



Pertenencias: el diálogo entre la imagen y la palabra. El espacio biográfico, las abuelas y los objetos

fecha de recepción: 1 de marzo de 2025 — fecha de aprobación: 10 de agosto de 2025

por Ana Lucía Galicia¹

RESUMEN

«*Pertenencias: el diálogo entre la imagen y la palabra. El espacio biográfico, las abuelas y los objetos*» es una investigación literaria, visual y auditiva que busca indagar sobre la figura de la abuela a partir de un proceso de duelo individual que luego se convirtió en un duelo colectivo. Es un proyecto fotográfico sobre las abuelas y sus pertenencias que nos acerca a las distintas formas que tiene una familia de documentar y conservar sus recuerdos y dinámicas que muestran el papel que desempeñan las mujeres en la familia. Es un trabajo que explora la memoria y la genealogía que traza cada testimonio que fue recopilado para la investigación. El desarrollo de todo este proyecto se caracteriza por el cruce y diálogo permanente entre la teoría y la práctica en donde ambas búsquedas se han influenciado y afectado mutuamente a través de elementos visuales, literarios, poéticos e intertextuales.

PALABRAS CLAVE:

abuelas, memoria, imagen, duelo, objetos, emociones, biografía

ABSTRACT

«*Belongings: the dialogue between image and word. The biographical space, grandmothers, and objects*» is a literary, visual, and audio investigation that seeks to explore the figure of the grandmother through a process of individual mourning that later became collective mourning. It is a photographic project about grandmothers and their belongings that brings us closer to the different ways in which a family documents and preserves its memories and dynamics, showing the role that women play in the family. It is a work that explores memory and genealogy, tracing each testimony that was compiled for the research. The development of this entire project is characterized by the constant intersection and dialogue between theory and practice, where both pursuits have influenced and affected each other through visual, literary, poetic, and intertextual elements.

1 Fotógrafa, artista visual y librera independiente interesada en proyectos a largo plazo que exploran temas relacionados con la memoria, las dinámicas familiares, la identidad y la perspectiva de género. Su práctica artística abarca la *performance* y la investigación. Su trabajo fotográfico ha sido expuesto en Guatemala, México, Nueva York y Uruguay. Actualmente estudia la Maestría en Literatura Hispanoamericana.

KEYWORDS

grandmothers, memory, image, mourning, objects, emotions, biography

EN TORNO A PERTENENCIAS

«Las novelas también son sobre cosas que temas que no podrás soportar», decía Joan Didion en una de las últimas escenas en el documental autobiográfico *Joan Didion: el centro cederá*, que se estrenó en 2017. Una película que profundiza en las dos grandes pérdidas de la vida de la escritora: su esposo John y su hija Quintana. En él la escritora hace un repaso por su vida y la escena literaria en la que trabajó durante décadas hasta llegar al momento en que su esposo fallece y, dos años después, también Quintana. El documental nos regala una infinidad de reflexiones sobre el duelo, la muerte y la escritura, pero esa frase quedó grabada en mi mente durante mucho tiempo.

Me hacía preguntarme por qué creamos lo que creamos, por qué escribimos lo que escribimos. Quién es quien escribe la novela, cuánto de nuestra historia dejamos caer en las páginas de un libro o en una pieza artística, consciente o inconsciente de ello. Qué papel toma nuestra historia en el momento en que decidimos crear. Me hizo recordar la lectura de *Huaco retrato* de la escritora peruana Gabriela Wiener (Perú, 1975), específicamente una de las páginas iniciales donde declaraba que nadie te prepara para un duelo, ni todos los libros tristes que llevaba una década leyendo de manera enfermiza. Como la autora de este libro, de pronto podía imaginar a Roland Barthes iniciando la escritura de un diario al día siguiente de la muerte de su madre. A la artista Beatriz Ruibal que tras

el fallecimiento de su mamá recorre cada habitación de la casa materna, eligiendo los objetos que conservaría de ella antes de vender la propiedad. A Aura García-Junco frente a dos de los libreros de madera rojiza que por muchos años resguardaron los miles de libros que pertenecieron a su padre. Todas esas historias que me hablaban de una pérdida, pero también de una socialización del dolor a través de la escritura y la imagen, y el proceso de un duelo que nos define.

Bajo estas reflexiones y otros encuentros decidí crear el proyecto de *Pertenencias*, una propuesta que consistió en indagar a partir de la figura de la abuela materna. Comenzó siendo un proyecto fotográfico sobre los objetos y las abuelas pero inevitablemente me acercó a las distintas formas que tiene una familia de documentar y conservar sus recuerdos, lo que me llevó a explorar la memoria y la genealogía materna que trazaba cada testimonio. La ausencia y la muerte fueron otras líneas de investigación que no tardaron en aparecer. Me daba cuenta del tamaño de un duelo porque aun cuando escribimos sobre estos otros temas todavía quedaba espacio para profundizar sobre la creación a partir del dolor y la búsqueda. Parecía que entre más ahondaba en la investigación más profundo era crecer alrededor del dolor que conlleva un proceso así. Simulaba ser una excavación, una metáfora acertada para el acto de recuperar el propio archivo fotográfico y de video familiar que desemboca en esta amplia búsqueda personal y colectiva.

En aquellos meses una amiga colocó sobre mis manos el libro de la periodista española Isabel Cadenas Cañón, el libro lleva por título *Poética de la ausencia, formas subversivas de la memoria en la memoria cultural visual contemporánea*. Este libro, que contribuye a la creación de este proyecto, es un ensayo que sigue un hilo rojo en la cultura visual contemporánea para descubrir ciertas obras que subvierten las reglas impuestas por la llamada «cultura de la transición» para referirse al pasado. Son obras subjetivas, inconclusas, abiertas e híbridas, entre la fotografía y el cine documental, que utilizan técnicas radicales de montaje y de reapropiación para desestabilizar la idea de que el pasado se puede recuperar de manera inofensiva.

En la introducción Isabel Cadenas explica qué entiende por memoria a través de una definición de Enzo Traverso y cómo su concepción de la memoria está profundamente anclada en el pensamiento de Walter Benjamin, haciendo alusión a *Excavación y memoria*, un texto breve y poco conocido del filósofo alemán que, según la autora, no llegó a publicar en vida y en el que aparecen algunas de sus ideas más importantes sobre el tema:

El lenguaje ha dejado claro que la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino más bien un medio. Es el medio de lo que se experimenta, de la misma manera que la tierra es el medio bajo el que yacen, enterradas, antiguas ciudades. Quien quiera acercarse a su propio pasado deberá actuar como si excavara. Ante todo, no debe tener miedo de volver una y

otra vez sobre el mismo asunto; esparcirlo como si esparciera la tierra, removerlo como quien la remueve. Porque «el asunto» no es más que el estrato en el que los secretos mejor guardados se revelan solo a la investigación más meticulosa. Es decir, revelan esas imágenes que, despegadas de cualquier asociación previa, habitan como tesoros en las austeras habitaciones de nuestras impresiones ulteriores —cual torsos en la galería de un coleccionista—. No hay duda de que conviene planear las excavaciones metódicamente. Y quien se limite a hacer un inventario de sus hallazgos, sin establecer el lugar exacto donde, bajo el suelo de hoy, están enterrados los tesoros antiguos, se priva del premio más importante que podría alcanzar. Así, con los recuerdos auténticos, importa mucho menos informar sobre ellos que marcar, con precisión, el lugar donde se ha tomado posesión de ellos. Épica y rapsódica en sentido estricto, la memoria genuina debe, por lo tanto, revelar una imagen de la persona que recuerda, de la misma manera que un buen informe arqueológico no solo nos habla de los estratos en los que se han hallado tal o cual cosa, sino que también nos dice qué estratos tuvieron que romperse primero.²

2 Walter Benjamin, «Excavation and Memory», 576.

Investigar, profundizar y reconocer en el y por el proceso de un duelo implica acercarnos a la memoria. Una memoria tanto individual como colectiva. Es por eso que el cuerpo primario del proyecto de investigación se constituye de veinticinco entrevistas realizadas durante los meses de agosto de 2023 a marzo de 2024, a mujeres guatemaltecas, sin distinción de edad, que conservan objetos que pertenecieron a sus abuelas. Para la recolección de datos se propuso incluir distintas técnicas artísticas y literarias, entre las que se destacan la entrevista, fotografías de los objetos así como de las nietas y su interacción con ellos, el registro audiovisual del espacio en el que se realizaba el encuentro y la entrevista, un diario con las transcripciones de algunos fragmentos y poemas de distintas escritoras de la literatura nacional y latinoamericana que se asociaban a la figura de la abuela, la muerte y el duelo. De este modo la propuesta metodológica fue definida en términos de *investigación-creación*. Un término acuñado por la socióloga Rosana Paula Rodríguez quien propone que la actividad creativa es una acción generadora de algo que deviene de la experiencia social, cultural y subjetiva y que permite conocer aspectos de la realidad vivida y percibida, a través de las sensaciones, las emociones, los sentires, de un conocer al conocerse.

