza el valor de la situación que recrea cada una de las imágenes. De ahí el tono elegíaco de *El zaguán*, explotado en el marco de la situación comunicacional concreta que establece. La antigüedad de la foto es valorizada especialmente por el contexto y las decisiones editoriales a través de la evocación con la cual los lectores se identifican plenamente. Según Bourdieu:

(...) nada es más decoroso, más tranquilizante y más edificante que un álbum de familia. Cualquier aventura singular que encierra el recuerdo individual en la particularidad de un secreto, se desvanece, y el pasado común o, si se quiere, el pasado como el común denominador más alto, adquiere la pureza casi coqueta de un monumento fúnebre fielmente visitado (Bourdieu, 2004: 69).

Metáforas. Sostiene Bourdieu:

El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. Nada se parece más a la búsqueda artística del tiempo perdido que esas representaciones comentadas de las fotografías de familia, ritos de integración por los que la familia obliga a pasar a sus nuevos miembros. Las imágenes del pasado, guardadas de acuerdo a un orden cronológico, 'orden de las razones' de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de los sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada, o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado las confirmaciones de su unidad presente (Bourdieu, 2004: 69).

La familia de Olavarría es, según *El zaguán*, una familia heterogénea que incluye, que se encuentra y comparte más allá de las diferencias. El tiempo ha pasado, pero aún así es capaz todavía de reconocerse en esas imágenes de encuentro y de celebrarse a sí misma, mirando con satisfacción hacia atrás y festejando el crecimiento compartido.

5. 2. La casa se reserva.

5.2.1 “Un baile” (21 de agosto de 2005).

Epígrafe: *“Un baile de carnaval en el Club Social reunía en la mesa a Porota Aitala de Hoffman, Mario Ruiz, Tino Hoffman, Dr. José María Torres y Araceli V. De Ruiz”*

El epígrafe apela a la identificación individualizante: menciona con nombre y apellido a cada uno de los personajes de la foto y especifica el lugar en que se realiza “el baile de carnaval.” No hay información complementaria acerca de los personajes como sucede en la foto anterior. Tampoco hay tono elegíaco ni nostalgia en la forma en que se presenta la escena. Como si la solemnidad de los personajes y de la situación no admitieran tales excesos narrativos, el epígrafe es escueto y proporciona solamente los datos indispensables para situar la reunión. Sin embargo, el recurso dice más de lo que omite.

Tema. En referencia al poder catártico de las fiestas populares en el medioevo, Bajtín señala que “el carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. *Es su vida festiva*” (Bajtín, 1994: 14). De ahí las máscaras, el movimiento, “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la concepción dominante”, el cambio. Si la práctica en nuestras sociedades resulta hoy diferente respecto de su forma medieval y europea, señala Rodrigo Ruiz que:

la cultura popular y sus fiestas –que no están hechas de materiales inmutables–, pueden buscarse en nuestras sociedades latinoamericanas, insertas a contrapelo en el “mundo mundial”, y que sólo con harto desánimo conceptual puede llamárseles “modernas” (Ruiz, 2006: parr.13).

Este último supuesto es discutible. Sin embargo puede señalarse que actualmente los carnavales y las fiestas populares mantienen -en mayor o menor medida- buena parte del sentido de liberación momentánea como apropiación popular del espacio frente a la fiesta oficial que, como en el caso de inauguraciones o desfiles conmemorativos, actúa como perpetuadora del orden consagrado.

Los intentos por oficializar la fiesta popular durante los últimos años en nuestra ciudad, indican no sólo que gran parte del contenido contestatario del carnaval pervive, aún bajo formas resignificadas. Indican además que como práctica cultural, es simbólicamente terreno de lucha por el sentido, y deja al descubierto que la pervivencia de ciertos rasgos vinculados a la reversión momentánea del orden social es inquietante para una política cultural que la incorpora intentando neutralizar su poder catártico.

Si el carnaval es asociado por el sentido común a la fiesta popular, los rasgos que caracterizan el “baile de carnaval” en la fotografía se apartan ostensiblemente de ese marco. El carnaval de la foto es un carnaval contenido, riguroso, encorsetado por las normas de la buena educación. El recato y la buena mesa están muy lejanos del desenfado de sectores populares cuando hacen suyo el espacio urbano para *decir* desde su propio lugar. Más allá de la convivencia de las dos formas en que puede haberse efectivizado la fiesta en su especificidad histórica, interesa aquí la manera en que esto es recuperado y puesto en circulación a través de las páginas del suplemento en agosto de 2005.

Personajes. El grupo principal está compuesto por cinco personas alrededor de una mesa distinguida, especialmente preparada para la ocasión. La vestimenta, los peinados, todo es acorde: los trajes, pañuelos, el maquillaje de las mujeres. La composición es horizontal. Si bien pueden identificarse dos franjas, según los que están con las sillas de espaldas y lo que se muestran de frente, la horizontalidad no hace más que reforzar lo estático y la inmovilidad en esa mesa compartida. Los varones asumen el gesto condescendiente de quien ha sido interrumpido en su actividad para algo de menor importancia: lejos de asumir la actitud esperada para la toma de grupo en una fiesta, los comensales conceden su imagen a la cámara, *otorgan* al fotógrafo la posibilidad de la toma. Las manos sobre la mesa, los codos por fuera, todo está de acuerdo a las normas de la “buena educación”. Las bocas en rictus, semisonrientes y tensas.

Cuatro de los integrantes del grupo miran directamente a la cámara en actitud de pose. El quinto de ellos se sabe ante el fotógrafo, pero no lo mira directamente. Ese hombre de espaldas, que sólo giró levemente la cabeza, inquieta: su mirada hacia la izquierda opera como *punctum*: (Barthes, 1980, 59-100). Prefirió mirar a un costado –revirtiendo las reglas de la pose- antes que quebrar la formalidad de la situación. La *estrategia de presentación de sí* se sitúa aquí a medio camino, entre la decisión por la mirada frontal –lo cual le hubiera permitido *elegir* la imagen de sí que daría al fotógrafo -, y la decisión consciente de no revertir las normas de etiqueta que le impiden girar el torso y desarmar la composición de la mesa. (Aun quienes giran levemente el cuerpo para no dar la espalda a la cámara lo hacen con el mínimo movimiento posible, como si cualquier actitud que rompiera con esa rigidez quitara peso y solemnidad a la escena). En cualquiera de los casos, tanto el respeto por la etiqueta como la frontalidad, operan mediante lo que Bourdieu describía como forma de “efectuar por sí mismo la propia objetivación”: “dar de sí una imagen a partir de unas reglas es una manera de imponer la propia percepción” (Bourdieu, 2004: 146). Porque sin embargo, se trata de una percepción atenta a los convencionalismos. Y sujeta a reglas sociales interiorizadas que se traducen en comportamientos específicos ante la cámara.

El tiempo.

El gran héroe del carnaval era el tiempo, porque en aquel encontraba espacio una concepción de la vida dinámica, donde la muerte es sucedida por la resurrección. El carnaval se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto, no relevaba por tanto el orden, sino la obra transformadora del hombre. En el carnaval regían las leyes de la libertad a través de un humor festivo, “patrimonio del pueblo”, que era universal pues contenía todas las cosas y la gente, y era ambivalente porque era alegre y a la vez sarcástico, negaba y afirmaba, amortajaba y resucitaba (Ruiz, 2006: parr. 6).

El tiempo del carnaval de la foto es un tiempo estático. Ya no sólo en el sentido del tiempo propiamente fotográfico, el instante detenido. Es además un tiempo

expresamente congelado, doblemente suspendido. Por una parte, por la cámara. Por la otra, debido a la rigidez que el marco de la cena impone a los comensales, que vuelve tangibles las normas del buen comportamiento y transforma -en las páginas del diario- el carnaval en esa cena del recato. Y si lo que representa icónicamente la situación hace retroceder el valor indicial, en tanto es importante aquí el baile en sus características, ese tiempo doblemente detenido adquiere un poder casi sobrecogedor por la contradicción que encarna: vincula el baile a la inmovilidad.

El espacio. Las copas, el mantel blanco, los detalles de las sillas muestran lo distinguido del salón de fiesta, así como la ornamentación de las paredes del fondo. El epígrafe especifica que se trata del *Club Social*. Para los olavarrrienses, se trata de un lugar de gran trascendencia en la vida social de la ciudad. Más allá de que se identifique el lugar, el espacio se corresponde con un ambiente selecto, y se opone implícitamente a cualquier asociación de sentidos que pueda generar el “carnaval” vinculado al espacio abierto y urbano de los festejos públicos. La identificación individualizante de los comensales y del lugar pretende llenar el espacio que la contradicción entre el baile de carnaval de la imagen y su representación arquetípica. El valor icónico parece llamado a saturar el espacio de la foto para contrarrestar el anacronismo que sustenta en el plano de la interpretación por parte de los lectores.

Metáforas. El aporte de Bourdieu reside precisamente en que hace visible la manera en que se relacionan los diferentes sectores sociales con la práctica fotográfica, y en las actividades asociadas a ella (como el armado de un álbum y las apropiaciones que se hacen de él), para codificar las reglas y pautas que condicionan esa relación. Así, llega a recuperar el sentido objetivado en las fotografías, para detectar qué de lo social se expresa *en y a través* de ellas. Según Pérez Fernández:

Esa *lógica subyacente* se articula a partir de un concepto central: la *verdad social* de la fotografía. No hay posibilidad de pensar cualquier espacio de *lo fotográfico* sino como afirmación (o confrontación con) esa *certeza*, que -en tanto social y general- no puede modificarse a voluntad: *veracidad y objetividad* están

depositadas en todo imaginario, y desde él, sostienen las diversas funciones y usos de la fotografía (Pérez Fernández, 2004: 97)².

Por lo tanto, las atribuciones y representaciones relacionadas con lo fotográfico que asumen los sujetos tienen historicidad y materialidad. Sigue la autora:

Las normas que guían el juicio estético y la práctica fotográfica son depositarias del sentido objetivado y dan cuenta de algo que las precede: las representaciones sociales se expresan en esos códigos, por lo que los mismos siempre son elaborados por una parte de la sociedad y consecuentemente, hay intereses de clase (materiales e ideológicos) que los sustentan. Estos cristalizan, por ejemplo, determinando lo fotografiable, (lo que puede o no ser fotografiado) en una época, en una geografía y también, en un sector social (Pérez Fernández, 2004: 98).

Si tenemos en cuenta que en el material analizado no existen fotos que recuperen el carnaval popular, la aparición de una fiesta dice más acerca del presente que nombra y de los lectores que aceptan, que recuperan y reproducen una determinada forma de contarse, más que de un pasado que incluya o no las diferentes prácticas. De hecho, es la memoria que cuenta, pero también niega y excluye, la que contribuye a constituir el presente. El hecho de que la fotografía aparezca designando este *otro* carnaval, no es más que una forma en que se materializa la lucha simbólica en torno a los modos en que se nombra y se construye la fiesta en Olavarría. El carnaval no es en este caso el carnaval de todos: es la fiesta que dentro de los cánones del buen comportamiento, impide desbordes y limita lo espontáneo. La foto de este carnaval vuelve material el papel de un sector encargado de salvaguardar, vigilar y sostener un orden de acuerdo a pautas específicas.

² Con relación a los modos de inscripción de los conceptos de Bourdieu en la discusión teórica actual, la autora señala que la problemática sigue girando en torno a la pretendida neutralidad de lo simbólico. Si antes, dice la autora, “la concepción de lo simbólico como un campo más de batalla, (...) discutía con universalismos que diluían la desigualdad, ahora debe hacerlo enfrentado a particularismos y autorreferencialidades (que también, en sentido inverso, diluyen la desigualdad)” (Pérez Fernández, 2004:103). Esta recuperación de los conceptos del autor es lo que justifica su inclusión en este trabajo.

5. 2. 2. El derecho de admisión.

En “Un baile”, la fiesta enunciada por las fotos se aleja del modelo de familia tal como se señalaba en “Han pasado, como mínimo”. Y sin embargo, el suplemento la incluye y opera así metonímicamente. Si las particularidades de la foto sugieren la inmovilidad de un orden consagrado, el hecho de que conformen el “álbum familiar” de Olavarría dice de los sentidos y la relevancia que los sujetos asignan a ese proceso de consagración. La “gran familia” de la ciudad tiene fiestas para todos, pero también tiene festejos en los que no todos están invitados.

“**En Tres Arroyos**” (14 de mayo de 2006) muestra la fiesta de conmemoración del aniversario de un medio gráfico de esa ciudad. La ocasión sirve de puntapié para mostrar al director de *El Popular* como “embajador zonal”, acompañando, junto con Rodolfo Mauro, a su colega de Tres Arroyos.

El festejo es evocado por una toma posada y la escena muestra una rigidez similar a la señalada en “Un baile”. Dichas características, presentes en muchas fotografías de encuentros formales y aniversarios sociales de cierta magnitud y correspondientes a un sector social específico, dejan al descubierto, sin embargo, aquello que esta imagen en particular dispara en su juego con el texto. Se produce cierta disonancia entre la imagen y el nombre del diario cuyo aniversario reúne a las figuras del periodismo y de la empresa: el nombre del diario es *La Voz del pueblo*.

5. 3. El carnavalito, o La noche negra.

