

**Tiempos múltiples. Pasado, presente y futuro en la imagen fotográfica desde la experiencia subjetiva.**

El presente artículo se propone abordar una arista de la problemática trabajada en mi tesis doctoral, en la que abordé los procesos de elaboración de repertorios fotográficos autorreferenciales como un modo visual particular de la experiencia subjetiva, cristalizada en imágenes y relatos.

La investigación articuló —principalmente— tres campos bien diferentes: el taller de fotografía del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48 con varones privados de libertad; el de una Biblioteca Popular en Anisacate (Sierras de Córdoba, Argentina) con mujeres mayores y el de la escuela del Sindicato de Empleados de Comercio con adolescentes. En estos tres contextos, se desarrolló un espacio de trabajo etnográfico en el marco de talleres de fotografía, con el objetivo de mirar cómo sujetos emplazados en diversas tramas de lo social se vinculaban con y hacían uso de la imagen fotográfica. A lo largo del artículo recuperaremos algunos pasajes etnográficos de estos talleres, que buscan dar cuenta del vínculo entre imagen fotográfica y temporalidad en la experiencia subjetiva concreta de estos actores.

**Palabras Clave:** Fotografía, Subjetividad, Relatos, Temporalidades.

**Autor:**

**Agustina Triquell**

Becaria posdoctoral | Centro de Investigaciones Sociales | Instituto de Desarrollo Económico y Social | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CIS-IDES-CONICET). Miembro del Programa de Ciudadanía y Derechos Humanos. Buenos Aires, Argentina.

e-mail: [atriquell@gmail.com](mailto:atriquell@gmail.com).

**Recibido:** 25 de Enero 2015 **Aceptado:** 6 de diciembre 2015

**Multiple time. Past, present and future in photographic images through subjective experience.**

This article attempts to address an edge of worked problems in my doctoral thesis, in which I discussed the processes of self-referential photographic repertoires as a particular visual mode of subjective experience, crystallized in pictures and stories. Research articulated photography workshops in three very different contexts and social groups: with male inmates at a Penitentiary Unit in José León Suárez (Buenos Aires); with old women at a Social Library in Anisacate (Córdoba hills, Argentina) and with teenagers at the Trade Employees Labor Unit School in Buenos Aires, in order to look at how subjects in various social frames related with photographic images. Throughout the article we will recover some ethnographic passages from these workshops that seek to account the links between photographic image and temporality in the particular subjective experience of these actors.

**Keywords:** Photographic image, Subjectivity, Narrative, Temporality. .

**Author:**

**Agustina Triquell**

Becaria posdoctoral | Centro de Investigaciones Sociales | Instituto de Desarrollo Económico y Social | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CIS-IDES-CONICET). Miembro del Programa de Ciudadanía y Derechos Humanos. Buenos Aires, Argentina.

e-mail: [atriquell@gmail.com](mailto:atriquell@gmail.com).

**Received:** January 25th, 2015 **Accepted:** December 6th, 2015

### Consideraciones iniciales

"Toda fotografía expresa un juicio de preferencias: lleva la marca de quien la ha hecho y evidencia sus valores revelando lo que ha juzgado suficientemente digno de ser arrancado a la fugacidad del tiempo."

Robert Castel, *Imágenes y Fantasmas*

No todas las imágenes operan en la vida social de la misma manera. Ciertas imágenes nos interpelan directamente, sobre ellas, podemos decir este soy yo, de ellas emana un vínculo particular entre fotografía y sujeto. Llamaremos a estas imágenes repertorios fotográficos autorreferenciales. Un repertorio fotográfico autorreferencial no es necesariamente (aunque quizás sean estas imágenes las que más abundan) un retrato o un autorretrato, sino que incluye también imágenes del universo significativo de los sujetos en los que aparecen representados vínculos afectivos, intereses o inquietudes sobre los cuales uno elabora identificaciones con los demás y edifica, a partir de allí, identidades. La idea de repertorio nos permite entender a las imágenes como parte del conjunto de recursos disponibles para el sujeto –junto con la palabra escrita y el relato oral principalmente, pero también otros soportes como la música, el baile, el deporte– para ser utilizados en uno u otro escenario de la vida social, elaborando presentaciones y apariciones mediante diversas estrategias de selección y jerarquización.

La potencia de estas imágenes radica en que pueden habilitar una reflexión del sujeto sobre su propia experiencia en el mundo, a partir de percibir en ellas uno o más elementos que lo (re)presentan como tal.

Sobre esta particular relación entre imagen fotográfica y experiencia subjetiva versa este trabajo.

Como el foco de esta investigación se ubicaba en este intersticio vincular entre la imagen fotográfica y la experiencia subjetiva, nos propusimos generar instancias particulares de producción y análisis de imágenes. Concretamente, la planificación y desarrollo de talleres semanales de fotografía en diversos contextos, contemplando la diversidad de formación, de trayectorias de vida y grupos generacionales de los y las participantes. En ellos habilitamos un espacio para mirar imágenes, generar nuevas fotografías y reflexionar sobre los sentidos otorgados a las mismas<sup>1</sup>.

Mediante los modos de construir la imagen de sí y la de los otros –y la posterior reflexión en torno a ello– podemos advertir estructuras de percepción y clasificación, formas de construcción de identidad e identificaciones, estratificaciones y estereotipos.

Elegimos contextos de trabajo que se ubican en territorios de lo social tan particulares: una unidad penitenciaria de máxima seguridad para varones, un grupo de adolescentes de sectores populares de la ciudad de Buenos Aires que forman parte del programa de capacitación del Sindicato de Empleados de Comercio, y las vecinas de la Biblioteca Popular de la Asociación de Fomento de Los Morteritos (Anisacate, Sierras de Córdoba) así como también la circulación de fotografías en Facebook de los participantes de estos grupos que tuvieran un perfil creado en esta plataforma.

Si bien los contextos de trabajo elegidos podrán parecer extremadamente diversos al lector, todos los sujetos con los que trabajamos elaboran y definen, en las diversas instancias de la investigación, una imagen de sí mismos, reflexionan sobre su propia experiencia subjetiva y se presentan a través de la imagen.

La elección de estos materiales tan diversos se debe a que nos permitirá pensar aquello que atraviesa a todos los contextos, aquello que es propio de la relación con la imagen, advirtiendo las especificidades de cada experiencia. No se trata aquí de comparar imágenes de unos/as y otros/as, sino más bien reflexionar sobre las particularidades de esa experiencia de encuentro con la propia imagen.

En primer lugar es oportuno aclarar que el análisis de discursos visuales en tanto su contenido representacional que deja de lado las materialidades específicas y contextos de circulación de las imágenes no resultaría suficiente a los objetivos aquí planteados. Por ello, los instrumentos analíticos propuestos incluyen también el abordaje de una dimensión textual –oral o escrita– que se propone recuperar esa trama de relaciones (entre lo que vemos en la imagen y los significados que los sujetos otorgan a las mismas) sobre las que centramos nuestra mirada.

Esto se debe a que el interés del trabajo se centró no sólo en el taller como espacio de producción de imágenes y aprendizajes técnicos, sino también como un lugar de reflexión sobre la práctica fotográfica, como lenguaje expresivo y como tecnología social.

En el marco de los talleres se desarrollaron, además, entrevistas grupales con las imágenes allí producidas así como con las imágenes que los participantes del taller aportaron.

De esta manera, la entrevista permitió poner en relación las imágenes con las significaciones y sentidos otorgados por sus realizadores. El registro de esta instancia se realizó en soporte audiovisual, ya que esta herramienta facilita registrar la relación del relato oral con la imagen fotográfica.