EL TRABAJO DEL DUELO

Para esta investigación decido partir del concepto de duelo planteado por Sigmund Freud (Austria, 1856) en *Duelo y melancolía* (1917). Un concepto vital para el desarrollo del proyecto porque es el hecho generador por el que nace *Pertenencias*. En este texto Sigmund

Freud se refiere al duelo como la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Agrega que la labor que conlleva realizar el duelo es el examen de la realidad que ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus ligaduras con el mismo. El autor trabaja las diferencias entre duelo y melancolía, relatando las características que diferencian a cada estado. Añade que la melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio. El duelo puede presentar algunas de las mismas características que la melancolía ya que la reacción a la pérdida de un ser amado integra el mismo doloroso estado de ánimo, la cesación del interés por el mundo exterior —en cuanto no recuerda a la persona fallecida—, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso —lo que equivaldría a sustituir al desaparecido— y al apartamiento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido.

Otra lectura que trabaja el concepto del duelo y que conversa con el texto de Sigmund Freud es *La moda negra: duelo, melancolía y depresión* del psicoanalista británico Darian Leader. Leader profundiza en varios aspectos que fueron trabajados en *Duelo y melancolía*. En cada capítulo del libro el autor desarrolla las ideas de cuatro elementos que intervienen en el trabajo del duelo. El primer elemento se trata de la muerte simbólica y la muerte real. El segundo está en una línea onírica.

Freud pensaba que el trabajo de duelo involucraba una declaración de que el objeto perdido está muerto. Darian Leader añade que el duelo es mucho más que una muerte biológica real. Agrega que matar a los muertos es un aspecto esencial del duelo, refiriéndose a que la persona en duelo sueña con matar a la persona cuya muerte está sufriendo.³ Se trata de dejar a alguien descansar simbólicamente. Cuando alguien muere, a menudo nos comportamos como si no estuviera completamente muerto.⁴

La muerte biológica es entonces diferente de la verdadera muerte, la simbólica, ya que para que los vivos se sientan sanos y salvos, los muertos deben morir dos veces. Estos dilemas tortuosos iluminan los sueños de la persona en duelo sobre matar a los muertos. Indican que los muertos han muerto ahora una segunda vez: que están, por así decirlo, muertos otra vez. El segundo matar representa un movimiento de la muerte empírica biológica al simbólico poner a descansar. Y eso explicaría por qué estos sueños tienden a ser una señal positiva en el proceso de duelo.⁵ De pronto Leader me hace pensar en un maravilloso fragmento de *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion en donde dice «sé por qué intentamos mantener con vida a los muertos: intentamos mantenerlos con vida para tenerlos con nosotros.

También sé que si queremos seguir vivos llega un momento en que tenemos que dejar ir a los muertos, dejarlos ir, dejarlos muertos. Dejar que se conviertan en la fotografía de la mesa. Dejar que se conviertan en el nombre de las cuentas fiduciarias. Dejar que se los lleve el agua».⁶

El tercer elemento al que se refiere Leader es el objeto que hemos perdido. Esto puede parecer obvio: hacemos un duelo por alguien que hemos perdido. Pero ni Freud ni Klein ni Lacan daban esto por sentado. Freud observó en *Duelo y melancolía* que podía haber una diferencia entre a quien hemos perdido y lo que hemos perdido en ellos. Esta hermosa y sensible diferenciación sugiere que tal vez el duelo solo puede progresar precisamente cuando hemos sido capaces de separar estas dos dimensiones ante nosotros mismos.⁷ Leader amplía esta idea sugiriendo que tal vez el duelo es solo posible una vez que hemos sido capaces de constituir por nosotros mismos una idea de lo que es un objeto o una persona. Es menos una cuestión de tener un punto de vista adecuado de la muerte que de tener un punto de vista adecuado de una persona: y esto, tal vez, ya incluye dentro de sí mismo un concepto de pérdida.

3 Darian Leader, *La moda negra: duelo, melancolía y depresión*, 104.

4 Leader, *La moda negra*, 105.

5 *ibid.*, 107.

6 Joan Didion, *El año del pensamiento mágico*, 189.

7 Leader, *La moda negra*, 117.

Jacques Lacan (Francia, 1901) recalcó que el duelo tiene que ver con un proceso que él llama «una constitución del objeto». Esto puede parecer sorprendente ya que esperaríamos que el duelo involucrara solo lo opuesto: un darse cuenta de que el objeto ya no es. Pero Lacan pensaba que el duelo involucraba la constitución misma del objeto. Señala que, para él, constituir un objeto significa haber registrado físicamente un espacio vacío, el hecho de que el objeto que añoramos esté definitivamente perdido.⁸ En esta idea, Leader señala que no solo internalizamos la figura que estamos perdiendo sino también su ausencia, para esto pone como ejemplo al padre o madre. Más precisamente, internalizamos el vacío de ciertos objetos ligados al padre o la madre, tal como el hecho al que hemos renunciado. El duelo, pensaba Lacan, no estriba en renunciar a un objeto sino en restaurar nuestros vínculos hacia un objeto que se considera perdido, imposible. La clave aquí está en distinguir el objeto de la envoltura narcisista que lo cubre, los detalles de la imagen humana que nuestro amor ha elaborado. Si los vínculos hacia el objeto son restaurados, y el lugar del envoltorio imaginario se separa de este, puede quizá ser posible para otro tomar su lugar. El problema para la persona en duelo, argumentaba Lacan, es el de mantener vínculos con la imagen, a través de la cual el amor es estructurado de manera narcisista. Si hemos amado a alguien sobre el modelo de nuestra propia imagen o los hemos elaborado dentro del campo de nuestro

propio narcisismo, entonces perderlos significará perdernos a nosotros mismos. Por lo tanto, nos negamos a renunciar a ellos.⁹

Por último, Leader menciona que el cuarto elemento del proceso de duelo involucra por quién estamos haciendo el duelo. Podemos quizá dar por sentado que cuando estamos en duelo, estamos haciendo duelo por la persona que hemos perdido. Pensamos en ellos, vemos su imagen, escuchamos su voz y están presentes para nosotros en tantas formas dolorosas y profundas. Mientras que este es de hecho el caso, también puede que estemos en duelo por algo más. Lacan, aquí, hizo una observación muy interesante. Señala que el duelo no es solo también por la persona amada perdida, sino hacer duelo por quienes éramos para ella.¹⁰

Se han explorado cuatro procesos que señalan que el trabajo de duelo está teniendo lugar: la introducción de un marco para señalar un espacio simbólico, artificial, la necesidad de matar a los muertos, la constitución del objeto (involucrando la separación de la imagen de la persona amada del lugar que ocupaba para nosotros) y la renuncia a la imagen de quienes éramos para ellos. Leader señala que estos cuatro elementos muestran algunas diferencias entre el dolor refiriéndose a la reacción emocional a una pérdida y el duelo, el cual es una suerte de trabajo psíquico. Mientras mi trabajo de duelo comenzaba a partir de la aceptación de la pérdida de mi abuela materna y lo que fui con y por ella, entrevistaba a

8 *ibid.*, 119.

9 *ibid.*, 122-123.

10 *ibid.*, 131.

mujeres que en determinado momento de su vida atravesaron esta pérdida. *Pertenencias* reúne procesos de duelo en distintas temporalidades, como es el caso de la nieta Carol Ruano, que su abuela falleció cuando ella aún era una niña pero que marcó profundamente su memoria y vida.

Esto sucedió también con la nieta Paula Manzo, quien durante la entrevista recuerda a su abuela como una de sus personas favoritas y la forma en que la convivencia marcó toda su infancia a pesar de que su abuela murió cuando ella tenía apenas nueve años. Otros eran más recientes, como el caso de la nieta Reneé Seijas cuya abuela falleció en el 2020 a causa del coronavirus, o la nieta María José Aldana quien al momento de entrevistarla su abuela recién cumplía un año de fallecida. A pesar de las distancias temporales que separaban los procesos de duelo, cada una de las nietas supo narrar de manera detallada y afectiva lo compartido con cada una de las abuelas.

