



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Escuela de Antropología

IMAGEN Y PRESENCIA:
*REPRESENTACIÓN, MEMORIA Y SENTIDO EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DE UN
DIFUNTO*

Profesor Guía: André Menard.
Alumno: Sebastián Díaz Rovano.

Tesis para optar al grado de Magister en Antropología

Santiago, Octubre 2015

ÍNDICE

	Agradecimientos	5
	Resumen	6
1	Introducción	
1.1	Motivaciones	6
1.2	Preámbulo: <i>Ausencia, la forma más fuerte de la presencia</i>	7
1.3	Problemática	8
1.4	Aportes y relevancia de la investigación	14
1.5	Objetivos	16
	1.5.1 Objetivo general	
	1.5.2 Objetivos específicos	
	1.5.3 Hipótesis	
2	Aspectos Metodológicos	17
2.1	Etapa preparativa	17
2.2	Etapa de campo:	18
	a) Recolección de fotografías	18
	b) Recolección de testimonios	18
	c) Universo de estudio	20
2.3	Etapa de Interpretación y Análisis:	20
2.4	Etapa performativa	21
2.5	Conclusiones	21

3	Estado de arte	22
	3.1 Espacial contextual	23
	3.2 Fenomenología de la muerte	24
	3.3 Memoria	25
4	Interpretación y análisis	33
	4.1 Descripción de prácticas:	33
	4.1.1 Motivaciones: <i>identificación y recuerdo</i>	33
	4.1.2 Muerte como vacío: <i>Ausencia, creencia y función</i>	35
	4.1.3 Cotidianeidad: <i>rito y juego</i>	45
	4.1.4 Cadáver: <i>la materia, fetiche material y fetiche psicológico</i>	52
	4.2 Análisis del recuerdo:	61
	4.2.1 Percepción e imaginación	61
	4.2.2 Memoria hábito - memoria recuerdo.	63
	4.2.3 Actualidad e intencionalidad	67
	4.2.4 El problema de la presencia	69
	4.2.5 El monumento, lo inolvidable inmemorial y la remembranza.	71
	4.3 El fantasma: <i>el deseo, lo fantástico y lo imposible.</i>	78
	4.3.1 El deseo.	78
	4.3.2 Lo fantástico.	79
	4.3.3 Testimonio y realidad.	82
	4.4 La Fotografía	87

4.4.1	Imagen y medio	89
4.4.2	El Fetiche de la fotografía: <i>"Aquella foto"</i>	91
4.4.3	Presentificación: <i>lugar y diálogo</i>	95
4.4.4	Preterición y perpetuación : <i>Lo que ha sido</i>	100
4.4.5	Singularidad: <i>Narratividad y unicidad del referente</i>	107
4.5	Revisión fotografías	115
4.5.1	Información fotografías	126
4.5.2	Plano ubicación tumbas analizadas	127
5	Conclusiones	128
6	Bibliografía	136
7	Anexos	139

AGRADECIMIENTOS

Agradezco ante todo a mi familia por su infinito amor y apoyo incondicional. A ellos debo todo lo que hay en mí. Gracias a mi padre por su solida formación, su sabiduría y paciencia. Gracias a mi madre por su intuición, sapiencia y ejemplo. Gracias a mis hermanos por su frescura, inteligencia y otra vez amor.

Agradezco también a mis entrevistados: deudos y funcionarios del cementerio quienes compartieron sus experiencias intimas y propiciaron una apasionante investigación.

Agradezco a mis amigos quienes aguantaron mis infinitas digresiones filosóficas con paciencia y atención haciendo me ver también sus distintas visiones e inquietudes. Gracias Patricio Araya, amigo y compañero de extensas conversaciones, gracias Alejandra Villegas por tu mirada académica y práctica.

Finalmente gracias a mi profesor guía Andres Menard quien con agudeza y dedicación iluminó los capítulos de mi investigación comprendiendo mis inquietudes y cuestionando constructivamente cada detalle. Gracias por tu ayuda desinteresada y profesional.

A todo quien se cruzó en mi camino, ¡gracias!

RESUMEN

La presente investigación aborda la relación existente entre deudos y sus difuntos a través de la fotografía que hay en la tumba de estos últimos. El contexto espacial del estudio es el Cementerio General de Santiago, específicamente en tumbas de nichos y tumbas a nivel de piso pertenecientes a clases media-baja que cuenten con fotografías de difuntos.

La relación antes mencionada se despliega en cuatro ejes, a saber: las prácticas, el recuerdo, el fantasma y la fotografía. Estos ejes dan cuenta de distintas aristas del problema: se comienza con la descripción de las prácticas y definición de creencias, luego le sigue un análisis fenomenológico del recuerdo para luego pasar a la fenomenología del fantasma, atendiendo a su dimensión psicoanalítica como instancia de motivación y padecimiento, como también a su expresión cultural en tanto anécdota popular, para finalmente acabar describiendo una serie de mecanismos referentes a la fotografía en la tumba y la relación entre deudos y difuntos a través de esta.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Motivaciones

Las motivaciones que me han llevado a trabajar en este tema derivan en parte de las circunstancias personales de la muerte de mi abuela y en parte por el cruce temático que desde hace mucho cautivo mi atención, a saber: fotografía y muerte. Ambos temas se encuentran entrelazados de manera esencial en la fotografía y de manera práctica en el Cementerio General de Santiago, si bien es cierto que estas manifestaciones existen en otros cementerios, la cercanía y las largas visitas que vengo realizando al campo santo en cuestión me han permitido observar con detención las prácticas como también reconocer en ellas ciertos correlatos de asuntos que me son familiares.

El extrañamiento necesario en la antropología es abordado como un movimiento ambiguo que deambula entre la mirada lejana de una totalidad analítica y la fascinación frente a pequeñas singularidades que se vuelven inteligibles en el reconocimiento de la propia mirada.

1.2 Preámbulo: Ausencia, la forma más fuerte de la presencia.

La profunda familiaridad de una ciudad que nos espera en silencio es la palabra que la muerte tiende en el diálogo sordo con los vivos. Las calles otoñales del cementerio con su calma no son lugares de ausencia, más bien hay una multitud infinita que nos espera en su certeza radical, mientras, nosotros escribimos las vidas consumadas y así saldamos la distancia entre la experiencia real y al mismo tiempo desconocida de la muerte, y nuestras vidas presentes e inmediatas.

Mucho se ha dicho sobre la muerte y siempre cabe algo más en tanto experiencia generalizada y al tiempo extrañamente íntima. La muerte es la fractura; lo desconocido... la espera. Mientras vivimos sus efectos: comprendemos nuestra caducidad en función de la medida de la ausencia. Cuando alguien falta hay una porción del mundo que desaparece, al mismo tiempo padecemos la memoria, observamos nuestros límites y sufrimos en lo efímero. Luego la vida recomienza y el presente se hace puro, activo, cabalgable.

Estamos unidos por la posibilidad: el hacer y lo que articula la mecánica de nuestros sueños nos brindan un natural instante de complicidad que borra el límite entre los hombres. Lo vivido se desenrolla en un camino en donde vamos todos. Llevamos objetos útiles en su fugaz humanidad, escogemos símbolos dignos de conservar, dibujamos al que está al lado y la vida se extiende en el horizonte pleno de un ahora duradero.

Cuando el cesar acontece, cuando la frágil vida colectiva se altera víctima de una ausencia inesperada, un instinto de resistencia y control grita: '¡nada puede desaparecer! Ellos siempre estarán con nosotros', la truncada presencia se perpetúa en su "inerte" existir, se inscribe en un registro, y en otro. Los niños preguntan '¿dónde te has ido?' Como si fuese un simple problema espacial, este por su parte está inscrito en el orden del tiempo, pero "esta vez" se trata de una distancia cósmica imposible de saldar, imposible sin la ayuda de un dios omnipotente que consuele a los que quedan llevándolos a observar la vida desde lejos, desde un orden total y sin embargo singular, en síntesis: divino.

Sebastián Díaz Rovano

1.3 Problemática:

El tema de la muerte es un asunto rotundo pero extremadamente vasto, en el cabe todo lo imaginable y sus constantes no son sino la repetición de algo único y al mismo tiempo tremendamente común, podríamos decir la certeza más común de todas.

La muerte resulta ser para los vivos, y aunque esto parezca obvio, ella también aparece como limite cargado de sentidos trascendentes, metafísicos y porque no, contradictorios. Si desde nuestro sentido común podemos decir, que para algunas sociedades o culturas lejanas, exóticas a nuestros ojos, la muerte se manifiesta en cierta imaginería articulada de un modo que nos resulta natural y/o armónico, en la propia cultura nos vemos en dificultades a la hora de renunciar a una tradición o modelo religioso, el precio de la intranquilidad es sumamente alto. Como fuere la muerte siempre es un quiebre y es aquel en el que por definición se depositan todas las creencias de fe y sentidos últimos de la existencia, pues cualquier relato basado en la fe, suele ser compensatorio, regulador, sanador. Aquellas lejanas prácticas rituales funerarias así como el conjunto de las formas de representación de la muerte de un individuo se cierran en el sentido integral que adquiere una cultura como sistema, un horizonte cosmológico, en esta línea podemos observar como ya en primigenias investigaciones de científicos sociales como Robert Hertz se advierten diferencias significativas en la ritualidad y representación ligada a la muerte en ciertos grupos (Dayaks y otros grupos de Borneo y Oceanía) que sin embargo logran expresar con facilidad el funcionamiento ritual de la muerte dando cuenta de un proceso más extenso o dilatado que en occidente el cual responde a una serie de exigencias sociales profundamente instituidas:

“La idea de que los últimos ritos funerarios no pueden celebrarse inmediatamente después de la muerte, sino al cabo de un periodo más o menos largo, no es en absoluto exclusiva de los indonesios ni de otra raza determinada ; prueba de ello es la generalización de la tumba provisional” (Hertz, 1990, 34)

El problema de la ausencia trae consigo el problema de la inestabilidad de nuestros horizontes. Recorta de un fondo en principio homogéneo todas aquellas relaciones, deseos y contratos que se tienen con aquel que ya no es más. La imposibilidad de un diálogo “real”, temporalizado y

especializado, vinculado a una presencia nos enfrenta a distinguir lo que pensamos de lo que decimos, lo que somos de lo que hacemos sin encontrar necesariamente esa claridad pues carecemos de la corroboración del desaparecido. En lo concreto debemos asegurar la continuidad de nuestras vidas y producir un puente que logre saldar la distancia entre el ser desaparecido y el resto del mundo. En este sentido las diferentes representaciones colectivas de la muerte parecen responder a una necesidad común de control de la ausencia, asimilación del vacío, invirtiendo la fórmula: necesidad de perpetuación de la presencia.

La muerte vivida a través de toda su opacidad es lo único que tenemos de ella. En este sentido podemos separar dos elementos claves dentro del tema, la muerte en tanto ausencia, en tanto negatividad de la presencia, lo cual sitúa a este acontecimiento en medio de la vida (social), contextualizándola y modificándola, y un segundo elemento que es aquel depositario del sentido propio del acontecimiento, es decir la “explicación” (metafísica), el porqué trascendental y originario (existencial) de este hecho fundamental. Como ya lo he sugerido, la muerte en tanto depósito de nuestros sentidos humanos es puro simbolismo (mito y convención), pura escritura que en un afán tranquilizador instituye un sentido esperanzador y sin embargo siempre actualizable, aquel sentido es el que media la creencia, la cual es el motor de la atribución de sentido en un escenario que carece de certezas formales.

En este sentido lo que esconden los símbolos inscritos en el lugar de descanso y culto de nuestros muertos, es un contenido que nunca colmará la función simbólica. Ellos aparecen a causa de la muerte, posteriormente a los hechos y es eso lo que les confiere cierta impotencia frente a lo acontecido, exhibiéndolos como claves imperfectas, que revelan pero también ocultan (Thomas, 1975). Son dispositivos disminuidos por la fuerza del acontecimiento. Esta imperfección original del símbolo inscrito en la tumba aparece también como elemento armonizador, sea vinculado a una convicción religiosa y/o como mecanismo de equilibrio en el diálogo ciego con aquel que ya no puede responder. Siguiendo esta línea podemos aventurarnos y concluir provisionalmente que los símbolos cumplen una función análoga a la de los ritos los cuales a su vez se intensifican en los momentos más difíciles:

“Digamos que se ha observado de manera casi general que las ceremonias se hacen mucho más frecuentes durante el periodo en que la tristeza es más intensa; las gentes de linaje se reúnen para beber, comer, cantarle alabanzas al desaparecido, todo lo cual constituye una manera de prolongar su existencia aquí abajo... Lo que impresiona en todo esto es el esfuerzo de *presentificación*¹ real o simbólica del desaparecido” (Thomas, 1975, 522)

De esto se desprende que la función de ciertos símbolos viene a generar un verdadero eco de la presencia, por otro lado su forma y sus límites son profundamente cambiantes, tal vez no en su esencia generalizadora pero sí en la particularidad de las vidas allí reflejadas. Esta interdependencia de los símbolos no sería pura estabilidad complejizada por los modos de una estructura, sino que también aparecerían fragilizados por la erosión del tiempo propio de este lugar. Los elementos simbólicos son al mismo tiempo escritura de un mensaje, codificación formal pero también experiencia temporal del espacio mortuorio. Así la calidad del espacio en su devenir temporal aparece, transformada en función del vínculo que se tiene con aquellos que definen y administran los símbolos específicos.

Podremos establecer distintos niveles de símbolos los cuales si bien responden a una estandarización “necesaria” que les confiere una sincronía especial como horizonte cultural, también aparecen redefinidos en función de la diacronía contenida en la empírica de la historia frágil de cada materialidad en la cual se fundan los símbolos.

¹ Este concepto si bien tiene la extrañeza usual de un neologismo será un concepto clave que seguiremos utilizando debido a la acertividad de lo que designa. Así *presentificación* se propone como la acción por medio de la cual se pretende “presentar una presencia” siendo sin embargo esta presentación imperfecta o incompleta, su sentido se asemeja bastante al de la *Vorstellung* del alemán la cual se opone a la *Vertretung*: “...aquél paradigmático elemento que se propone como la cosa misma (*Vorstellung*) pero que al alcanzar sus límites, es decir al ponerse a prueba como el objeto pretendido deja de serlo, es allí donde este se revela como *sustituto*, pero este develamiento aparece precisamente en el cesar de la presencia. La imagen al aparentar logra confundir y es esta confusión la que se da en el plano de lo vivido como presente (la percepción siempre es experiencia presente), cuando esta re-presenta (a la manera de un embajador) deja su constitución imaginaria y asume el rol instrumental de la convención; la función de portar un sentido re-presentado (*Vertretung*), esta convención experimenta su máxima expresión en tanto *huella* de lo acontecido es decir en su rol de sustituto de la presencia.