5.3.1. “Finalizaba el Mundial 78” (26 de febrero de 2006).

Epígrafe: “*Finalizaba el Mundial `78 y la gente salía a festejar el título obtenido por la Argentina: En ese contexto, por la Vicente López paseaba esta cosechadora conducida por el conocido carrocero olavarricense Daniel Tejeiro. Caminando al frente marcha su señora Olga, quien hace pocos días llegó a la sexta década, acompañada por una amiga*”.

La identificación entre *Mundial 78* y *festejo* en el marco de la historia de nuestro país genera fuertes cruces de sentido: la indicación de que *el contexto era el del festejo* intenta anudar significados en torno a lo festivo negando la complejidad de la

situación histórico política de Argentina en medio de la dictadura militar. La mención de la cosechadora así como la identificación de quien la conduce, pretenden situar la escena en torno a lo autóctono, a lo propio, a lo conocido de cerca en la ciudad. Direcciona los sentidos hacia una historia cotidiana y desvinculada de la complejidad de ese contexto. Recurso elíptico e hiperbólico a la vez: niega una parte para magnificar el festejo. Se focaliza en los aspectos familiares para solapar, desde una realidad concreta, aquella otra que mantiene alejada, por controvertida. No parece necesario aclarar que la *Vicente López* es la principal de las calles céntricas de la ciudad - todos lo saben - , ni que la oficina que aparece en el fondo pertenece al local del diario *Tribuna*, gran referente del momento, en la “vereda opuesta” a *El popular*.

Tema. Resulta difícil determinar claramente cuál es el tema de la foto. Una primera lectura identifica tres motivos fundamentales que traducen la idea de la fiesta. Sin embargo, esa identificación surge a partir del encuentro con lo que el epígrafe está planteando verbalmente. Si nos atenemos a esa interacción puede señalarse incluso que lo verbal concentra toda la fuerza del enunciado: la mención del mundial 78 es poderosa a tal punto que minimiza el hecho de que lo que ocasiona la publicación de la foto es el aniversario número 60 de Olga.

Por el contrario, si nos abocamos a la imagen, el tema empieza a rondar sobre la curiosidad y lo pintoresco. La inmensa cosechadora desfilando por la calle de la ciudad adquiere rasgos majestuosos que se combinan con lo irrisorio, debido a la excentricidad de este ciudadano que salió a festejar en ese particular vehículo. El singular desfile adquiere el tono de la comparsa y remite a lo carnavalesco. Y las banderas, que pueden identificarse como argentinas si se hace pie en el epígrafe, aparecen ante una mirada rápida como el estandarte -signo- que refuerza la idea de lo festivo callejero y popular.

En este caso, contrariamente a lo que sucede en “Un baile”, la gente toma las calles, se apropia del espacio público, lo popular subvierte las normas de conducta y del tránsito. Se trata de una trasgresión permitida, de un desorden que la ciudad tolera. Lo que “Un baile” obturaba, se ensalza en esta imagen de forma paradójica: para revivir un pasado cuyo festejo es, fatalmente, mucho más controvertido.

Por otra parte, nos encontramos ante un caso de “conmemoración desfasada”: se saluda a Olga porque cumple 60 años, con una foto de un festejo que no es otra cosa que *el pueblo de fiesta*.

Situación/personajes. Se trata claramente de una imagen-rememoración. Se evoca una situación definida, con el agregado que es *socialmente identificable*. Una cosechadora con banderas argentinas colgadas en su estructura, que a pesar de su ubicación a la izquierda en el cuadro, domina la escena en tanto marca una dirección de recorrido a lo largo de la calle hacia la derecha. Dos mujeres caminan delante del vehículo, tomadas del brazo. Una ríe abiertamente a la cámara. Un grupo de personas agolpadas en la vereda del local correspondiente al diario *Tribuna* observan el desfile. No hay dinamismo en esta aglomeración. Inclusive podría pasar desapercibida o formar parte del fondo de la imagen si no fuera por el impacto que las letras blancas del cartel del local producen automáticamente, lo que conduce la mirada hacia ese público que sino festeja, al menos presencia y es parte de la situación rememorada. El pueblo, cuenta la fotografía, salió a la calle. Todos se apropiaron de la calle para festejar el triunfo deportivo pergeñado por la dictadura militar. Un tercer elemento involucra lo popular al festejo: un automóvil “fitito” –vinculado hoy a estos sectores– recorre la calle entre la cosechadora y el local.

La identificación direccionada hacia lo vernáculo se sostiene en dos figuras fundamentales: el enorme andamiaje estructural del vehículo es fácilmente asociable a lo rural, a una maquinaria relacionada con el trabajo. El otro elemento es el local del diario *Tribuna*, el medio gráfico de edición vespertina que funcionó simultáneamente con *El popular* hasta su cierre en el año 1983. Lo que podría haber funcionado como simple escenario del desfile adquiere un peso significativo. La oficina, con las letras blancas del cartel bajo el cielo negro tiene un impacto casi fantasmal, sólo perceptible para quien posee el saber previo acerca de la historia de la ciudad y puede vincular hechos del pasado con ideas acerca de una historia compartida. Así, la presencia anacrónica de la cosechadora en la calle, el diario desaparecido, la mujer riendo -vestida de blanco-, generan una imagen que busca el reconocimiento en los lectores, y lo logra. Sin embargo, como señala Schaeffer:

Las normas receptivas pretenden hacerse con lo extraño del signo fotográfico: intentan minimizar su exterioridad que la hace difícilmente controlable. (...) Veremos que consiguen a lo sumo marcar un círculo alrededor de lo extraño, y no a eliminarlo. Esa exterioridad, aunque sólo sea residual, la hemos encontrado, entre otras, bajo la figura de la irreductibilidad de la información

fotográfica a la intencionalidad comunicacional (Schaeffer, 1990: 77).

Porque al mismo tiempo, la imagen emerge de manera *siniestra*, tomando palabras de Barthes (Barthes, 1980, 42-43)³. Deja al descubierto que postula un pasado para anular otro: El cielo es muy negro, la cosechadora es espectral, y Olga ríe, pero bajo esa inmensa mole metálica.

El espacio. Como introyección dolorosa del tiempo a partir de elementos y situaciones pasadas, este es un claro ejemplo en el que lo icónico cede ante el valor indicial. Sin embargo, los elementos en torno de los cuales se plantea el reconocimiento resultan fundamentales debido al papel que juegan como constitutivos de la *imagen rememoración*. Lo que pudo ser en el espacio íntimo una foto reconocible y signada por el régimen casi-perceptivo, cambia de estatuto y adquiere una gran carga histórica y temporal como parte de un suceso: esa cosechadora en esa calle, esa gente que festeja, es importante y prevalece en el presente icónico, indefinidamente repetible, porque es parte de una historia colectiva y vivenciada por la ciudad.

El tiempo. En este sentido, la lucha entre “la actualidad de la presencia icónica y el saber del *arché* fotográfico que la rechaza hacia el pasado” que señalaba Schaeffer en los comienzos del trabajo⁴, es poderoso. A pesar de la intencionalidad enunciativa, cumple un papel discordante, ya que produce asociaciones que configuran la historia de vida de la ciudad. El festejo de la imagen -popular, callejero- tuvo un tiempo propio, que ya no tiene que ver con el tiempo del universo íntimo de quien mira o con el festejo de Olga: es un tiempo menos controlable, más exterior y vivido por todos. Y a partir del cual empiezan a colarse los sentidos que se pretenden ocultos. De esta manera la imagen pone en juego anacronismos y destiempos en un

³ Dice Barthes acerca de verse fotografiado: “(...) cuando me descubro producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros-el Otro- me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes” (Barthes, 1980: 42-43). Lo siniestro en nuestras imágenes no tiene que ver necesariamente con ser parte de la Muerte, -aunque en “Finalizaba el Mundial 78” la remisión es comprensible -sino con el extraño proceso mediante el cual los receptores pueden interpretar una imagen en sentidos opuestos.

⁴ V. cap.3, p.41.

más que presente pero a la vez en un *más que pasado* (Huberman, 2000:23). Tantos como olavarrrienses que quieran mirarse en ella.

Metáforas. Ya fue citada Schaeffer cuando señalaba que si “se hojear el álbum familiar de un desconocido, se contemplan imágenes que eran fotos de recuerdo para ese desconocido, pero que para quien las mira funcionan como testimonios” (Schaeffer, 1990: 65)⁵. Además de constituirse en soporte de una rememoración, esta fotografía opera como testimonio. Funciona como referente que va más allá del cumpleaños de Olga. Sitúa históricamente a los lectores y conecta sus propias vidas con el pasado contextualizado por la foto. El festejo evocado deja de ser privado, para acercarse a lo público y a lo político.

Sin embargo, a esa politicidad se sobreimprimen sentidos que vinculan la extravagancia con lo popular. Tomando a Bourdieu, se puede señalar que los sentidos que circulan a partir de las maneras en que se relacionan los sectores populares y los dominantes con la práctica fotográfica operan como categorizaciones que hacen uso del valor de consagración de lo fotográfico para celebrar una tradición compartida. Pero al mismo tiempo, intentan definir lo popular⁶. Como señala Hall, este proceso cultural depende de un permanente trazar la línea divisoria, siempre, en cada período, en un lugar distinto, entre lo que se debe y lo que no se debe incorporar a “la gran tradición”. De esta manera *El zaguán* intenta fijar un lugar para lo popular en ese pasado construido. La tradición que construye incorpora el festejo popular a su historia, de acuerdo a una mirada que designa qué es lo que debe festejarse. Y en un paso más, lo hace destacando el aspecto irrisorio de la celebración en ese contexto histórico. Efectúa una operación política al intentar socavar el contenido político del desfile.

5. 3. 2. El gran bonete.

Lo siniestro emerge en la imagen anterior a partir de una lectura en clave histórica en condiciones históricas concretas. Es producto de la construcción y de los entrecruzamientos entre los sentidos que la foto cuenta acerca de la historia de

⁵ V.cap.3, pp. 49.

⁶ Si de acuerdo a Hall, entendemos la cultura popular como producto de la tensión continua de las relaciones que establecen con ella las culturas dominantes (antagonismos e influencias), la aparición de esta fotografía funciona como huella de ese proceso, dinámicamente entendido.

nuestro país, y la contingencia histórica en la que los receptores la hacen jugar. Esta, como una de las asociaciones posibles, es producida a partir de los diferentes tiempos depositados en la imagen.

Por esto resultó llamativa la reiteración de esa característica cada vez que las fotos incluían la representación de la figura de la autoridad. Vinculada con el orden y con lo establecido, la autoridad asumía distintas formas de acuerdo al contexto que la imagen recreaba, y sin embargo, lo siniestro volvía a aparecer, obstinadamente. Intentaré señalar un recorrido a través de distintas situaciones que mantienen ese aspecto en común, considerado como posibilidad-otra de apropiación y uso de las fotos por parte de los lectores.

En “**Durante un desfile**” (16 de julio de 2006), la fiesta oficial conmemorativa de una fecha patria evidencia, a través de las miradas y la disposición del desfile militar, la presencia de la autoridad *ausente* en la imagen. La obediencia, el acato a la orden y al mando aparecen magnificados por la imposibilidad de ver (aprehender) a la autoridad a quien se hace el saludo. Toda la foto se sostiene icónicamente en el fuera de campo. Mediante esta operación, la presencia del ausente se vuelve más mucho más poderosa.

Se trata por lo tanto de una imagen con características performativas: enuncia e instituye a la autoridad, y al mismo tiempo apunta a naturalizar, a certificar la incontestabilidad ante la Ley y el Orden.

Y sin embargo, la exactitud milimétrica de la formación militar, la rigidez de la composición, la mirada estoica de la maestra que acompaña la formación, aparecen - hoy- como detalles que, en su obviedad, provocan el gesto capaz de transformar el desfile sacralizado en pantomima. Se produce el proceso inverso al de la foto anterior: lo siniestro del pasado se convierte en risa.

Si en el caso anterior la autoridad es el fuera de campo, en otro es el punto central de la escena. “**En plena**” (16 de julio de 2006) reproduce una cena de varones en el *Club Español*, otro de los lugares referenciales de la vida social de la ciudad.

El foco de la imagen está en la figura de la cabecera, y los demás comensales aparecen desdibujados por la velocidad empleada para hacer la toma fotográfica. Independientemente de la intencionalidad de la toma para remarcar la figura de la cabecera, la escena activa visualmente la circulación del estereotipo en torno a la disposición de la familia nuclear ante una mesa, en su sentido más tradicional.

Teniendo en cuenta nuestro supuesto acerca de que *El zaguán* opera para *decir* a la familia, la puesta en circulación de esta imagen puede responder a la intencionalidad de ratificar prácticas ritualizadas asociadas a lo familiar, que perviven en mayor o menor medida. Pero las condiciones en las que esta familia es enunciada dejan también sus huellas. Las diversificadas formas bajo las que se presenta la familia en la actualidad, articuladas a los pasados histórico-familiares de los olavarrrienses a partir de un presente distinto, quizás no alcancen para revertir los sentidos acerca de la autoridad tal como emerge de la foto, de acuerdo a una lectura inmediata. Pero resulta indudable que al menos las ponen en discusión. Los espacios de poder y de autoridad en la familia, como las familias, ya no son los mismos. Este juego abierto por la imagen configura una zona de bordes inciertos, pero que hacen a la memoria y al presente de la ciudad.