Una línea en la que profundiza Darian Leader y que se considera importante para esta investigación es la de la socialización del duelo. Leader comenta que Sigmund Freud veía el duelo como un trabajo individual; sin embargo, toda sociedad humana documentada le da un lugar central a los rituales públicos del duelo. La pérdida es insertada en la comunidad a través de un sistema de ritos, costumbres y códigos, que van desde los cambios en la vestimenta y los hábitos de comer hasta las ceremonias conmemorativas altamente estilizadas. Estas involucran no sólo al individuo afligido y a su familia inmediata,

también lo hacen sobre el grupo social más amplio. El duelo, argumenta, requiere de otras personas.

Es justamente Sara Ahmed quien en «La contingencia del dolor», uno de los primeros capítulos de *La política cultural de las emociones*, cuestiona la forma en que el contacto con los otros moldea las experiencias vividas de dolor. A este cuestionamiento responde que generalmente se ha descrito el dolor como una emoción privada, incluso una experiencia solitaria, un sentimiento que yo tengo y que los otros no pueden tener, o como un sentimiento que otros tienen y que yo no puedo sentir. Y, sin embargo, el dolor de los otros se evoca continuamente en el discurso público como algo que requiere una respuesta colectiva e individual.

La autora, a través de una definición de la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor, define que el dolor es subjetivo y que suele ser una sensación o sentimiento más complejo que un evento sensorial elemental. Agrega que la experiencia del dolor incluye asociaciones entre elementos de experiencia sensorial y un estado emocional de aversión y, por último, la atribución de significado a los eventos sensoriales desagradables es una parte intrínseca de la experiencia del dolor.¹¹ El modo en que experimentamos el dolor implica la atribución de significado a través de la experiencia, así como asociaciones entre diferentes tipos de sentimientos negativos o de aversión.

11 Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 51.

De modo que el dolor no es solamente el sentimiento que se corresponde con una lesión corporal. Aunque el dolor puede parecer evidente, la experiencia y el reconocimiento del dolor como dolor involucra formas complejas de asociación entre sensaciones y otros tipos de «estados emocionales». Sara Ahmed intenta responder a la interrogante de cómo podemos entender el dolor desde un lugar en el que debemos considerar cómo se determina el sentimiento de dolor. La afectividad del dolor es crucial para la formación del cuerpo como una entidad tanto material como vivida. A través de experiencias sensoriales como el dolor llegamos a sentir nuestra piel como una superficie corpórea, como algo que nos mantiene separados de los otros y como algo que media la relación entre lo interno y lo externo, o el adentro y el afuera.¹²

El reconocimiento de que una experiencia está provocando una sensación dolorosa también involucra la reconstitución del espacio corporal, y de allí la reorientación de la relación corporal con aquello a lo que se atribuye ser la causa del dolor. Me alejo de lo que siento es la causa del dolor y se siente como si me alejara del dolor. Las superficies corporales se forman a través del reconocimiento o interpretación de sensaciones, que son respuestas a las impresiones de objetos y de otros. Las sensaciones están mediadas a pesar de la inmediatez con las que parecen dejar una impresión sobre nosotras. No solo leemos esos sentimientos, sino que la manera en que se sienten en primer lugar puede estar atada a una historia de lecturas, en el sentido

de que el proceso de reconocimiento está ligado a lo que ya sabemos. Añade un ejemplo en el que la sensación de dolor se ve profundamente afectada por los recuerdos: se puede sentir dolor al acordarse de un trauma pasado cuando se da un encuentro con el otro o si uno tiene un dolor también puede buscarse en el recuerdo para descubrir si este se ha vivido en el pasado, diferenciando, con ello, lo extraño de lo desconocido. Lucy Bending, citada por Sara Ahmed en el capítulo referido, sugiere que aunque el dolor tal vez no sea acerca de algo, de todos modos es «debido a algo» y esta causa involucra actos de atribución, explicación, narración, que funcionan como el objeto del dolor. Añade que no se trata solo de que interpretemos nuestro dolor como signo de algo, sino que el dolor que sentimos en primer lugar es un efecto de impresiones pasadas, que a menudo están ocultas. Las mismas palabras que después usamos para contar la historia de nuestro dolor también funcionan dando nueva forma a nuestros cuerpos, creando nuevas impresiones.

En este sentido, Ahmed cita a Elaine Scarry (Estados Unidos, 1946) con su libro *The Body in Pain*, donde plantea que el dolor no es únicamente un trauma corporal, también se resiste a la lengua y la comunicación. No obstante, la reivindicación del dolor y el sufrimiento a nombre de mí misma u otros se repite en diferentes formas de habla y escritura porque existe una conexión entre la sobrerrepresentación del dolor y la imposibilidad de representarlo. De modo que no se puede describir adecuadamente los sentimientos de dolor, e incluso así

12 Ahmed, *La política cultural*, 52-53.

puedo evocar mi dolor, una y otra vez, como algo que tengo. Puedo repetir las palabras «dolor» o «duele» precisamente dada la dificultad de traducir el sentimiento a un lenguaje descriptivo.¹³ Los vocabularios disponibles para describir el dolor, ya sea a través del lenguaje médico que codifica el dolor o a través de la metáfora que crea relaciones de similitud, no parecen adecuados cuando se vive el sentimiento. Lo que hacen las reivindicaciones del dolor seguramente está vinculado de algún modo a lo que el dolor le hace a los cuerpos que experimentan dolor. En vez de suponer que el dolor no puede representarse, Sara Ahmed explora cómo el trabajo del dolor y el lenguaje del dolor funcionan de maneras específicas y determinadas para producir diferencias entre los cuerpos. *Pertenencias* constituye, así, una reivindicación de lo que el dolor y el amor pueden hacer en un cuerpo construido a través de lo colectivo.

LA SOCIALIDAD DEL DOLOR: DOLOR Y CREACIÓN

Sara Ahmed señala que incluso cuando la experiencia del dolor se describe como privada, esa privacidad está ligada a la experiencia de ser con los demás, siguiendo la línea de lo que propone Darian Leader que es la construcción de la relación entre duelo, pérdida y creatividad que considero una conexión importante para esta investigación. En otras palabras, la soledad aparente del dolor es lo que hace que haya que revelárselo a otra persona que sería testigo. Ahmed sugiere que, puesto que el dolor es una experiencia privada y personal, es imposible que sepamos

con precisión cómo se siente el dolor de alguien más. Podemos ver que la imposibilidad de habitar el cuerpo de otro crea un deseo de saber «qué se siente». Para darle la vuelta a esto, justo porque nadie puede saber qué se siente tener mi dolor, quiero que los otros cercanos reconozcan cómo me siento. La soledad del dolor está ligada de manera íntima con las implicaciones que tiene en nuestras relaciones con los demás. De modo que aunque la experiencia del dolor puede ser solitaria, nunca es privada. Por su lado, Darian Leader añade a la discusión el concepto de diálogos de duelos, que supone la comprensión del duelo a partir de representaciones públicas y ajenas de dolor. Haciendo énfasis en los efectos que puede tener el diálogo de duelos en otras personas y cómo el trabajo de escritores, artistas, poetas y músicos es muy importante para ayudar a sacar a la luz la naturaleza universal de lo que siente una persona en duelo, pero no en el sentido de que todos sentirán lo mismo. Por el contrario, lo que nadie puede entender de mi dolor, alguien puede expresarlo en tal forma que yo pueda reconocerme a mí misma en lo que no puedo compartir. La clave aquí yace en la importancia de estar expuesto a la manifestación del proceso de duelo de alguien más, que era lo que sucedía en las entrevistas realizadas como parte de la investigación.

Previo a esos encuentros intentaba profundizar sobre el dolor de los demás. ¿Qué pasa con el dolor del otro? ¿Cómo me afecta mi propio dolor cuando me enfrento al dolor de otra persona? ¿El que no habitemos su cuerpo significa que su dolor no tiene relación alguna

13 *ibid.*, 51.

con el nuestro? El testigo principal de ese dolor, en este caso plural, bien podrían ser los asistentes a la exposición final que fue el producto de una rigurosa exploración, pero quisiera creer que los testigos reales son las nietas con quienes pasé horas conversando y conociendo, siendo testigo del dolor de cada una y ellas siendo testigo del mío. Y al tener un testigo, le concedían a su dolor una vida fuera de las fronteras de lo privado, de lo corporal. Su dolor funcionaba como el puente que nos unía, nos permitía adentrarnos en conversaciones profundas y, simultáneamente, desencadenaba recuerdos y sentimientos que anteriormente no se habían nombrado o discutido en una conversación. No podíamos medir el dolor que cada una sintió en su trabajo de duelo o el que sentía al momento de desempolvar y reunir de nuevo los objetos que me permitían conocer y fotografiar.