Los significados históricos instituidos tendrían el peso de un imperativo significativo, constituyendo el legado de la tradición como significado dependiente de un sistema “cerrado” lo cual no excluye una institucionalidad transversal como pueden serlo modas u otros imperativos que en su opacidad estructural aparezcan como instituciones “dadas”, para ello la mirada antropológica puede establecer sentidos culturales significativos en la globalidad orgánica de un grupo específico explicando ciertas interdependencias, sin embargo lo que a nosotros interesa es precisamente aquello que logra divergir de la institución en tanto excedente de la convención, es decir, como evidencia de la singularidad de la historia personal.

Una vez establecido el horizonte cultural que da origen a determinado grupo de tumbas estaremos mejor preparados para enfrentar análisis de la fotografía del difunto en su tumba particular. De este modo el soporte discursivo que regula los paradigmas semiológicos se vuelca en la exigencia de una presencia. La imagen en su plenitud cualitativa viene a ser el elemento necesario para exceder un significado regulado por una administración sincrónica de continentes cerrados, preestablecidos.

La imagen se presenta como cúmulo de significantes empíricamente irreducibles, la articulación de los elementos no es simplemente significativa en el sentido de una hidráulica de las atribuciones de significado, ni tampoco como deslizamiento de un significante huérfano. Más bien está sujeta a la profunda sustancialidad que le otorga un “devenir acontecimiento” en su calidad de imitación analógica de la persona o bien como fetiche cargado de sentido singular.

Habrà una preeminencia de la experiencia por sobre la convención. La imagen en tanto simulacro de la presencia será más bien un señalar al difunto, señalar contextualizado en la experiencia. Para este señalar no existe diferencia de naturaleza entre lenguaje y presencia pues no cabe la ausencia del señalante así como tampoco la ausencia de lo señalado. La convergencia de ambos preexiste a la abstracción de una idealidad del contenido de lo nombrado, que en la posibilidad de la repetición del nombre funda su escritura y con ello la escisión formal entre ausencia y presencia.

Sin embargo, esta imagen necesaria en la narración debe ser precisamente ello: imagen, debe cumplir con aquel estatuto de lo abierto, ser una ventana antes que un cúmulo de elementos significativos. En este sentido la imagen producida por nosotros, aquella imagen académica propuesta para observar aquello de lo que hablamos se disuelve en una transparencia ya que se corresponde con la formalidad de una imagen forzada por el investigador. Es necesario un elemento existente, constitutivo de aquella tumba, una imagen-símbolo: ventana y paisaje, luz y palabra. Esta ventana es la fotografía del difunto en su tumba, aquella arrojada a la publicidad apenas íntima del cementerio. Fotografía como el elemento concreto y material que aparece en la tumba, aquel elemento característico de un tipo de tumba que además de ser una imagen en tanto experiencia y contenido, es también una fotografía, cumpliendo así múltiples funciones en la constelación de sentido que la alberga: es un símbolo cargado, emotivo y funcional, como imagen es la experiencia: evocación y *presentificación* de la persona, inicio de una narración sensible.

En este sentido podemos seguir a Barthes en la definición de un mensaje fotográfico como continuo, es decir sin código que lo regule, el cual, una vez superada la función social externa de la imagen, es posible dividir en dos niveles: uno connotativo que articula los significantes establecidos (no como unidades sino como técnicas²) y otro denotativo que presenta la analogía como simulacro del referente:

“Ante una fotografía, el sentimiento de plenitud analógica es tan fuerte, que su descripción es literalmente imposible, puesto que describir es precisamente adjuntar el mensaje denotado... describir no es tan solo ser inexacto o incompleto, sino cambiar de estructura, significar algo distinto de lo que se muestra.” (Barthes, 1961)

En resumen, teniendo como punto de partida el acontecimiento de la muerte en diversos contextos culturales, podemos observar múltiples prácticas en torno a este hecho, las cuales sin embargo parecen responder a un problema común, a saber: la restitución del orden de los

² Barthes distingue seis elementos como operaciones técnicas de connotación de la imagen fotográfica, a saber: trucaje, pose, objetos, fotogenia, sintaxis y esteticismo. (El mensaje Fotográfico, 1961)

vivos, que en nuestro caso se manifiesta por una necesidad de perpetuación de la presencia del difunto. Dicha necesidad se vería articulada a través de rituales y elementos simbólicos de representación que abrigarían una historia o alguna creencia trascendental que de sentido a la ausencia de la persona.

Por tanto tendremos; la referencia de culturas cuyos rituales y símbolos son de gran vigencia, lo cual logra satisfacer ciertos objetivos reguladores ya mencionados, en oposición a el caso cercano de nuestra sociedad occidental, en la cual veremos cierta vacilación ante los elementos tradicionales o instituidos, o bien una pérdida de fuerza de estas prácticas, disueltas en la heterogeneidad de las creencias actuales. En este contexto encontramos la fotografía del difunto en su tumba, la cual vendría a operar como elemento de “presentificación” del difunto. El carácter analógico de la imagen fotográfica resulta un buen elemento de evocación dada su naturaleza imitativa la cual constituye un “mensaje” sin código, como diría Barthes, que intenta saldar el vacío resultado de la pérdida de fuerza de la creencia (codificada), generando una transversalidad que no pretende dar un mensaje discursivo específico sino mas bien evocar a la persona desaparecida. Este debilitamiento de las creencias, es un debilitamiento de las -formas- que constituyen los relatos que sostienen religiones o explicaciones trascendentales, las cuales tradicionalmente se instrumentalizan mediante códigos, bien como narraciones escritas, bien como simbolismos formales convencionales, es por ello que el uso de la imagen fotográfica del difunto cobra sentido como medio presentificador tomando cierto protagonismo por sobre medios codificados clásicos sin desplazarlos totalmente.

1.4 Aportes y relevancia de la Investigación

Esta investigación se propone dar cuenta de múltiples procesos culturales relativos a un contexto particular. Si bien existe una especificidad especial en el cruce temático (fotografía-muerte) estos elementos son reactivos y brindan aportes frente a diversos temas en distintas áreas como: memoria, identidad, estudios de la imagen, etc.

La relevancia del tema de estudio puede inscribirse en dos esferas: relevancia teórica y relevancia práctica.

Relevancia teórica

En el ámbito de la teoría de la imagen, y específicamente de la fotografía existen un sinnúmero de investigaciones que sin embargo descansan a menudo en un número menor (aunque vasto) de teorías existentes. La filosofía, la historia y las ciencias sociales en general han trazado lineamientos sólidos aunque no por ello no controversiales. En este sentido debemos admitir que cada indagación teórica implica una toma de posición que contiene directa o indirectamente los discursos existentes.

Asumiendo dicha condición es que me parece de gran utilidad un trabajo que, revisando ciertas teorías, logre ponerlas en tensión y revise su ideal constitución, ya no por la vía de la pureza proposicional de nuevas ideas filosóficas sino que contextualizando su aplicación. De este modo, la novedad frente a la discusión de ciertas teorías hoy ya clásicas se daría en la confrontación de ellas frente a discursos de sujetos comunes, sujetos ajenos al ámbito académico. La diferencia frente a una investigación convencional que cita ciertas teorías radica en el hecho de que estas teorías aparecen en este estudio ya no como instrumentos ideales, ya resueltos, sino como discursos en continuo desarrollo, en la medida de que los discursos específicos de los sujetos de estudios increpan a la teoría que se yergue como institución ideal, matriz de pensamiento pero también mandato discursivo.

Anima la voluntad de este trabajo una crítica a la centralidad y obligada convergencia de los instrumentos teóricos de la disciplina antropológica. La cual se sirve de un repertorio aparentemente estable de instrumentos, los cuales a veces son utilizados sin la distancia crítica que requiere cada caso, lo cual desemboca en investigaciones tímidas o predecibles, todo ello justificado por la necesidad de rigor metodológico que se comporta como camisa de fuerza frente a la necesidad de extrañamiento.

Sin discriminación de lo anterior lo relevante es construir una lectura nueva de los problemas que plantean las teorías en cuestión pero contextualizándolas en una línea de pensamiento que logre abstraerse de ciertos atolladeros discursivos propios de las circunstancias históricas y académicas. De este modo, el cruce del estructuralismo de un Agamben (quien ya recontextualizó a Lévi-Strauss en su discurso) con un Augé que se desenmarca también del modo tradicional de comprender la representación, constituye una novedad no casual, sino que necesaria. Del mismo modo la cita, hoy casi romántica, de la fenomenología de Ricoeur, viene a renovar un instrumental teórico (que a ratos parece agotado) en la medida que plantea un diálogo con la singularidad de un Benjamin o el carácter interior del propio psicoanálisis que, lejos de reclamar legitimidad, se presenta como matiz subjetivo frente al análisis de las prácticas.

Relevancia práctica

Finalmente la relevancia práctica radica en la especificidad del cruce temático. Si bien veremos que existen algunos antecedentes del cruce fotografía y muerte en los estudios "cementerales", lo cierto es que lo existente aparece como descripción exterior aventurando tímidas hipótesis que sin embargo sirven de antecedente al presente estudio.

Abordar este cruce de la manera en que se hace aquí brindaría un modelo teórico específico, que lejos de pretender ser el mejor, asume la riesgosa audacia que implica una discusión que aboga por la singularidad cualitativa de cada caso.

Por lo tanto, creemos que este estudio es un pequeño aporte, que en el cruce específico de temáticas, y consecuentemente de teorías, contribuye a consolidar un campo de estudio útil para los estudios de la memoria como también para el trabajo específico sobre prácticas cementeriales en antropología como también en psicología o historia.

1.5 Objetivos:

1.5.1 Objetivo general

Investigar la relación del deudo con su difunto en torno a la fotografía de este último en su tumba dando cuenta de la instancia dialógica que la fotografía ayuda a forjar.

1.5.2 Objetivos específicos

- Describir el proceso dialógico que media la fotografía del difunto en tumbas del cementerio general de Santiago dando cuenta de la experiencia narrativa allí acontecida.
- Categorizar las dimensiones de esta relación (deudo-difunto) en ejes teóricos.
- Dilucidar la relación entre fotografía y memoria a través del testimonio de los deudos.
- Contrastar las prácticas y creencias con los discursos de los deudos en el contexto específico estudiado.
- Dar cuenta de la relación entre presencia y ausencia que la fotografía media.

1.5.3 Hipótesis

La fotografía del difunto en la tumba cumple una función presentificadora, que debido a su expresión analógica logra producir una perpetuación de la presencia del mismo, proporcionando una instancia dialógica para la rememoración.

2 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para empezar se presenta un esquema general de la investigación que contiene; una etapa preparativa, otra de trabajo de campo, una de interpretación y análisis y una última etapa performativa para finalizar con las conclusiones.

2.1 Etapa Preparativa:

En nuestro caso la etapa preparativa es de gran importancia debido a la relevancia de las teorías utilizadas en función de los objetivos que se pretenden alcanzar. La preparación viene a ser una articulación de ciertas teorías las cuales terminan por definir una hipótesis de trabajo que en nuestro caso proviene de la oposición mimesis-código, escritura-imagen y presencia-ausencia vinculadas al tema de la muerte en tanto experiencia colectiva. Dichas oposiciones polares son la base de la discusión teórica que utilizará el material recogido en la segunda etapa. De este modo se pretende que el cuerpo de tesis tenga un carácter conceptual propositivo que sintetice las inquietudes e intuiciones epistemológicas para luego confrontarlas con los datos recogidos en terreno.

La idea de profundizar en las distintas oposiciones conceptuales tiene como objetivo abrir la instrumentalidad antropológica a la reflexión frente a ciertas nociones recurrentes, de modo de “des-esencializar” algunos conceptos que tienden a volverse opacos a la problemática en cuestión, dicha situación se agrava en el contexto temático de la muerte dado que el tema opera frente a las creencias de un grupo dado pero también aparece como sugerencia de sentido para el investigador. La decisión de utilizar ciertas teorías en lugar de otras respondería a la adecuación de estas problemáticas al tema en cuestión, es decir aprovechar los rasgos específicos de dichas teorías en el cruce a su vez específico que se propone en la relación entre fotografía y muerte.

En esta etapa se toman ciertas decisiones frente al modelo de presentación de la investigación. Si bien hay un esquema preexistente (que brinda la universidad), se ha decidido modificar al menos un punto: se opta por la presentación de "estado de arte" en lugar de "marco teórico" ya que desde un inicio se presentan directrices teóricas que luego en el cuerpo de tesis son

desarrolladas. Dado el carácter teórico de la investigación nos parece redundante contar con un marco teórico como tal y se prefiere brindar los antecedentes en un "estado de arte".

2.2 Etapa de campo:

En esta etapa se hace una recolección de “testimonios” de deudos en el cementerio. En segundo lugar se recopilan fotografías de tumbas en las que hayan fotografías de difuntos de la misma.

a) Recolección de Fotografías:

Las fotografías que se recopilan tienen distintos objetivos instrumentales en distintos niveles, para empezar existe una categorización de las fotografías según la recurrencia de un tipo de ellas que nos lleva a definir el grupo específico a estudiar: fotografías elegidas y ubicadas en la tumba por sus seres queridos. Los motivos y la función de las fotografías transitarían desde la necesidad de “rotular” la tumba hasta la voluntad de “retener” la imagen del difunto tal como él era en vida, sin embargo hay un excedente de función (consciente) que es precisamente el que se pretende investigar.

Por otro lado si bien las fotografías han ido diversificando su contexto de aparición, es decir; ya no respondería solo a una necesidad de identificación (a comienzos del siglo XX los propietarios aun en vida instalaban su propia fotografía en su tumba), sino que hoy aparecerían como “disponibles” para una gama importante de sujetos, de todos modos el dispositivo es de naturaleza evocativa; bien de carácter mimético bien representativo lo cual invita a la observación del mismo. Finalmente algunas de las fotografías (5) serán anexadas a la tesis de manera de poder tener una retroalimentación empírica de aquella experiencia a estudiar, a saber: la de la observación de la imagen.