Otra de las imágenes publicadas reviste especial interés, no sólo porque vehiculiza sentidos acerca de la autoridad patriarcal, sino por el hecho de que ese efecto de sentido se logra a través de una curiosa elipsis: la figura se ratifica a través del retrato de un grupo femenino.

“29 de Diciembre de 1945” (10 de julio de 2005), es un retrato compuesto por seis mujeres. Cinco de ellas pertenecen a la misma familia, y aparecen rodeando a una nueva integrante, incorporada al grupo a través del matrimonio con el hermano varón de las cinco.

La recién casada, la única a quien los lazos de sangre no unen al grupo, parece asumir su destino de acato a una autoridad que en la fotografía no aparece corporizada en su marido, sino que es trasladada -siempre de acuerdo a la imagen- a las representantes femeninas de su cónyuge. Las cinco hermanas encarnan simbólicamente la autoridad familiar definida sobre la base de lo masculino. Si la foto era de mujeres, parece haber sido necesario dejar en claro quiénes mandan, en caso de que los varones desaparezcán de la escena.

La destinataria del saludo en *El zaguán* es, paradigmáticamente, quien en la foto está ubicada por sobre la recién casada: Esperanza Villegas es, de las hermanas, la que mira al vacío con más determinación, altiva, decidida a dar esa estudiada imagen de sí a la cámara. Vinculada al estereotipo masculino de la fuerza y el dominio, su actitud y la posición central que ocupa en la foto conduce a pensar en la cabecera de la mesa de la foto anterior. Más allá de que en la actualidad la toma pueda resultar irrisoria debido a lo perimido y a la incredulidad que reporta esta situación hoy, la

puesta en circulación de la imagen activa sentidos internalizados socialmente, que puestos en discusión, operan como configuradores de una memoria: Porque si ya no habla desde el pasado, sí lo hace desde la complejidad de su encuentro con el presente⁷.

5.4. No soy la del festejo.

5.4.1. “No es la del festejo” (28 de agosto de 2005).

Epígrafe: *“No es la del festejo de esta fotografía la que acaba de celebrar un nuevo cumpleaños el día 22... sino la de al lado, a la izquierda de la homenajead a entonces. Se llama Cristina Giles y festejó sus cuarenta y...pico. Desde EL ZAGUAN, la saludan Gladys y familia.”*

La imagen aparece en *El zaguán* con el objetivo de saludar a alguien que no es la homenajead a en la foto. La interpelación por parte del medio gráfico de evocar fundamentalmente a través del festejo asume aquí el tono del mandato: aunque destinataria del saludo y figura fundamental del mensaje que envían “Gladys y familia”, surgen sentidos otros a partir de esta enunciación que afirma y niega a la vez. Si bien no necesariamente destinatario del saludo y homenajead o deben corresponderse- no hay requisito explícito por parte del medio que lo establezca- esta característica surge casi naturalmente de las normas comunicacionales del medio. Los saludos y las conmemoraciones de aniversarios se plantean, en general, en torno a una figura-estrella: “el/la dueño/a del cumpleaños” es el foco de las miradas, de los comentarios y de la celebración en todas sus variantes. Aquí el foco se desfasa, o por lo menos produce un desdoblamiento: las miradas -los saberes, las preguntas- ya no van a posarse en una figura: van a realizar un recorrido indeciso, inquieto, entre la cumpleañosera y su amiga de la izquierda.

Tema. Independientemente del desfasaje deíctico del epígrafe respecto de la imagen, lo que se muestra es una reunión de cumpleaños. La decoración de la torta con elementos de cotillón, cintas y tules, las copas de cristal, las botellas para el

⁷ Precisamente, porque el tiempo pasado evocado no es tan lejano del presente, es que los sentidos acerca de muchos de los aspectos mencionados pueden ponerse en discusión. En el presente, conviven los tiempos, las experiencias, los saberes vividos por distintos grupos; y perviven como rastros desfasados en la memoria construida. (V. Halbwachs en cap.4, pp. 60-61.)

brindis y el jarrón con los claveles sobre la mesa indican que se trata de una celebración destacada, como histórica/culturalmente es el cumpleaños de los 15 o los 18 años.

Entendida en su forma “tradicional”, la foto social de la fiesta de quince años está enmarcada con una serie de elementos como los que se mencionaron. Cierta mirada conservadora -de sectores dominantes- en torno de estos festejos, señalaría la falta de adecuación/correspondencia entre el afán puesto en los objetos -signos de lo festivo-, y la vestimenta de las convocadas, que no llevan puestos trajes de fiesta. Los moños de la torta, las copas, no se condicen con el tono cotidiano de la ropa. Como tampoco con el lugar en el que se desarrolla la reunión: la decoración de la pared indica que se trata de un ambiente íntimo, hogareño.

Aunque el cumpleaños es celebrado en ese universo familiar, retoma elementos de la fiesta social considerada como gran acontecimiento, que si bien no es público, está sujeto a la mirada de los demás: los invitados. Teniendo en cuenta que la disposición para la foto adquiere las características de la toma en pose, el ensamble de elementos de lo íntimo y cotidiano con los del espacio festivo ampliado se vuelve tangible como figuratividad. Aparece aquí *lo fotografiable* según Bourdieu, ya no como lo que puede o no ser fotografiado, sino como lo que *debe* serlo. Y por extensión en nuestro contexto, como lo que *debe* publicarse.

Como ya se señaló, el trabajo de Bourdieu tiene la particularidad de detectar las distintas formas en las que, a partir de la verdad social de la fotografía, las diferentes clases entienden y hacen efectiva su práctica. En este sentido, señala que las normas sociales que rigen la estética fotográfica de los sectores populares son producto de la internalización de la fotografía predominantemente en su función social:

En su forma tradicional esta estética identifica rigurosamente las normas estética y social, o mejor dicho, sólo reconoce , para expresarlo con toda propiedad, las normas del decoro y de la conveniencia, lo cual no excluye de ningún modo la experiencia y la expresión de la belleza (Bourdieu, 2003 142) .

La incorporación de la fiesta de hogares populares en *El zaguán* debía necesariamente contener estas marcas y por lo tanto, hacer visible la diferenciación en cuanto al modo en que los distintos sectores se relacionan con la práctica. Si lo que parece elemental para el suplemento es que la *gran familia* siempre festeja, se cuelan sentidos no esperados: no todos festejan de la misma manera.

Personajes. La imagen presenta a seis mujeres en línea y a una nena ante una mesa de cumpleaños. Las seis mujeres están en pose, sus actitudes son cuidadas y la situación de saberse próximas a ser registradas para la posteridad se traduce en los gestos. Salvo la nena y la mujer a de la izquierda de la festejada, que son las que asumen gesto más risueño, las demás aparecen tensas, contrariamente a la clásica actitud de sonreír para que la toma asuma el tono de alegría previsible- esperada- de la mayoría de las celebraciones. El rictus y el gesto aparecen constreñidos en una medida que el instante de la toma les impuso.

La configuración del grupo es plana, homogénea, y los cuerpos aparecen rígidos. Hay una incomodidad latente, y en esa tensión subyace la espera del fin de la toma. La pose en este caso funciona como estrategia de presentación de acuerdo a una solemnidad impuesta que las intimida porque les es ajena y extraña.

Esa solemnidad parece incluso destruir la solidez de los lazos del grupo. En el momento de tomar una fotografía, usualmente se insta a mirar a la cámara: la confluencia de miradas indica la cohesión del grupo (Bourdieu, 2003, 143). La tensión se traduce en las miradas al punto de dispersarlas: algunas son indiferentes, vagas, otras ausentes. Y quienes miran a la cámara lo hacen de forma vacía, imperturbable. La frontalidad, la pose y las miradas aparecen como el recurso mediante el cual responden a criterios que no son propios: la imagen de sí que dan a la cámara intentará controlar la propia sobreexposición. La naturalidad perdida aparece en las fotografiadas como salvaguarda ante la mirada cuyos criterios se saben valorizados por los otros.

El festejo de la foto no pierde validez por ser poco espontáneo, sino que deja expuestos los condicionamientos sociales que operan sobre las maneras en que los sujetos conmemoran los hechos significativos de sus vidas. El encuentro grupal y la celebración son entendidos de acuerdo a normas estéticas establecidas socialmente. Y así como “La significación de la pose que se adopta puede entenderse sólo en el sistema simbólico en el que se inscribe” (Bourdieu, 2003), ese mismo sistema simbólico sugiere - instala- que el festejo es la mejor forma de recordar-se. Al no poder exigírsele a la toma de grupo la significación de amistad y festividad que el suplemento convoca, al menos se le exige, por su sola presencia, la representación del acontecimiento festivo en su papel social.

El tiempo. El valor indicial aparece solapado por la iconicidad en la medida en que la enunciación se realiza en torno a lo que sucede restando trascendencia al

cuándo. Sin embargo, el tiempo de esta fotografía condensa los condicionamientos estéticos que rigen tanto la toma como la publicación. Los saberes laterales de los lectores se enfrentan con una especie de disociación del sentido entre las características asociadas a un festejo, especialmente en un contexto familiar, y la solemnidad de la imagen. Contradicción que no hace más que subrayar aquella otra que marcaba el epígrafe, con lo cual se intensifica el anacronismo de lo publicado. Sin embargo, como señala Bourdieu:

Es en la dimensión temporal donde se revela toda la paradoja de la fotografía popular. (...) La práctica común, contra toda otra expectativa, parece encarnizarse, contra todos los medios a su alcance, en despojar a la fotografía de su poder de desconcierto: la fotografía popular elimina el accidente o el aspecto que disuelve lo real, volviéndolo temporal. No fijando nunca sino los instantes que su solemnidad salva del transcurso del tiempo y captando sólo los personajes instalados, inmóviles, en la inmutabilidad del plano, pierde todo su poder de corrosión (Bourdieu, 2003, p.138).

Punto de disolución de lo real que establece una relación con la memoria de la ciudad, lo que permanece es la fiesta y la instantánea de la fiesta. Tiempo congelado y tiempo construido hacia atrás articulan con el presente el sentido de lo festivo.

El espacio. El espacio de la imagen ya fue descrito en cuanto a su composición axial y a su frontalidad. Estas características refuerzan los sentidos con los cuales el medio y sus lectores revisitan un pasado para confirmarlo de modo vehemente: “En el lenguaje de todas las estéticas, la frontalidad significa lo eterno, por oposición a la profundidad, allí por donde se introduce la temporalidad, y el plano expresa el ser o la esencia, en suma, lo intemporal” (Bonney en Bourdieu, 2003: 138). La ciudad se reúne, festeja, celebra sus aniversarios, confirma sus ritos independientemente de los sectores sociales y de cómo se ponen en práctica. El valor icónico es asociado a la imagen rememoración: ya no importa si la festejada es Cristina Giles o su amiga, lo que prevalece aquí es la imagen indiscutible de la fiesta y el espacio familiar como escenario. Esto, más que funcionar como signo de lo

discordante, opera como disparador de identificaciones con lo cotidiano -con situaciones sabidas, conocidas de antemano, vividas- por los lectores del suplemento.

Metáforas. Se pregunta Bourdieu:

En una sociedad donde los intercambios, estrictamente establecidos por convenciones institucionalizadas, se producen bajo la obsesión por el juicio de los otros, bajo la presión de la opinión –pronta a condenar en nombre de normas indiscutibles e indiscutidas- y están siempre dominados por la preocupación de dar de sí la mejor imagen (...) ¿Cómo en esas condiciones, la representación de la sociedad podría ser otra cosa que la representación de la sociedad en representación? (Bourdieu, 2003: 146-147)

La solemnidad asociada a la consagración del festejo -impuesta por los otros , *vivida* por ellas, adquirida a través del habitus- no hace otra cosa que vincular a los lectores en un punto: aún en el ámbito familiar, se *padecen* las reglas sociales y las normas de la buena conducta, la presentación y el recato. Ese padecimiento bien entendido apela a la identificación de lo cotidiano como forma de vincular a todos los miembros de la *gran familia* de Olavarría. Así como todos festejan, todos viven determinado tipo de situaciones asociadas a la fiesta. Se naturaliza tanto el festejo como las convenciones ligadas a él.

5. 4. 2. Pero soy la madre.

“**Mañana, 7 de agosto**” (6 de agosto de 2006). Se puede señalar una similitud entre esta fotografía y “No es la del festejo”, por dos razones: Por un lado, el desfase entre lo deíctico y la imagen, y por otro, la apropiación popular de la práctica de solemnización de la fiesta.

Dos mellizos posan sonrientes ante una mesa atiborrada con los signos de la abundancia propia de la fiesta: dos tortas, varias botellas, platos con comida. Los hermanos se encuentran uno a cada lado de su madre, que ocupa la figura indiscutidamente central en la foto. El aspecto endomingado de los tres contrasta con el fondo: el festejo es en el comedor de la casa familiar. Vestida con un tapado cuyos

botones relucen llamativamente, el gesto de la mujer tiene la vehemencia impasible de quien se piensa centro de la escena, independientemente de las circunstancias. Ella es La Madre. Los mellizos, -que son los que cumplen años y cuyo aniversario número 50 origina la publicación de la foto-, están uno a cada lado, y si sus gestos son cándidos, displicentes, es en función de esa gran presencia que los conminó a posar para la toma: la foto de cumpleaños *debe* hacerse. Si bien no están opacados por ella, acceden mansamente al mandato materno -social-.