La posibilidad de trabajar con imágenes producidas en los contextos mismos de investigación permite acceder a la genealogía completa de la imagen: las relaciones con la técnica y las decisiones estéticas en el proceso de elaboración de la imagen, las negociaciones sobre su entorno de circulación inmediato y las reflexiones colectivas que en la instancia de edición y visionado se producen. Las imágenes constituyen una discursividad específica, dan cuenta de una estética determinada y cristalizan –mediante las convenciones propias de la representación visual fotográfica– un modo de entender y mirar el mundo.

En cada taller la dinámica de trabajo se adaptó al contexto en el que se inscribía. Pasaremos entonces a detallar brevemente las características de cada uno de ellos, para llegar en el siguiente apartado a la problemática específica del artículo, la de la relación entre imagen fotográfica y temporalidades.

#### **El taller de Mirada Fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48.**



Imagen 1. Construcción de cámara oscura, integrantes del taller. Primer encuentro. Autor: Agustina Triquell, 2010.

El Taller de Mirada Fotográfica del Centro Universitario de la Unidad Penitenciaria 48, dependiente de la Universidad Nacional de San Martín, se realizó durante dos años, con la participación de aproximadamente doce talleristas en cada oportunidad. Si bien había una lista con un mayor número de interesados, se estableció ese límite de cantidad para trabajar más cómodamente en las instalaciones de la biblioteca<sup>2</sup>.

La lógica propia del Centro Universitario –en el que se imparte exclusivamente la carrera de Sociología– favorece un clima de trabajo reflexivo y con un alto grado de participación en las actividades propuestas por el taller, incluso en algunos casos, por personas ajenas al mismo que colaboraron posando para la cámara, ayudando a oscurecer el aula o incluso en el montaje final de la exhibición. Imagen 1.

El taller se propuso como un espacio para compartir conocimientos en torno a la imagen fotográfica, tanto sobre la producción como sobre la lectura de las mismas. Así, se trabajó tanto con la realización de fotografías en diversas técnicas como con la lectura de fotografías en diversos medios de circulación: arte, publicidad, medios gráficos, álbumes familiares, etc. De esta manera, el taller apuntó a desarrollar una reflexión sobre los usos de la imagen, sus posibilidades como discurso creativo y las implicancias socioculturales de las imágenes que nos rodean, proponiendo un distanciamiento crítico con los discursos hegemónicos.

### **El taller de Fotografías de la Biblioteca Popular Flavio Arnal Ponti.**

La localidad de Anisacate es un pequeño municipio del departamento Santa María de la provincia de Córdoba, ubicado en el Valle de Paravachasca. El "Taller de Fotografías" de la Biblioteca Popular de Anisacate pretendía responder a una demanda concreta de un grupo de mujeres socias de la institución: la necesidad de aprender a manejar las funciones básicas de la cámara fotográfica digital recientemente adquiridas, además de su posterior descarga y organización en la computadora.

Si bien poseía un interés inicial por trabajar con las mujeres de esta localidad, la modalidad de taller no parecía la más pertinente. Sin embargo la demanda específica de realizar un taller terminó por definir el abordaje y la construcción de un espacio de trabajo colectivo. Al grupo de cinco mujeres que se organizaron inicialmente para comenzar, se sumaron dos mujeres más, que si bien no poseían cámara digital, se manifestaron interesadas en la fotografía "desde siempre" y participaron de este espacio con sus cámaras analógicas tradicionales. A cuatro de ellas, las conozco hace aproximadamente diez años. Con dos de ellas, Stella y Laura, hemos trabajado en distintos proyectos y actividades de la Biblioteca Popular Flavio Arnal Ponti. A Mabel, Rosalía y Ángeles las conocí en el mismo contexto, pero tiempo después. Imagen 2.

La dinámica del taller se limitó principalmente a la transmisión de contenidos técnicos, a responder preguntas concretas y resolver situaciones prácticas.



Imagen 2.  
Stills de video de un encuentro del taller. Filmación del registro de campo. Autor: Agustina Triquell, 2012.



El clima de trabajo estuvo marcado por su distensión, por constantes juegos burlescos entre unas y otras, así como con las imágenes que trajeron al espacios del taller. Posteriormente al taller –seis meses después– se realizaron dos entrevistas grupales a sus participantes para abordar una reflexión en profundidad sobre el uso de la fotografía en general y de la imagen de ellas mismas en particular.

### **El taller de Fotografía e identidades de la Capacitación para jóvenes del SEC<sup>3</sup>.**

El espacio de la escuela del Sindicato de Empleados de Comercio es una experiencia de educación no formal destinada a jóvenes entre dieciséis y dieciocho años, que han concluido el primario y por diversos motivos no pudieron mantenerse en el sistema educativo formal. La escuela se propone como un espacio de contención y nivelación para brindar las herramientas necesarias para ingresar a los secundarios para adultos.

La propuesta del taller consistió en trabajar fundamentalmente con las imágenes que cotidianamente eran producidas por estos/as jóvenes con los dispositivos de captura que ya tenían en uso. El taller se dictó en el marco del "Taller de Identidad", un espacio equivalente al de ciencias sociales de las currículas tradicionales, en el que se combinan contenidos de historia, geografía y análisis mediático. Las imágenes trabajadas en el taller fueron realizadas con las herramientas disponibles, principalmente con sus propios teléfonos celulares.

Imagen 3.  
Fotonovelas. Construcción de relatos visuales. Título: "Embarazo y pelea", 2012.

Uno de los motivos por el cual elegimos trabajar en la escuela del SEC radica en la diversidad de lugares y procedencias de los jóvenes que allí asisten: en el espacio del aula conviven jóvenes procedentes de países limítrofes, de provincias del interior del país (Santiago del Estero y Corrientes) y de la provincia de Buenos Aires. Algunos hace poco que han llegado a la ciudad, otros desde pequeños. Algunos viven en asentamientos precarios y otros en barrios céntricos de la ciudad. Otros vienen todos los días desde el conurbano bonaerense. El trabajo con fotografías – de producción y análisis– habilitó la puesta en común de trayectorias y experiencias, generando un intercambio altamente interesante a los fines de este trabajo. Imagen 3.

El objetivo del taller fue el de volver consciente y habilitar una reflexión en torno a las imágenes que estaban siendo producidas cotidianamente por los/as jóvenes participantes, para pensar el lenguaje fotográfico desde una práctica que les era familiar, como lo es la fotografía con teléfonos celulares y cámaras digitales compactas de simple manejo. En este sentido, el taller habilitaba un espacio de reconocimiento de saberes previos relacionados con el lenguaje visual y sus elementos.

### **Fotografías, sujetos y temporalidades**

Luego de las aclaraciones metodológicas y contextuales necesarias, pasaremos aquí a la problemática específica de este artículo, la relación entre la imagen fotográfica y temporalidades.

Es sabido ya que una de las temáticas más trabajadas en torno a la imagen fotográfica ha sido su relación con el tiempo, sobre todo con el registro del pasado y su recuperación desde el presente. Esto se debe a que la fotografía es inherentemente un arte y una técnica que requiere de tiempo para su ejecución: hablamos de tiempo de exposición para definir la cantidad de luz necesaria para que en el material fotosensible –o en los sensores digitales– se logre registrar la imagen que se encuentra por delante de la lente.

Estos breves tiempos –apenas fracciones de segundo en la mayoría de los casos– deben ser cuidadosamente manejados, junto con la apertura de diafragma, para lograr una correcta exposición de la imagen, permitiendo así reproducir luces y sombras de la escena fotografiada.