Cabe mencionar el parentesco metodológico del análisis fotográfico de este estudio con la "Foto elicitación" (Harper,2002), técnica utilizada para extraer información de los entrevistados mediante evocaciones e inducciones en el contexto etnográfico. Pero remarco también la diferencia con dicha técnica en el sentido de que mi análisis es aún más general y la

sola instrumentalización mediante la evocación de algún modo limita las posibilidades en tanto estas, inducen una relación específica entre entrevistados y deudos.

b) Recolección de testimonios:

Esta etapa pretende recolectar una serie de testimonios recogidos de los deudos de manera directa e indirecta. Los primeros serán recogidos en el contexto de visitas al cementerio, se entrevistará a deudos cuyas tumbas cuenten con una fotografía (5 tumbas). El testimonio será recogido a través de una entrevista semi-estructurada en donde se planteen algunas preguntas referidas a la presencia de la fotografía no siendo de gran importancia la constancia de la pregunta es decir, esta puede ser formulada de distintas maneras teniendo como requisito plantear la curiosidad frente a la función de la fotografía en la tumba. En segundo término tendremos testimonios “indirectos” que serían extraídos de personas que tengan alguna experiencia en relación a las tumbas con fotografías: personas que trabajan en el cementerio.

El objetivo de los testimonios es confrontarlos con la reflexión teórica frente al tema de la muerte en sus ejes estructurales: prácticas, recuerdo, fantasma y fotografía.

Los testimonios se triangularán entre las fotografías y la reflexión teórica previa de manera de ir dibujando el contexto que alberga dicha práctica.

Entrevista Semi-estructurada:

- 1) ¿Viene a menudo a la tumba de su ser querido?
- 2) ¿Cómo es su relación con la fotografía del difunto?
- 3) ¿Para qué piensa que puede servir la fotografía en la tumba?
- 4) ¿Qué le sucede cuando observa la fotografía del difunto?
- 5) ¿Conoce el origen de la fotografía del difunto?
- 6) ¿Conoció al difunto?
- 7) ¿Como era su relación con el difunto, en general y al momento de su partida?

- 8) ¿Cómo es la relación que tiene con el difunto?
- 9) ¿Le habla al difunto (mentalmente o en voz alta)?
- 10) ¿Existe algún tipo de diálogo con este?

Todos los entrevistados han brindado su consentimiento verbalmente para participar y aparecer mencionados en esta investigación, de todos modos en el cuerpo del estudio se utilizarán solo los nombres de pila.

c) Universo de estudio:

Si bien se recopilan fotografías de las tumbas y testimonios de los deudos de las mismas los objetos de estudio son los discursos de los deudos en su particularidad. Lo anterior nos lleva a definir una muestra pequeña (5 tumbas) dado que cada entrevista cuenta a menudo con la interacción de más de una persona en la cual cada hablante propone una multiplicidad muy rica de sentidos.

Por lo tanto el universo de estudio se reduce a estas 5 tumbas con todas las personas que en ellas participan de la visita.

Las tumbas elegidas pertenecen a dos tipologías: tumba a ras de piso (2) y tumbas en nichos de bloques verticales (3). Se procuró que ambos tipos de muestras fueran de tumbas de carácter popular dado que son aquellas tumbas las que a menudo presentan la práctica de la fotografía (al menos en la actualidad). Dentro de los grupos de tumbas elegidos se escogió a los entrevistados que se encontraban visitando a sus deudos preguntando si querían participar de la investigación.

2.3 Etapa de Interpretación y análisis

En la presente investigación se pretende abordar problemas relativos a la imagen fotográfica en relación a la memoria a través de las prácticas, para esto la etapa de análisis de datos es muy importante dado que desarrolla las distintas teorías yendo de lo general a lo particular.

Es por ello que se propuso un esquema con cuatro grandes ejes, cada uno con una función específica: en el primer eje se trata la temática de las prácticas partiendo de una descripción general y el esbozo de un contexto para su análisis; se proponen temas gravitantes como: creencia, función, la materia y la conducta fetichista, en el capítulo siguiente el cual versa sobre el tema de la memoria y el recuerdo se analizan los discursos que aborden la temática del recuerdo, la memoria, el monumento y la presencia, en tercer lugar aparece el capítulo titulado "el fantasma" el cual vincula las motivaciones de los deudos en tanto padecimientos o deseos inconscientes relacionando la lógica psicoanalítica con las anécdotas de los deudos en torno a lo fantástico y la realización de sus deseos, finalmente aparece el capítulo dedicado a la fotografía en el cual se revisa la práctica en su especificidad y sobretodo atendiendo a la singularidad que esconde la experiencia fotográfica en cuestión. En todo el desarrollo de esta etapa se confrontan las teorías previamente investigadas con los testimonios de las personas entrevistadas lo cual se espera abra nuevas perspectivas frente a las tesis mencionadas.

La elección del formato ensayístico en el análisis de los discursos responde a la necesidad de hacer dialogar las diversas teorías con los distintos discursos que animan cada testimonio. Se trata de una elección arriesgada ya que asume un trabajo de carácter más bien teórico con toda la pretensión que ello supone, carácter que sin embargo encuentra su justificación en la naturaleza cualitativa de la exegesis de discursos íntimos.

2.4 Etapa performativa:

Finalmente se presentarán las imágenes de los difuntos ubicadas en sus tumbas y además las tumbas con sus fotografías, esta instancia pretende ir más allá de un mero dato anexado al proyecto, más bien es el objeto que emite el "haz de sentido" que da origen a la investigación. En este sentido la etapa tiene un carácter evocativo que se sustrae de la síntesis analítica. Lo que se pretende es re-crear una experiencia con la imagen en donde las distintas singularidades del observador-lector se mezclen con las singularidades fotográficas proponiendo experiencias propias y por lo mismo cargadas de cierta novedad.

2.5 Conclusiones:

Estas se proponen como instancia de revisión de las hipótesis iniciales frente al tema de la imagen y de la muerte, la verificación de la acertividad de la hipótesis es una de las aristas de las conclusiones siendo de mayor relevancia la discusión frente a resultados inicialmente inadvertidos. En este sentido la etapa previa de presentación de imágenes viene a ser la contraparte necesaria desde el punto de vista del observador que ya no sería un puro sujeto analítico sino que un sujeto participante que de algún modo –padecería- la experiencia de la imagen.

3 ESTADO DE ARTE

Si bien la muerte o lo que la circunda se presenta como un tema opaco, del cual no se sabe realmente mucho, su carácter universal y cotidiano (Thomas) lo hace protagonista de una búsqueda insistente. La dimensión metafísica que busca dar tranquilidad ante la incertidumbre razonable que implica el morir ha sido históricamente un motor de búsqueda, de creación y apaciguamiento de los sentimientos, si a todo esto agregamos los estudios de prácticas, costumbres y tradiciones que objetualizan las ciencias sociales en el último siglo tenemos un sin número de investigaciones y reflexiones en torno al tema.

Las investigaciones relativas al tema de la muerte son muchísimas y a decir verdad bastantes apuntan en direcciones muy dispersas, es por ello que nos concentraremos en mencionar algunas de las más actuales y locales sin olvidar los grandes aportes en esta área de precursores como Vincent Thomas con su "Antropología de la muerte" o bien las reflexiones filosóficas de un Heidegger quien desde la abstracción teórica nos brinda un soporte contextual que ayuda a definir la mirada general del estudio.

Teniendo en cuenta estas consideraciones subrayo que la originalidad del presente estudio radica en el cruce temático y práctico entre la imagen fotográfica vinculada a la tumba y sus deudos. La fotografía en la práctica en cuestión nos lleva a acotar el tema en tanto dato antropológico-etnográfico y circunscribirlo también en una esfera mayor cual es la de los estudios de la memoria. Utilizaremos las nociones fenomenológicas de Ricoeur y también la

visión general de Candau con su "Antropología de la memoria" sin embargo, como ya lo había anunciado antes, nos remitiremos a textos más específicos, los cuales presento según ciertos ejes o categorías de análisis: Espacial contextual; estas dan cuenta del espacio cementerio en diversas dimensiones, Fenomenología de la muerte; incluye investigaciones desde el campo de la psicología y la literatura, y finalmente; Memoria.

3.1 Espacial contextual:

En esta categoría incluyo estudios que tienen en común con el actual las descripciones de tumbas y prácticas. En primer lugar mencionaré el estudio de Flory Otárola Durán "Cementerio de San José: historia, creencias y arte dentro de sus muros", estudio que describe cinco cementerios costaricenses en el marco histórico-político de su creación. El protagonismo en dicho estudio lo cobra la descripción general de su contexto histórico, los orígenes y vicisitudes de la creación de dichos cementerios, para luego en segundo término abordar de manera descriptiva el patrimonio arquitectónico, tipologías de tumbas, iconografías y finalmente las prácticas, lugar común que tendría con el presente estudio. Sin embargo dichas prácticas se revisan de manera muy somera, no pasando de la descripción, solamente al final del estudio se aventuran algunas conclusiones que reflexionan sobre el tránsito de la concepción del cementerio como lugar olvidado a su constitución como lugar de encuentro, finalizando con una crítica a tipologías de cementerios.

Otro punto en común de dicho estudio es la descripción de anécdotas y difuntos singulares, lo cual lo emparenta con este estudio en la atención que comienza a tener para las ciencias sociales las prácticas informales y como estas pueden dar cuenta de una riqueza a menudo olvidada.

Otro estudio que se inscribe de manera más pura en la categoría espacial contextual es el realizado por Flavia Diaz y Lesly Brozuela titulado "Cementerio General de Santiago: un ejemplo de segregación espacial y de desigualdades sociales", dicho estudio versa sobre temas sociológicos teniendo una hipótesis bastante clara que en resumidas cuentas explica la distribución de tipologías de tumbas en el cementerio en relación a las condiciones socio-económicas duplicando las desigualdades que existirían en la ciudad y en el país en general.

Este estudio se aleja del marco temático en el que nos movemos pero resulta interesante relevarlo ya que se trata de uno de los pocos estudios de ciencias sociales en el propio Cementerio General de Santiago. El estudio más bien nos es útil como un antecedente contextual que nos ayuda a consolidar la hipótesis secundaria de que las tumbas elegidas pertenecerían a cierta clase social (clase media-baja).

3.2 Fenomenología de la muerte:

En esta segunda categoría he incluido dos investigaciones de campos aparentemente divergentes pero que sin embargo brindan un gran aporte al diseño de la presente investigación, a saber: la literatura y la psicología.

Comenzaré mencionando el estudio de Pablo Cifuentes Vladio titulado "Conciencia fenomenológica de la historia en "El cementerio más hermoso de Chile" de Christian Formoso: recursos poéticos en la construcción del otro discurso". El estudio de Cifuentes se propone establecer una lectura de la obra de un poeta en particular para dar herramientas de corte literario, cuestión que podría parecer del todo ajena si no consideráramos el preámbulo que su especial visión supone. Cifuentes releva la mirada fenomenológica para la observación de la crítica literaria estableciendo una metáfora entre la constitución de los poemas analizados y las tumbas de un cementerio ("El cementerio más hermoso de Chile"), la defensa de la óptica fenomenológica alude a la subjetividad de la realidad en general y en específico a su subjetividad histórica, cuestión que es clave en nuestra investigación. La importancia de la instrumentalidad fenomenológica es gravitante ya que nos permite acercarnos al otro desde la mediación de un discurso que promete autenticidad.

Volviendo a nuestra investigación, cabe insistir en la necesidad de "fenomenologizar" el discurso del otro quien es el sujeto de nuestra investigación. Los discursos analizados desde esta óptica permiten ir más allá de la simple descripción y acceder a la singularidad de cada caso por la vía de una dilucidación de las fuerzas que articulan las prácticas. La intencionalidad, patrimonio de la fenomenología se desdobra en la práctica consiente (como elección o forma) y el padecer propio que moviliza a las prácticas.

Una segunda investigación, ahora desde el campo de la psicología nos brinda un piso común interesante. El estudio de Marcela Castillo titulado "La muerte: Su sentido y significado a partir de un estudio de casos en adultos mayores" se presenta como antecedente empírico relevante. El hecho de que el estudio revise el caso de adultos mayores confrontados a la idea de la muerte implica una contextualización fenomenológica importante, se analizan conceptos generales y aspectos históricos relativos a la muerte bridando un anclaje cultural que incluye a la muerte como hecho social, pero lo fundamental radica en el hecho de que son discursos específicos de personas reales los que se analizan. Se aborda el tema de la "creencia" como elemento recurrente en los discursos analizados lo cual emparenta aún más dicha investigación con la presente en la medida que aborda y se hace cargo de aquella dimensión, se refiere a la muerte propia y de los otros estableciendo distinciones fenoménicas (no necesariamente fenomenológicas) que brindarían un antecedente con una especial filiación antropológica. Finalmente la investigación de Castillo cuenta con un método de análisis similar: se revisan las encuestas de manera de ir ilustrando ciertos conceptos o situaciones dadas, lo cual ancla el marco teórico que se tenga con las manifestaciones empíricas a que se refieren las teorías en cuestión, de manera muy similar a lo que se realizo en el presente estudio.

Sin embargo dicha investigación tiene como centro el fenómeno de la muerte misma lo cual la diferencia de la nuestra en la medida de que deja fuera la constelación simbólica, memorial y fetichista de las prácticas realizadas en la tumba. Si bien el origen de las prácticas es la muerte (de un tercero), en nuestra investigación el objeto de análisis son los discursos con miras a dilucidar la operación de la memoria, categoría que he dejado para el final del estado de arte ya que es protagónica en nuestro estudio.

3.3 Memoria:

En esta categoría se encuentran un sin número de investigaciones, el concepto en cuestión a menudo es el más adecuado para vincular la temática de la muerte con la de la imagen, sea cual sea el tipo de imagen. Ya desde tiempos inmemoriales la imagen remite en mayor o menor medida a la memoria, sea como relación simbólica que nutre un sentido específico o

bien como parte de un sistema mayor que concierne a la memoria como conmemoración o recuerdo.

En mi investigación el tema de la memoria es abordado desde la fenomenología de Ricoeur quien a su vez es influido por filósofos más antiguos y sin embargo muy originales en el área de la fenomenología. Destacan los aportes de Bergson a quien debemos la distinción entre memoria-hábito y memoria-recuerdo que nos ayuda a categorizar los discursos de los deudos y sus motivaciones. Sin embargo, el adentrarnos en las sinuosas aguas de la fenomenología nos lleva a enfrentar las viejas aporías de la metafísica como el problema de la presencia y la constitución existencial del sujeto para la cual la filosofía de Heidegger no deja de ser tremendamente reveladora: la circunstancialidad del hombre como ser-para-la-muerte ancla toda reflexión metafísica a un hecho fundamental e universal: nuestra caducidad.