Quizás la diferencia respecto de la fotografía mencionada esté en que no hay en los rostros de los mellizos la tensión y el pesar por el mandato impuesto desde afuera: Plácidos, se prestan al juego que dispone Mamá con gesto adusto: no cuesta demasiado. En última instancia, ellos mismos creen también en el valor sacralizado de esa puesta en escena. Aquí, los homenajeados *no son los del festejo*. Poco importa. La foto no sólo corrobora que lo importante es celebrar, sino que además ensalza la figura de la Madre a la cual, desde lo entrañable, se le acepta cierta dosis de severidad: es la encargada de salvaguardar los valores familiares y su sostén indiscutido. Sin ella -cuenta la imagen- nada que tenga que ver con la familia sería posible.

En “**Hoy cumple 90 años**” (14 de agosto de 2005), se saluda a Rosa Padín por su cumpleaños. La foto enviada para conmemorar esa fecha es la foto del casamiento de su hija Blanca. En la clásica toma de pose frente a las puertas del Registro Civil, Blanca -una vez más para *El zaguán*- no es la agasajada. La posibilidad de su propia fiesta pasa desapercibida, porque lo que se celebra de acuerdo a la imagen no son sus noventa años de vida, sino su vida de acuerdo a los cánones establecidos y a lo esperado socialmente: el secreto afán porque los hijos se casen y sellen con el paso por la institución, su adecuación a la norma. Blanca cumplió, de acuerdo a *El Zaguán*, no sólo con sus deberes de madre, sino con los mandatos que la sociedad burguesa impone a sus miembros en cuanto a su reproducción social. La *gran familia* de Olavarría no puede sino festejar este triunfo.

“**Con fiesta sorpresa**” (2 de julio de 2006) repite las mismas características en cuanto a la representación de lo popular y a la exaltación de la figura de la madre como protectora de los hijos.

Se trata de cinco niños ante una mesa de cumpleaños -modesta, que ostenta sin embargo una botella de sidra y una torta, decorada con grageas brillantes- acompañados por quien puede ser su madre con un bebé en brazos.

La foto se publica para saludar a uno de los dos varones, Eduardo, a quien no se identifica con claridad. Pero lo llamativo del cuadro está en la forma en que la mujer acompaña al grupo: su gesto afable tiene sin embargo algo de resignación. Carga al bebé, lo exhibe para la foto, sabe que sin ella, el bebé no tiene su lugar en la imagen. Todos los chicos deben estar en la toma, como reflejo idiosincrático de una verdad instituida: no hay familia si no hay muchos chicos. El ambiente confirma a su vez lo que la fotografía corrobora con su circulación: el cuadro en la pared del fondo es una fotografía compuesta por los retratos yuxtapuestos de al menos tres de los niños, clásico de la época. Y si bien la imagen no tiene una gran rigidez y compostura intencionada ante el objetivo de la cámara, se debe a que son niños: el proceso de interiorización de las prescripciones asociadas la práctica fotográfica todavía tiene un trecho por recorrer. Sin embargo, sus sonrisas son tímidas, y se advierte una picardía singular que no consigue borrar la intimidación que les produce el fotógrafo.

El que puede suponerse que es Eduardo, tiene un gesto dócil. De una forma o de otra, están demasiado atentos a la curiosidad que provoca la cámara entre ellos como para que las miradas aparezcan ajenas o dispersas. Pero tampoco se trata del desenfado o de una entrega plácida a la imagen tal como se da en otras tomas de la niñez. Los cumpleaños infantiles de hogares de sectores sociales medios y altos revelan niños acostumbrados al registro de los momentos célebres, que se toman el atrevimiento de burlar con alguna mueca a la cámara en medio del encorsetamiento que la ocasión dispone, como puede observarse en "Festejando".

La apropiación popular de la técnica -el uso que se hace de ella, y de su registro en *El zaguán*- queda sellada mediante este "contrato" que supone una visibilidad que paradójicamente, vuelve reconocibles las marcas de la pertenencia social con el riesgo de volverlas estereotipo. O en muchos casos, haciendo uso de éste.

5.4.3. Esta silla es para ustedes.

Si el uso de las fotografías en el suplemento obedece en la mayoría de las ocasiones a poses y situaciones estereotipadas, existen fotografías que pugnan ostensiblemente por un corrimiento de ese lugar. La publicación de fotografías que se

asocian a lo insólito parece obedecer al sentido de inclusión y de la heterogeneidad señalada a partir de “Han pasado, como mínimo”. Y sin embargo, la asociación de esa característica a una determinada construcción acerca de lo popular es otra de las marcas que se reiteran. Exceptuando la contextualización histórica descrita, era esta caracterización la que operaba en “Finalizaba el Mundial 78”.

La conquista de la visibilidad en las páginas de *El zaguán* por los sectores populares parece conllevar una traza muy precisa: menos sujetos a los cánones y a la norma, cuenta el suplemento, a los sectores populares se les otorga la posibilidad de algunas licencias en las formas, mientras pueda definírselas dentro del marco de lo consabido.

“Juntos, contra viento y marea” (23 de abril de 2005). Se trata de una foto de bodas. Es sabido: la fotografía de bodas sanciona y autentifica la institución matrimonial. Mediante estereotipos y poses clásicas, no sólo muestra a los novios, sino que lo que se fotografía es el matrimonio, y –a excepción de la práctica durante los últimos años- no se le pide otra cosa que la repetición, eterna e inmóvil, de la misma imagen destinada a “sacralizar lo sagrado” (Bourdieu, 2003: 79).

Sin embargo, la particularidad de esta foto reside en que, contra todo estereotipo, se produce una ruptura en torno del escenario: Los novios están parados, de cuerpo entero, ante un camión de transportes. Ubicados intencionalmente para dejar ver el cartel que identifica al camión, evidencian su relación con el vehículo, aparentemente laboral. En la puerta, puede leerse: “*Transportes El Vasquito*”, “*Olavarría*”. Y más arriba, en el techo, una variante de los dichos populares con los que suelen decorarse los camiones en sus laterales y partes traseras: “*Visite Olavarría*”.

Como los comentarios que acompañan las tarjetas postales y los objetos-recuerdo, el mensaje del camión desempeña su función en sentido inverso: no trae el recuerdo de otras ciudades a la propia, sino que pone en circulación una propaganda asociadas a estructuras de sentimiento y a la configuración de la identidad: el amor por lo local, la identificación con el lugar de origen y la consecuente “propaganda turística”. A través de la publicación en *El zaguán*, esto empieza a funcionar no sólo como panegírico en torno a la ciudad, sino que queda asociado a lo popular mediante el tono conmovedor que sugiere la actitud de los novios: consagran su unión, y pregonan a la vez su amor al lugar, lo que resulta para *El zaguán*, además de curioso, encomiable.

La foto se sitúa a medio camino entre el estereotipo de la foto social de matrimonio -en la que cambian los sujetos, y el escenario es siempre el mismo-, y la toma de viaje que ratifica la relación de los sujetos con lo que aparece en escena- en la que cambian los escenarios, y lo que importa es el *estar ahí* de los sujetos-. Si bien no es un paisaje, el camión funciona como tal: escenario de lo popular asociado al trabajo, signo de que la solemnidad de la circunstancia no hace que se desvincule de lo laboral, ya que es parte de sus vidas. Y si la circulación del signo opera como pauta para el reconocimiento, sustenta la paradoja de que la visibilidad se produce en torno a lo curioso y a lo extravagante. De ahí que se acerque a la alegoría de la toma de viaje, tal como la entiende Bourdieu:

“Se convierte en una especie de ideograma: los rasgos individuales y circunstanciales pasan a segundo plano. El personaje fotografiado es puesto en un entorno escogido por su alto contenido simbólico (aunque de manera accesoria y accidental pueda tener un valor estético intrínseco), y que es tratado como signo” (Bourdieu, 2003: 76).

La identidad de los novios pasa a segundo plano. Lo que importa es que están juntos “contra viento y marea” -no deja de ratificarse el valor de lo instituido- y el fondo pasa a ser lo sustancial: el signo de la lucha contra las adversidades de la vida, de la vida de trabajo, del amor por lo local y fundamentalmente, del planteamiento de esas virtudes en torno a lo popular.

“Durante la luna de miel” (24 de septiembre de 2006). La foto presenta características muy similares a la anterior. Una pareja a bordo de una moto sonríe a la cámara, ostentando el vehículo en el que realizan su “luna de miel en Tandil”. El epígrafe señala con un modismo la particularidad del viaje: “*Motoqueaban* Titi Casale y su esposa”.

Si bien puede tomarse como instantánea de viaje en el sentido descrito a partir de Bourdieu, se trata de la imagen que recupera el tipo de viaje realizado por dos razones: la primera es que se trata de la luna de miel: viaje celebratorio de la unión matrimonial. Revirtiendo la costumbre de consagrar la unión con “el gran viaje”, generalmente a lugares arquetípicos y consabidos, este es sin embargo, en el contexto del suplemento, un viaje insólito. A través del conjunto de las fotos

publicadas, queda enfatizado el carácter inusual de la luna de miel en motocicleta. Puede atribuirse a una excentricidad por parte de los recién casados y a una trasgresión respecto de lo esperado socialmente.

Pero además se asocia a lo popular en tanto el destino del viaje es una ciudad cercana -lo cual indica una disponibilidad económica que no es suficientemente holgada como para hacer frente a un viaje más prolongado-, y por la vestimenta de los personajes. El pañuelo en la cabeza y el pantalón a cuadros de la mujer no sólo señalan el atuendo que la singular empresa requiere. Funcionan aquí como signos de la apropiación popular de la moda, que se diferencia claramente de los usos del vestir en otras tomas de situaciones similares y de la misma época. Si bien la foto irradia la despreocupación propia del viaje de descanso, lo que subvierte la caracterización de imágenes anteriores en cuanto al padecimiento popular de las reglas de comportamiento ante el fotógrafo, el foco aquí está puesto en la informalidad del viaje asociada a lo popular.

En el marco de muchas otras imágenes de viaje y de bodas, en las que no se ven puntos de ruptura de lo estereotipado, ésta se presenta como inusitada, característica que sólo pueden permitirse quienes, menos dependientes de las normas del decoro social, se atreven a infringirlas.

Pero como se señaló, los bordes que definen una trasgresión en el orden de una tradición cultural son móviles la mayoría de las veces: la incorporación de la excentricidad para dar color a un viaje que, en última instancia, está consagrando lo establecido, no parece generar demasiada controversia, y configura la memoria cultural incorporando lo distinto en lo permanente⁸.

5.5 . Cuidar las formas.

5.5.1. “Cumplió 58” (18 de septiembre de 2005).

Epígrafe: *“Cumplió 58 años Enrique Krell y sus hijos aseguran que los años no pasaron para él. Al mismo tiempo le agradecen el haberlos preparado con alegría para enfrentar la vida y, aunque están lejos, siempre lo sienten cerca. Las felicidades y el cariño son de Daniel, Cristina, Gladys y Karina”.*

⁸ Me remito aquí a las palabras de E. P. Thompson (Thompson, 1979). Volveré más adelante sobre esto.

Aparecen aquí dos marcas claras que articulan pasado y presente en torno a la idea de un tiempo detenido: Los años no pasaron para Enrique, la situación a la que retrotrae la foto no es diferente de la que vive hoy conmemorando un nuevo cumpleaños, a pesar del tiempo transcurrido. Se obtura el paso de los años y se anula el cambio, planteando una equivalencia entre ese momento y el actual.

Tal operación permite postular, a su vez, el momento del cumpleaños de Enrique como hito que produce un repliegue al pasado de la vida familiar pensado en relación al presente, ya que Enrique “preparó a los suyos para enfrentar la vida” con la misma alegría con la que se muestra en la imagen. Es esa alegría despreocupada de aquél momento, la misma de hoy, la que hace posible el salto hacia el ahora.

La historia enunciada pasa a ser la de una memoria que bien puede ser selectiva, pero también negadora. La historia que está contando esta foto son esos grandes momentos, definitivos, -cotidianos, familiares, cercanos a los lectores- a partir de los cuales, según la foto, todo permanece como entonces.

El tema. La imagen revela un festejo de características culturalmente atribuidas a lo masculino. En el material analizado no existen fotografías de fiestas en las cuales las mujeres asuman actitudes atribuibles al desenfado-más o menos intencionado- ante la presencia de la cámara. Mucho menos, asumiendo abiertamente actitudes que puedan asociarse al exceso permitido, a la reversión de las “normas del buen comportamiento”, como aparecen, de manera explícita, en esta fotografía⁹.

Personajes. Se trata de cinco varones formando parte de una fiesta en lo que aparenta ser un club: abundantes guirnaldas, globos, banderines, cuelgan del techo del lugar. Se entiende que el homenajeado es el que ocupa el lugar central en la imagen: Enrique Krell es quien, atento a algo por fuera del cuadro, aparece indiferente al momento de la toma, despreocupado por la presencia del fotógrafo.