Ahmed sugiere, de manera cautelosa y tentativa, que una ética de respuesta al dolor involucra estar abierta a verse afectada por aquello que una no puede conocer o sentir. Una ética de este tipo está, en este sentido, ligada a la socialidad o al «vínculo contingente» del dolor mismo. Reconocer que mi dolor no puede ser vivido por otros, inmersos como están en un mundo corporal diferente.¹⁴ A esto Ahmed lo acuña como el concepto de la socialidad del dolor. Que es un vínculo contingente que requiere de una ética que comienza con el dolor propio, y se mueve hacia ti, acercándose lo suficiente para tocarte, tal vez incluso tan cerca como para sentir el sudor que puede

ser la huella de tu dolor en la superficie de tu cuerpo. En tanto una ética del dolor comienza aquí, con la manera en que sales a la superficie, entonces la demanda ética es que debo actuar en relación con aquello que no puedo conocer, en vez de actuar en tanto lo que sé. Me conmueve lo que no me pertenece. Si actuara a nombre de ella, solo en tanto supiera cómo se siente, entonces actuaría solo en tanto pudiera apropiarme de su dolor como mi dolor, es decir, apropiarme de aquello que no puedo sentir. De esa manera, Darian Leader argumenta que es a través de la identificación con el artista que un duelo fructuoso puede ser alcanzado, implicando quizá una experiencia más transitoria de catarsis que el larguísimo trabajo de duelo descrito por Freud. De cualquier forma, si seguimos su aproximación y vemos todos los trabajos creativos como productos de los mismos mecanismos, el lugar de las artes en nuestra cultura adquiere un nuevo sentido: como un conjunto de instrumentos que nos ayudan a vivir el duelo.¹⁵ Diciéndonos quizá que las artes existen para permitirnos acceder al dolor de otros que muestran públicamente cómo la creación puede emerger de la turbulencia de una vida humana.

EMOCIONES Y OBJETOS

Algunos de los objetos que llegaron a mí, luego de la muerte de Margarita, mi abuela, me hicieron cuestionar y reflexionar sobre su significado y relación con las personas que los poseen. Revisar y vaciar sus cajones fue otra manera de acercarme a ella.

14 *ibid.*, 64.

15 Leader, *La moda negra*, 122-123.

¿Qué objetos y fotos guardaba?, ¿qué recuerdos estaban contenidos en ellos?, ¿por qué eran importantes para ella?, ¿qué de ella y su historia quedaba en esas libretas?, ¿qué era lo que yo decidiría conservar y por qué? El elegir conservar estos objetos también formaba parte del trabajo de duelo, un acto que se realiza en tan poco tiempo después de la muerte del ser amado. En estas reflexiones, Darian Leader aún tiene algo por añadir y es sobre la inmediata destrucción de las posesiones de la persona muerta que puede parecer extraña en nuestra cultura, pero no en muchas otras, donde es ampliamente practicada. Mientras que en algunas culturas todos los objetos y recuerdos de la persona muerta son destruidos, en la nuestra tenemos el hábito de conservarlas. Es como si al dejar ir los objetos estuvieras dejando ir nuestros recuerdos de la persona. Incluso las imágenes y las voces de la persona muerta son retenidas.¹⁶

Ese «retener» a través de los objetos responde a una de las principales búsquedas de la investigación, ya que hay un interés importante que a partir de los objetos que las nietas conservan de sus abuelas, estos funcionen como una posibilidad de abrir un mundo de anécdotas y recuerdos, como fue en mi experiencia. Se buscó que fueran los objetos los contenedores de memoria y que su interacción con ellas fuera el detonante de recuerdos y anécdotas atravesadas por la presencia de las abuelas durante el tiempo que convivieron con ellas.

Para fines de este proyecto el mayor interés sobre los objetos es afectivo, emocional y cotidiano.

Roland Barthes (Francia, 1915-1980), en la conferencia *Semántica del Objeto*,¹⁷ define al objeto como lo que es fabricado. Se trata de la materia finita, estandarizada, formada y normalizada, es decir, sometida a normas de fabricación y calidad. Añade que principalmente se define como un elemento de consumo afirmando cierta idea de que el objeto se reproduce en millones de ejemplares en el mundo, en millones de copias: un teléfono, un reloj, un bibelot, un plato, un mueble, una estilográfica, son verdaderamente lo que de manera ordinaria llamamos objetos. Resalta que, por consiguiente, a primera vista el objeto es absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una «función». Finalmente nos dice que existe una especie de transitividad del objeto, siendo este algo que sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa. El objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre. Señala que los objetos tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, creemos vivirlos como instrumentos puros cuando, en realidad, suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podría resumirse diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto.

¹⁶ *ibid.*, 108.

¹⁷ Conferencia pronunciada en septiembre de 1964, en la Fundación Cini en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de «El arte y la cultura en la civilización contemporánea». Publicado en el volumen *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*, preparado por Piero Nardi, Sansoni, Florencia, 1966.

No hay ningún objeto que escape al sentido.

Pese a la fabricación en masa que existe de los objetos, en *Pertenencias* nos encontramos con objetos comunes, cotidianos y ordinarios como lo puede ser un juego de vajilla, unos anteojos, una gabacha, una máquina de coser, un ropero, recetarios, aretes, libros o maquillaje. Podríamos, como Barthes, encontrarles una clasificación. Quien nos dice que no vivimos sin albergar en nosotros, más o menos conscientemente, cierta clasificación de los objetos que nos es sugerida o impuesta por la sociedad. Estas clasificaciones de objetos son muy importantes en las grandes empresas o industrias. Añadiendo que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes. En este caso corresponde más a un nivel muy cotidiano y agregaría una última clasificación que integra un aspecto cotidiano con cierto nivel de afectividad: aquellos objetos que clasificamos dentro de casa.

Barthes añade que un objeto es siempre un signo, definido por las coordenadas, una coordenada profunda, simbólica y una coordenada extensa, de clasificación. La diferencia es que estos objetos están atravesados totalmente por la afectividad de la nieta a su abuela. Podríamos clasificar los objetos encontrados en *Pertenencias*, primero en objetos que no tienen ningún uso cotidiano pese a que son objetos que responden a esa utilidad, como es el caso de las vajillas, una cámara, el maquillaje, los anteojos y accesorios

de joyería. El segundo grupo son aquellos objetos que conservan, pero hacen uso de ellos, introduciéndolos como parte de su cotidianidad y parte de su hogar, como es el caso del ropero, un trinchante de madera, la máquina de coser y prendas de vestir. Los objetos aquí tienen más de una función. La primera función podría definirse como la capacidad del objeto de traernos los recuerdos compartidos con la abuela. Mientras las nietas más tiempo pasaban con el objeto era mayor la nitidez de esa memoria compartida. A través de ellos podían relatar la intensidad de la relación con la abuela, las anécdotas y los recuerdos compartidos. La segunda función nos permite, como propone Ricardo Cano en *La biografía de los objetos*, plantear cuestiones relacionadas con los objetos similares a las que formularíamos al escribir la biografía de otras personas: ¿Cuáles son los momentos clave en el recorrido vital del objeto? ¿Cómo ha ido evolucionando a lo largo de su vida? ¿Cuáles han sido sus épocas significativas? ¿Qué le hace diferente de otros objetos similares? Analizar de esta forma los objetos que conforman esta investigación resulta particularmente efectivo para el contexto. Debido a que los objetos que se presentan en las fotografías que construyen este proyecto nos narran también la historia personal de las abuelas, distintos objetos responden al oficio, a la profesión, a las creencias y prácticas religiosas que realizaban e incluso llegan a describir la personalidad y características de la abuela a través de estos. Estos objetos que en determinados años tuvieron un uso frecuente e importante, que representaron incluso un objeto de trabajo, hoy pueden ser solamente un objeto decorativo en un espacio

de la casa, un objeto resguardado en cajas o en un espacio del ropero que abrimos todos los días, en todo caso sigue ocupando un espacio, en nuestra memoria y en nuestra realidad para recordarnos que la memoria nunca muere.