En una dimensión más aplicada de la memoria tenemos los aportes de Benjamin citados a través de las reflexiones de Elisabeth Collingwood-Selby quien en su magistral obra "El filo fotográfico de la historia: *Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*" revisa el desarrollo del historicismo y la historia de la fotografía como correlato de los modelos de intelección de la historia (específicamente del historicismo) en los últimos dos siglos. El aporte fundamental de esta obra es situar el acto de rememorar en la constelación de fuerzas sociales y filosóficas que implica la memoria. No solo legitima la crítica de Benjamin al historicismo sino que con ello nos brinda las herramientas necesarias para comprender de mejor manera los actos de rememoración que realizan los deudos. No se trataría simplemente de una referencia al pasado, sino que se sugiere que aquello que "vamos a buscar al pasado" es algo que nunca termina de acontecer, premisa que condiciona profundamente la lectura de las prácticas de ubicación de la fotografía en la tumba.

Sin embargo hasta aquí las referencias a antecedentes en torno al tema de la memoria han sido relativas a un marco teórico, sin discriminación de que se ha preferido utilizar como antecedentes el "estado de arte" antes que un marco teórico propiamente tal debido a los motivos antes mencionados.

En lo específico destacaré algunas investigaciones que conciernen al tema de estudio en una aplicación un poco más directa. En primer lugar menciono la investigación de Roxana Lazo titulada "Costumbres y tradiciones en cementerios de Lima el 1° de noviembre en tiempos de globalización". Dicho estudio pone el énfasis en la diversidad de costumbres y tradiciones que se dan en aquel cementerio, revisando un sin número de manifestaciones populares como vendedores de comida, publicidad de matrimonios masivos y una multiplicidad de expresiones singulares propias del ambiente festivo que se habría forjado en torno al culto de los muertos en dicho lugar. El vínculo con la memoria no es el más directo, el acento está más bien sobre el tema identitario en torno a la multiplicidad de prácticas, el aporte fundamental para nuestro estudio es ayudar a consolidar la investigación etnográfica en torno a prácticas populares antes invisibilizadas y proponer ciertas reflexiones en torno a la mutación de tradiciones y costumbres. Dentro de las conclusiones de dicho estudio se encuentra la premisa de atribuir a las migraciones el sin número de modificaciones e influencias sobre las tradiciones globales, estas modificaciones lograrían posicionarse fácilmente en tanto existe cierta complicidad de pueblos que se encuentran bajo circunstancias afines. Existiría pues un contra punto ante la memoria oficial y tradicional de un pueblo que se constituye en la multiplicidad sincrética de las influencias globales expresadas en lo popular.

En segundo lugar mencionaré el estudio de la colombiana Eloísa Lamilla Guerrero titulado "El cementerio central de Neiva (Huila): escenario de activación, reinterpretación y disputa de múltiples memorias". Este estudio revisa múltiples elementos ya mencionados en las investigaciones ya señaladas como son: descripción del cementerio, descripción de prácticas, ordenamiento territorial, etc. Sin embargo el énfasis está puesto en la memoria en tanto múltiples manifestaciones, hay pues una oposición entre la memoria oficial relativa a próceres de la patria y otros personajes de la historia colombiana que ayudan a consolidar la memoria nacional y la memoria popular que actuaría como respuesta ante la memoria nacional oficial.

Se presenta como antecedente conceptual las definiciones de Le Goff en torno a la idea de monumento y todo aquello que remite al acto de recordar, pasando por la memoria "del conflicto" que remitiría a acontecimientos críticos en la historia y sociedad colombiana para

finalizar con la ya mencionada memoria popular o como ella la llama "de la devoción y el milagro", memoria que es descrita como dinámica y performativa.

Lamilla revisa esta última memoria en torno a prácticas que se mueven entre lo sacro y lo profano cuestión que parece ser un denominador común en los campos santos de Latinoamérica. Las tumbas son también unidades de estudio con un carácter definido y un rol representacional según la autora, en estas se daría lo que ella llama "la batalla de los signos" haciendo alusión a toda la simbólica propia de religiones en continua mixtura con las nuevas manifestaciones populares. El uso del término "memoria performática" sugiere una relevación de lo empírico en tanto acciones específicas que rodean a las prácticas, insufla a las prácticas un valor activo que las despoja de la pasividad de la analítica descriptiva y la inscribe en el orden de lo impredecible y singular, cuestión que es fundamental en nuestra investigación.

A su vez la autora propone explicaciones de las prácticas atribuyéndole dimensiones de "duelo" y "catarsis", para finalmente presentar una serie de imágenes de tumbas con una breve descripción que alude a la singularidad de cada una de ellas.

Dada la coincidencia temática que presenta este último estudio he dejado para el final la mención del trabajo de Alberto Gawryszewski titulado "La fotografía y los epitafios en Cementerios Brasileños como fuentes Históricas". El estudio en cuestión se propone como objetivo general legitimar las imágenes fotográficas y epitafios como fuentes de estudio históricas, para ello hace referencia a Peter Burke quien se propone el mismo desafío en relación a la disciplina de la historia en general, haciendo hincapié en la importancia de un análisis exhaustivo y bien contextualizado de la imagen:

"Las imágenes no son consideradas como verdades, ellas deben ser analizadas en su contexto histórico, son visiones de un mundo pasado, construcciones de una memoria, cargada de valores." (Gawryszewski; 2011; 9)

La subjetividad en la percepción de la imagen fotográfica parece ser un punto de partida relevante. Dicha subjetividad es la que en nuestro caso es abordada en torno a las reflexiones de Benjamin sobre el pasado y la historia así como también mediante la instrumentalidad

fenomenológica. Gawryszewski las llama "visiones de un pasado" emparentando la noción fenomenológica con la subjetividad del sujeto que percibe el pasado.

Sin embargo la línea del estudio presenta puntos de coincidencia más específicos derivados del contexto de estudio.

" La imagen poco o nada dice o emociona a aquellos que nada saben del contexto histórico particular en que se originó. Bueno, en el caso de las fotografías cementeriales una cosa el observador sabe: se trata de un muerto. A partir de eso, señalamos para una perspectiva distinta: ¿tiene sentido la emoción y/o lamento, aunque sea de sujetos no relacionados a la sepultura observada, en especial si se trata de un niño, adolescente o joven acompañado de un epitafio con frases igualmente emotivo. Se trata, tal vez, de un nuevo abordaje teórico de la fotografía." (Kossov citado por Gawryszewski; 2011; 10)

La premisa inicial que sostiene que una imagen no emociona a aquellos que no saben del contexto histórico es relativizada al asumir que podría existir un lamento de un desconocido frente a una fotografía de un muerto en un cementerio, se propone entonces un abordaje distinto de la relación entre fotografía y contexto histórico, cuestión que en nuestro caso abordaremos desde una perspectiva múltiple que pone el énfasis en la singularidad de cada historia específica.

Por otro lado Gawryszewski sostiene que la importancia de su estudio radica en el contenido de la imagen más que en el formato o tecnologías epocales, aquello por un lado acota el tema pero por otro lo desvincula de la circunstancia precisa que da origen a alguna de estas prácticas en lo particular. En este sentido mi decisión ha sido la de considerar estas variables como partes gravitantes del conjunto de elementos de la tumba.

Gawryszewski se pregunta sobre la función y utilidad de las fotografías y epitafios en la tumba e improvisa una hipótesis surgida del sentido común: "se busca la construcción de una perennidad por el uso de palabras y de una imagen". En principio me parece una hipótesis acertada sin embargo el tratar al texto (epitafio) y la fotografía como parte de una sola forma me parece un tanto reduccionista.

Si bien podemos estar de acuerdo con la hipótesis planteada nuestra investigación cuenta con una hipótesis adicional que versa sobre el carácter analógico y mimético de la fotografía, es por ello que allí donde Gawryszewski dice "perennidad" nosotros decimos "presentificación".

Luego el autor se pregunta ¿para quién fueron construidos esos mensajes? lo cual lo hace indagar en las distintas tumbas concluyendo que los mensajes son para "homenajear" al difunto, en este punto nos preguntamos: ¿que implicaría el acto de homenajear? Gawryszewski no da muchas luces sobre aquello, en general las conclusiones parecen simplistas y a menudo cargadas de juicios de valor personales:

" El familiar dejó en la sepultura un aviso/pedido a los vivos que por allí pasasen: rezar. El pedido está basado en dos cuestiones básicas: la muerta poseía un alma angelical; todos serán juzgados por el Eterno Divino. En este último caso, es bueno precaverse." (Gawryszewski; 2011; 11)

Aquellas cuestiones básicas planteadas no parecen concluidas explicitando algún tipo de análisis o marco teórico específico, más bien tienen un carácter anecdótico lo cual lo diferenciaría de nuestro estudio.

En resumen el estudio de Gawryszewski resulta de gran relevancia dada la coincidencia temática y contextual, sin embargo se trata de un análisis más bien descriptivo, que de todos modos nos brinda una primera pincelada sobre ciertos fenómenos que rodean a dichas prácticas.

De este modo finalizo la presentación del estado de arte sobre el tema abordado en esta investigación. Presentando una muestra de la diversidad de abordajes que se tiene sobre los temas relacionados quiero sugerir que se trata de temáticas con grandes ejes de fuga que plantean problemas muy sensibles a los distintos contextos. En este sentido se ha decidido priorizar las investigaciones relacionadas con la muerte o el cementerio por sobre las que versan sobre la fotografía ya que este último tema cuenta con más aéreas temáticas y muchas de ellas no remiten a la problemática específica que nos ocupa.

Los trabajos sobre fotografía de Barthes y las reflexiones sobre los mismos de Collingwood-Selby son de absoluta relevancia para la reflexión en proceso, trabajos que suelen desenmarcarse de una sola teoría como sería un análisis semiótico estructural por ejemplo. Del mismo modo las reflexiones de Hans Belting en su "antropología de la imagen" presentan una densidad contextual tremendamente reveladora ya que actualiza y concilia a veces de manera enciclopédica a veces articulando las teorías desde dentro los distintos discursos que se tiene sobre la imagen en las ciencias sociales.

Finalmente las teorías psicoanalíticas de un agudo Giorgio Agamben así como las concepciones filosóficas de Ricoeur en torno a la imagen parecen un piso solido para el tratamiento de la singularidad y el proceso narrativo que esconden las imágenes -en- y de las tumbas analizadas.



4 ITERPRETACIÓN Y ANÁLISIS

4.1 Descripción de prácticas

"No experimentamos, en sentido propio, el morir de los otros, a lo sumo solamente asistimos a él" Heidegger.

Se decidió comenzar la revisión de las interpretaciones y análisis del material teniendo como punto de partida las prácticas, dado que estas en tanto formas son elementos descriptivos y describibles, que nos sitúan y contextualizan definiendo la mirada que se tendrá del análisis. Las prácticas dan cuenta de motivaciones, necesidades así como también describirán funcionamientos, todo ello brinda un contexto bien temático bien estructural que sirve de punto de partida para la indagación de fenómenos más específicos y singulares, singularidades que son el objetivo esencial de la investigación.

4.1.1 Motivaciones: *Identificación y recuerdo*

La práctica de ubicación de una fotografía del difunto en su tumba presenta dos grandes tipologías: si atendemos a la historia de dicha práctica podemos verificar una primera modalidad singular: los difuntos ubicaban la fotografía en vida en su tumba. La segunda práctica más masiva y actual es la de la ubicación de la fotografía del difunto por parte de sus familiares o seres queridos, quienes en un ejercicio de rememoración³ ubican la fotografía otorgándole distintas funciones asociadas a la memoria.

Es que lo que pasa es que en esos años cuando construyeron esa sepultura, habitualmente los arquitectos o los ingenieros que tenía el cementerio colocaban la foto del dueño, del que compraba la sepultura... en vida y la colocaban ahí. Ahora ya nadie

³ Si bien aquí el término aparece como sinónimo de recuerdo más adelante lo usaremos para designar un modo específico del recuerdo que tiene su raíz en la noción benjaminiana del recuerdo en oposición al "dato" a secas.

quien compra quiere tener una foto, una foto en el cementerio si está vivo pero antiguamente lo hacían así.⁴

Aquella práctica inicial cuya autoría es atribuida a arquitectos o ingenieros surgía sin embargo de la voluntad del difunto en vida, la novedad tecnológica que caracterizaba a la fotografía era también un atributo de "distinción", en ese sentido en tanto práctica tenía un valor que sobrepasaba el tema fotográfico otorgando un valor adicional de suntuosidad dada su excepcionalidad. Sin discriminación de lo llamativo de la forma descrita no profundizaré en esta modalidad y más bien pondré el énfasis en la segunda modalidad cual es la adopción de una fotografía por parte de los seres queridos, ya que el interés de la investigación es dar cuenta de la relación dialógica que allí habría. Cabe destacar que la fotografía que es utilizada en estos casos es una fotografía del difunto en vida, pero se trata de una imagen que es seleccionada posteriormente a su muerte, se rescata de entre los recuerdos felices una imagen que "inmortalice" al difunto, la fotografía es parte de un repertorio de imágenes con un específico valor afectivo.

'En realidad fue una idea de toda la familia en general por el hecho de recordarlos, de colocar ahí su foto, su imagen que nos recordaba toda la vida, los recuerdos, los momentos que vivimos con ella, entonces es como poner ahí a mi abuelita ahí para que siempre sea un lindo recuerdo para todos.'⁵

La práctica de la foto suele ser colectiva, el proceso de selección de la foto es un proceso de re-construcción del recuerdo proceso sobre el cual volveremos más adelante, por ahora nos enfocaremos en la dimensión general de la práctica y en como ella da cuenta de una necesidad

⁴ Deudo del difunto Evaristo, quien se encuentra en una tumba a piso en una zona de clase media del Cementerio General (Patio 84). La fotografía del difunto parece ser muy antigua (más de 60 años según sus deudos). El deudo forma parte de un grupo de 5 familiares del difunto, todos de edad adulta (entre 50 y 70 años) quienes se reúnen para visitar a su difunto en un clima alegre de recuerdo (entrevista realizada el día de todos los muertos 1° de noviembre de 2010). No traen flores ni otros elementos específicos a la tumba.'

⁵ Scarlett deudo nieta de Rojas y Ortiz, quienes se encuentran en una tumba en nicho bóveda en una zona de clase media-baja del cementerio (Patio 104, galería 85). La fotografía del difunto parece ser actual. Scarlett se encuentra sola visitando a sus abuelos difuntos, su ánimo es alegre pero deja entrever cierta melancolía al recordar a sus difuntos. No trae elementos a la tumba.

de vivenciar los recuerdos. Si la primera práctica responde a una necesidad exterior de identificación la segunda práctica respondería a la necesidad de rememoración de la persona desaparecida, sin embargo los modos de rememoración así como la naturaleza del recuerdo no son características estables, estas varían según los sujetos y responden a ciertos marcos contextuales donde la creencia cumple un rol fundamental.