Así se presenta la escena: Una primera lectura expone una espontaneidad y un desparpajo propios de una fiesta vivida “como sólo pueden hacerlo los varones” -de

⁹ Sólo a título aproximativo, para abordar estas cuestiones me remitiré a partir de ahora a las nociones de Joan Scott retomadas por Marta Lamas. La autora clarifica el concepto de género de acuerdo a una distinción entre dos usos básicos: aquél que refiere a las mujeres exclusivamente, y aquel que aborda “la construcción cultural de la diferencia sexual, aludiendo a *las relaciones sociales* entre los sexos”, de manera de romper con esquemas binaristas. Tomado en su segunda acepción, como “elemento constitutivo de las relaciones sociales” basadas en esa diferencia, y como “forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott en Lamas, 1996: 327-331), la noción tiene una doble pertinencia para el trabajo, ya que las fotos exhiben sus marcas sólo de manera relacional, y al mismo tiempo, construyen culturalmente las diferencias.

acuerdo al contexto -: excepto el joven de la derecha, que mira directamente a la cámara con gesto estudiado, los demás *se muestran* viviendo el festejo. Sus actitudes -salvo la indiferencia de *Krell*, que sin embargo, se presta a la escena y la conforma, al ser centro-, son abiertamente intencionales: se proponen reafirmar lo que el contexto ya dice: están en una fiesta. Así lo demuestran ostentando cigarrillos, botellas, vasos, con ademanes de compañerismo y gestos, con la aparente hilaridad. Sin embargo, una lectura más profunda empieza a dejar al descubierto signos de que la espontaneidad no es tal.

Figuratividad, recorridos, punctums: hay tensión en los brazos y en las manos que sostienen las botellas, y esa tensión se adivina contradictoria con el desenfado de los rostros. Porque ese desenfado resulta pretencioso: Las bocas, las lenguas afuera, exponen el gesto premeditado y atento a la cámara. Dos de ellos sirven al vaso del compañero: las botellas están quietas, apoyadas sobre los bordes: la escena de la fiesta no es tal: es una puesta en escena de la fiesta, es una exagerada disposición masculina ante la cámara.

El espacio. Paradójicamente la composición de la imagen es, finalmente, simétrica. Cada uno de los amigos a los lados del homenajeado está sirviendo bebida a quien tiene del otro lado. Los jóvenes a cada extremo, sostienen los dos vasos en pose similar, mostrando que son servidos, más allá de que la posición de uno es mucho más rígida que la del otro. La toma que aparenta espontaneidad resulta cuidada casi milimétricamente, hasta en el sentido axial de la composición: el eje es Enrique, que mira hacia arriba.

El “efecto visual que desborda la significación buscada” (Sorlin, 2004: 187), tal como explica la figuratividad fotográfica el autor, está relacionado con la contradicción entre lo que se quiso mostrar y lo que de hecho se ve, con un recorrido que exhibe las marcas de su productividad, lo cual habilita la producción de sentidos nuevos.

Es así como a pesar de que la publicación de la imagen puede apelar a la identificación de momentos festivos significativos en la vida de los olavarienses, la foto guarda cierta tensión subyacente. Que, subrepticia, contribuye a dar significación a la fiesta. No otra es la razón por la cual, en medio de todas las guirnaldas, las botellas, y los gestos pretendidamente descompuestos, resulta tan inquisitiva la presencia del muchacho engominado.

El tiempo. La figuratividad de la foto es producto de la relación social entre la práctica fotográfica y la noción de pseudoacontecimiento, en tanto fue la proyección de cada uno de los integrantes del grupo sobre la cámara y sobre el fotógrafo lo que dio a la toma esas características. Como lo establece Sorlin, “la figuratividad, en el caso de la imagen analógica, radica en el compromiso de todos los participantes de la foto” (Sorlin, 2004: 189). Pero además tiene que ver con lo social. Está ligado con la génesis de las imágenes, ya que para el autor:

(...) los modelos que se aprietan para ser fotografiados o filmados piensan ya en el retrato que se va a sacar de ellos; su deseo de ser representados, su disponibilidad, modifican su apariencia y crean ese elemento suplementario, ese excedente que es una figura” (Sorlin, 2004: 189).

Crean un acontecimiento efímero, no porque la fiesta termine cuando termine la foto. Sino porque el instante de la toma presenta esas singulares características porque la cámara lo registra, y finaliza con el click del obturador. Y a futuro, devolverá la imagen de ese instante a los fotografiados y a los demás, eternizando un momento que no necesariamente tuvo el mismo tono de los demás momentos de la fiesta, asociando el instante con la duración. Los gestos payasescos y las risas de los amigos tienen que ver entonces con la función de la fotografía en cuanto a técnica de reiteración de la fiesta. De acuerdo a Bourdieu:

La fiesta es vivida por todos como después será vista, y el buen momento lo parece aún más porque la foto se encarga de revelarlo como buen recuerdo. A la vez, será vista como fue vivida, con todo el coro de risas y bromas que prolongan y despiertan las risas y las bromas de la fiesta” (Bourdieu, 2003: 65).

Los gestos payasescos y las risas de los amigos aparecen de esta manera como refuerzo del desorden ordenado de la fiesta, ya que como “instrumento de solemnización, la fotografía puede imprimir el sacrilegio simbólico de una sacralización irrisoria” (Bourdieu, 2003: 65). Todo esto no hace más que corroborar, no sólo el sentido de la foto como verdad social, sino que los significados asociados a esa

verdad social se ven consolidados por su publicación. Es del lado de los receptores que se apropian de estas imágenes, donde se completan los sentidos, y donde la presencia icónica relativa a la fiesta pugna con el saber acerca del *arché* que, de acuerdo al valor indicial atribuido, la lleva hacia el pasado.

Metáforas. Las diferentes formas de comportamiento de acuerdo al género en las fotos constituyen el registro de lo que era hace treinta años la fiesta en Olavarría: las mujeres, constreñidas en sus roles de recato, los varones, haciendo alarde de un alboroto no sólo despreocupado, sino del cual era admisible jactarse y explotar como permiso legitimado socialmente. Las normas y las reglas de conducta esperables para varones y para mujeres en el momento de estas fiestas eran lo suficientemente rígidas en sus diferencias. En este sentido, la cámara fotográfica registró situaciones de acuerdo a cierta “objetividad”. Sin embargo y a pesar de esta certeza, existe un plus que tiene que ver con la circulación de esas fotografías en la actualidad, y en la manera en que los lectores sostienen la publicación. Tal como señala Sontag:

El aspecto real de hombres y mujeres (o lo que dejan ver) no es idéntico a lo que se cree adecuado que debe presentarse ante la cámara. Lo que parece bien, o atractivo, en una fotografía a menudo no es sino la ilustración de la consentida “naturalidad” en la desigual distribución de poderes convencionalmente atribuida a mujeres y a hombres. (Sontag, 2007, 280)

Esta desigual distribución de poderes de acuerdo al género como naturalidad interiorizada opera en el suplemento a través de las diferencias entre las formas de escenificación de la fiesta. Si la escenificación remite en forma permanente a una época pasada y se asocia a la alegría de tiempos remotos, la circulación de las diferencias pretenden situar muy bien los roles de cada sector. Pese a esto, tal como se señalaba anteriormente: la puesta en discursividad actual reactiva no sólo el pasado sino las visiones actuales acerca de los roles asignados, porque las diferencias y el contraste entre las imágenes de varones y de mujeres resultan risibles, incluso caricaturescas¹⁰.

¹⁰ La referencia a este esquema simple, sin desconocer lo mencionado en la nota anterior, obedece a que *El zaguán* pone en circulación un pasado que no incluye formas de visibilidad del género en relación con el cuerpo y el deseo, pensables desde enfoques asociados a la deconstrucción, tales como el modelo performativo de Butler (Butler, 2001), o como las perspectivas queer.

5.5.2. (Esto es una fiesta).

La teatralidad asociada a la disposición masculina intencionadamente desenfadada en relación a lo festivo puede verse también en:

“**Hace 5 décadas**” (domingo 2 de octubre de 2005) La imagen recupera una reunión de amigos en el Club Muñoz. El grupo se nuclea alrededor de una pequeña mesa de bar, con botellas y vasos llenos, en visible alarde. Algunos se abrazan, otros hacen muecas cómicas, todos ríen. La comicidad prevista es también parte de la escenificación masculina de la fiesta.

En “**El equipo**” (2 de abril de 2006), la escena está potenciada por la presencia de una figura central: Un hombre está de espaldas a la cámara, del cual sólo alcanzamos a ver que dirige su cara hacia arriba, ya que el borde inferior del cuadro corta a la altura de su cabeza. El hombre mira hacia una bota española que sostiene con su brazo derecho, que aparece en primer plano y destaca inmediatamente en el cuadro. La fotografía es particularmente significativa por la ostentación icónica que conlleva: se alcanza a visualizar el chorro de alcohol que va desde la bota hasta la boca del gran protagonista de la foto. A su alrededor, toda la cuadrilla de descarga de Loma Negra (aproximadamente 25 hombres): algunos festejan la actitud del protagonista. Otros miran directamente a la cámara, en una especie de regocijo por ser partícipes de esa fiesta que se reiterará en el tiempo de la foto.(confirmando mitos y estereotipos). Si bien la espontaneidad de esta imagen es mayor, los rasgos que indican la escenificación y el pseudoacontecimiento aparecen reiterados.

“**Llegaron las siete**” (8 de enero de 2006). Aquí el tema se enfatiza porque se trata de una fotografía con escenario prearmado, que como especie de “imagen predeterminada”, funciona en relación a la comicidad.

Un cartón que hace las veces de fondo-escena detenta los huecos correspondientes a las caras de los personajes, que de acuerdo al epígrafe, son completados por Roberto y su amigo. La imagen de los amigos en plena “juerga” y noche de alcohol, es publicada con la intencionalidad de la broma, con lo cual la adhesión a los valores implícitos en lo representado resulta doblemente intencionada.

A través del chiste, los productores y lectores de *El zaguán* ponen en circulación nuevamente la específica valorización acerca de lo masculino reproducida por ese fondo. Y de esta forma contribuye a naturalizar una escenificación permitida para unos, impensada para otras.

“El festejo” (2 de abril de 2006). Según el epígrafe, el festejo fue importante aunque no se sabe el motivo. Cinco amigos posan en un patio, creando una composición piramidal. Lo llamativo es el vértice de la pirámide conformada: se trata de una botella sostenida por dos de ellos.

5.5.3. (Viene la foto).

Ya fue dicho: Las fotos que *El zaguán* recupera son presentadas con visibles particularidades de acuerdo al género de sus protagonistas. Teniendo en cuenta el aspecto relacional de la noción de género señalada más arriba, la caracterización de las fiestas de los varones pudo “nombrarse” sólo en relación a algunos aspectos implícitos en la caracterización de las fiestas recreadas por mujeres. Es de rigor, por lo tanto, mostrar estas marcas. Teniendo en cuenta que el análisis implica aspectos similares, pero en direcciones diametralmente opuestas en cuanto a los sentidos asignados socialmente a los diferentes modos de comportamiento ante la cámara, me limitaré a ser breve a fin de evitar redundancias.

“Cumplió 62” (16 de octubre de 2005). La fotografía se publica para saludar a Amelia Dos Santos, que “cumple 62 primaveras”, con una imagen de su despedida de soltera. Si la imagen de la despedida no tiene que mostrar necesariamente la osadía o el desenfado exacerbados, resulta sugerente sin embargo el condicionamiento extremo impuesto al cuerpo en dicha circunstancia. Lo femenino se asocia, a través de la circulación de la imagen en *El zaguán*, a la decencia, al pudor y al recato en este tipo de festejo. Y más allá de que la sujeción a estas normas se haya flexibilizado en su práctica concreta, la circulación de la imagen esperada, aceptada y permitida de acuerdo a los estereotipos vigentes -en mayor o en menor medida-, abre brechas en la configuración del relato.

“Cuando cumplió los 15” (2 de octubre de 2005) pone en circulación una situación similar. La rigidez de la pose de las amigas, la exactitud casi milimétrica de la

posición de las ocho mujeres en tres cuartos de perfil sólo se interrumpe por la inclinación indebida de una de ellas, que rompe con la composición de todas las miradas convergiendo en el mismo punto. El festejo de los 15 años es un festejo de señoritas, y sin embargo el epígrafe no deja de remarcar aquello que el buen destino le depararía a la agasajada a través del matrimonio. Que *Pirucha Villaba* es “*hoy de Iriarte*”.

“Hermanas y amigas” (3 de julio de 2005). La conmemoración de un cumpleaños se realiza a través de la publicación de una fotografía que reproduce una escena pretendidamente espontánea que ostenta, sin embargo, los rasgos obvios de la toma de pose. La característica toma frente al espejo, que da al espectador una doble imagen de lo mostrado, tiene por objeto mostrar detalladamente la espontaneidad del juego entre las hermanas y la amiga.

Sin embargo, a través de la transposición de la imagen a las páginas de *El zaguán*, este tradicional recurso estilístico y compositivo no hace más que certificar, por una parte, que inclusive los criterios de espontaneidad difieren notablemente en las fiestas de acuerdo al género. Si en “Cumplió 58”, “El festejo” y “El equipo”, las tomas también tenían características espontáneas como parte de una puesta en escena, esa naturalidad era construida de acuerdo a pautas bien diferentes de las del pudor, la decencia, y la intimidad del espacio doméstico. Por el contrario, se vinculaban a la jactancia del exceso en espacios abiertos y públicos.