Una última función que propone Ricardo Cano es que los objetos no actúan por derecho propio, sino que forman parte de la cultura material de las personas, lo que hace que acumulen significado e identidad en su interacción con sus dueños. En esa misma línea, en *Ampliar el marco. Hacia una historia material de las emociones*, Juan Zaragoza nos propone entender que los objetos funcionan como un marco en el siguiente sentido: la presencia de una serie de artefactos proporciona al individuo las coordenadas para interpretar un determinado evento en el que se inserta su comportamiento, de forma que este tenga sentido. Más concretamente: la acumulación de objetos se utiliza para constituir relaciones. La biografía cultural de los objetos nos permite conocer qué tipo de relaciones son y cómo se desarrollan. En el caso de *Pertenencias*, nos dicen el tipo de relación que construyeron y vivieron las nietas y abuelas, las cuales fueron relaciones cercanas, cotidianas que en muchos casos o en su totalidad le permitieron a la nieta observar y conservar recuerdos del uso de esos objetos a partir de la práctica de la abuela.

En distintos fragmentos de las entrevistas realizadas a las nietas, se puede evidenciar las funciones que los objetos tienen en el proyecto, tanto

para relatar recuerdos y anécdotas, así como hablar sobre la personalidad de una persona que, en estos casos, no conocimos en vida y, por último, evidencia la importancia de conservar estos objetos y lo que nos dicen sobre su relación con ellas.

Nieta: Dulce Paniagua, Abuela: Dalila Chang (Abuelita Dalila). Mi abuelita tenía un carácter fuerte. Yo viví con ella hasta que tuve cinco años, luego me mudé a casa de mis papás. Lo que sí la colmaba era cuando yo agarraba su maquillaje y me lo ponía todo porque quería parecerme a ella. Entonces me ponía así, chapitas por toda la cara. Conservo de ella su maquillaje, su máquina de coser, un libro de cocina, algunos jarros y su ropa.

Nieta: Carol Ruano, Abuela: Zoila Esperanza Alvarado Ibañez (Abuelita Zoila). En el caso de mi abuelita, precisamente esa fue la intención de tratar de conservar algo que fuera tangible, como el mueble que me recordaba a ella porque le pertenecía. Entonces trato de mantener el mueble vivo a pesar de que ya está apolillado y probablemente en algún momento tenga que dejarlo ir.¹⁸

18 Ana Lucía Galicia, *Pertenencias*, fragmentos de entrevistas [archivo de arte].

Para este proyecto los objetos fueron solamente el punto de partida. Se evidencia que existe una relación profunda entre los objetos y quien los usa: una seña de identidad. En ellos se ven las marcas de su carácter, gustos y de su estilo en particular. Se convierten en una extensión de las personas. Es por ello que podemos observar que los significados de los objetos comenzaron progresivamente a variar no sólo en función del tiempo y el espacio, sino también dependiendo de la posición de quien los conserva y los observa. Yo conservo las gabachas de mi abuela, las que usaba todos los días, su máquina de coser donde tantas veces ajustó una prenda de ropa, cosió las fajuelas para mi hermano menor o le bajó el ruedo a mi falta escolar; sus tijeras, metro, hilos, lapiceros, peines, veladoras que nunca más encendió, imágenes de santos que pueden encontrarse en cualquier librería, atrio de iglesia o mercado, pero que no tienen el mismo significado o valor sentimental por el simple hecho de que no le pertenecieron. El objeto toma valor cuando le pertenece a alguien a quien amamos. Ellos mismos son los contenedores de la memoria compartida y además nos permiten preguntarnos qué nos dicen estos objetos sobre nuestras abuelas.

Nieta: René Seijas Zamboni, Abuela: Dalila Chang Recinos de Zamboni (Chinola). Yo creo que conservar objetos sí es una manera de recordar. Trato de no ser acumuladora entonces soy selectiva con lo que quiero guardar.

Soy una persona que necesita objetos físicos que pueda sentirlos y palparlos para recordar. Siento que estos objetos al final se vuelven objetos cotidianos que no están cumpliendo una función decorativa, están ahí para recordar algo.¹⁹

Algunas pertenencias les fueron heredadas en vida, otras fueron tomadas de la casa de su abuela posterior a su muerte, algunas aparecieron años después y otras fueron heredadas a las hijas y luego a la nieta. De cualquier forma, a todas estas pertenencias las une un sentimiento: las nietas entrevistadas decidieron conservar los objetos porque pertenecieron a sus abuelas.

EL ESPACIO BIOGRÁFICO

Hilvanar mi duelo personal con la historia colectiva de otras nietas fue un punto de origen importante para la construcción de este proyecto. No solo construía y narraba mi propia historia y trabajo de duelo, también daba el espacio para que otras mujeres, en este caso las nietas, narraran y evidenciaran su historia. Para la definición del espacio biográfico quiero partir desde el concepto que le concede Leonor Arfuch (Argentina, 1945-2021) como la narración de la propia vida como expresión de la interioridad y la afirmación del «sí mismo».²⁰ Añade que la aparición de un «yo» como garante de una biografía es un hecho que se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisociable del afianzamiento del capitalismo y del mundo burgués. Esta construcción narrativa de lo

¹⁹ Galicia, *Pertenencias*, fragmento de entrevista.

²⁰ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*, 33.

privado como esfera de la intimidad contraria de un espacio público que se afirmaba a su vez en la doble dimensión de lo social y lo político, fue mucho más allá de su configuración primigenia.

Si la naciente primera persona autobiográfica venía a atestiguar la coincidencia feliz con una «vida real», su expansión hacia otros registros y su desdoblamiento en múltiples voces e imágenes de «valor testifical» no ha cesado jamás: aquellos géneros literarios, instituidos ya como prácticas obligadas de distinción y autocreación como vidas filosóficas, literarias, políticas, intelectuales, científicas, artísticas y, consecuentemente, como testimonios invaluable de época, cuyo espectro se ampliaría luego en virtud de la curiosidad científica por las vidas comunes, se despliegan hoy en cantidad de variantes literarias y mediáticas; coexisten con formas autoficcionales, con los clásicos relatos de vida de las ciencias sociales, con una especie de obsesión generalizada en la escritura, las artes plásticas, el cine, el teatro y el audiovisual, hacia la expresión más inmediata de lo vivido, lo auténtico, lo testimonial.²¹

Esa visibilidad de lo privado, como requisito obligado de educación sentimental, que inauguraba a un tiempo el ojo voyeurístico y la modelización, el aprender a vivir a través de los relatos más que por la «propia» experiencia, aparece como uno de los registros prioritarios en la escena contemporánea, si bien ya casi no es necesario atisbar por el ojo de la cerradura: la pantalla global

ha ampliado de tal manera nuestro punto de observación que es posible encontramos, en primera fila y en «tiempo real» ante el desnudamiento de cualquier secreto.

Leonor Arfuch considera la entrevista como una herramienta para la construcción del espacio biográfico. La entrevista, que podrá devenir indistintamente de la biografía, autobiografía, historia de vida, confesión, diario íntimo, memoria o testimonio. Añade que a modo de resguardo y autenticación de palabras dichas en la prensa, la entrevista se reveló como un medio inestimable para el conocimiento de personas, personalidades e historias de vidas ilustres y comunes. Menos fantásica quizá que la biografía, anclada a la palabra dicha en una relación casi sacralizada, su afirmación como género derivó justamente de la mostración de la proximidad, de su poder de brindar un «retrato fiel», en tanto atestiguado por la voz, y al mismo tiempo no concluido como, de alguna manera, el pictórico o la descripción literaria, sino ofrecido a la deriva de la interacción, a la intuición, a la astucia semiótica de la mirada, a lo sugerido en el aspecto, el gesto, la fisonomía, el ámbito físico, escenográfico, del encuentro. Sin pretensión totalizadora, Arfuch asegura que la entrevista, por su constante expansión temática, estilística y de audiencias, por la diversidad de usos y registros y el imaginario de inmediatez y autenticidad que conlleva, es actualmente uno de esos géneros. Y es precisamente esta ubicuidad, el hecho

21 Arfuch, *El espacio biográfico*, 34.

de presentar un abanico inagotable de identidades y posiciones de sujeto y de vidas posibles, más aún, el hecho de que estas vidas ofrecidas a la lectura en el espacio público lo sean en función de su éxito, autoridad, celebridad, virtud, lo que toma a la entrevista, según su opinión, en un terreno de constante afirmación del valor biográfico.²²

Noé Jitrik (Argentina, 1928-2022), citado por Arfuch, decía que la entrevista era un género que había ocupado el lugar de las memorias en la sociedad contemporánea, sociedad siempre dispuesta al olvido y atenaceada por el flujo de la «desaparición» donde sólo algunos elegidos logran sobrevivir, a cambio del don infinito de sí mismos. Pese a su posición hegemónica en el concierto mediático, que la ha transformado en una matriz de acuñación de sentidos en cuanto a las «vidas ejemplares» de la época, la entrevista no ha merecido, al menos dentro del mapa bibliográfico consultado, un estudio pormenorizado que atendiera a tal condición.²³ Arfuch agrega que los usos de la entrevista, que exceden ampliamente los marcos de la información, son casi contemporáneos de los que conquistaron el fervor académico, habilitando la palabra del «actor social». Sus intereses comprenden un universo de protagonistas, temáticas, modalidades, aspectos. Además, también son múltiples los tipos de entrevistadores, sus objetivos, los soportes y las lógicas de mercado en que se inscriben.²⁴ En *Pertenencias*, el acercamiento a las nietas que participan en el proyecto

tiene lugar desde la entrevista.