'...y eso es lo que se acuerda uno y lo mantiene más vivo también así po', de ver la foto como era él, se mantiene más vivo en el recuerdo de uno.'⁶

Como ya lo habíamos intuido anteriormente el recuerdo tendría una función de perpetuación de la vida, mantenerse "vivo en el recuerdo" parece una necesidad transversal, ver al difunto en la fotografía es una forma de retención sin embargo esta operación psicológico-afectiva tiene un contexto específico en donde adquiere sentido: por un lado la dimensión constructiva de mantener un recuerdo y por otro el sistema de creencias donde se asienta la práctica o de manera más general, en donde se asienta el sentido mismo de la ausencia en tanto "destino" o hecho irrevocable.

4.1.2 Muerte como vacío: *Ausencia, creencia y función.*

Ausencia:

'El hecho de ver y saber que ya es una realidad, o sea estos dos meses anteriores es como que uno sabe que ya no está pero como que uno intenta no darse la idea... que ya quizás no voy a poder abrazarla, no la voy a poder besar, en lo concreto no lo voy a poder hacer.'⁷

⁶ Carmen deudo tía de Sergio, quien se encuentra en una tumba en nicho bóveda en una zona de clase media-baja del cementerio (Patio 106, galería 42). La fotografía del difunto parece ser actual. Carmen visita todos los domingos a su hermano, cuñada y sobrino difuntos, en esta oportunidad la acompaña su amiga Eugenia. De ánimo tranquilo contemplan la tumba en silencio, traen flores. Entrevista realizada el 10 de abril del 2011.

⁷ Scarlett.

La muerte en tanto ausencia produce un quiebre en la trama de relaciones que se tiene con los otros. Este vacío desarticula el orden de los vivos, es decir opone la realidad de los roles de los individuos, lo que cada uno es y hace, al cesar de estos actos. Este cesar es un vacío en la trama significativa de una cultura pues ya no se puede oponer el contenido de lo que se piensa ni de lo que se hace en tanto significado al “cesar” del difunto, puesto que éste no puede más tomar partido ni dar sentido con sus acciones al espacio que él mismo ocupaba, en otras palabras su “cesar” no es una acción que en tanto contenido le pertenezca. Con su desaparición su ser pasa a “significar” en tanto objeto, es pues pura negatividad en relación a la idea de pérdida, sin embargo el ser del difunto también se constituye en la memoria de la colectividad adquiriendo nuevas características y significaciones, si bien existe una objetualización esta comporta al mismo tiempo cierto "vitalismo" en tanto produce nuevas prácticas las cuales pueden adquirir nuevos significados o bien simplemente constituirse como formas no simbólicas que animan la persona ya desaparecida.

Este quiebre se traduce en una necesidad de dar sentido al vacío, necesidad que se articula como creencia de un grupo, como definición de sentido de la vida en su globalidad.

Por otro lado, la ausencia si bien golpea más a unos que a otros, es más significativa para quien ha compartido mayormente con el difunto, sin embargo esta no deja de ser un fenómeno que se vive en la colectividad, la existencia contextualizada en un tiempo y un espacio da cuenta de un modo de ser que se vive en comunidad:

"El sentido del ser no es común - sino que el en-común del ser transita todo el sentido"
(Nancy; 1983; 156)

Para Nancy no existe el ser en abstracto, el ser siempre es vivido en comunión con otros, esta idea es de gran relevancia pues otorga sentido a la singularidad de la persona difunta dado que apelando a una experiencia común identifica a los deudos con su difunto en la singularidad irremplazable del ser ausente que siempre es común (en tanto falta).

La experiencia común de la pérdida es tan fundacional como la experiencia común del nacer, crecer y desarrollarse en comunidad, precisamente porque adquiere sentido como pérdida en la medida de que la ausencia puede ser a su vez sentida por otros.

Si bien nuestro objetivo es la singularidad de la persona difunta el concepto de ausencia nos brinda una visión inevitable que es de pura negatividad: aquello que -no está- está condenado a ser representado (más que simplemente vivido), esta naturaleza de la representación es solidaria con un análisis que sustituye de manera formal, es un reemplazo siempre insuficiente, esta representación es de naturaleza simbólica dado que el lugar de lo ausente es colmado por un símbolo inmaterial cuyo referente se encuentra forzosamente fuera del sistema.

'Es como fuerte verlo ahí, de ya no verlo en la casa, en la casa de mi padre, nos juntábamos ahí, ahora es fuerte verlo aquí.'⁸

Ver al difunto "ahí" quiere decir "dejar de verlo" allá. Si bien la designación de un aquí o allá siempre es exclusiva y única (estar aquí implica siempre no estar allá), es importante reconocer en esta exclusión la supresión del aspecto inespecífico de la ubicación espacial de los difuntos, se habla del espacio como una zona que abarca el todo (vida y muerte). Es llamativo el hecho de que el deudo tenga el mismo tratamiento con la presencia del difunto ("verlo ahí, verlo aquí") en la tumba y en la vida cotidiana del sujeto antes vivo, se trata a la imagen del difunto de la misma forma que al difunto en vida: es la misma persona, su imagen fotográfica es equivalente a la presencia del sujeto, he aquí una primera corroboración de la naturaleza -presentificadora- de la imagen fotográfica . Sin embargo al mismo tiempo el sentido (y la contradicción) de la frase es constatar la fatalidad radical de la ausencia: "verlo

⁸ Fresia deudo hermana y cuñada de Antonio Jacke Arenas, quienes se encuentran en una tumba a piso en una zona de clase media-baja del cementerio (Patio 143). La fotografía del difunto parece ser actual. Fresia viene con su pareja Moisés, se presentan como gente "gitana", su ánimo es melancólico (Moisés llora en la entrevista). Traen flores, Fresia ordena las flores con delicadeza mientras es entrevistada. La entrevista se realizó el día 10 de abril del 2011.

aquí" implica que ya no está más, al menos en primera instancia es esto lo que sugiere el deudo.

"Trasladamos la visibilidad que poseen los cuerpos a la visibilidad que adquieren las imágenes a través de su medio, y las valoramos como una expresión de presencia, así como relacionamos la invisibilidad con la ausencia" (Belting; 207; 39)

Provisionalmente podemos asumir que la imagen fotográfica tiene esta doble función: recordar, presentificar, pero también mostrar la realidad de la ausencia, ver a la persona "ahí" (en la foto) es también no verla en vida, hay una exclusión inevitable entre fotografía y vida cuestión sobre la que volveremos al retomar la fotografía en su singularidad.

Creencia:

Las prácticas tienen un antecedente fundamental cuales son las creencias, habitualmente estas creencias se dan en la colectividad, sus formas varían según religiones, grupos culturales o sujetos sin embargo la creencia en si misma tiene cierta naturaleza, un modo específico de relacionarse con su objeto.

El sentido de la creencia aparece circunscrito a una plenitud de verdad, en donde aquel saber tiene la forma de una experiencia pese a prescindir de una verificación empírica; la imposibilidad práctica de ir más allá del hecho trascendental de la muerte en tanto corroboración de "algo" es solo una de las condiciones que da cuenta de otro tipo de saber, este hecho se despliega más bien conforme a una teleología general manifestada como atestación frente a un acontecimiento:

"...La creencia dóxica se inscribe en la gramática del *-creo que-*, la atestación depende de la del *-creo en-*. En esto se aproxima al testimonio, como indica la etimología, en la medida en que se cree precisamente en la palabra del testigo..." (Ricoeur; 2006; XXXV)

Según Ricoeur la creencia bajo el modo de la atestación, aquel saber que en nuestro caso objetiva lo "trasendente" tiene la forma de un testimonio, un "saber" fuera de las normas corroborativas de la episteme científica. La creencia ligada a la esfera de la muerte hace

plausible un saber basado en un testimonio un *-creer en-* que, dado que se sitúa (en) deja de lado el límite obligado de la visión instrumental de un *"para-que"* en el cual lo que se cree es "contenido", saber cuantificable, verificable, sujeto a las leyes de una intelección objetiva, escindida de la experiencia plena de la creencia del sujeto. La inclusión de la verdad del testigo, el cual son todos los miembros de un grupo cuya creencia colectiva tenga una forma común, está dada de forma radical en el ámbito de la muerte, pues este escenario opaco a la lógica corroborativa brinda una vía práctica de construcción de un mito, así como también un funcionamiento albergado en la estabilidad sincrónica de los significantes mortuorios, los cuales se fundan más allá del saber mundano.

"La creencia es la idea sentida más que concebida" (Deleuze citando a Hume; 1953; 102)

Mucho antes que Ricoeur, Hume describe la idea de creencia como algo cercano a los afectos más que al intelecto, esta idea es solidaria con la atestación de Ricoeur puesto que se basa en una "complicidad" con otro, sin el anclaje argumentativo del conocimiento positivo, las afecciones son irreductibles, esto es lo que hace que cada creencia sea legítima.

'Yo soy una persona muy creyente y que en todo momento yo tengo un contacto, en el sentido de que sé que está bien, siempre le hablo, aunque sé que está bien siento como interrumpirla mucho porque siento que de repente uno los llama y no los deja descansar, siempre es como que recordándolas, que siempre digo que la voy a amar, como que ese es el tipo de diálogo, que la extraño, pero que sé que está mejor, que está mejor donde está y que siempre la voy a recordar, pase lo que pase siempre va a estar en nuestros corazones y va a vivir siempre, en nuestros hijos y así sucesivamente, siempre van a saber que existió ella.'⁹

El deudo manifiesta su carácter creyente otorgándole un valor en sí mismo, el cual es de algún modo la garantía del contacto que se tiene con el difunto. En dicho contacto el deudo puede corroborar que el difunto se encuentra bien, de un modo dialogal se construye su ser

⁹ Scarlett.

trascendido: el deudo manifiesta su amor y la añoranza y en ese proceso afectivo asume el bienestar del difunto, se establece un pacto en donde la promesa de lo inolvidable es a su vez la perpetuación de la vida eterna. Dicha perpetuación en el recuerdo tiene una relación metafórica con la creencia religiosa de una vida eterna, la muerte se relativiza como acontecimiento y se distribuye entre los seres queridos generando un eco de la presencia del difunto.

"El antepasado sólo sobrevive en la filiación. Si el antepasado se preocupa por el culto que deben rendirle sus sucesores lo hace porque sabe, como nosotros lo hemos sabido siempre, que hay una sola alternativa: vivir en plural o morir solo." (Augé; 1988; 141)

Como bien señala Augé la preocupación del antepasado por los cultos (y creencias) en vida es la forma que tiene la creencia en su naturaleza colectiva, la creencia se construye mediante sistemas simbólicos que por su carácter representacional son siempre intercambios, intercambios valga la redundancia colectivos.

"Lo impensable de los demás es lo impensable nuestro. Nunca agotaremos el contenido de una creencia porque, sin duda, una creencia no se reduce a su contenido" (Augé; 1988; 112)

Es este carácter "exterior" del referente de la creencia el que Augé propone como inagotable: la creencia cuenta con una narración pero el surgimiento de la creencia en sí es un patrimonio natural de la cultura sea cual sea que esta fuere. En este sentido es que lo impensable es una dimensión común a toda cultura y la explicación "simbólica" o "materialista" está siempre fuera de la creencia pues el acto de creer resulta irreductible (e inevitable).

'Yo considero que la muerte es una separación de espíritu y alma... entonces decir "morí" o "murieron las personas" quiere decir que no quedó el recuerdo, no quedaron rastro de ellos, morir es una cosa de término, que involucra al término, o sea que no queda ningún recuerdo, ninguna cosa, entonces no po', yo digo que la muerte es separación de espíritu y alma, es como que tú entras en un portal, en una puerta, abris la puerta de la vida y abris la puerta de la muerte y ahí transgredís ese ámbito, pero siempre viven con nosotros, o sea cuando una persona muere

normalmente el espíritu queda con nosotros, entonces ya decimos “no está muerto porque está con nosotros” o sea vive con nosotros ¿cachai?, porque siempre estamos recordándolos de una u otra forma.¹⁰

En particular la creencia de este deudo nos vuelve a sugerir la relatividad de la muerte, marca un fin de ciclo pero rescata la continuidad. Los difuntos dejan "rastros", huellas o recuerdos, es aquí donde nos enfrentamos a la natural paradoja del recuerdo y de la muerte: el recuerdo es el signo de lo pasado y es también la construcción de la continuidad en el presente: "no está muerto porque está con nosotros" y está en la medida de su recuerdo, es decir en la medida de nuestra perpetuación afectiva, tema sobre el que volveremos más adelante.

Por otro lado podemos asumir que la "presencia" del recuerdo es de lo que se alimenta la creencia, la necesidad de perpetuar nuestros afectos es el motor de la narrativa que se construye tras la creencia.

"El dios se reproduce a medida que los hombres mueren" (Augé; 1988; 55)

Podemos aventurarnos, siguiendo el hilo de Augé a pensar que una creencia religiosa se reproduce a medida que los hombres mueren. La muerte y su construcción simbólica no pueden más que reforzar la creencia, haciendo de esta un producto; no puede haber novedad en la construcción de un mito, más bien el silencio de los ausentes es el que otorga sentido al relato entendiendo este acontecimiento como un hecho presenciado por otros, por los vivos.

'La muerte, la vida son dos cosas anexas, son separaciones no más, pero depende de cada persona cómo la vea, yo veo la muerte así, o sea veo la muerte y de hecho yo siempre le digo yo a mis hijos y a mi esposa “si yo me muero no lloren en mi velorio” quiero a mis hijos, a mi esposa al lado mío.’¹¹

¹⁰ Moisés deudo cuñado de Antonio Jacke Arenas, quien se encuentra en una tumba a piso en una zona de clase media-baja del cementerio (Patio 143).

¹¹ Moisés.

Este deudo entiende la muerte como algo contiguo a la vida, aquel quiebre no sería más que un umbral en donde reaparece la continuidad, continuidad que alberga un deseo específico ("no quiero que lloren en mi velorio"), los quiere cerca, los cree cerca y es el hecho de creer en ello lo que motiva la persuasión hacia sus seres queridos, hay pues una insistencia en la creencia pues no basta con informar a sus cercanos, hay que hacerlos parte de su creencia "atestiguando" que (y qué) se cree.

"La idea impuesta y cómoda, según la cual lo impensado residual corresponde a la parte específica cultural, no tiene en cuenta, un hecho bastante evidente para que lo pasemos por alto: lo cierto es que no comprendemos las creencias de quienes están cerca de nosotros mejor de lo que comprendemos las creencias de pueblos remotos." (Augé; 1988; 112)

Dicha opacidad de la creencia que acusa Augé vendría a ser una condición estructural la cual por una parte parece un obstáculo para la exegesis cultural pero por otra nos confirma la naturaleza de ese conocimiento, la naturaleza cómplice del "creer en" que constituye el dar crédito a un otro.