Por otra parte, la posición de las mujeres ante el espejo, genera una imagen duplicada que ratifica sentidos acerca de la belleza femenina como algo a ser mostrado, contemplado, puesto en exhibición.

La circulación actual de estos estereotipos, como *diferencias entre las condiciones de producción y recepción* de las discursividades de *El zaguán*, de acuerdo a los tiempos vividos individual y colectivamente por los protagonistas de este “gran relato”, sustenta la ventaja de activar una discusión que en la actualidad es aún necesaria. Aquella que gira en torno de la jerarquización de los géneros a través de mitos y símbolos, y a los conceptos normativos asociados a las interpretaciones de los significados de esos símbolos y de esos mitos (Scott en Lamas, 1997: 327-332).

5.5.4 A ver si salimos todos.

Una última fotografía ejemplifica la jerarquización mencionada al englobar los estereotipos asociados a ambos roles. En “**Llegaba el fin de año**” (8 de octubre de 2006), un grupo de recientes bachilleres posan ante la cámara luego de una cena en un tradicional restaurante local. Lo significativo de esta imagen reside en que hay un solo varón en el grupo, que destaca netamente de las mujeres que lo rodean por la posición que asume para la toma. En cuclillas, en la fila inferior y casi en el centro, ríe despreocupado, tiene incluso un gesto afectado y altanero, en obvia relación -de acuerdo a los estereotipos- con el saberse rodeado de mujeres. Las integrantes del grupo adoptan actitudes que van desde la indiferencia -posada, sin embargo- hasta lo solícito, condescendiente o festejante respecto de su compañero, en reconocimiento de su papel central.

Lo llamativo, sin embargo, es que ninguna de ellas se permite mirar a la cámara desenfadadamente como lo hace él. Las que no actúan su papel en función de la figura masculina, ponen en escena una impasibilidad que no excluye cierto pudor: el saberse miradas por la posteridad les impide, si no desobedecer las pautas establecidas, desafiarlas abiertamente.



6. Las fotos.

Estamos invitados.





Fig. 1: Han pasado, como mínimo.





La casa se reserva



Fig. 2: Un baile.

el derecho de admisión.



Fig.3: En Tres Arroyos.



Fig. 4: Finalizaba el Mundial 78.

El carnavalito,
o La noche negra.



El gran bonete.





Fig. 5: Durante un desfile.



Fig.6: En plena.



Fig.7: 29 de diciembre de 1945



No soy
la del festejo.





Fig.8: No es la del festejo





Fig. 9: Mañana, 7 de agosto.



Fig 10: Hoy cumple 90.

pero soy la madre.



Fig.11: Con fiesta sorpresa.



Fig. 12: Festejando.

Esta silla es para ustedes.





Fig.13: Juntos, contra viento y marea.





Fig.14: Durante la luna de miel



Cuidar las formas.

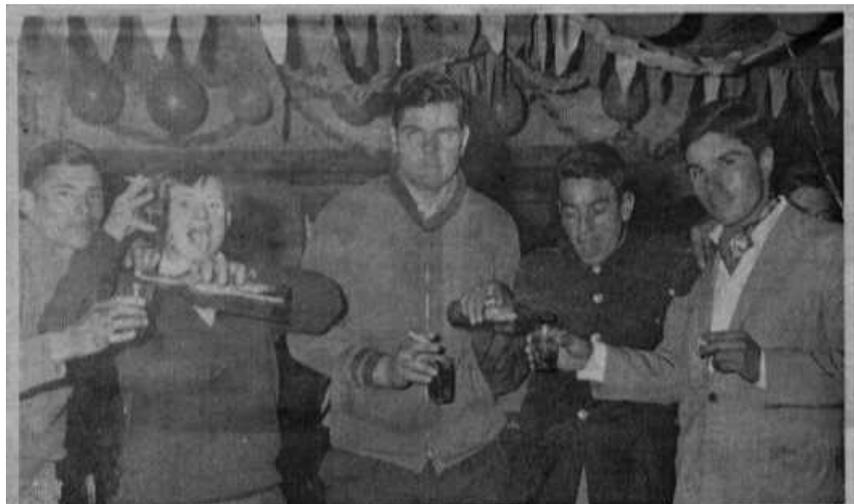


Fig.15: Cumplió 58.



Fig.16: Hace 5 décadas.



(esto es una fiesta).



Fig.17: El equipo.





Fig. 18: Llegaron las siete.

(Viene la foto).





Fig.19: Hoy cumple 62.



Fig. 20: Cuando cumplió los 15.



Fig.21: Hermanas y amigas.



Fig. 22: Llegaba el fin de año.

A ver si salimos todos.





7. Vuelta de página.

“Al caer, perdió el conocimiento;
cuando lo recobró, el presente era casi intolerable
de tan rico y tan nítido,
y también las memorias más antiguas y más triviales”.

(Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*).

La última parte del trabajo se propone como una serie de reflexiones más que como conclusiones definitivas, y giran en torno a tres aspectos fundamentales: el primero alude a la construcción del suplemento como género en tanto soporte de discursividades fotográficas. El segundo refiere a la discursividad de *El zaguán* como articuladora entre el pasado y el presente de la ciudad para configurar una memoria que narra pero a la vez metaforiza su historia, o al menos, una de sus historias posibles. Y para finalizar se puntualiza sobre la subjetividad implicada a lo largo de su proceso de construcción, circulación y recepción discursiva con relación al relato creado como memoria colectiva, haciendo hincapié en la vieja cuestión entre los sujetos y el marco social que tanto restringe como celebra sus posibilidades de acción.

7.1. El Álbum como género.

Las reflexiones en el marco de la semiótica actual enfrentan el desafío de dar cuenta de toda una serie de fenómenos estéticos asociados al papel de los medios masivos de comunicación y a las nuevas tecnologías, para “atender de manera sistemática a la capacidad del lenguaje de producir sentidos, siempre -más allá de los contenidos que vehiculiza- por efectos *de su conformación misma*. (Steimberg, 2003:20).

Con características similares, Silva refiere a su propio contexto y hace hincapié en la dimensión estético-semiótica para pensar la realidad actual bajo la especificidad de una *sensibilidad contemporánea*, abordando distintas manifestaciones culturales que acumulan y transmiten el capital simbólico. El álbum de familia, considerado por el autor como *narración*, es entendido como colección de imágenes, fragmentos, y restos de una memoria, en el que *la familia es la enunciación del objeto que se colecciona y ordena*. (Silva en Verón Ospina, 2000: parr. 32). Desde esta perspectiva, podemos decir que los olavarienses se miran en el álbum que propone *El zaguán*, *enunciados como familia a través de las imágenes*.

Según Verón Ospina:

el álbum implica un ordenamiento de su propio mundo en el caso de quien lo hace y un nuevo orden de quien lo lee. Se llega o entra a él desde distintas perspectivas, (...) el álbum constituye un orden estético y narrativo (Verón Ospina, 2000: parr. 31).

La reflexión estético-semiótica que se describía más arriba permite considerar el suplemento en sus características de *relato simbólico* y al mismo tiempo abarcar las dimensiones comunicacionales de su proceso de mediatización. Es entendido entonces como *objeto cultural*:

discriminable en todo lenguaje o soporte mediático, (...) se diferencia sistemáticamente de otras formas de narración, y en su recurrencia histórica instituye condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social (Steimberg, 2003: 41).

Steimberg retoma la extensa tradición de estudios acerca de las transposiciones entre soportes y medios desde la semiótica visual, para situarse en nuestras realidades hipermediatizadas. A partir de la caracterización de Bajtin respecto de los géneros discursivos, señala que:

Los géneros existen e insisten en los medios, y también insisten esas clasificaciones que constituyen, de por sí, un objeto de investigación con un interés propio, en tanto interpretante estabilizado en una región cultural (...) Hay transposición cuando un género o producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje. (...) Vivimos en una cultura de transposiciones (...) que hablan de un juego entre la insistencia de los transgéneros que recorren medios diversos, así como distintas épocas y espacios culturales, y la de aquellos que aparecen en cada medio y le son específicos.” (Steimberg, 2003: 16)

Así, para el autor, abordar desde aquí el estudio de los géneros permite transponer los bordes de una semiótica que “vivió durante mucho tiempo la ilusión de su autonomía”, ya que:

El género no se define sino a través de la focalización de discursos sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativa social siempre en conflicto con las modificaciones materiales y técnicas de la circulación discursiva, y con las sorpresas de su procesamiento estilístico (Steimberg, 2003: 32).

A partir de los fragmentos que lo conforman, podemos señalar que El Zaguán está compuesto por tipos relativamente estables de rasgos *retóricos temáticos y enunciativos* (Steimberg, 2003:42) que recuperan las formas de enunciación propias del álbum familiar. El orden estético y narrativo del álbum de familia se reinscribe en el medio, y a través de las fotos mediatizadas genera nuevos órdenes de lectura y enlaza las expectativas, figuraciones y valoraciones de la comunidad. El Zaguán funciona entonces como *género transpuesto*: narra, estetiza y estructura la historia y la memoria cultural de la ciudad.

7.2. La metáfora social.

Como género que toma en préstamo las formas, comentarios, y las asignaciones culturales al uso del álbum, El zaguán propone un *relato visual* a través del cual establece una relación metafórica con la historia de la ciudad. Si de acuerdo a Mons, reconocemos “las estratificaciones porosas que constituyen el suelo barroco de nuestra modernidad” para asumir el papel de los medios en el proceso de la conformación de las identidades en juego” (Mons, 1992: 21), la utilización de la metáfora de la familia para nombrar a Olavarría aparece como una forma de contrarrestar la permanente “flotación de significaciones” en nuestra cultura. Especifica el autor:

La utilización de las figuras metafóricas en el campo social, bajo la forma de imágenes, de discursos, de comportamientos, de

rituales, no es una casualidad, y corresponde a un estado de la sociedad global y de los conocimientos (Mons, 1992: 247).

La publicación trabaja sobre las formas visibles y sobre los rituales (familiares), las prácticas y los usos consabidos, y funciona sobre lo que Mons señala como “el entrecruzamiento del universo de las comunicaciones masivas y las experiencias corrientes y subjetivas, es decir, en el terreno de las representaciones” (Mons, 1992:22). Traza así un campo que los lectores habitarán de acuerdo a una “geopoética de sus existencias”. En esta geopoética confluyen los saberes individuales y colectivos de la ciudad. Allí se imbrican los relatos de lo íntimo en la vida de Olavarría, y se configuran las valorizaciones acerca de la historia compartida. Los olavarrrienses imprimen sus huellas a través de la apropiación de la metáfora: ponen su marca en la dimensión estética-comunicacional de la historia visual de la ciudad.

7.2.1. Diferencias.

Existe una diferencia constitutiva entre la foto familiar y la actividad fotográfica motivada por otros intereses. Tal como advierte Bourdieu:

Puesto que está siempre orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión (Bourdieu, 2003: 79).

Si la especificidad de las imágenes publicadas cuenta con una base que refiere a lo “consagrado”, esto lleva a considerar el suplemento como depositario de estereotipos y arquetipos sociales.

Según Bourdieu, lo socialmente fotografiable implica una aceptación de que la fiesta se modifica ante la presencia de la cámara, y lo hace a través de disposiciones interiorizadas por los sujetos que señalan normas de comportamiento socialmente aceptadas. Estas “normas” son tácitas la mayoría de las veces, ya que operan

simbólicamente. Producto de quienes nombran la forma de comportarse ante la técnica que los va a retratar, esas reglas se viven con extrañeza por quienes están alejados culturalmente del espacio en el que esas normas son producidas. En ese sentido, las fotografías de *El zaguán* traducen en gestos, rictus, poses, las formas en que los diferentes sectores sociales de Olavarría se relacionaron con la práctica en momentos específicos. Esos condicionamientos, como disposiciones interiorizadas por parte de los sujetos, se revelan en las fotos como *telón de fondo* del *escenario* propuesto por el medio.

Lo relevante, más allá de atribuir intencionalidades y elucubraciones a los editores de las páginas -ya que esto nos acercaría a una teoría de la denuncia de la manipulación por parte del medio-, es que al constituirse como creación colectiva teniendo en cuenta lo socialmente fotografiable, los mismos lectores aceptan en forma tácita jugar su papel dentro de esos cánones. De ahí que por un lado, se presente de forma entusiasta la visibilidad de todos, pero de ahí también que lo inconsciente, lo que pervive en la imagen y se dispara, sin poder nombrarse, sea -bajo formas solapadas- la incomodidad de unos y la soltura de otros ante la cámara. Lo que nos mira en las imágenes es esa *incomodidad no nombrada*, precisamente porque la operación que nombra el pasado lo hace en términos de una figura que lo valoriza positivamente en términos festivos. A través de la figura de la “gran familia de fiesta”, se presentan tópicos como el género, la composición social de los grupos, la autoridad, figuras estereotipadas en torno a determinados roles, y actitudes ante hechos históricos específicos mediante *diferenciaciones en los modos de escenificación de la fiesta*.