Esta breve digresión técnica nos sirve de puerta de entrada para pensar una serie de juegos de temporalidades que habitan en la imagen, en quien la contempla y en la materialidad misma que la compone.

La manera en que las distintas temporalidades se articulan en torno a la imagen fotográfica se define en la combinación de una dimensión pasada de la toma con una dimensión de encuentro con esa imagen en el presente y una proyección de un potencial futuro, de un potencial encuentro de otros con la imagen que allí se nos presenta.

Cuando se piensa la relación de la fotografía con el tiempo, la clave que orienta y domina el análisis parte de la idea de que las imágenes fotográficas construyen con la realidad del pasado un nexo doblemente demostrativo: por un lado, funciona como testigo de un tiempo que ha sido, y lo inscribe necesariamente en el registro del pasado, asegurando su anterioridad y, por el otro, pone de manifiesto la idea de que lo que vemos fue real: una realidad objetivamente comprobada por un dispositivo técnico (Richard, 2000).

Podemos pensar como un punto de partida válido, la relación demostrativa y constativa que la fotografía posee con su registro: demuestra que lo que está allí efectivamente existió y constata también que dicho acontecimiento "fue visto", sucedió ante, al menos, los ojos de la cámara. En los repertorios fotográficos autorreferenciales, no sólo se trata de ver las imágenes del pasado como un documento o evidencia de existencia sino que se busca establecer allí relaciones de distancia o de proximidad del presente con ese pasado, de apropiarse de una serie de transformaciones que se suceden en el interior del sujeto. Reconocerse en la imagen es una instancia de autoafirmación fundada en el "este/a era/soy yo", asumiendo en ese gesto las dinámicas de cambios y transformaciones que han sucedido a lo largo de su biografía.

La temporalidad puede ser pensada aquí a partir de la distinción de una serie de dimensiones que habitan en toda imagen.

En primer lugar, en el juego de pasado(s)-presente(s)-futuro(s) que se despliega ante quien observa la imagen: la fotografía es un registro de un pasado –que puede ser reciente o lejano (como lo son las fotos de la infancia), o incluso de registros previos al nacimiento– que se recuperan desde el presente. En el momento de mirar y narrar las imágenes, se proyectan potenciales futuros, entendidos aquí como los usos y esferas de circulación que los sujetos se proponen dar a ciertas fotografías, abordados en sus propias manifestaciones de deseo y en las expectativas que depositan sobre ellas.

En segundo lugar, la temporalidad de la toma fotográfica: el modo en que la imagen se construye técnicamente, que va desde la pose estática y conscientemente elaborada de la fotografía en estudio –incluso del estudio de fotografías carnet– a la instantaneidad de las fotografías realizadas con teléfonos celulares, con toda una serie de posibilidades en el medio.

Cada una de estas imágenes es elaborada de un modo particular y, en algunos casos, la narración del momento de producción de la imagen se vuelve relevante para el sujeto: la experiencia de estar frente a la cámara, del ritual de ser fotografiado/a, gana interés por sobre el contenido representacional de la imagen. Son aquellos relatos que abordan, por ejemplo, la visita al estudio del fotógrafo o la presencia de un fotógrafo profesional en algún evento familiar.



En tercer lugar, la temporalidad misma de la sustancia fotográfica: la fotografía como materialidad sensible al paso del tiempo, que se transforma y deteriora pero que también es transformada por los propios sujetos: recortes, *collages*, anotaciones, tachaduras, digitalizaciones y retoques, son algunas de las prácticas a las que las imágenes son sometidas, elaborando nuevas significaciones a partir de las mismas fotografías.

Una cuarta consideración que no es propia de la imagen fotográfica pero que merece ser puesta en valor para pensar los modos en que las fotografías son significadas y emplazadas en una clave interpretativa particular. A lo largo de la investigación hemos trabajado con sujetos de diversas generaciones: su manera de comprender y narrar las imágenes se encuentra condicionada por el momento vital que atraviesan, por el lugar que la imagen posee en su historia de vida y el lugar que se le otorga en la construcción de su relato biográfico. Así, las mujeres de Anisacate poseen una relación bien diferente con la imagen a la de los jóvenes participantes del taller del Sindicato o, incluso, de los adultos jóvenes del taller del penal. Es aquí donde esta diferencia generacional se cristaliza de manera más evidente.

Es importante señalar otra relación temporal de la imagen fotográfica que, si bien no resulta relevante a los fines de esta investigación, habita a toda imagen dada su condición indicial.

Cada fotografía incorpora una serie de elementos descriptivos de su época que pueden no ser el motivo de la toma, pero que constituyen un documento que nos habla de modos de vestir, de andar, configuraciones familiares y sociales, así como también las marcas de época que refieren a procesos político sociales y culturales más amplios. La fotografía posee la capacidad de referir a la Historia, con mayúsculas, sin que sea el registro de la misma la motivación de la toma. Lo que vuelve a estas imágenes verdaderos documentos del pasado es la destreza del investigador para formular a cada imagen las preguntas correctas, aquellas que la imagen puede responder y obtener así respuestas relevantes para su interés.

#### **Imágenes del pasado, visionados en el presente, proyecciones a futuro**

El momento específico –tanto en términos de circunstancias personales como de contexto sociohistórico– en el que nos encontramos con nuestra propia imagen se convierte en un elemento decisivo para definir desde ese presente particular lo que cierta imagen significa para cada uno/a de nosotros/as. Lo que encontramos y depositamos de nosotros mismos en cada una de nuestras fotografías varía en relación a este factor, definido por las condiciones de cada momento particular de la contemplación. Las marcas de época que cada imagen contiene habilitan una puesta en relación de aspectos del pasado con el presente, así como también una puesta en perspectiva con acontecimientos contemporáneos a la imagen pero que no se encuentran estrictamente representados en su superficie.

Cada fotografía presenta al sujeto fotografiado en cierto momento del pasado, en que se fija un instante irreplicable, único en el tiempo. El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por esto, el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser en cada momento del hacer-memoria (Deleuze, 2002). Esta posibilidad de volver presente un pasado se funda en el relato mismo, en la narración que detalla los acontecimientos y las reflexiones en torno a lo que la imagen nos muestra. Desde un nuevo tiempo y un nuevo lugar se ponen en relación un momento particular de la biografía – delimitado por ciertos rasgos físicos que la imagen denota, pero también por las marcas de contexto que la imagen posee– con el momento presente.

Podemos advertir una estrecha relación entre las imágenes fotográficas y las prácticas de memoria. La fotografía es uno de los tantos soportes que permiten sistematizar y otorgarle una lógica al acto de recordar, permite anclar recuerdos en imágenes y así permite también socializar con otros/as aquello que se ha vivido. El registro fotográfico es una herramienta que posee la potencialidad de ayudar a los sujetos a evitar que ciertos acontecimientos caigan en el olvido, permite elaborar memorias fotográficas que pueden, a futuro, despertar relatos. No todas las imágenes corren con esta suerte. Si los marcos de conservación e interpretación que las contienen (ya sean físicos, como álbumes comentados o anotaciones al dorso, o inmateriales como relatos orales transmitidos) no pueden ser interpretados –reconocimiento de lugares y personajes– o no son considerados relevantes para la elaboración de los relatos –ya sean memorias familiares, institucionales o personales– son descartados o significados de otra manera.