Este dar crédito es una forma de lidiar con la incertidumbre propia de la vida, es una de las formas, sino la más importante forma de administrar el sentido general de la vida (y el de la muerte por cierto):

"Todo el sentido del mundo y el sentido del pasado convergen hacia el absurdo de mi muerte. Una serie de operaciones simbólicas intenta superar o negar esta dislocación que hay entre un pasado complejo, orientado y sobrecargado de sentido y la inminencia de un absurdo absoluto" (Augé; 1988; 33)

En resumen la creencia es aquello que hace "vivable" lo impensable, el puente entre la razón y la voluntad que permite sortear el horror nihilista ante una certeza material que se manifiesta como un abismo ante el sentido.

Función:

“...Observemos más de cerca el sentido y la función de las ceremonias fúnebres. Nos encontramos frente a un sistema de creencias que se repite sin grandes variaciones en culturas diferentes y lejanas y que por ende podemos tratar como un complejo bastante unitario. Según estas creencias, el primer efecto de la muerte es transformar al muerto en un fantasma (la *larva* de los latinos, el *eidolon* y el *phásma* de los griegos, el *pitir* de los hindúes, etc.) es decir, en un ser vago y amenazante que permanece en el mundo de los vivos y vuelve a los lugares frecuentados por el difunto. La finalidad de los ritos fúnebres – en lo que están de acuerdo todos los estudiosos- es asegurar la transformación de ese ser incómodo e incierto en un antepasado amigable y poderoso, que vive en un mundo separado y con el cual se mantienen relaciones ritualmente definidas.” (Agamben; 2001; 119)

Según Agamben existiría cierta recurrencia en la naturaleza de los ritos funerarios, este modo particular y generalizado al mismo tiempo intentaría dar sentido al horizonte de la vida de los hombres que rodean al difunto, restituyendo este ser al “lugar” que le corresponde. Su vagar supone un desarraigo deducido de la ausencia del difunto en tanto ente vivo. Este deambular, “penar” de aquella entidad incierta sería una especie de doblez significativa, constituido por una inercia del sistema de significancia en donde el sujeto ausente existiendo en tanto significado colectivo, es decir teniendo como antecedente un significado histórico (ahora inscrito en la esfera sincrónica) concerniente al grupo al cual pertenece, se ve privado del soporte -material- que hace posible la significación de su propia persona en tanto “ser-vivo”, privado de la posibilidad de “animar” el significado de su persona para el resto, pasando de este modo a significar en términos objetuales, es decir, despojados de la diacronía propia de una duración constituida por la posibilidad como elección humana, correlato del sujeto actuante que da sentido a su vida en función de actos inscribibles en la grilla significativa de una cultura en virtud de sus elecciones.

"Las imágenes se tienen frente a los ojos así como se tiene frente a los ojos a los muertos : a pesar de ello no están ahí" (Belting; 2007; 177)

Belting describe las imágenes en su sentido general como dispositivos de ausencia, estas señalan un referente pero este no se encuentra allí. Dicha forma de representación es la que anunciaba implicaba la sustitución de una forma por un contenido, a la manera de una mecánica semiótico-estructuralista, sin embargo dicha mecánica no es capaz de explicar la totalidad de los procesos de simbolización y significación que allí acontecen: el fin de un sistema de sustitución es el comienzo de un sistema de evidenciación cargado de sentido.

Si por una parte tenemos un proceso de objetualización veremos que por otra el significante de la imagen del difunto, su cadáver adquiere también una condición de signo positivo en la medida en que recibe nuevas significaciones, el tratamiento que se tiene con la imagen del difunto, sea esta el propio cadáver, una imagen escultórica o una fotografía es distinto al que se tenía con la persona viva, se inicia un diálogo distinto que luego revisaremos en sus diversas variantes.

'Estoy con mi mamá sola yo con mi pensamiento yo a ella le converso, yo le converso a ella que el Pedro no viene porque se separó de la Adela y anda buscando una nueva mujer y ahora ya no se acuerda de venir para acá, pero yo no le estoy hablando sino que con mi pensamiento yo le transmito eso.'¹²

En la cita se puede apreciar una de las modalidades más comunes de este diálogo, se habla con el difunto según las reglas de un monólogo, se le cuentan historias, se le "pone al día" respecto de los sucesos cotidianos, en este sentido el tratamiento es diferente a un diálogo con un sujeto vivo, esta naturaleza pasiva del diálogo se ve reforzada por el hecho de realizarlo de manera mental.

La obligada pasividad del ser ausente se constituye en un nuevo significante el cual tiene su referente en el pasado lo cual plantea el problema de "que" (o quién) y "como" es lo que se recuerda, problemática que abordaremos en torno a las reflexiones de Ricoeur basadas en la distinción entre memoria e imaginación referidas a su vez a las categorías clásicas de

¹² Deudo (mujer) del difunto Evaristo.

imitación en tanto *eikon* y *phantasma* provenientes de la tradición aristotélica y platónica respectivamente.

Por otro lado la voluntad de equilibrar un orden trascendente tiene también una contraparte concreta en la estructura social, dicha voluntad respondería a un ejercicio de significación basada en los intercambios de sentidos referidos a la vida en su definición material y práctica;

“Lévi-Strauss relata el caso de los ritos de adopción que celebran los indios Fox para sustituir a un pariente muerto por uno vivo, permitiendo así el alejamiento definitivo del alma del difunto...” (Agamben; 2001; 118)

Esta nueva ausencia reclama al otro, lo “extraña” como aquel que es en tanto singularidad de su persona pero también en tanto falta de satisfacción de roles; así aquel que desaparece siempre es, esposo, hijo, hermano, presidente, etc. En este sentido es fácil comprender que el orden de relaciones permanece y que el vacío generado “debe” ser colmado de distintas maneras. Si tomamos como eje al rol en si mismo tendremos a otro individuo que asuma ciertas tareas, afectos, y roles que tenía el difunto. En la cita precedente se hace referencia a un rito de atribución de roles que no es más que el restablecimiento de la trama social a través de la “adopción” la cual constituye la sustitución de un individuo por otro apelando a la dimensión objetual de sus roles objetivados en el orden significativo del sistema general de dicha cultura.

4.1.3 Cotidianeidad: *rito y juego*

Si volvemos al contexto material de la memoria 'practicada' encontraremos que la constelación de elementos en torno a la tumba parece difuminar ciertos límites en tanto certezas epistemológicas, la ausencia del otro, y con ello la necesidad de crear sentido en el horizonte de los deudos constituye un terreno fértil para múltiples construcciones. En este escenario ciertos tópicos claves de la antropología como son ritos y símbolos se tornan ambivalentes o bien susceptibles de recibir una carga significativa dinámica y variable. Siguiendo este esquema es que encontramos a Agamben, quien desde una óptica estructuralista en su libro

“Infancia e Historia” revisa la operatoria del juego estableciendo una relación de oposición de este frente al rito;

“El rito fija y estructura el calendario, el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos cómo ni por qué, lo altera y lo destruye.” (Agamben; 2007; 99)

El rito fijaría los hitos estructurales proponiendo puntos sin espesor temporal, los cuales establecen una totalidad sincrónica compatible con el orden del tiempo cronológico en donde cada momento cuenta con una estructura inmanente. En oposición a éste estaría el juego que es puro acontecimiento, re significación siempre actual que –transcurre- en tanto vivencia referida a sí misma.

'Mira mamita aquí estoy, tengo limpiecito.'¹³

Como ya habíamos visto anteriormente los deudos suelen hablar con su difuntos, se establece un tipo de diálogo unilateral (monólogo) en cuanto a la forma, pero cabe mencionar que en cuanto contenido se trata de diálogos triviales anclados en la cotidianeidad, en este sentido los diálogos constituyen la parte diacrónica a la que alude Agamben, en oposición a los ritos establecidos según determinadas reglas, ritos que dada su naturaleza sincrónica suelen funcionar como codificación de las prácticas.

Agamben continua la propuesta ya esbozada por Lévi-Strauss en el “Pensamiento salvaje” en donde este propone claramente la oposición entre uno y otro orden dando cuenta de una relación de interdependencia de la máquina sincrónica frente a la diacrónica:

“Si el rito es entonces una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía.” (Agamben citando Lévi-Strauss; 2007; 107)

¹³ Esta persona trabaja cuidando y manteniendo las tumbas, de aquí en adelante lo llamaremos "cuidador". Tiene una relación cotidiana con los deudos de las tumbas que cuida, observa las prácticas y mantiene una posición crítica frente a estas. La entrevista se realizó el 10 de abril de 2011.

'Es más familiar para marcar que aquí, este es su territorio, esta es su camita, esta es su casa entonces pa' que vean que mi hijo vive aquí, mi hermano vive aquí, es como más de familia.'¹⁴

La cita precedente explica una de las funciones que tendría la fotografía en la tumba: esta designa un territorio y con ello una propiedad, pero esto nos lleva a preguntarnos ¿los muertos tienen propiedades? (su casa, su cama, etc) ... el hecho de dar atribuciones propias de los sujetos vivos a los muertos parece responder también a la intención de perpetuar la vitalidad propia del "acontecer" que caracteriza al orden diacrónico de los vivos, esta normalización de la rutina y las atribuciones del difunto en tanto inclusión de sus relaciones cotidianas es el modo que se propone para producir acontecimiento; es el juego diacrónico que se opone a la ausencia sincrónica que constituye una representación plana y codificada de los elementos (y de la propia ausencia) en la tumba.

Sin embargo Agamben irá más lejos en su análisis y propondrá que es precisamente en esta relación donde se da la historia como tal. La interdependencia entre diacronía y sincronía configurarían un solo sistema que articula al hombre en su definición cultural y con ello temporal.

“...el objeto de la historia no es la diacronía, sino la oposición entre diacronía y sincronía que caracteriza a toda sociedad humana” (Agamben; 2007, 109)

En este sentido lo que diferenciaría a las distintas sociedades humanas es aquella distancia diferencial que tendrían con la diacronía y la sincronía, es decir; la diferencia no sería ya cualitativa sino cuantitativa, una resultante del predominio de uno de los dos órdenes (sincrónico-diacrónico). En este contexto las sociedades occidentales cuya tradición escrita tiende a una codificación estructural, estarían más vinculadas a la sincronía y aquellas sociedades en donde predomina la oralidad y la subversión del calendario, estarían más cercanas a la diacronía siendo siempre ambas relativas la una a la otra.

¹⁴ Fresia.

Es así como entonces se puede considerar, siguiendo a Candau que los sujetos de nuestro estudio, en comparación con sujetos de otra clase social en la misma cultura, parecen acercarse más a una cultura de la diacronía en la medida que se vinculan más a los acontecimientos actuales, a la transmisión oral y a la vivencialidad fetichista de la materia cargada de sentido:

"Privilegian su memoria familiar: muertes trágicas, vida en la ciudad, vida profesional, álbumes de fotografías, mobiliario y adornos que representan la memoria tangible (Zonabend) de la historia doméstica. La memoria familiar de esta población, menos interesada en la reconstitución de árboles genealógicos que las clases más favorecidas, tiene su anclaje en la vida cotidiana" (Candau; 2002; 51)

Nuestros sujetos relevarían lo cotidiano dando cuenta de una riqueza de sentido en sus prácticas diacrónicas: la colección de juguetes de los "angelitos", los objetos de propiedad del difunto, todos estos elementos relativizan el pasado y al mismo tiempo otorgan un valor pleno al presente en el abandono de su regulación (codificación).

"El juguete, fragmentando y tergiversando el pasado o bien miniaturizando el presente – jugando pues tanto con la diacronía como con la sincronía- presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma, la pura distancia diferencial entre el “una vez” y el “ya no más.” (Agamben; 2007; 103)

Aquel “una vez” mencionado sería la base de la construcción mítica que define un estadio sincrónico frente al “ya no más” que constituiría la posibilidad de ser y con ello la variabilidad constitutiva de la diacronía.

Sin embargo lo que da sentido a este sistema diferencial es la capacidad de inversión del mismo, es decir, el modo como los significantes diacrónicos devienen sincrónicos.

“Esa posibilidad de inversión que en determinadas condiciones es inherente a los significantes de la diacronía y de la sincronía permite explicar además la existencia de ceremonias –como por ejemplo las fúnebres- donde rito y juego se aproximan de manera singular...” (Agamben; 2007; 117)

“Rhode ha observado con agudeza (...) que los juegos fúnebres formaban parte del culto del muerto, lo que implica que se le atribuyera al muerto una participación real en dichos juegos. Se jugaba con el “muerto”, como todavía lo hacen los jugadores de naipes.” (Agamben; 2007; 117)

Para Agamben es éste el escenario propio de la tumba pues es allí donde se celebran simultáneamente el rito que reproduce la historia significando los acontecimientos y el juego que restituye la continuidad histórica en torno a la necesaria rutina desacralizada que permite al resto seguir viviendo.

Siguiendo este esquema tendremos un tipo de significantes propios de la esfera ritual los cuales definen un horizonte sincrónico en tanto elementos estables referidos en su abstracción y estabilidad al mundo de los muertos. Sin embargo dichos significantes tenderían a intercambiarse con los significantes diacrónicos del juego, que en su naturaleza festiva dan cuenta de una arista experiencial referida al hecho fundamental de “vivir la muerte” como acontecimiento, esta experiencia social pareciera deambular entre un esquema codificado de creencias (sincronía) y el hecho práctico de la ausencia en tanto vivencia afectiva, referida a una historia y con ello a una diacronía manifestada en tanto juego.

“La muerte hace pasar al difunto de la esfera de los vivos – donde coexisten significantes diacrónicos y significantes sincrónicos- a la de los muertos donde no hay más que sincronía. Pero en ese proceso la diacronía, que ha sido desalojada, investirá al significante por excelencia de la sincronía: la imagen...” (Agamben; 2007; 120)

La cita precedente resulta fuertemente reveladora ya que más allá de describir un proceso de sincronización en tanto cese de la práctica social, anuncia un modo particular de ser de la imagen, pues si por un lado es patrimonio de la sincronía, ésta al ser investida por la diacronía se constituye como una especie de símbolo temporalizado, y es precisamente por la referencia a la presencia en tanto imagen analógica que éste significante contiene la potencia de denotar mas allá de toda codificación estructural.