7.2.2. Entramado cultural.

Si a partir de Martín-Barbero, el suplemento puede pensarse como objeto que incorpora elementos de las narrativas cotidianas y familiares al imaginario urbano- masivo en el contexto signado por la cultura de masas, surge la necesidad de reconocer el carácter diferenciador que ese relato construido lleva implícito. El autor opone el *relato de género* al *relato de autor* para pensar las mediaciones a través de las cuales los sectores populares realizan lecturas *otras* de los objetos de la industria cultural:

Estamos ante un nuevo modo de comunicación que es el relato de género. (...) no desde la categoría literaria de género, sino

desde un concepto a situar entre la antropología y la sociología de la cultura, y con el que se designa un funcionamiento social de los relatos, diferencial y diferenciador, cultural y socialmente discriminatorio que atraviesa tanto las condiciones de producción como las de consumo (Martín-Barbero, 1987: 147).

El zaguán convoca y abre zonas. Desde sus inicios es planteado como un espacio que admite y proclama la heterogeneidad, y funciona como una vidriera social que *hace lugar*. Pero lo hace dentro de los límites concretos y sabidos del dispositivo utilizado como vehículo. Si los marcos que se corresponden con lo socialmente fotografiable no delimitan estrictamente la zona de lo que puede nombrarse, sí condicionan la lectura acerca de lo social al poner en evidencia las formas en que los diversos sectores de la sociedad *viven* la fiesta ante la cámara fotográfica, ya que la apelación al *nosotros* deja expuestos los distintos escenarios, usos y modalidades de la fiesta en sus *diferencias*. Esto permite señalar que la cultura dominante *otorga* el espacio sin dejar de marcarlo como propio al poner en circulación determinadas imágenes que se saben con sus propios límites de semiosis. Con lo cual las páginas del suplemento adquieren un tono “condescendiente” al mostrar esas diferencias, que pueden ser interpretadas en muchos casos como desigualdades.

Si para Martín-Barbero los procesos culturales configurados por los medios de comunicación detentan estas contradicciones, *El zaguán* establece un terreno en que esas tensiones entran en juego:

Ahí se encuentra sintetizado en forma espléndida el funcionamiento de la hegemonía en la industria cultural: la puesta en marcha de un dispositivo de reconocimiento y la operación de expropiación. (...) Con lo que la intuición de Benjamin encuentra su más plena confirmación: la razón secreta del éxito y el modo de operar de la industria cultural remiten fundamentalmente al modo como ésta se inscribe en y transforma la experiencia popular (Martín-Barbero, 1987: 88).

La escenificación propuesta supone por un lado rasgos que responden a estos “dispositivos de reconocimiento”. Pero al mismo tiempo señalan la expropiación porque demarcan los límites de lo mostrable. La explicitación de las diferencias aleja en muchos casos los sentidos producidos acerca de la ciudad como familia y la diversidad de su constitución, para transformarse en “categorizadora” de identidades en el marco del festejo consagrado y consagrador de lo social. Encorsetada y etiquetada, cada foto tiene su lugar preciso en las páginas del álbum en el que la *familia* de Olavarría revive su pasado enaltecido a través de la fiesta.

Mediante una operación que busca obturar conflictos políticos, económicos, laborales y aquellos sucesos que trasciendan lo cotidiano, lo doméstico, o lo público aceptado dentro de ciertos marcos muy precisos -y jerarquizados-, el suplemento promueve una memoria edulcorada a través de la nostalgia. Pese a esto, sus páginas cuentan con una base cuya solidez reside en que es el fruto de la elaboración colectiva y supone la adhesión de los lectores a construir esa versión del pasado de la ciudad.

Pero tanto la figuratividad como lo inconsciente de cada imagen, llaman a través de los desplazamientos de sentido que abre la metáfora. Entonces, ¿cómo no preguntarnos acerca de las posibilidades abiertas por la visibilidad de lo que, obstinadamente y a pesar de la diferenciación encorsetada, pueden verse en las páginas del diario? ¿No revelan al mismo tiempo, y en relación con esas diferencias, un desvío que implica la presencia que pugna por su lugar en la configuración del “nosotros”?

En este sentido, la irrupción de *todos* a ese escenario social mediático resulta tanto o más significativa que el develamiento de la diferenciación social a partir de la fiesta escenificada. De esta manera, sus páginas expresan un entramado cultural¹ que permite identificar las formas de visibilidad de los distintos sectores sociales que conforman la ciudad, y la manera en que se configuran esas visibilidades en sus relaciones.

El Zaguán se constituye en soporte de un género que despliega la lucha *de y por* la cultura. A través de esta narración cotidiana, conocida, fragmentaria, se advierte la presencia de una trama cultural compleja, en donde se ponen en juego *otros* modos de

¹ Martín-Barbero parte de Gramsci para salirse de las concepciones dicotómicas y maniqueas que articulan los conceptos de lo popular y lo dominante para pensar la cultura como proceso de construcción de hegemonía. Así, otorga espesor a la noción de *trama*, destacando que para el autor “no toda asunción de lo hegemónico por lo subalterno es signo de sumisión, como el mero rechazo no lo es de resistencia, y que no todo lo que viene “de arriba” son valores de la clase dominante, pues hay cosas que viniendo de allá responden a otras lógicas que no son las de la dominación” (Martín-Barbero, 1987: 87).

narrar. Porque la lectura/ escritura propuesta, direccionada, exhibe el grafismo de quienes usan el espacio del álbum para dejar su impronta, mediante lo que Thompson señaló como “la rebeldía en nombre de la costumbre” (Thompson en Martín-Barbero, 1987: 83). Retomando a Agamben, se trata del proceso mediante el cual las diferentes apropiaciones del relato revelan tanto las fuerzas dirigidas a construir una identidad como las que se mueven en sentido opuesto a los intentos por esa construcción como definición cerrada (Agamben, 2004). Si las fotos enviadas a *El zaguán* tienden a encorsetar las diferencias dentro del marco de la *gran familia*, -¿no somos acaso *todos* familia, hoy que la familia asumió lo heterogéneo, lo compuesto, el ensamble?-, aparecen corrimientos de sentido. En las zonas oscuras de lo que no está nombrado, hay presencias casi imperceptiblemente incómodas que *dicen*. Punctum, figuratividad: los riesgos -¿las posibilidades?- de intentar fundar un relato con imágenes de acuerdo a un régimen que Renaud describía basándose en el concepto de visibilidad cultural².

Las subjetividades son constitutivas de este proceso: dejan marcas que las fotos exhiben como sentidos producidos y como sentidos reconocidos. Las diferentes maneras de darse a ver y de encontrarse en las páginas del suplemento no abren una multiplicidad infinita de sentidos posibles a los olavarienses, pero sí la diversifican. De acuerdo a Martín Barbero, se trata de las apropiaciones que “interrumpen la lógica del texto rehaciéndola en función de la situación y las expectativas del grupo” (Martín-Barbero, 1987: 93). Y retomando a Mons, si “las operaciones de visibilidad contienen una carga metafórica pronta a explotar”, existe una dimensión “nocturna” que está paralelamente presente:

Es el famoso “fuera de campo” de la imagen que pone de manifiesto R. Barthes con las nociones de *punctum* y *studium*. Cuando un detalle de la imagen la llena, un campo ciego (o “fuera de campo sutil”) se constituye en el linde. Esta fuerza de expansión de la imagen corresponde, por lo demás, a una impotencia para nombrar lo

² Tal como lo describe el autor: “una configuración cultural producirá, propondrá, incluso impondrá el conjunto de condiciones materiales, semánticas y estéticas en las que y por las cuales lo social (se) da a ver al mismo tiempo que aquéllas en las que y por las cuales (se) enuncia. Discursividad y visibilidad se ensamblan estrechamente, se refuerzan, se sostienen mutuamente.(Renaud, 1990:14)

que se ve. También allí se produce un desplazamiento de sentido (Mons, 1990: 251).

La vida colectiva incorpora nuevas dimensiones a su construcción y establece un pasado que no queda indemne a partir de su encuentro con el presente desde el cual se lo revisita. En el marco de una sociedad que se configura también a través de des-memorias culturales (Heller, 2000), las fotos de la *gran familia de fiesta* revelan el gesto de los que invitados con reservas, se las ingenieron para aparecer en la foto. Como género, es terreno en el que las voces se cruzan, y el pasado presenciado semanalmente materializa pequeños triunfos de visibilidad adquirida.

7.3. Afectos.

El zaguán se plantea como *relato* por su capacidad de canalizar de manera concreta las mediaciones que los olavarienses establecen con su memoria colectiva en imágenes. Cultiva cierta fascinación como referente de la memoria de la ciudad debido a su capacidad de *instaurar afectos* a través de las fotografías que lo conforman. Y a través de la metaforización de la familia, señala un camino que funda el relato del *nosotros*. Tal como advierte Mons:

(...) más allá de la despleabilidad de los modelos en una red analógica, la metáfora inyecta afectos en el momento sensible que instaura. La metáfora hilada (“continua”, dice Ricoeur), contrariamente al carácter radical y sistemático de la figura isomorfa, puede conducir a la fábula, a la alegoría, al encadenamiento narrativo. En el universo metafórico, ya sea publicitario o poético, colectivo o individual, se *proyecta* un mundo (Mons, 1992: 17).

El pasado y la “verdad” acerca de ese pasado se sitúan en una zona en la que las identificaciones y las representaciones arraigan en el imaginario a través de las subjetividades. Y a través de los afectos, que la fotografía viene a cubrir y a canalizar como dispositivo por excelencia, se “proyecta un mundo”. *El zaguán* reaviva

permanentemente lo consagrado a partir de personajes siempre distintos, y refuerza el sentido del nosotros en un “lugar” que, en su materialidad cotidiana, es lugar de *constitución de identidades*. Tal como señalaba Martín-Barbero a propósito del barrio como espacio de mediación en las sociedades latinoamericanas, quizás su fuerza resida en que se construye como articulador entre el universo de lo familiar y el mundo público de la ciudad. Para configurar:

un espacio que se estructura en base a ciertos tipos específicos de sociabilidad y en últimas de comunicación: entre parientes y vecinos (...), proporciona algunas referencias básicas para la construcción de un nosotros, esto es, de una socialidad más ancha que la fundada en los lazos familiares y al mismo tiempo más densa y estable que las relaciones formales e individualizadas impuestas por la sociedad (Martín-Barbero: 1987: 217).

En esa proyección confluyen tanto el pasado como el presente: si la memoria a través de la imagen implica asumir el peso del pasado como *lo que fue*, es también aceptar lo anacrónico y lo que pervive como parte de lo que hoy se pretende aceptado socialmente.

Las páginas del suplemento cimientan un culto a una *edad de oro* en la que relucen ciertos cánones de comportamiento y cierta normatividad social a partir de lo que fue fotografiable durante aproximadamente cincuenta años. Sugiere una autofiguración de la ciudad que retrotrae a un pasado idealizado que los olavarienses admiten. Sin embargo, la circulación de ese pasado fotografiable y fotografiado es *actual* y se constituye como *memoria viva*. En esta operación, los sujetos elaboran también su presente en términos de deseo.

7.3.1. La autenticidad de lo popular.

La pregunta por la visibilidad de lo popular en *El zaguán* en términos de su autenticidad - “más allá del gesto intelectual que lo suprime” tomando a de Certau- implica no sólo advertir que lo “auténtico” es producto de una construcción cultural con una

historicidad específica, sino también considerar el juego de relaciones mediante las cuales se articulan hegemónicamente las distintas posiciones y sus formas de darse a ver. Frente a esta conocida discusión, señala Hall:

De hecho, casi todas las formas culturales serán contradictorias en este sentido, compuestas por elementos antagónicos e inestables. (...) El significado de un símbolo cultural lo da en parte el campo social en el que se incorpore, las prácticas con las que se articule y las haga resonar. Lo que importa *no* son los objetos intrínsecos o fijados históricamente de la cultura, sino el estado de juego en las relaciones culturales. (Hall, 1984: 104)

La trama de relaciones culturales se muestra en *El Zaguán* en su dinámica compleja y en su hacer permanente. A través de las miradas mutuas, los guiños, los soslayos, se materializan tanto los intentos de definición de lo popular por parte de la cultura dominante, como las formas de reconocimiento y la re-creación de los sentidos admitidos por parte de los sectores populares. La particularidad del “estado del juego de las relaciones culturales” que establece *El zaguán* reside en que tales mecanismos son propuestos -y puestos en marcha- *dentro y a partir de* los límites simbólicos del dispositivo fotográfico. De esta manera se configura una operación de construcción hegemónica que, fundada en la mirada, traduce las luchas y las apuestas por el sentido que configuran el todo social.

7.3.2. La subjetividad como articulación.

El proceso de construcción hegemónica que pone en juego las apropiaciones, los desvíos, los “recortes poéticos” de lo cotidiano a partir de las fotografías de *El Zaguán* requiere no sólo reconocer el papel que cumplen las subjetividades en dicho proceso sino también asignarles un lugar fundamental. Se comprende así la manera en que las fotos de familia ligan las historias personales al pasado colectivo creado por los sujetos, al tiempo que estrechan y refuerzan los vínculos de la comunidad. Señala Mons:

Es posible que sea en las recomposiciones, los recortes, operados mental y prácticamente por los receptores, donde tengan lugar los efectos poéticos, con el surgimiento de una extrañeza del sentido (Mons, 1992: 16).