Una de las mujeres del taller de fotografía de Anisacate muestra una fotografía de ella de niña, junto a un grupo de personas: "andá a saber quién era esta... habría que preguntarle a mamá, pero qué se va a acordar, quizás mis tías de Rosario...". Con el paso del tiempo y la pérdida de las referencias narrativas que los relatos orales despiertan, la capacidad designativa para encontrarle un nombre propio a la figura en la imagen se desvanece. Son fotografías que el mismo paso del tiempo ha convertido en imágenes mudas. Muchas de estas imágenes proponen así un desafío, una labor detectivesca para asignarle un referente.

Sin embargo, puede establecerse una relación diferente: muchas de las imágenes que carecen de vinculaciones certeras entre el contenido representacional y el correlato fáctico de lo allí representado (lugar, fecha, personajes) son apropiadas por el sujeto para significar algún aspecto relevante de su experiencia. Por un lado, existen imágenes que son apropiadas por lo que allí representan y, por el otro, están aquellas imágenes que son apropiadas por su poder evocativo, de despertar en el sujeto otro tipo de identificaciones.

Pensar la fotografía como una práctica de memoria implica pensarla en relación a su condición técnica de registro testimonial de lo vivido, de aquello que conforma la experiencia de los sujetos y que corre el riesgo de perderse. Mirar fotografías habilita el impulso al regreso, al recuerdo. Ante la arbitrariedad de los procesos de memoria, la fotografía se presenta como una técnica privilegiada –junto a otros registros indiciales, como las cartas y los documentos– que contribuye a la organización de los acontecimientos relevantes para la vida del sujeto.

La condición indicial de la imagen, que se nos presenta con la fuerza evocativa del esto-ha-sido, construye la tríada fotografiado-fotógrafo-espectador, poniendo en relación dos tiempos en una imagen: el tiempo de la toma y el tiempo de su contemplación, sobre la cual cada sujeto particular establece relaciones de distancia o de proximidad con lo allí representado, se reconoce o se desconoce, se apropia de esa imagen que la fotografía le devuelve o la niega como parte de sus repertorios relevantes.

Diffícilmente permanecemos indiferentes frente a las imágenes de nuestro pasado, sobre todo a aquellas imágenes en las que nos reconocemos diferentes: pareciera que no somos siempre nosotros ante la cámara, no nos reconocemos en todas las imágenes, pero sí sabemos que quien nos muestra la imagen, el sujeto allí contenido, habita de cierta manera en nosotros/as. Es lo que fui, el/la que ya no soy, quien quisiera volver a ser. Las fotografías que asumimos como parte de nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales vienen a colaborar y materializar la idea de una continuidad en el sujeto, que más allá de las transformaciones a lo largo del tiempo, es uno y es muchos a la vez. Estas fotografías nos dan la certeza de que aún somos los/as mismos/as, que nos sujetamos a un mismo referente, a un mismo cuerpo, que si bien se encuentra en constante transformación, sigue siendo el mismo. Cuando vemos una imagen de la infancia podemos reconocernos allí, mediante la operación designativa de “este/a soy yo”, aunque pocos sean los parecidos con nuestra imagen presente.

La fotografía es apreciada en la medida en que se aprecia esa distancia con respecto al presente, en la medida en que se percibe y se tiene conciencia de ella (Castel, 2003: 335).

Existen diversos modos y grados de reflexión sobre el acto fotográfico. Los mismos varían según cada individuo, según la clase social a la que pertenece, según su género y según el grupo generacional (y el consecuente momento vital) en el que se encuentra.

En algunas fotografías, las mujeres de taller de fotografía de Anisacate se sorprenden de lo que la imagen les devuelve. Rita, al referirse a una imagen de su libreta cívica advierte exaltada: ¡esa *era* yo! En la imagen se reconoce pero a la vez se distancia: existe una continuidad entre la imagen y el presente, sin embargo se enfatiza una transformación: era esa, ahora soy otra (pero siempre "yo"). Distancia y proximidad habitan la imagen: distancia en el "era", proximidad dada por la continuidad del Yo.

En sí misma la imagen fotográfica es la cristalización atemporal de un acontecimiento. La temporalidad plasmada en la superficie de la imagen termina de fijarse en las referencias que le impone la subjetividad de quien mira y los sentidos que canaliza mediante su relato.

Desde el momento en que existe una conciencia sobre la trascendencia de la imagen fotográfica como testimonio de ese presente que está siendo fotografiado, es posible pensar en la posterioridad, en el momento de recepción de esa imagen en el futuro. El mismo movimiento del que hablábamos en el apartado anterior puede ser pensado desde el presente en relación al futuro: si sabemos que las imágenes del pasado son entendidas hoy de una manera específica, las imágenes de hoy, de nuestros presentes, serán interpretadas, significadas y narradas en otros marcos interpretativos, que no serán los de este presente particular.

Sin embargo, es posible pensar en cuáles son las imágenes de este presente que nos gustaría trasciendan, que se vuelvan documento de estos días, cuando el presente se vuelva pasado.

Proponer pensar las imágenes del presente para el futuro nos permitió abordar qué es lo que los sujetos consideran relevante de su experiencia hoy, lo que amerita condensarse para la posteridad. En cada contexto, las respuestas fueron diferentes. En algunos casos, existe una inscripción de estos futuros en la superficie de la imagen dada por la conciencia de una trascendencia de la materialidad de la fotografía: así, al momento de la producción de imágenes, los alumnos del penal y las mujeres de Anisacate piensan en la posteridad, en el momento en que "esta foto la vean" y hacen referencia a sus descendencias, al momento en que sus hijos/as o sus nietos/as –respectivamente para unos y para otras– crezcan y se encuentren con ellas.

Por su parte, los y las jóvenes –sobre todo ellas– que participan del taller en la escuela del sindicato, imaginan también ese instante de la recepción: "cuando la vea el/la chico/a" haciendo referencia a un par, del sexo opuesto, con quienes también proyectan ese potencial encuentro con la imagen. Dado que el momento vital de unos y otros es diferente –los jóvenes internos en el penal y las mujeres de Anisacate han ingresado a la adultez (los primeros más recientemente), mientras que los y las jóvenes están en una dinámica subjetiva diferente, con constantes transformaciones físicas y actitudinales propias de la edad– su capacidad de inscribir la imagen en uno u otro futuro se asemeja, mientras que los y las jóvenes esta inscripción temporal de mayor alcance se les desdibuja.

Algunas de las fotografías que muestran en el taller las guardan en la memoria de su teléfono celular. En las entrevistas, estas imágenes son visionadas desde la pequeña pantalla. Al preguntar cómo se imaginan que esas imágenes van a ser vistas o interpretadas en el futuro, la respuesta es muy concreta:

Maribel: Qué futuro profe, si no sé si llego a fin de año con este teléfono (risas)

Carolina: Es que si no te lo roban, lo perdés o se te rompe.

Fátima: O te aburrís y lo querés cambiar...

Maribel: Yo se lo regalé a mi mamá, se lo cambio y hago que me pague el nuevo (risas) Y ahí si hay algo que me guste voy al cyber y pido el cablecito... sino borro todo y chau... total las fotos son las mismas que el face<sup>4</sup>...

Agustina: ¿Son las mismas?

Maribel: Bueno no, las mismas no, pero casi...

Dos cuestiones nos parecen relevantes de rescatar de esta secuencia. En primer lugar, cuando Maribel señala la imposibilidad de pensar un futuro para estas imágenes dada la vulnerabilidad del dispositivo de almacenamiento, Carolina se refiere inmediatamente a las condiciones materiales de lo que puede suceder, no con las imágenes sino con el dispositivo de captura, que es además el dispositivo de almacenamiento. El riesgo de robo, pérdida o rotura pareciera ser tan alto que ya que no se puede pensar en conservarlo "hasta fin de año". Otra posibilidad es simplemente querer cambiarlo, y ahí "si hay algo que me guste" se considera la opción de trasladarlo a otro medio de almacenamiento.