En ellas se indaga principalmente sobre la figura de la abuela materna y también se pregunta sobre la ausencia, el proceso de duelo y la memoria.

En la entrevista, nos dice Archuf, podemos no creer lo que alguien dice, pero asistimos al acontecimiento de su enunciación: alguien dice y agrega, más allá de un querer decir. Es sobre esta valoración de la presencia y los ecos que la entrevista despierta en una época marcada quizá por la ausencia, que se propone desplegar el análisis de la entrevista en tanto forma paradigmática en la configuración contemporánea del espacio biográfico. Utilizar la entrevista como herramienta para recabar información es lo que permitió colocar la vida de la entrevistada de manera cronológica.

Siguiendo con Arfuch, la entrevista permite ver la vida como un viaje temporal junto con sus estaciones obligadas: la infancia, la juventud, la madurez y la muerte, construir una línea del tiempo con experiencias, demostraciones, reflexiones, conclusiones de la vida misma con sus aciertos, tropiezos pero también, y casi prioritariamente, con los logros, éxitos, virtudes y recuerdos que inevitablemente forman parte de toda narrativa personal. La vida como «herencia» familiar, generacional e histórica.

22 *ibid.*, 120.

23 *id.*

24 *ibid.*, 121.

La vida como despliegue del personaje que se narra ante ese otro, el entrevistador cuya mirada es determinante, poniendo en juego diversos «biografemas»²⁵ o motivos estereotípicos, en el viejo hábito de la conversación.²⁶

En *Pertenencias* se realizó una entrevista por nieta. El ejercicio constó solamente de un encuentro en el que se daría el espacio para mostrar y conocer los objetos, tomar las fotografías, conversar, reflexionar y realizar distintas grabaciones audiovisuales. Previo al encuentro, cada una de las nietas participantes llenaron un formulario que permitía tener datos como nombre de la abuela, apodo, qué pertenencias conservaban y qué era lo que más recordaban de ella. También se incluyeron dos preguntas en torno a la memoria y la muerte. Estas preguntas fueron una base para la entrevista final, pues funcionaron como preguntas generadoras. Para la mayoría de las nietas fue un punto de partida y comentaron alguna otra anécdota, recuerdo o dato. Preguntar qué era lo que más recordaban de su abuela era el espacio para que también pudieran narrar parte de la historia de vida de la abuela. Tal como lo indica Arfuch, la infancia fue el biografema más utilizado en las entrevistas y la principal manera en que se narraron los recuerdos y la convivencia compartida parte desde esta época para continuar con la adolescencia y juventud, es decir, se relata a modo de seguir una cronología.

En *Pertenencias* se evidencia que la figura de la abuela se concibe y es relatada desde la etapa de la infancia, una etapa de la vida en donde, citando a la poeta norteamericana Louise Glück: miramos por primera vez el mundo.

En la mayor parte de la infancia el papel que desempeña la abuela es el de ser cuidadora y algunas de las primeras experiencias vividas vienen en la compañía de una figura que les parecía invencible e inmortal, aquella abuela que podía darse el lujo de ser tierna. En estos testimonios la abuela recuerda el territorio de donde vino, pero donde la mayoría de las nietas no nacieron, el lugar de origen que visitaron en algún viaje familiar de vacaciones y de donde solo se conocen a través de las historias orales que escucharon por primera vez desde sus voces. Los juegos, la cocina, el tejido, las macetas y la jardinería, los trastes de porcelana y peltre, la olla de presión, el humo de la comida, las recetas y el sazón único, las pomadas para las heridas, los adornos manuales para cualquier festividad, son costumbres, hábitos y experiencias ancladas a la figura maternal que representaron las abuelas. Estos recuerdos que están afianzados en una memoria que no cede al olvido, demuestra que se construyeron y conservaron relaciones cercanas con las abuelas desde la infancia, incluso desde el nacimiento. Las nietas vivieron con ellas toda su vida o bien frecuentaban a menudo su casa, estableciendo así un relato de vida ininterrumpida hasta la muerte.

25 Un biografema es una etapa, parte o época de la vida de la persona entrevistada que permite conocer su narrativa personal. Uno de los biografemas más comunes es el de la infancia. Mediante los biografemas se accede a conocer las rutinas, debilidades, procesos, emociones y afectividad que atraviesan una vida.

26 Arfuch, *El espacio biográfico*, 123-124.

Vivieron la etapa de la vejez a su lado y las vieron morir mientras ellas se hacían cada vez más adultas. Y son precisamente los objetos que les pertenecieron los que les permiten narrar en la oralidad las historias de vida. Estos objetos funcionan como prueba de la existencia física de la abuela en este mundo frente a una entrevistadora que no las conoció en vida.

Nieta: Gabriela Campos, Abuela: Juliana Ramírez (Juliana/Abuelita). Por cómo funciona mi memoria y por cómo falleció, de alguna forma he tratado de recordar mucho su voz. Entonces, recuerdo mucho sus oraciones además que fue ella quien me enseñó a rezar. La recuerdo también en la cotidianidad, o en el qué hacer de la casa. Ella me enseñó a arreglar cosas. También cuando escucho ruido de máquinas de coser, para mí es inevitable no pensar en ella. Conservo sus lentes y un estuche que hicimos juntas que lo uso para guardar mi maquillaje, porque no me maquillo, entonces siempre está guardada.

Nieta: Anaite Arrivillaga Cortéz, Abuela: Rebeca Pérez Hernández (Mamarebe). Parecer ser que yo era un poco enferma de niña y por eso me llevaban mucho a que ella me cuidara. Era sumamente amorosa en los cuidados que recibía de ella. Recuerdo incluso hacerme la enferma.

No por no ir a la escuela, sino por quedarme con ella. Me enseñó a coser y a usar la máquina de coser. Era incansable y una buena bebedora de cerveza, también muy seria y protectora. Hizo una frazada rellena con medias de las que iban quedando sueltas. Una frazada muy liviana en la que me sentía segura y protegida y recuerdo meterme a la cama para que ella me arropara.

Nieta: Carol Ruano, Abuela: Zoila Esperanza Alvarado Ibañez (Abuelita Zoila). Lo que recuerdo de ella son cosas bien cotidianas, porque ella me cuidaba a mí y a mis hermanos todos los días, desde que regresaba de la escuela o desde antes de no ir a la escuela. Recuerdo vivir con ella lo único que nos faltaba era dormir con ella, recuerdo que nos cocinaba y siempre preguntaba qué queríamos para cenar. **Nieta: María Libertad Saenz de Tejada Salazar, Abuela: Blanca Isabel Monzon Celada (Mami Blanqui).** Lo que más recuerdo es que siempre estábamos juntas. Yo regresaba del colegio y estábamos juntas toda la tarde mientras ella veía sus novelas y series. Ella estaba muy involucrada y emocionada con los libros que estaba leyendo en esa época de mi infancia.²⁷

27 Galicia, *Pertenencias*, fragmentos de entrevistas.

CORPOBIOGRAFÍAS

La socióloga Rosana Paula Rodríguez, en su trabajo «De la auto-biografía a la corpo-biografía feminista: Herramientas descoloniales contra el saqueo metodológico»²⁸ propone el concepto de corpo-biografías, definiéndolas como las reconstrucciones senti-corporo-pensantes de las trayectorias vitales y los itinerarios corporales de mujeres a partir de sus experiencias corporales vivenciadas. Se trata de reelaboraciones conceptuales de la vivencia de la corporalidad que implica la subjetividad y la trayectoria vital de la experiencia vivencial del cuerpo. Añade que las corpobiografías iluminan otras dimensiones de la realidad, la «realidad histórica-empírica», que incluye las situaciones objetivas vividas y la manera en que se ha vivido, percibido, sentido y actuado. Además, Rodríguez piensa las corpobiografías como una estrategia metodológica que permite destacar los aportes teóricos en las formas de comprender lo social, los juegos de la intersubjetividad a partir de la vivencia singular de la corporalidad, los flujos de la conciencia y las estructuras sociales, culturales precedentes y actuales que constriñen las experiencias subjetivas de las mujeres y el modo en que estas construyen su realidad social y cultural, otorgando nuevos sentidos, nuevas interpretaciones y produciendo nuevas prácticas de oposición y resistencia. Es a partir de la reconstrucción discursiva o narrativa que se actualiza un proceso histórico contextual de situaciones, percepciones, comportamientos, acciones,

sensaciones, movimientos, gestos, aprendizajes y emociones contadas o narradas por sus propias protagonistas. En el caso de *Pertenencias*, es una historia ancestral narrada por la tercera generación de mujeres que pertenecen a una familia en particular. Es una historia maternal contada por las nietas desde una percepción infantil que con el tiempo profundiza sobre sus vivencias y son capaces de llegar a otras conclusiones sobre la vida de las abuelas y sus madres.

FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO

Las fotografías impresas que mostraban un retrato en estudio de una mujer joven, de una niña en el regazo de su abuela, de una mostrando a una mujer anciana, fotografías tomadas en algún cumpleaños, una navidad o fin de año, formaron parte también de las pertenencias que las nietas conservaban de sus abuelas. En algunas ocasiones fueron las pertenencias principales; en otras, un complemento. Como es el caso de la nieta Elena Santa María, que conservaba solamente un retrato de su abuela, un plato, un collar y anillo. Por otro lado está la nieta Melisa Zelada, que, además de los objetos, conservaba una vasta cantidad de fotografías de su abuela. Es interesante que la fotografía vernácula funcionaba como un registro y archivo familiar. Me concedió, como entrevistadora, el poder de conocer a una persona a través de la fotografía. Todas estas imágenes correspondían a lo que se le conoce como fotografía vernácula. Patricia Bordonaba Oliver define la fotografía vernácula desde su etimología, refiriéndose que viene del

28 IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (Cuenca, Ecuador: 7 al 9 de noviembre de 2018).

latín *verna* que significa «esclavo», lo que nos ubica en el campo semántico de la servidumbre. Lo vernáculo sirve, es útil, es doméstico. El término se hizo extensivo a todo lo que se hace en casa que, por lo general, está destinado al consumo personal. Agrega que lo vernáculo viene a ser la antítesis de la mercancía industrial, lo que escapa o permanece en la periferia del flujo del capital y del control del mercado. En la sociedad del hiperconsumo en la que vivimos, lo vernáculo sería lo que Foucault definió como una heterotopía, ya que ocupa un espacio distinto, un contra-espacio, yuxtapuesto a los que ocupan su lugar y su cometido en los engranajes del capitalismo.²⁹ Concluyendo que los rasgos característicos de la fotografía vernácula son lo utilitario, lo heterotópico y eminentemente doméstico.

Un área muy importante de circulación de la fotografía vernácula es la familia. Celebraciones como comuniones, bodas, fiestas, vacaciones familiares, son los hechos generadores de este tipo de fotografías. Es decir, las imágenes que pueden entrar físicamente en el álbum familiar. Aquí emerge el álbum familiar como un dispositivo productor de subjetividad y memoria, estableciéndose como un espacio para la manifestación visual de las genealogías, además de ser el soporte discursivo de toda serie de relatos en relación con los procesos de construcción de identidad.³⁰

El álbum familiar tiene dos características que nos interesa destacar porque contribuye a la construcción del espacio biográfico de las nietas en *Pertenencias*:

(a) su condición de documento —para otros testimonios, archivo— y (b) su relación con la construcción de la memoria y las identidades, individuales y colectivas. Esto es: por un lado, el álbum como archivo visual familiar, donde se ponen en juego decisiones de inclusión y exclusión, de selección y recorte, y sobre el que se articulan los relatos significativos para el colectivo. Por el otro, el álbum como institución, concebido dentro de cierto tiempo y cierta cultura y sobre el que se fundan y elaboran valores morales que organizan la reflexión y articulan las inflexiones significativas de la historia familiar.³¹

En esta ocasión, atendemos a tres posibles significados sobre qué es un archivo. El archivo como conjunto documental, es decir, como fondo o conjunto de fondos documentales, de cualquier fecha, forma o soporte material. El archivo como organismo, responsable de la organización, la tutela, la gestión, la descripción, la conservación y la difusión de documentos.

29 Patricia Bordonaba Oliver, «Fotografía vernácula. ¿Qué es?», 113-114.

30 Laura Antonella Pezzola, *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*.

31 Agustina Triquell, *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*, 43.

Y por último el archivo como espacio, es decir, el edificio donde se ubican los fondos, donde trabajan los archiveros y otros profesionales y donde los usuarios pueden acudir para realizar consultas.

El archivo en *Pertenencias* cumple una doble función, por un lado se le destaca como un conjunto documental ya que el álbum familiar es en sí mismo un conjunto de documentos e imágenes que dan testimonio de las vivencias de un grupo. Y por otro lado está el significado propuesto por Agustina Triquell, que concibe el álbum familiar como institución, inscripto en la trama de las instituciones sociales modernas que responden a una necesidad de la familia como institución de preservarse en el tiempo.³²

A través del álbum familiar aprendemos a narrarnos, reconociéndonos en la primera institución y espacio social al que pertenecemos, que es la familia. Al igual que los objetos, el álbum familiar también es un contenedor de memoria. Agustina Triquell nos dice que el álbum guarda en su interior una serie de memorias no solo particulares sino también sociales, políticas, históricas y económicas. Esto es consecuencia de las posibilidades únicas de la fotografía de documentar una diversidad de elementos en una misma imagen. En su condición indicial se funda la representación de algo más que acontecimientos: el registro fotográfico contiene una ilustración viva de modelos sociales y formas de vida culturales en los que estos se enmarcan.³³

En esta investigación la fotografía vernácula aparece simultáneamente como objeto y como técnica de registro. Nos hablan de un registro selectivo de las situaciones o acontecimientos más importantes de la historia de una o varias vidas y generaciones. Comúnmente las fotografías que componen un álbum familiar son fotos de aficionado, retratos encargados a estudios y finalmente fotos tomadas por el fotógrafo *amateur* de la familia. Imágenes que sirven para escribir el gran relato familiar. En *Pertenencias* las nietas utilizan las fotografías para demostrar y relatar la relación cercana con sus abuelas. En ellas las vemos sentadas sobre su regazo a una corta edad, cargadas en los brazos de ellas con apenas unos meses de nacidas, un abrazo que muestra un contacto físico lleno de afecto y alegría. En otras fotografías que mostraron vemos algún casamiento, fotografías de estudio donde las nietas no son protagonistas o parte, son fotografías de otra época que desconocen en su totalidad, que muestran a sus madres y también a sus bisabuelas, como lo dice Triquell, como una manifestación visual de las genealogías familiares.

Es decir, el álbum familiar también es una forma de archivo desde lo doméstico, por lo tanto un archivo construido por fotografías vernáculas fuera de cualquier referencia artística o búsqueda de lo estético. Al ser un ejercicio que carece de un uso puntual o con la finalidad de ser producidas con voluntad artística, llega a ser un ejercicio de edición y montaje donde se puede organizar el relato familiar de la

32 Triquell, *Fotografías e historias*, 45.

33 *ibid.*, 47.

manera que se quiera contar la historia, eliminando ciertos personajes o escenas, si lo pensamos en términos narrativos. Convirtiéndose así en un objeto que resguarda el relato familiar oficial en el cual creemos y confiamos en su linealidad del tiempo y de hechos.