'Fui la primera en decir “esa es la foto, esa es la foto que tiene que estar ahí porque esa es la que dice todo lo que uno vivió” es como la que tiene los mayores recuerdos, el hecho del amor que tuvieron ellos dos, de lo que vivieron, de hecho de ahí nació mi papá, mis tías, estamos nosotros hoy en día, nuestra generación; yo fui una de las primeras que dijo “esa es”, es la que tenemos junto a nuestro comedor, entonces la sacamos y se hizo todo el trabajo, siempre ha estado ahí, colgada de toda una vida.’¹⁵

Como ya habíamos mencionado antes la fotografía que se instala en la tumba se elige posteriormente a la muerte del difunto, este proceso de selección; la certeza de dar con la foto "elegida" son las circunstancias singulares que otorgan a esa imagen (sincrónica) una dimensión diacrónica, la carga de sentido que recibe esa imagen es la chispa fundamental que produce diacronía y transforma a la imagen fotográfica en la tumba en un dispositivo de "generación de acontecimiento", en otras palabras de "presentificación" de la presencia perdida.

Si atendemos a este carácter de la imagen en tanto significativo podremos advertir cierta familiaridad entre la discusión hermenéutico-fenomenológica de Ricoeur, para quien la imagen aparece como una realidad *sui generis*, objeto irreductible del recuerdo, con la imagen sincrónica de Agamben quien propone que en el mencionado intercambio estructural se escondería el sentido de la cultura en términos generales, el primero por la vía ideal del sujeto y el segundo por la vía no menos ideal de la estructura. Sin discriminación de las diferencias epistemológicas, podemos ver cierta simetría en el análisis que hace posible rescatar un tema común a ambos, a saber; la –experiencia-. Por una parte se nos ha enseñado la forma paradigmática en como el estructuralismo se sustrae de la lógica idealista del análisis fenomenológico, pero por otro hemos aprendido que la aporía de la constitución del fenómeno es solidaria con la idealidad de una estructura inmanente. En este sentido la experiencia que es “significada” por la imagen en Ricoeur es la misma que, en tanto significativo dislocado es investida por la diacronía en Agamben. Este estado incierto del

¹⁵ Scarlett.

significante que deambula entre un orden y otro es preciso observarlo desde su excepcionalidad metodológica la cual plantea el puente entre imagen semiológica e imagen en la conciencia.

Hasta ahora hemos priorizado el uso de la noción de representación para abordar el tema de la ausencia, vía que pareciera ser la ruta natural para comprender aquello que no está. Según esto hemos elegido la analítica estructuralista que opone distintos órdenes (sincrónico - diacrónico) pues su naturaleza nos permite observar la constitución general de las prácticas y comprenderlas en tanto "conducta" cultural; la explicación estructural nos brinda una economía del sentido en la medida de que otorga roles y designa relaciones que estabilizan el conjunto de prácticas. El propio carácter impensable de la creencia en su opacidad se vuelve inteligible en la medida de que aparece como *función* de la cultura, en este sentido podemos sentirnos parcialmente satisfechos al esbozar ciertas relaciones de la fotografía en función de las prácticas antropológicas, sin embargo la máquina estructuralista tiene una limitante esencial cual es la de funcionar por pura oposición, es decir como pura negatividad lo cual no sería un problema si solo tuviéramos que situar las prácticas dentro del sistema de la cultura (aceptando que existe un sistema) pero nuestra búsqueda trasciende la generalidad de un sistema y busca algo más que una traducción.

Nuestro desafío es dar cuenta de la singularidad a la que refiere la fotografía y es por ello que exploraremos otro elemento que hasta ahora habíamos tratado de un modo casi residual, a saber: el cadáver.

4.1.4 Cadáver: *la materia, fetiche material y fetiche psicológico*

La materia

"Si las sociedades, para instituir el poder político o la religión, tienen necesidad de objetos, ello no se debe simplemente a que los objetos sirven para marcar, para señalar, para imitar y para limitar, sino a que su materia misma es problemática: esa materia se concibe, podríamos decir, en un límite, en el límite de lo pensado y lo impensado, de lo pensable y de lo impensable, lo mismo que el poder. El objeto materia, el objeto cosa, se trata pues de dos maneras: en el plano simbólico, como signo de reconocimiento (se construyen relaciones entre objetos o entre seres y objetos así como ocurre en la lengua con los sonidos); en el plano del fetichismo el objeto se trata como presencia real de un ser actual irreductible a su manifestación." (Augé; 1988; 34)

Comenzamos describiendo la formalidad de las prácticas para luego explicitar las creencias y sugerir sus funciones, todo ello desde la abstracción general de la representación. Pero la lógica de la representación tarde o temprano reclama o evidencia su soporte, si por un lado tenemos las operaciones simbólicas en tanto dispositivos "convencionalizadores" y por ende arbitrarios, por otro lado tenemos la enigmática presencia del mundo material. Lo que en abstracto era una forma significativa en concreto es también una presencia con sus propias características.

"El término -símbolo- puede entenderse en un sentido más amplio, en el sentido de una relación recíproca entre seres, dos objetos, un ser y un objeto, en el sentido más amplio de dos realidades de las cuales una no es propiamente representante de la otra, puesto que cada uno de los términos se manifiesta más bien como el complemento del otro y recíprocamente." (Augé; 1988; 35)

En este sentido Augé propone una relación simbólica más rica y compleja que la de la sola representatividad en donde, por así decirlo habría un elemento activo (significado) y uno pasivo (significante), en este nuevo caso, se reconoce la materialidad de los símbolos, se reconoce a fin de cuentas la materia como "entidad", y con ello se le otorga la posibilidad de

"responder" a las cosas desenmarcándolas de la idea tradicional de escritura, escritura que no puede responder por si misma pues en tanto forma (vacía pero relacional) se encuentra inanimada, representando solo aquello a lo que su convención remite. Esta crítica de la lógica escritural (codificada) es muy antigua, ya Platón hacía referencia a ello en su crítica a la pintura y la escritura:

"La escritura se relaciona con la pintura en el hecho de que sólo es capaz de imitar la vida: imita el habla de los seres vivos, de la misma forma que la pintura imita el cuerpo" (Belting citando a Platón; 2007; 214)

De este modo se comprende que aquello que es "imitado" es imitado en una sola dimensión, no se trata de una duplicación, la imitación es siempre parcial y por ende insuficiente y si ella llega a tener más valor que el original es pues precisamente porque adquiere un valor que le es propio y que en el devenir otra cosa se vuelve a su vez original.

"El universo es signo, y con él el cuerpo humano que forma parte de este universo, es el hombre quien organiza la significación y establece las relaciones partiendo de la única materia prima que dispone, a saber, el universo mismo o si se prefiere, la naturaleza y, más particularmente, el cuerpo" (Augé; 1988; 62)

Todo sistema simbólico se encuentra anclado a la materia, a la naturaleza, y nuestra dimensión material que nos es más propia e irreductible es el propio cuerpo, el cual significa más allá de nuestras convenciones, el cuerpo habla de nuestra salud, nuestra edad, nuestros orígenes, etc. (Augé; 1988). En este sentido tenemos un cuerpo soporte de significados -simbolizados- en cuanto operaciones convencionales específicas como también un cuerpo que -registra- y evidencia una historia y una condición que les son propias. Pero nuestro cuerpo después de muertos persiste en su significancia; como mencionamos antes aquella inercia simbólica para la cual el cuerpo es símbolo de nuestra propia persona comienza a mutar en tanto este se transforma en imagen pura:

El cadáver es su propia imagen. (Belting citando a Blanchot; 2007; 179)

Lo inmóvil en tanto atributo esencial del cadáver es la escisión que marca el devenir medio de algo que antes era presencia; ausencia de aquel que una vez estuvo vivo y presencia de su imagen como cuerpo inanimado. Esta experiencia fundaría la imagen y su naturaleza dado que su carácter representacional estaría "motivado" por el antecedente de lo que ha estado vivo, el cadáver es un "signo" de aquella persona difunta, es su imagen pero -no es- la persona dado que ya no está viva.

Una vez constituida la imagen del cadáver en tanto ente inanimado este se presenta como materia, los cambios de colores y la inminencia de su descomposición es la evidencia propia de lo inerte, una tendencia a reunirse con la materia pura.

"La materialidad pura se sitúa desde el principio en la esfera de lo impensable o de lo impensado, es decir del absurdo o de la amenaza. La materialidad no simbolizada es el horror o el absurdo" (Augé; 1988; 62)

'Muere su mamá, ya, la llevan a la morgue hay personas que las maquillan y uno dice ¿cómo se les podrá ocurrir?... pero a uno le ofrecen y en el momento uno dice que sí cambian, están demacradas, entonces les echan una manito de gato y la persona realmente le cambia, ya no tiene esa cara de una persona muerta, tiene una cara de una persona que está durmiendo... bueno, al menos mi mamá así se veía.'¹⁶

El hecho es que el cadáver, conserva su carácter corpóreo (explicita su caducidad), y los deudos intentando preservar sus atributos de cuerpo viviente recurren a mecanismos de simbolización, el soporte corporal se utiliza para extender un poco más su vitalidad, no parece más una "persona muerta", un cadáver, sino que tiene la apariencia de alguien que está durmiendo. De este modo esta específica práctica (maquillaje de los muertos) aparece como una efímera pero efectiva forma de "animar" la imagen del cadáver, una resistencia ante lo inerte a través de la fetichización de su cuerpo, hoy soporte, imagen de sí mismo.

¹⁶ Deudo del difunto Evaristo.

Fetichismo material

El cadáver es pues un primer fetiche material, es materia inanimada y a su vez es una presencia poderosa, su cuerpo (el de la ahora difunta) es adornado y sus "restos" son sacralizados en la tumba. Si bien el cadáver, por razones de higiene es "invisibilizado" de la tumba (es velado por un lapso relativamente corto en comparación a otras culturas o momentos históricos) su presencia tiene una importancia no menor. La materia que lo constituye deviene en sí misma una nueva entidad que en tanto presencia de lo inanimado infunde respeto:

"El rey nunca fue tan temible como a partir del momento en que realiza plenamente las virtualidades del rito real que tendrían a inmovilizarlo, a conferirle el carácter macizo y silencioso de un objeto natural." (Augé; 1988; 60)

El proceso por el cual el cadáver deviene materia inanimada es también un proceso de adquisición de nuevos significados, la materia adopta silenciosamente aquellas propiedades que elevan la potencialidad del difunto, aparece con características que en vida le eran improbables o disminuidas como por ejemplo un increíble poder para asistir a sus seres queridos:

'Dejé hartas flores, dejé pagado dos veces a la señora porque yo no iba a estar y le dije "bueno Hildita, me voy ahora, me voy a ir, tu sabí que voy a la casa del Willy, lo único que te pido es cuídame mi casa y cuida mis animalitos" y usted me puede creer que la única casa que no tuvo ningún daño fue la mía, no se quebró ni un plato pal terremoto.'¹⁷

Es así como al difunto se le atribuyen propiedades mágicas, se cree en su poder como se cree en el de un santo. Si bien su poder es simbólico y etéreo también es cierto que el difunto necesita un soporte material dada la inminente disolución de su cuerpo cadavérico.

¹⁷ Deudo del difunto Evaristo.

La tumba se encuentra así llena de objetos, el cadáver es el primero de ellos pero le siguen una diversidad de elementos, cosas de su propiedad: unos anteojos o la misma fotografía, todos estos elementos son por un lado portadores de significados simbólicos pero también están cargados de sentido en tanto son cosas singulares, no se trata de unos anteojos cualquiera como si el concepto "antejo" simbolizara al difunto, son sus propios anteojos los cuales adquieren el valor de un fetiche en la medida de que son cargados con pura singularidad, y la propia reunión de aquellos elementos particulares (estos y no otros) es también pura singularidad.

De este modo el mundo inanimado que rodea a un difunto deviene en una constelación singular que en su especificidad única propone un "vitalismo", de este modo, al tener reunidas las cosas del difunto, su presencia se asemeja y se confunde con una presencia dormida, sus cosas están "tal como las dejó" y esa singularidad del "como" constituye el fetichismo que lo atiborra de sentido.

Fetichismo Psicológico

Reconocemos un elemento material y al mismo tiempo simbólico, el cual sin embargo se presenta como un padecimiento del sujeto, es decir una instancia en donde el objeto material es un medio en torno a la necesidad específica de la presentificación.

"Por una parte, con ayuda de un mecanismo particular, desmiente la evidencia de su percepción; por la otra, reconoce su realidad y, por medio de un síntoma perverso, asume sobre sí la angustia frente a ella." (Agamben; 1995;70)

Como se advertirá el énfasis está puesto sobre la actitud del sujeto que percibe, y ya no desde la abstracción fenomenológica para la cual el sujeto se mantiene dentro de cierta estabilidad sino que en este caso se observa como ciertos mecanismos internos de la psiquis se encargan de regular y administrar ciertas carencias para poder adaptarse a una realidad específica.

La óptica psicoanalítica nos permite objetivar estos mecanismos propios del sujeto y encontrar en su recurrencia indicios de singularidades propias de los sujetos, sin discriminación de que dichos fenómenos en su repetición generalizada constituyan acontecimientos culturales.

El funcionamiento del fetiche es esencial para comprender la naturaleza del vínculo y origen de las prácticas en torno al simbolismo y ritualidad mortuorios.

"En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseer realmente."
(Agamben; 1995;72)

Nuevamente advertimos la operación de sustitución de una presencia para colmar su ausencia, en el caso particular del fetiche se asume esta operación como un doble vínculo pues aún sabiendo que se está en presencia de una ausencia se actúa a nivel afectivo como si se estuviera en contacto con la presencia desaparecida, sin embargo no se trata de -creer- que se está frente a la persona desaparecida puesto que se -sabe- que no es así, sino que se asume la paradoja y su regulación tiene este resultado, y es precisamente aquella naturaleza del fenómeno la que la define como fetiche.

"El fetichista ha repudiado la experiencia que le prueba que las mujeres no tienen falo, pero no conserva la creencia de que lo tienen; conserva un fetiche *porque* ellas no tienen falo."
(Manoni; 1973;10)

En términos relacionales lo que grafica el ejemplo de la cita precedente es la forma de adecuación que el sujeto tiene frente a una realidad que se rechaza: *no me gusta que mi madre haya muerto sin embargo necesito perpetuar mi vínculo con ella*, y que mejor forma que asumiendo ambas realidades, creyendo y no creyendo en su presencia al mismo tiempo.