El mecanismo para hacerlo es conocido y se presenta como una operación accesible. Sin embargo, pareciera que lo fotografiado no representa nada excepcional, pareciera estar disponible para ser fotografiado nuevamente.

El acto de fotografiar se vuelve finalidad en sí mismo, como gesto de existencia, de autoafirmación desde la imagen en un constante presentismo, un aquí y ahora disponible para ser fotografiado, más allá de las esferas de circulación que esas imágenes puedan llegar a tener después de haber sido tomadas. Aquí la fotografía no se piensa en su condición de archivo, de registro de algo que ya no estará en un futuro sino más bien pareciera que lo que se está fotografiando estará disponible para ser vuelto a fotografiar cada vez que se considere necesario. Las imágenes son producidas por el acto mismo de registrar, sin pensar en estrategias de conservación, como podría ser, descargar las imágenes y grabarlas en algún dispositivo de almacenamiento. La fotografía constituye aquí un acto, un gesto performático de registrar lo cotidiano, un modo de vinculación con el presente desde la producción de imágenes efímeras, que luego son borradas o extraviadas dentro de dispositivos obsoletos.

En segundo lugar, y en este mismo sentido, las imágenes se presentan igualadas a otras, carecen de algo específico que las diferencie o las vuelva relevantes: "son las mismas que el face", señala Maribel. Sin embargo, no son exactamente las mismas imágenes –las estamos viendo desde la pantalla del celular y desde el monitor, en simultáneo–, pero lo que hace que se equiparen es la similitud de los motivos representados: son autorretratos, solos o acompañados, casi siempre elaborados frente al espejo, la mayoría realizado en los últimos seis meses.

La repetición de un modo de hacer imágenes deviene en que lo específico de cada una de ellas se disuelva en la cantidad. En este sentido, al preguntarles cuál elegirían para conservar –en el caso de que hubiera que conservar sólo una– la decisión parece difícil, pero termina simplificándose:

Maribel: ...y en la que estoy más linda.

Agustina: ¿Por qué estás más linda en esa?

Maribel: ...y no sé profe...

Carolina: ¡Porque parece más grande!

Maribel: ¡Si eso! ¡Porque parezco más grande! ¡Re!

La elección de la imagen se termina por definir en un parecer, en un deseo de ser mayor a la edad que se tiene. La secuencia demuestra, una vez más, que la fotografía tiene más que ver con los deseos que los sujetos depositan en ella que con una relación indicial. La decisión de seleccionar una imagen por sobre otra no tiene que ver con su capacidad mimética de representar al sujeto de la manera más "fiel" posible, sino más bien con su capacidad de construir una imagen estratégicamente elegida para un fin específico: el interés de parecer mayor. Si pensamos que el teléfono celular es un dispositivo de uso personal y privado, esas imágenes que allí permanecen sin ser puestas en circulación en la red poseen una función diferente a las que finalmente son colocadas en el espacio público virtual. Las fotografías de mí mismo/a funcionan aquí como un espejo detenido que registra momentos en los que considero que soy tal o cual cosa, registra un peinado o una vestimenta, asienta en la imagen un estado físico particular de la persona.

Las fotografías del celular en las que aparecen representados seres queridos son para exhibir. Así como las fotografías carnet que suelen llevar los padres de sus hijos/as en las billeteras, las fotografías del celular constituyen una galería a ser mostrada a otros/as. En el caso de las galerías de los celulares de los/as jóvenes del SEC, éstas contienen una cantidad de imágenes de personas con las que poseen vínculos afectivos. Entre esas imágenes predominan las auto-fotos abrazadas con jóvenes del sexo opuesto y fotografías de niños: sobrinos/as o hermanos/as. Muchas de estas imágenes son colocadas posteriormente en Facebook, donde también se les otorga una centralidad.

Es importante destacar aquí que ninguno/a de ellos/as tiene hijos/as, y el vínculo establecido con estos niños posee un lugar especial en sus biografías. Es una manera de vincularse con el universo de lo paternal-maternal, condensado en el ejercicio de ocuparse de ellos/as, haciéndose cargo de algunas tareas y responsabilidades relacionadas con su cuidado. Carolina señala: "yo no quiero ser mamá, pero me encantan los bebés! Cuido a mi hermanita cuando mi mamá trabaja, o a veces mi mamá está y entonces cuando me canso se la doy a mi mamá, me voy a la calle, porque a veces es hartante! Bah, como cualquier chiquito...". Sobre todo para Sebastián y Carolina, la relación con sus sobrinos posee centralidad, tanto por la cantidad de imágenes producidas sino por los lugares destacados en los que son colocados en la plataforma de Facebook. Al respecto Sebastián señala: "además, ella es mi ahijada, vive en casa y soy yo el que la cuido siempre". Sebastián elabora *collages* con las imágenes de sus sobrinas, incorpora textos y fotografías de sí mismo.

De las 21 fotografías de perfil utilizadas por Sebastián desde que se unió a Facebook, 11 de ellas son fotografías de su sobrina. En 5 aparecen juntos, él con la niña en brazos, en las otras 6 vemos a la niña en distintas situaciones: bañándose, de pie tomada de una silla, haciendo muecas a la cámara. No sólo en las fotografías que ponen en circulación, sino también en los comentarios que realizan sobre las actividades cotidianas que publican en Facebook, podemos observar que este vínculo posee una gran relevancia en la elaboración de sus biografías, en acciones cotidianas que señalan en las actualizaciones de estado: "*cuidando a la princesa*", "*me voy a dormir con mi hermanita*", "*hoy no salgo me kedo con la prinse*", entre otras.

Pensar la imagen poniendo en relación las condiciones que de cada presente registra con las potenciales circunstancias de recepción de esa imagen en el futuro nos permite inscribir sobre ella proyecciones y deseos, expectativas y experiencias por venir. La relación con las fotografías de sus sobrinos y sobrinas se establece como un ejercicio de cuidado, de lo que posteriormente deviene, en algunos casos, la función maternal y paternal.

Un futuro en constante construcción precisa reemplazar la idea de certidumbre – depositada en la creencia de un significativo indicial que ancla y delimita los significados de la imagen– por una idea de esperanza, de territorio incierto (Ruiz, 2011). Allí es donde el sujeto parte del contenido de la imagen para ir más allá en el tiempo, hacia una idea de futuro.

Explorar el terreno de lo potencialmente posible, donde se permite fantasear sobre los posibles devenires de cada fotografía, dejando de lado la certeza indicial como única clave posible de interpretación, nos permite atender a otras funciones sociales de la imagen que han sido ignoradas.

Es ante la imagen de sí mismo donde la experiencia vital inscripta en un horizonte temporal es contemplada, con mayor o menor grado de reflexión. Ese horizonte temporal contiene, además de la puesta en sentido del pasado, una serie de ideas de futuro, más o menos cercanas, más o menos posibles. Cuando los/as jóvenes del Sindicato de Empleados de Comercio conservan sus imágenes en dispositivos vulnerables, o incluso ellos/as mismos/as eliminan las imágenes de días anteriores para dar lugar a otras nuevas, similares a las anteriores, establecen una relación con el tiempo de la imagen diferente a la que establecen las mujeres del Taller de Fotografía de Anisacate. Mientras que unos/as realizan imágenes compulsivamente sin pensar demasiado en su durabilidad, otras conservan cuidadosamente las imágenes que poseen de tiempos pasados y su única preocupación en tanto a las fotografías contenidas en sus álbumes o en sus hogares es quién será el guardián o la custodia de la memoria visual familiar.