Los *afectos* instaurados por las imágenes otorgan sentido de pertenencia y a la vez la posibilidad de la extrañeza del sentido y la poética de lo cotidiano. Específicamente en lo referido a las fotografías de recuerdo y de rememoración, en las que el sentido del *haber estado allí* aparece unido indisolublemente a componentes emotivos, lo irrefutable del pasado se combina con la *posibilidad de contarse* a través de las imágenes. Si la metáfora social³ dice a la ciudad en términos de familia festiva y esto supone visibilidad y negaciones, es al mismo tiempo la *vida propia* inserta en ese espacio lo que permite que el relato adquiriera la verosimilitud y la credibilidad necesarias para que se constituya como historia de la ciudad. *Es la vida como producto de la narración, casi indiscutible, porque la propia vida es parte de esa historia.* Y en este sentido, con Benjamin una vez más, la “ambigüedad como alegoría de la dialéctica” es la expresión de las subjetividades materializadas a través del relato.

7.4. El pacto.

A partir de la noción de economía ficcional, Mons señala las posibilidades que abre la metáfora como figura articuladora entre la espectacularidad y la opacidad de la cultura contemporánea, estableciendo distintos “escenarios” de esa economía⁴. A través de la

³ Mons advierte que toma a la metáfora en su sentido amplio, en términos de ‘ver un objeto tomando el punto de vista de otro objeto’, para abarcar aquello que la sociedad de comunicación nos invita a hacer permanentemente (Mons, 1992:14). Su utilización, sigue el autor, permite jugar en varios planos por su fuerza de expansión y desplazamiento. Luego retoma a Eco para señalar: “La cuestión de la metáfora desborda el dominio de la lengua en el cual se la confina habitualmente, dado que toca símbolo, imagen, modelo, arquetipo, sueño, deseo, rito, mito, creatividad..Nos contentamos con analizar cómo funciona con las imágenes colectivas, concretas o abstractas, que dependen tanto de la producción como de las prácticas. De todos modos, la información voluntariamente “vaga” que procura el acto metafórico permite ensanchar el territorio de sentido” (Mons, 1992: 253).

⁴ Señala el autor: “El modo de pensamiento metafórico permite inyectar lo no visible en una época de dominación de lo visible mediante las imágenes, la pantalla, lo escrito. Así se perfilan el principio de deslocalización de la imaginería urbana, la contradicción tradición/modernidad en la puesta en escena municipal, (...) el territorio imaginario de la fotografía en la ciudad, la cuestión de lo simbólico en la imagen

metáfora, el medio y los lectores del diario articulan versiones, arman, configuran una historia. Y sin embargo, esa memoria no tiene múltiples aristas. Siguiendo a Sarlo, tampoco se trata de ubicarnos en un lugar que invierta los postulados de la manipulación por parte del medio. Por el contrario, es preciso reconocer que la cultura es el campo en el que los sujetos hacen -creativamente-, a partir de marcos ya instaurados que condicionan, a favor y en contra, las visiones que los sujetos tienen de sus posibilidades de acción, de intervención, de visibilidad. A través de la metáfora que habilita *El zaguán*, los olavarienses “negocian” la construcción de un pasado. Señala la autora:

(...) el problema no es solamente qué hacen los sujetos con los objetos, sino qué objetos están dentro de las posibilidades de acción de los sujetos. Esos objetos establecen el horizonte de sus experiencias que son la conjunción variada del encuentro de una cultura con los objetos de otras culturas, de viejos saberes con saberes nuevos, de privación simbólica y de abundancia (Sarlo, 2001: 217)

Reconociendo “que la tradición puede retornar en el corazón mismo de los dispositivos modernos, y no forzosamente en formas híbridas, sino con una simbólica combinatoria” (Mons, 1992: 253), la metáfora que pone en juego *El zaguán* revela el espesor cultural de la ciudad puesto en discursividad. Como tal, los diferentes contextos en lo que funciona mantienen la tensión entre lo consagrado y los desplazamientos de sentido que abre la dimensión nocturna señalada por Mons. Las opacidades, las ambigüedades y el desconcierto que producen las imágenes analizadas revelan la dimensión política del suplemento como objeto cultural. Tomando a Benjamin (Benjamin: 2007, Benjamin en Huberman: 2005, Benjamin en Buck Morss: 2005), las fotos producen encuentros entre un pasado y un presente que puede entonces ser concebido ya no como instante dado, sino como presente que se abre a la *experiencia* mediante la cual los

de marca, la distorsión de la Historia en la fiesta mediática, (...) Otros tantos puntos calientes presentes o pasados en los que imagen, territorio y comunicación se conjugan irregularmente a través de las reciprocidades constitutivas de su influencia. Otros tantos puntos neurálgicos donde el objeto social es desbordado por las apuestas que lo trascienden” (Mons, 1992: 249)

sujetos se configuran como colectivo⁵. Y que da cuenta del proceso de construcción hegemónica tanto en su dinamismo como en su contingencia.

La exploración trazada a lo largo del trabajo deja al descubierto que, como señala Martín-Barbero, “la cultura pone en evidencia dimensiones inéditas del conflicto social.” Aquí, cultura y política tienen un punto de encuentro, en una zona que revela “formas nuevas de rebeldía y de resistencia” (Martín-Barbero, 1987: 226-227). *El zaguán* se constituye como discursividad y expresa una red de relaciones, con coincidencias, diferencias y corrimientos de sentido que permiten comprender la cultura de la ciudad en su existencia múltiple y activa. Como terreno de expresión de la semiosis social que habilita el “doble anclaje” -el del sentido en lo social y la de lo social en el sentido-, habilita pensar al mismo tiempo la subjetividad como parte inherente al proceso. Con sus ventajas y con sus riesgos: si se constituye como uno de los principales aportes del trabajo, queda por demás expuesto que nuestro discurso, siguiendo una vez más a Verón, “jamás es un *lugar* de sentido”.

6.5. Dejar una marca.

El trabajo se propuso como un análisis de discursos específicos en relación con un corpus determinado de fotografías, con el foco puesto en el aspecto comunicacional del fenómeno. El desafío que suponía volcar los resultados de la investigación en un producto mediático, cuando el sustento mismo del trabajo es en sí un producto gráfico llevaba implícito el riesgo de recaer en el metalenguaje de un producto que, a través de un cambio de formato, siguiera *contándose* en los mismos términos que aquel que lo originó.

Los quiebres, saltos, anacronismos y destemporalidades expresados en *El zaguán* sugirieron en un primer momento la idea de contar “otra” gran familia de Olavarría. Se pensó en un nuevo álbum-objeto que, en términos críticos, a través de nuevos recorridos, nuevas disposiciones de las mismas fotos y textos, dejara expuestas las contradicciones y estereotipos, y habilitara inquietudes acerca de la historia compartida.

⁵ Señala Verón: “La construcción de la singularidad del individuo sólo puede ser comprendida como una estrategia de negociación permanente con los “contratos” propuestos por la oferta cultural. Desde que nació, el soporte fotográfico “trabaja” este cruce, esta convergencia-divergencia entre lo individual y lo social” (Verón, 2007: parr. 53).

Se trataría, fundamentalmente, de desautomatizar la percepción acerca de la historia de la ciudad, poniendo en juego otras posibilidades de construcción. Sin embargo, este “album” presentaba limitaciones relacionadas con su circulación como objeto único, lo cual hubiera restringido su llegada a un público amplio, pensado básicamente de acuerdo al contrato de lectura entre el medio y los lectores del diario. Para subsanar esas dificultades, se pensó en una *instalación fotográfica*, entendida como *circuito* que comunica maneras *otras* de pensar ese espacio, a partir de diferentes recorridos posibles. El espectador “habitaría” momentáneamente este nuevo “álbum” construyendo un relato propio, a partir de las yuxtaposiciones y destiempos propuestos.

A pesar de que los límites del trabajo permiten sólo dejar abierta esa posibilidad, cabe sostener que si la subjetividad está implicada en el proceso de la conformación de la memoria a través de *El zaguán*, es nuevamente a través de las subjetividades que *otra* historia puede contarse. Romper con el esquema preestablecido y formal de una “muestra” o de la “lectura” de una publicación aparece no sólo como una alternativa que contribuye a la articulación entre la producción académica y la comunidad. Al mismo tiempo habilita la retroalimentación de la cultura entendida como un hacer constante y dinámico en la que se pone en juego tanto la mirada -la memoria- de los sujetos , como las pautas y normas objetivas que intervienen en su construcción.

Diciembre de 2007.

Bibliografía.

- Agamben, Giorgio. "El totalitarismo es la regla" en Revista Ñ 54 (2004): 17-19 . Buenos Aires, Clarín. Entrevista por Flavia Costa. (9 de octubre de 2004)
- Arfuch, Leonor. El espacio biográfico. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bajtín, Mijail. "El problema de los géneros discursivos", en Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1985.
- . La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais. 1º ed. - Buenos Aires: Alianza Argentina, 1994.
- Barthes, Roland. "El mensaje fotográfico", en El análisis estructural. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1982.
- . La cámara lúcida. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- . Mitologías. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Barbero, Jesús Martín. De los medios a las mediaciones. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Batthyány, Karina. "Familias y Ciudadanía Social" en Cuidado Infantil y trabajo. ¿Un desafío exclusivamente femenino?
<http://www.cinterfor.org.uy/public/spanish/region/ampro/cinterfor/publ/bathhya/pdf/cap4.pdf> Citado en noviembre de 2006.
- Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.

----- . Sobre algunos temas en Baudelaire. <http://www.philosophia.cl> / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (rae.com.pt/wb3.pdf –) Citado en octubre de 2007

Berger, John. Mirar. Buenos Aires: De la flor, 2005.

Bourdieu, Pierre. Un arte medio. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

Buck Morss, Susan. Walter Benjamin, Escritor revolucionario. Buenos Aires, Interzona: 2005.

Butler, Judith. El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad. México: Editorial Paidós Mexicana S.A., 2001.

Carpó Cortés, Alberto. “El instante decidido”, en El medio es el diseño. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC, UBA, 1996.

De Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Ducuing, Ernesto. “El zaguán”. El Popular, Olavarría, 7 de agosto de 1994.

----- . “El zaguán”. El Popular, Olavarría, 14 de agosto de 1994.

Didi Huberman, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Freund, Giselle. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Hall, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): Historia popular y teoría socialista. Barcelona: Crítica, 1984.

Halbwachs, Maurice. “La memoria colectiva y el tiempo”, en Cahiers Internationaux de Sociologie, vol. II, 1947, pp. 3- 30. Traducción de Vicente Huici Urmeneta (1998) Tomado de <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>, diciembre de 2007.

Heller, Agnes. “Memoria Cultural, identidad y sociedad civil” en Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas 1 (2003): 5-18

- Tomado de <http://www.terra.es/personal5/ygnazr/agnesheller.pdf> , octubre de 2007.
- Indij, Guido (comp.). Click, el sonido de la muerte. Buenos Aires: La Marca editora, 1992.
- Lamas, Marta (comp.). “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría “género””, en El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: Coordinación de Humanidades Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM/ Miguel Angel Porrúa, Librero Editor, 1997.
- Metz, Cristian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en Comunicaciones N° 11, Lo Verosímil. Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo: 1970
- Mons, Alain. La metáfora social. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Pérez Fernández, Silvia. “A cuarenta años de *Un arte medio*”, en Ojos Crueles 1 (2004): 95-103.
- Príamo, Luis. “Fotografía y vida privada (1870-1930)” en Historia de la vida privada en Argentina, V. 2, La Argentina plural. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Renaud, Alain. “Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo régimen de lo Visible, nuevo Imaginario”, pp 11-18, en Videoculturas de fin de siglo. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 1990.
- Ruiz, Rodrigo. “Cuando lo público era lo popular”, en Revista Patrimonio Cultural 38, Año XI, Verano 2006. Dibam, ed. on line. Tomado de http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural/pdf_revistas/patrimonio_fiesta.pdf , julio de 2007.
- Sarlo, Beatriz. El imperio de los sentimientos. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- Tiempo Presente. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

Schaeffer, Anne Marie. La imagen Precaria. Madrid: Cátedra, 1990.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

----- Cuestión de énfasis. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

Sorlin, Pierre. El siglo de la imagen analógica. Buenos Aires: La Marca Editora, 2004.

Strelczenia, Marisa. "Fotografía y memoria: la escena ausente" en Ojos Cruelles 1 (2004):
71-82.

Steimberg, Oscar. Semiótica de los medios masivos. Buenos Aires: Atuel, 2005.

Thompson, E.P. Tradición, revuelta y consciencia de clase. Barcelona: Crítica, 1979.

Verón, Eliseo. Espacios Públicos en imágenes. De la Imagen semiológica a las
discursividades, Trad. de Julián Gorodischer. Tomado de
http://www.geocities.com/biblio_sociologia/Eliseo_Veron_Espacios_Publicos_en_Imagenes.doc , agosto de 2007.

----- La semiosis social. Buenos Aires: GEDISA, 1987.

Verón Ospina, Antonio Alberto: "Aproximación cultural a un álbum de familia" en Revista
de Ciencias Humanas. Tomado de
<http://www.utp.edu.co/chumanas/revistas/revistas/rev21/veron.html>. , agosto de
2007.

Vilches, Lorenzo. La lectura de la imagen. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1983.

Williams, Raymond. La larga revolución. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