En *Pertenencias* las fotografías vernáculas que se mostraron eran imágenes conservadas en lugares distintos al álbum familiar pero también estaban las fotografías que habían sido extraídas de los álbumes para ocupar espacios como un enmarcado en medio de la sala familiar, en un altar o en una habitación. Érika Goyarrola nos dice que la fotografía subraya la percepción del tiempo a través de la transformación de personas y las cosas que representa. Posee la fuerza de la presencia y de la evocación, activa y construye memoria, pudiendo generar emociones y afectos en el espectador³⁴ y, para el caso de esta investigación, también al poseedor de la fotografía, es decir, las nietas. Añade que esta capacidad afectiva de la imagen es rápidamente identificable en la fotografía vernácula que, como ya mencioné, es aquella carente *a priori* de valor artístico. La plasmación de las vivencias personales, la representación de seres queridos y lugares pasados en la fotografía familiar o personal, suele otorgar características afectivas a este tipo de imágenes. Puede producir emociones según quien observa y según el momento en el que esa imagen es observada. En el caso de *Pertenencias*, las fotografías funcionaron como un detonante de los recuerdos. Durante las entrevistas las nietas partían de los objetos y las imágenes como punto de origen para relatar fragmentos de

historias que conformaban una sola, así como características particulares de cada abuela. En el caso de la nieta María Fernanda Díaz Lemus, ella mostró imágenes de una abuela posando en distintos lugares en los países que visitó durante un viaje que realizó e inmediatamente se describe una personalidad aventurera y fuerte.

Las emociones que más prevalecían durante el momento de observar y mostrar las fotografías nacían del dolor de una ausencia física, la alegría por conservar esa imagen mezclada con la nostalgia de un pasado lejano. Los relatos se hacían en pasado, no solamente porque eran recuerdos que pertenecían a una época que ya no existía, también porque la persona que los vivió ya no formaba parte de un plano físico terrenal. Goyarrola menciona que la carga icónica se aprecia precisamente a través del trato que les da a estos objetos, porque estas fotografías funcionan al mismo tiempo como imágenes y también como objetos más allá de dos dimensiones. También hace mención que antes de la era digital, era habitual llevar en la cartera fotografías de los seres queridos, fotografías que, por un lado, actuaban como recuerdo y, por el otro, como álbum para poder mostrar y contar nuevos acontecimientos familiares. Añade que la funcionalidad de estos objetos puede pasar desapercibida y, sin embargo, cumplen una función social importante, la del recuerdo y la interacción entre varias personas, mientras que la capacidad afectiva de la imagen depende de la implicación de las personas que la observan. Goyarrola profundiza que es en la fisicidad de

34 Érika Goyarrola, «Manipular el objeto fotográfico como gesto afectivo».

estos objetos donde se revela el peso simbólico y emocional: las fotografías guardadas en la cartera podían o pueden deteriorarse, renovarse, regalarse o romperse, entre otras muchas acciones.

En *Pertenencias* es evidente que la familiaridad e interacción con estas fotografías que funcionan como artefactos provocan la creación de vínculos emocionales.

La realización del álbum familiar o simplemente el acto de enmarcar una fotografía sigue siendo, sin embargo, un acto afectivo en uso que se utiliza especialmente como regalo en fechas destacadas. Familiares, amigos o amantes eligen, para la cuidadosa elaboración de estos objetos, momentos que se quieren conservar y que permiten la creación de una biografía compartida a partir de la evocación nostálgica o alegre de situaciones y recuerdos acompañados de narraciones y anécdotas.

En este mismo texto Goyarrola destaca que desde la década de 1970 y 1980 surgen en el contexto euroamericano prácticas en torno al diario personal en el que el artista expone su intimidad, convirtiendo lo privado en público. Este cambio de paradigma surge en un contexto en el que, por un lado, las ciencias sociales y las humanidades estudian el concepto de memoria frente al de historia, promoviendo el análisis de casos particulares para investigar sucesos colectivos; y por otro, la familia y cuestiones relacionadas. A partir de formas, medios y fines diferentes decenas de artistas utilizan estrategias diversas para mostrar su entorno doméstico, crear relatos personales ficticios o reconstruir su identidad.

Como se apunta anteriormente, la era digital ha reducido el número de imágenes impresas y, sin embargo, la manipulación de estas no ha cesado. Las fotografías se siguen enviando, recortando o guardando aunque las herramientas y mecanismos sean otros.

Iniciar este proyecto y realizar las entrevistas fue iniciar un viaje al pasado que ha quedado impregnado de imágenes, en rostros que se guardaban de la exhibición pública, entre diarios y cajones, o que conformaban un espacio en la casa familiar, retratos que durante años fueron besados y acariciados como único canal que mantenía el recuerdo de un cuerpo que ya no existía. El espacio familiar, el hogar, era el lugar donde la memoria buscaba refugiarse de un obligado olvido, de ese olvido al que tenemos, el olvido que trae consigo el duelo. En esta investigación nos adentramos en lo más profundo de las familias, en el espacio privado y personal, escarbamos en la memoria, en lo incómodo como lo son algunas de las historias de las abuelas, lo que me llevó a reflexionar sobre la propia posición del duelo y la relación con mi abuela. Para esta investigación, aunado a lo mencionado anteriormente sobre el álbum familiar y el archivo, las fotografías son un signo documental a través del cual se evidencia la forma en que estas actúan en la vida de la familia o bien, qué papel juegan en este espacio. La manera en la que organiza el propio tratamiento de las fotografías se entrelaza de este modo con el objetivo de analizar la forma en que la fotografía interactúa con los sujetos que la poseen. Así, el duelo desencadena en las nietas y en sus familias la forma de relacionarse con las fotografías. En todos los casos se muestra el cuidado de los familiares

con las imágenes, fotografías que atesoraban, ya no solamente como meras fotografías, sino como un material sustituto de un cuerpo que ya no se puede tocar, de una voz que ya no puede escucharse. Las fotografías eran así el nexo con quien ya no estaba, algo a lo que poder aferrarse, besar, acariciar, hablar, aun sin esperar una respuesta, pero con el consuelo de una acción que mantiene presente, en el mundo de los vivos, a quienes se han ausentado.

La vida social de estas fotografías se encuentra ligada al anhelo de quienes las contemplan como nexo con el familiar ausente. Se las cuida en silencio. Ante lo cual los familiares encontraban en las fotografías una nueva manera de experimentar el duelo, actuando, además, como un recuerdo que promueve una narrativa que llega a los descendientes. Las fotografías adquirían de este modo usos distintos en función de las manos en las que se encontrarán.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*, traducción de Cecilia Olivares Mansuy. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género. México, 2015.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A. Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Bordonaba Oliver, Patricia. «Fotografía vernácula. ¿Qué es?». *Contraluz: Revista de la Asociación Arturo Cerda y Rico*, n.º 11 (2018): 113-114.
- Benjamin, Walter. «Excavation and Memory», *Select Writings*, 2, Cambridge, MA, Belknap Press, 2005.
- Cano, Ricardo. *La biografía de los objetos*. Formación museología, museografía. Madrid, 2019.
- Didion, Joan. *El año del pensamiento mágico*. Literatura Random House, España, 2015.
- Goyarrola, Érika. «Manipular el objeto fotográfico como gesto afectivo». *LUR*. Actualizado el 30 de septiembre de 2019. <https://e-lur.net/investigacion/manipular-el-objeto-fotografico-como-gesto-afectivo>
- Leader, Darian. *La moda negra: duelo, melancolía y depresión*. Editorial Sexto Piso, México, 2011.
- Pezzola, Laura. *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*. Universitat Politècnica de València, 2021.
- Triquell, Agustina. *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. CdF Ediciones, Uruguay, 2012.
- Zaragoza Bernal, Juan Manuel. *Ampliar el marco. Hacia una historia material de las emociones*. School of History. Queen Mary University of London, 2015.



este texto está protegido por una licencia
Creative Commons 4.0



The World's a stately bark! on dangerous waves!
 'Tis on the single plank! - blown safe ashore!
 We hear the tumult, of the distant throe!
 We that of seas remote! - or dying storms!
 We meditate on slanes! - more distant still!
 Rescue! - the throe! - and folk! the sea of death!
 Then, like the Shepherd! - grazing from his hut!
 Touching! - the Lyre - or leaning! on his staff!
 Eager Ambitions! - busy Chans! - we hear
 We see - the circling! hunt! - of warring Bulls,
 Persuasive! - and - pursued! - each other's prey!
 All Death! - - - - - The mighty
 - crush! - - - - - then all!
 Behold! - the - - - - -
 But Thou! - treat!
 Life and
 Nations! immortal!
 The Rose, in Bless!
 Jehovah's
 Thy call! - follow,
 To trust, in Thee!
 - Whom
 Behold! when you - - - - -
 not all less! - but - - - - -
 ed! This corrupt! - who has touched the Lips! - must put
 on incorruption! - - - - - (Job 2:2)

Mark! the Judgment Trumpet! call!
 - Ah! - rebuild! thy house of clay!
 Immortality! - thy walls! - - - - -
 - And - Eternity! - by day!

John Bingley Garland, Collage, circa 1850-60. (Imagen de dominio público cedida por el Getty Museum Collection).