Los jóvenes del taller del Penal piensan también en dejar registros de su paso por la experiencia de encierro, pero registros cuidadosamente elaborados, donde el contexto carcelario queda por detrás, sin tener mayor protagonismo. La posibilidad de acceder a una cámara en las condiciones de encierro es bastante más limitada que en cualquiera de los otros contextos de trabajo.

Cada oportunidad de ser fotografiado merece ser aprovechada y la fotografía resultante es especialmente valorada: se piensa desde el momento mismo de la toma a quién estará destinada la imagen.

La inscripción del futuro en la imagen tiene que ver con sus potenciales circuitos de exhibición y las posibles lógicas de conservación que se le asigna a cada fotografía realizada. Los/as jóvenes que asisten a la escuela del sindicato les resulta imposible pensar en estos términos. Inscriben su relación con el acto fotográfico en un presente continuo. Para las mujeres del taller de fotografía de Anisacate o de los/as jóvenes hijos/as de desaparecidos, el lugar de las imágenes del pasado (y también, aunque en menor medida, las del presente) implica también la elaboración de una estrategia para su conservación. Para los jóvenes del Penal, la inscripción del futuro en sus fotografías tiene que ver con los lugares a donde la imagen llegará, en el interior del hogar familiar y sus vínculos afectivos.

#### **Deterioros y conservas: la materialidad de las fotografías**

Pero esa corrupción cromática fue lo que menos lo perturbó. Al fin y al cabo, ¿no era algo propio de todas las fotografías? ¿Y no era ésa la razón última que explicaba la supervivencia de algo tan primitivo como la fotografía: el deseo de ver cómo ese trozo de papel, llamado en teoría a inmortalizar un rostro, un cuerpo, un lugar, un instante de amor, *también* se deterioraba, envejecía, era mortal?

Alan Pauls, *El pasado*

Cada una de las fotografías con las que nos relacionamos posee marcas materiales particulares que permiten identificar una temporalidad específica en la que fue tomada, más allá del contenido representacional que posean. Así, ciertas maneras de revelar y copiar se corresponden a cierta época, siendo principalmente el deterioro cromático un indicador de la fecha estimada de realización.

Si bien el componente representacional de la imagen constituye el eje sobre el que versa el relato, aparecen también una serie de referencias a las transformaciones en los modos de producir y reproducir fotografías, estableciendo relaciones entre modos de hacer imágenes y las tecnologías disponibles en cada época<sup>5</sup>.

La materialidad de la imagen constituye un dato para su inscripción en un pasado específico: la reflexión ante la imagen de sí mismo contiene y sugiere algún tipo de relación con su soporte, con la situación particular de ser fotografiado de tal o cual manera, de lo que "hay detrás" de esa situación, de ese trasfondo sólo conocido por quien recuerda el instante de la toma, el contexto de los instantes previos y sucesivos al acto fotográfico. Recordar la visita al estudio fotográfico, o narrar descripciones que no están en la imagen pero que ayudan a su significación son prácticas frecuentes al momento de encontrarse con ciertas fotografías. Cuando Alexis, uno de los participantes del taller del penal, muestra una fotografía de algunos de sus integrantes familiares comenta: *"esta foto es del 2006 más o menos, mi hermana más chica no estaba todavía, y la foto la sacó una tía que vino. La hicieron con su cámara, nosotros no teníamos"*.

La serie de datos que Alexis recupera le permite ubicar la imagen en un tiempo específico (el año 2006) en función de saber que su hermana más chica no había nacido y que la fotografía había sido tomada por su tía, antes de poseer cámara. La elaboración de la imagen y su posterior impresión habían estado en manos de su tía, que luego había obsequiado la fotografía a la familia. De la materialidad misma de la imagen –su formato de impresión, su deterioro– así como de su contenido –la ausencia de su hermana menor en la imagen– Alexis reconstruye el momento de la toma.

Cuando pensamos los procesos de digitalización de la imagen fotográfica, no estamos haciendo referencia exclusivamente a las transformaciones en el orden de la producción de las nuevas imágenes sino también a los modos en que la imagen fotográfica circula y es significada en diversos espacios de recepción. Los archivos familiares en papel fotográfico y otras imágenes realizadas con otras técnicas de reproducción previas a la fotografía digital pueden ser sometidos al escaneo o la reproducción fotográfica otorgándoles así una nueva materialidad. Esto habilita una serie de transformaciones a partir de esas imágenes originariamente analógicas, pero que ahora son puestas en circulación de una manera diferente. La práctica del *collage* digital habilita la convivencia de distintas temporalidades en una misma imagen, manteniendo intactas las fotografías originales de las que se nutre.

Otra de las prácticas comunes para elaborar imágenes que ponen en relación dos temporalidades diferentes, es la puesta en relación de dos fotografías de bebés o niños/as, con el sentido de encontrar similitudes fisionómicas entre padres o madres y sus hijos/as.



Encontramos así antiguas fotografías blanco y negro escaneadas y puestas en relación con imágenes color, digitales, de los/as hijos/as, fotografiados por sus propios padres.

Transformadas a código binario, las imágenes que estaban perdiendo color o deterioradas por el avance de los hongos sobre su superficie pueden ahora perdurar y multiplicarse mil veces: las fotografías ya no se alojan en el recinto privado, ahora las imágenes del pasado se multiplican, elaboran nuevos relatos, se comparten y actualizan.

La digitalización de la imagen conlleva un detenimiento del deterioro de su materialidad que tiene como consecuencia una igualación de todos los materiales: tanto las fotografías tomadas con cámaras digitales como las analógicas, tanto la de nuestros/as hijos/as como las de nuestros/as abuelos/as son ahora archivos fotográficos digitales. Las fotografías así procesadas unifican su materialidad bajo un mismo código, al igual que los sonidos, videos y textos que se albergan en nuestros discos rígidos y tarjetas de memoria. Estas nuevas (y viejas) imágenes nos permiten establecer identificaciones con elementos del pasado, con nuestras filiaciones familiares, con las imágenes múltiples de los que fuimos y también, en estas últimas secuencias, de lo que seremos, de lo que vendrá. La fotografía de establecer un vínculo de semejanza con lo real –en su función icónica– permite trazar este tipo de relaciones, de analogías y referencias al pasado.

### **Las mujeres de Anisacate: el tiempo del cuerpo**

El encuentro con los repertorios fotográficos autorreferenciales en los que se representan nuestros cuerpos despierta –quizás más que cualquier otro referente– una reflexión particular sobre el impacto del paso del tiempo en las biografías particulares. No se trata sólo de advertir las maneras en que el tiempo impacta sobre los cuerpos, envejeciéndolos, transformándolos, sino que posibilita también la articulación de estados anteriores con una serie de valoraciones morales y jerarquizaciones en relación al presente, sobre modalidades socialmente aceptadas en un tiempo anterior y las nuevas formas de relación social en el presente. Cuando las mujeres del taller de fotografía de Anisacate se encuentran con imágenes de su juventud marcan una distancia entre lo que era y lo que es, entre un modo de relación y otro. En la siguiente secuencia lo vemos con claridad:

Mabel: Esta soy yo con mi marido, el día que nos casábamos. ¡Qué joven que era!

¡Parezco de primera comunión! Era otro tiempo, él era un desconocido...

Teresa: ¡Y te casabas igual!

Mabel: ...y te quedabas con él! (risas)

La oposición entre los modos de vincularse con el sexo opuesto en el pasado y el presente se manifiesta en el chiste de Mabel: “*y te quedabas con él*”, sugiriendo que ahora los vínculos conyugales pueden ser disueltos con mayor facilidad. Incluso se señala también la velocidad con la que se concretaba el vínculo, incluso antes de llegar a conocerse (“él era un desconocido”).

Otra secuencia de nuestro interés: las mujeres hablan sobre las fotografías de sus identificaciones, de sus libretas cívicas y de los nuevos documentos de identidad. Se sucede la siguiente conversación:

Mabel: ¡La de la libreta cívica no la usarías en tu vida!

Rosalía: Como ahora te sacan con esas camaritas de frente...

Laura: ¡Yo la de la libreta cívica sí! Porque era... viste estaba linda, era joven! A los dieciocho años...

Rosalía: Pero la del DNI digo, saqué el DNI en color...

Laura: Como yo no tengo DNI a la libreta cívica le pegué una foto de, más actual...

En un voto me dijeron.. esto qué es?, y si la otra no sirve!

Ángeles: ¡Vos hacés cualquier cosa!

Laura: El número, todo... Uno del trueque que vino en el trueque y nos sacó a todas en colores. Esa foto puse...

Ángeles: ¡En color! En la libreta cívica del año del pedo!

Laura: Si vos vas a viajar te miran. Yo un día a propósito, sabía que las cédulas viejas no servían, que había que tener con foto actualizada me dice "pero esta no es usted señora!", yo sabía, esa era!

Mabel: ¡Era! (risas)

Laura reconoce cierto distanciamiento con la mujer representada en la imagen. Es ella, claro está, sin embargo señala el tiempo pasado, "*esa era*". Ya no lo es. Lo que la fotografía de la libreta cívica pone en evidencia es la transformación de los sujetos con el paso del tiempo, la multiplicidad de identidades posibles según diferentes momentos vitales.

El paso del tiempo no sólo aparece en las reflexiones sobre los cambios en el cuerpo, sino también en los cambios de orden afectivo, personal. "*No sólo (se) tiene que conjurar la desaparición total sino también el alejamiento provisional, el riesgo de cambio afectivo, el hábito y el envejecimiento*" (Castel, 2003: 365). La fotografía se vuelve aquí una manera de pensar las transformaciones no sólo corporales, sino también la continuidad o la ruptura con ciertos valores morales, ciertas elecciones estéticas y ciertos contextos afectivos que se han visto alterados a lo largo del tiempo.

En el momento de mirar imágenes en las que las mujeres aparecen jóvenes, antes de casarse por ejemplo, lo que prevalece es el silencio de quien (se) mira. Los comentarios son de las demás, que comienzan a establecer analogías con el presente o con sus propias biografías. Silencio que marca una introspección, un alejamiento de la situación del grupo para sumergirse en la reflexión silenciosa. Al intentar incorporar a la conversación a la poseedora de la imagen, los comentarios se refieren a las marcas de época y a datos biográficos que buscan inscribir la imagen en el punto de la biografía más preciso posible, fundando allí su verdad testimonial. Instalar el instante en el lugar adecuado del pasado; garantizar que esa imagen propia se condiga con un momento vital particular. La importancia de ubicar la imagen en una temporalidad lo más definida posible les permite a estas mujeres fijar allí cada eslabón de sus biografías.

Engarzadas una tras otra, estas imágenes no sólo se definen como unidades sino en la secuencia de transformaciones relevantes, que dan cuenta de un estado actual, permiten contemplar lo vivido y fijar unidades de sentido no sólo de cada imagen sino de la relación entre una y otra.

Esto resulta claro en la elección de todas sus imágenes. Ante la consigna de seleccionar diez imágenes que las representen, sin dar ningún tipo de limitación más que la cantidad de imágenes –pudiendo haber elegido 10 imágenes de su juventud, o 10 imágenes de los últimos años– todas seleccionaron diversos momentos vitales: las primeras fotografías de niñas, algunas de la juventud, alguna del casamiento (sólo dos de ellas no se han casado), alguna de sus hijos/as pequeños, y finalmente, las fotografías de sus nietos (en las que ellas no aparecen).

Es importante señalar que, si bien dos de estas mujeres están separadas (una divorciada incluso) y dos de ellas son viudas, todas las que se han casado seleccionan imágenes de ese momento de sus biografías, considerándolo el acontecimiento fundante de la vida familiar. Teresa señala cuando coloca la imagen del casamiento sobre la mesa: “y mal que me pese, esta también”, a lo que Mabel responde: “bueno Tere, pero en ese momento qué iba uno a saber, no?”. La distancia entre el contenido de la imagen y el presente del visionado es lo que tensiona aquí la elección. Desde el presente, los acontecimientos han llevado a la separación de Teresa y Pantera pero, como bien señala Mabel, en el presente de la imagen “qué iba uno a saber.”

Otro conjunto de reflexiones hacen referencia a los modos en que los acontecimientos vividos “impactan” en el propio cuerpo: “esto es después de que nació, quedé así”; “acá ya me había quedado sola”, son comentarios en tal sentido. Cuando pregunto cuál es la forma mediante la cual se dan cuenta, la respuesta es, ni más ni menos “se me nota”. En la superficie del cuerpo, en la capa exterior –la única a la que accede la fotografía– se imprime el tiempo vivido, al igual que en la emulsión fotográfica se imprime la imagen que ahora contemplamos.

### **El tiempo adentro, el tiempo afuera. Condenas y libertades.**

Una de las primeras consignas de trabajo en el Taller de Mirada Fotográfica del Unidad Penitenciaria 48 consistió en traer imágenes –las que tuvieran en el pabellón– para compartir con los demás. El ejercicio se propone como una presentación –no todos se conocen– pero también como un primer acercamiento a la concepción de la fotografía y a la modalidad de trabajo que el taller tendría: abordar imágenes de distintos dominios, no sólo el aprendizaje de una técnica sino también ejercitar la destreza analítica para mirar imágenes. De las imágenes compartidas en este encuentro, sólo dos eran anteriores al tiempo de la reclusión. Todas las demás habían sido tomadas por otros durante la condena y entregadas en los días de visita.

Lo que definía la presentación y la clave de lectura de las imágenes no era priorizar una ubicación temporal sino más bien espacial, remarcando las referencias del lugar en el que sucedía la acción fotografiada, por sobre la fecha o el evento que registra. Para anclar un acontecimiento, se lo ubicaba primero geográficamente: “esto es la casa de”, “esto es en Tigre”.

Las fotografías reconstruían una cartografía del adentro y del afuera, y representaban aquello a lo que no se podía tener acceso: actos escolares, cumpleaños, primeros días de clase; que suceden en lugares a los que en el presente de la reclusión no pueden participar.

Las imágenes habían sido tomadas por otros, durante el tiempo de reclusión, en acontecimientos familiares y escolares a los que ellos no pudieron asistir. Pocas imágenes anteriores a la experiencia de encierro fueron traídas a la mesa: una fotografía familiar grupal (tomada por él, en la que él no aparecía) y una fotografía de una fiesta de quince, plastificada y muy deteriorada.

Para el cierre de los talleres, el taller de Mirada Fotográfica (en su edición 2010) produjo, de manera colectiva, un calendario. Para hacerlo, seleccionamos una imagen por mes, cada una representativa de algún acontecimiento correspondiente a esas fechas. En algunos casos, efemérides tradicionales (como el día de la bandera), en otros, fechas relacionadas con imágenes propias de su experiencia en la unidad: la puerta de ingreso al centro universitario como representación del inicio de clases para el mes de marzo, las flores del jardín delantero como representación del día de la primavera para septiembre, el predio de la granja como representación del día del animal para abril, y así sucesivamente.

Y la elección de un calendario tampoco resulta casual en un lugar donde “tiempo es lo que sobra” y donde, en parte, la legitimidad y el honor son medidos por el tiempo transcurrido allí dentro.

Y las condenas, claro, medidas en tiempo por transcurrir. Aquí operan dos modos diferentes de la temporalidad: el tiempo cíclico que propone el calendario, en el que se puede proyectar cierta certeza sobre el futuro, sobre, por ejemplo, el inicio de las clases el año próximo y el tiempo lineal biográfico, del cumplimiento de la condena y del paso del tiempo de todo lo que no se puede vivenciar estando allí dentro.

### **Hacer presente el pasado, proyectar futuros: una lectura de la imagen desde las temporalidades.**

Hasta aquí hemos recorrido diversas modalidades de relación de la imagen fotográfica con las temporalidades, con las relaciones que se establecen entre el presente de la imagen (vuelto pasado), el presente de la contemplación al momento de reencontrarse con ella y el momento previo de edición y selección cristalizado en la decisión de mostrar y compartir unas imágenes por sobre otras.

La imagen fotográfica funda un espacio para la proyección de lecturas e interpretaciones, de memorias y de olvidos por parte de los sujetos que en ellas se reflejan. La fotografía habilita una apropiación estratégica del pasado, una resignificación desde el presente del contenido representacional de la imagen y toda una serie de usos creativos, en el sentido que crean nuevos relatos, cuentan otras historias, o nuevas versiones de los mismos relatos. Con las imágenes del pasado puedo ser el/la mismo/a o elegir ser otro/a.

Posar ante la cámara no siempre implica una conciencia sobre la posteridad, como lo vimos en las imágenes de los y las jóvenes del taller del Sindicato. Allí, el peso de la imagen se define en su efectividad inmediata, en una puesta en valor de un presente continuo, sobre el cual resulta difícil establecer proyecciones a futuro. La temporalidad dominante aquí es el presente: fotografiar es aquí un gesto de presentismo, de señalar una posición determinada, de estar en un constante aquí y ahora, que se actualiza con cada nueva imagen, día tras día, semana tras semana. Lo que queda detrás, poco importa. En cambio, las imágenes a las que se refieren las mujeres del taller de la biblioteca de Anisacate han sido concebidas para la posteridad, como esas imágenes de sus casamientos que incluso –más allá del éxito o el fracaso posterior de la alianza matrimonial– son recuperadas desde el presente, casi cincuenta años después. *"Y es que si la fotografía, si no inventa por lo menos universaliza una relación original con el tiempo. Si la fotografía literalmente crea una temporalidad "destemporalizada", esos flashes sobre la vida manifiestan un esfuerzo por reconstruir un tiempo diferente a escala humana, donde el sujeto es el centro de sus permanencias"* (Castel, 2003: 366).

La relación de la fotografía con el paso del tiempo plantea un abanico de posibilidades diferentes: desde la valoración del gesto presente de tomar fotografías por fuera de las consideraciones sobre su futura circulación o conservación (los/as jóvenes de la escuela del Sindicato), la puesta en circulación de una imagen del pasado para finalidades específicas en presentes particulares, hasta la recuperación de imágenes de un pasado con el que se plantea cierta distancia (las fotografías del casamiento, en las mujeres de Anisacate).

Como hemos visto a lo largo del artículo, cada uno/a significa la relación de la fotografía con el paso del tiempo de manera diferente. Sin embargo, todos/as consideran, en mayor o menor medida, que la fotografía permite establecer relaciones temporales dentro de la propia biografía, fundando en algunas imágenes los núcleos y bisagras para articular el relato biográfico y su estar en el mundo.

#### Notas

1. El trabajo de Elizabeth Jelin y Pablo Vila *"Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra"* (1987) marca un antecedente fundacional en el campo de estudios sobre las posibilidades de la imagen fotográfica en la cristalización de sentidos y significaciones sobre diversas esferas de la vida de los sujetos en ella representadas. Otro aporte significativo que apunta en la misma dirección es el trabajo plasmado en el libro *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria* (2010) de Ludmila Da Silva Catela, Mariana Giordano y Elizabeth Jelin. El eje central de las investigaciones allí reunidas es la relación entre las imágenes fotográficas y los sujetos representados en ellas, los procesos simbólicos y subjetivos al momento de (re)encontrarse en fotografías.
2. Resulta importante señalar aquí que si bien se trata de una Unidad Penitenciaria de máxima seguridad, el modo de organización y de trabajo del Centro Universitario dotó a la experiencia de un marco diferente: el espacio físico en el que el taller se desarrollaba era ameno y relajado, con la posibilidad de salir a tomar fotografías al aire libre, en el espacio verde circundante a la sede del Centro. Las condiciones de reclusión en la UP 48 difieren de las de otras unidades, tanto por las condiciones edilicias como por los regímenes de conducta allí establecidos.

3. El Programa de Capacitación Contable del Sindicato de Empleados de Comercio convoca a jóvenes que han completado el programa de alfabetización en distintos barrios de la ciudad. Si bien no equivale a un secundario, contiene a los y las jóvenes en un espacio educativo hasta tener la edad necesaria para ingresar a un secundario acelerado para adultos, a los dieciocho años. En algunos acelerados de la ciudad de Buenos Aires, provenir de este espacio se corresponde a un primer año, con lo cual en vez de tener que cursar tres años, cursan sólo dos.

4. Abreviatura de Facebook.

5. Si bien no las abordaremos aquí en profundidad –ya que se aleja de la pregunta que moviliza a este trabajo– es importante señalar la aparición de este tipo de reflexiones: en todos los grupos de trabajo aparece un interés por explicar las transformaciones en la técnica, descubrir de qué manera el dispositivo registra y genera imágenes.

### Bibliografía

Castel, Robert.

2003. **Imágenes y fantasmas**, En *La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Deleuze Gilles.

2002. **Proust y los signos**. Editora Nacional. Madrid.

Jelin, Elizabeth y Vila, Pablo.

1987. **Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra**. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.

2010. **¿Veinte años no es nada? (Volver sobre) fotografías de la cotidianidad popular en los ochenta**". En: *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Editorial Nueva Trilce. Buenos Aires.

Pauls, Alan.

2003. **El pasado**. Alfaguara. Barcelona.

Richard, Nelly.

2000. **Políticas y estéticas de la memoria**. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Da Silva Catela, Ludmila; Giordano, Mariana y Jelin, Elizabeth.

2010. **Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria**. Editorial Nueva Trilce. Buenos Aires.

Ruiz, Santiago.

2011. **El poder de la imagen: "De la verdad a la obligación, de la ostensión a la generación de relatos**. en Triquell, X. y Ruíz, S. (eds.) *Fuera de cuadro. Miradas audiovisuales desde los márgenes*. Editorial EduViM, Villa María.

Triquell, Agustina.

2013. **El juego de los espejos. Imagen fotográfica, relatos y experiencia subjetiva**. Tesis para obtener el grado de Dr. en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires. [http://www.ungs.edu.ar/ms\\_ungs/wp-content/uploads/2015/03/Tesis\\_Triquell.pdf](http://www.ungs.edu.ar/ms_ungs/wp-content/uploads/2015/03/Tesis_Triquell.pdf)