"Como una creencia puede ser abandonada y conservada a la vez. " (Manoni; 1973;10)

'Es como que uno sabe que ya no está pero como que uno intenta no darse la idea, y el venir y ver la foto y ya saber que está ahí, que ya quizás no voy a poder abrazarla, no la voy a poder besar, en lo concreto no lo voy a poder hacer, sin embargo en mi

corazón siempre va a estar, pero es fuerte ver la foto y saber que ya es un hecho y que ahí está.¹⁸

Si bien se sabe que es un hecho que la persona no está más, el proceso mismo de adaptación a dicha realidad se logra a través de la fetichización: asumiendo que no está pero -sintiendo- que sí lo está.

Manoni nos muestra que el fetiche es aquel elemento que permite conciliar aquellas realidades que en términos racionales son irreconciliables y ello se logra bajo la fórmula de una actitud que rehúye la corroboración o los efectos que puede tener un hecho sobre otros:

"*Ya sé que ... pero aun así...* El fetichista, claro está, no emplea esta fórmula en lo que concierne a su perversión: *sabe bien* que las mujeres no tienen falo, mas no puede en este caso agregar ningún *pero aun así* porque para él ese *pero aun así* es el fetiche." (Manoni; 1973;11)

La frase descrita por Manoni ("ya lo sé pero aun así") sería el síntoma natural de la conducta fetichista que de algún modo se niega a la realidad pero al mismo tiempo la conoce.

"Como si la *Verleugnung*¹⁹ del falo materno trazara el primer modelo de todos los repudios de la realidad y constituyese el origen de todas las creencias que sobreviven al desmentido de la experiencia." (Manoni; 1973;11)

'El hecho ahora de ver esa foto con mi abuelita, la que estuvo ahí, a la que abracé y le dije tantas veces que la amaba, que estuvo ahí siempre, verla ahí ya, es como le decía, todavía es un proceso que no estoy llevando mucho a la realidad, de hecho hoy día cuando lo vi fue como "ya, listo, está ahí, ya no hay nada que hacer", como que uno intenta evadir ese tema, como que no es la realidad y ya cuando uno lo ve, o sea el hecho de ver su nombre ahí, es un hecho... y es difícil, es un proceso que quizás todavía no lo voy a asimilar y no sé en cuánto tiempo más, pero de a poco,

¹⁸ Scarlett.

¹⁹ El lenguaje técnico del psicoanálisis en castellano lo traduce del alemán por "desmentida" o "repudio".

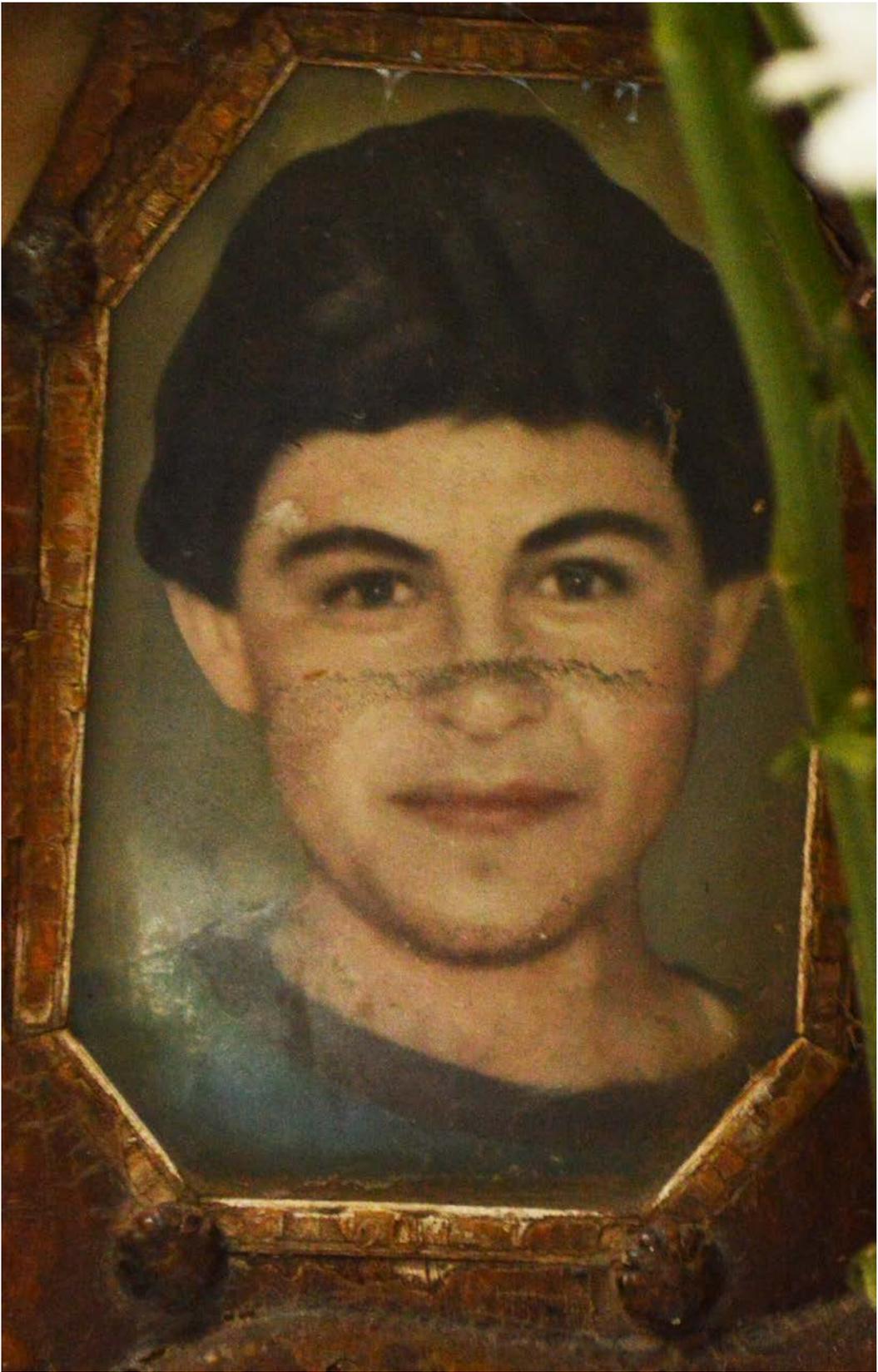
van a estar en mi corazón siempre, pero a poquito, es un proceso lento, eso es seguro.²⁰

La insistencia del deudo en remarcar la dificultad para asumir la realidad pero a su vez contraponerla a las evidencias, a las pruebas que la confirman, viene a constituir cierta modalidad de fetichismo sobre aquellos elementos que como: *el nombre y la fotografía* dan cuenta de una ausencia y que sin embargo son cargadas de sentido en una necesidad de perpetuación de la presencia.

En resumen la emergencia del fetiche constituye un tipo especial de relación con la realidad, modifica la creencia pero conservando los rasgos del vínculo que se tiene con una realidad deseada. El fetiche nos revela una arista clave en el modo de representación aludida anteriormente, pone en juego la constitución misma de la realidad brindando un escenario cuya complejidad se adecua mejor a las exigencias de un análisis de las singularidades propias de los sujetos en cuestión, al mismo tiempo que mostraría la insuficiencia de la óptica semiológica estructural la cual no hace referencia a los motores de la significación ni su esencia histórica, hitos que si se encuentran caracterizados en la conducta fetichista así como también en la especificidad de la modalidad del recuerdo y sus variantes constructivas.

Ya hemos indagado sobre la constitución y funciones generales de las prácticas y ello nos ha llevado a descubrir ciertos funcionamientos y necesidades, ha llegado el momento de interrogar a la memoria.

²⁰ Scarlett.



4.2 Análisis del recuerdo

"Sólo se ama lo que no se posee totalmente" Marcel Proust

A menudo nos referimos al recuerdo como un dato o un objeto susceptible de captar y objetivar eficientemente, vamos en su búsqueda como quien busca un viejo accesorio olvidado en un cajón, o bien mantenemos ciertas ideas en una inercia que parece recordarnos a cada instante que no podemos olvidarlas. Como sea la tentación de dar por resuelto el acertijo del recuerdo o bien la necesidad de dar estabilidad a nuestro presente aparece como un pie forzado ante la continuidad del día a día. Lo cierto es que el recuerdo, y lo que podríamos denominar su facultad general: 'la memoria' no son datos estables ni realidades sobre las cuales haya un acuerdo definitivo, más bien pareciera que el recuerdo está rodeado por un halo brumoso, cuyos límites se confunden con los límites de nuestros sueños. Hay pues un enigma en su aparición como también un misterio en su olvido.

4.2.1 Percepción e Imaginación:

“¿Cuál puede ser la verdad de la memoria, puesto que las cosas pasadas están ausentes irrevocablemente? ¿No parece que la memoria nos pone en contacto con ellas mediante la imagen presente de su presencia desaparecida?” (Ricoeur; 2004; 24)

Ricoeur siguiendo la tradición de la metafísica occidental y particularmente inscribiéndose dentro de la inteligencia fenomenológica opone presencia y ausencia como objetos de la conciencia.

Esta imagen presente a la cual se refiere la cita es "percibida" como tal lo cual la diferenciaría de aquel dato del pasado que se evoca inscribiéndose en la esfera de la imaginación. Ricoeur se preguntará cual es la diferencia constitutiva de un recuerdo que se sitúa en la imaginación (sin referente *hilético*) y un objeto imaginado simple (presente, pasado o futuro), ante esto no es difícil advertir una diferencia fundamental que radica en la idea de que el recuerdo es un objeto imaginado pero ligado a la percepción del paso del tiempo, percepción que aparece como un dato inseparable de la imagen del pasado.

“Tan cierto es que uno se acuerda sin “objetos”, como que es preciso subrayar que hay memoria “cuando transcurre el tiempo” (Ricoeur; 2004; 34)

No está demás decir que el “objeto” al que se refiere la cita es el objeto interno de la memoria es decir, aquel que “existe” en tanto ausente; “presencia” fuera del presente, específicamente situado en el pasado, condición que da cuenta del transcurrir antes mencionado puesto que si este objeto estuviese realmente presente sólo tendríamos percepción siempre actual.

“...la imaginación y la memoria poseen como rasgo común; la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior.” (Ricoeur; 2004; 67)

'Mi abuelito era como pasivo por el hecho de que no lo conocía, sin embargo siempre preguntaba cómo era, qué relación tenían, siempre me encantaba preguntar, cuando chica le escribí una carta a toda mi familia y a él también le escribí una carta diciéndole que me gustaba ir a jugar dominó, siempre le intentaba comunicar que me encantaba lo que hacía, entonces quizás no fue nada tan fuerte, pero el hecho a hora de ver esa foto con mi abuelita, la que estuvo ahí, a la que abracé y le dije tantas veces que la amaba, que estuvo ahí siempre, verla ahí ya.'²¹

El deudo en la cita precedente habla desde una posición particular respecto a su recuerdo: conocía a su abuela recién fallecida pero no conoció a su abuelo (la pareja de esta). Sin embargo aquel vacío que supone el no conocer a su abuelo es sorteado en la medida de que, por medio de diversas prácticas (preguntas, cartas, etc) va construyendo una imagen de este. Aquí imaginación y recuerdo se confunden, la memoria cuyo referente está ausente (pasado) se vive de manera similar ante el referente de la persona de su abuelo que nunca conoció, esta memoria imagina y sin embargo el único mecanismo para diferenciarlas (de la memoria que recuerda a su abuela) es la corroboración de efectivamente no haberlo conocido.

Pareciera ser que para nuestro cerebro no hay mucha diferencia entre un imaginar y un recordar, ambos procesos refieren a una ausencia sin embargo el carácter y los efectos de uno

²¹ Scarlett.

y otro son diferentes. La corroboración de la pérdida de su abuela y la comparación con el "recuerdo" (imagen construida) de su abuelo ocupan un lugar diferente en lo afectivo, uno es pura imaginación (aun produciendo afectos), el otro remite y "produce" afecciones más profundas, es decir produce experiencias "presentes" concretas; la falta (pérdida) es entonces una función del recuerdo independiente de que este tenga la naturaleza interna de una imaginación. Dicha falta a su vez está ligada a un tipo particular de memoria cual es el hábito.

Puedo sentir la tristeza que me produce la pérdida de mi abuela en la medida de que esta vivencia constituye en sí misma un hábito, la relación afectiva que se tiene con ella es lo que motiva el recuerdo ahora lejano, pero que una vez fue habitual.

4.2.2 Memoria hábito - memoria recuerdo.

Ricoeur distingue una memoria inmediata -sin esfuerzo-, una memoria que *acontece*, de una memoria mediata que "recuerda", si la primera es percibida sin esfuerzo y se asemeja más a una huella o un eco (objeto presente durable) la segunda está mediada por un esfuerzo que constituye un movimiento de intelección, de búsqueda entre "objetos" de la memoria. Ricoeur acogiendo la propuesta de Bergson utiliza el binomio "Hábito – recuerdo" para referirse a esta diferencia de naturaleza entre dos modalidades de la memoria que hacen referencia al pasado.

"En ambos casos extremos, se presupone una experiencia adquirida con anterioridad; pero en un caso, el del hábito, ésta experiencia está incorporada a la vivencia presente, no marcada, no declarada como pasado; en el otro caso, se hace referencia a la anterioridad como tal de la adquisición antigua..." (Ricoeur; 2004; 44)

La memoria-hábito se basa en una repetición, cierto automatismo que se funda en la generalidad del siempre, incorporando una proyección de los acontecimientos (así lo he hecho, así lo hago, así lo haré), en contraste con esto aparece la memoria-recuerdo la cual precisa de una "estrategia", un modo específico de llegar al objeto del recuerdo. En este sentido Bergson propone dos "conductas" de la memoria correlatos del hábito y el recuerdo:

“A la memoria que repite se opone la memoria que imagina: -Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar-” (Ricoeur citando a Bergson; 2004; 45)

Esta memoria que imagina (memoria-recuerdo) establece un modo particular de búsqueda que se funda en el alejamiento del presente ya no como movimiento en el tiempo, sino que como alejamiento de lo útil en tanto mecanismo de objetivación, los objetos son “imaginados”, motivados por la afección antes que por la razón.

Volviendo al caso de la memoria hábito podemos decir que ésta se sitúa en una duración, es decir es una modificación del presente, el cual sin embargo, al ser modificado no deja de ser presente.

'En realidad fue una idea de toda la familia en general por el hecho de recordarlos, de colocar ahí su foto, su imagen que nos recordaba toda la vida, los recuerdos, los momentos que vivimos con ella, entonces es como poner ahí a mi abuelita ahí para que siempre sea un lindo recuerdo para todos.'²²

La elección de la foto como dispositivo de rememoración parece querer aunar ambas memorias, los momentos vividos son recuerdos que habría que rescatar mediante la acción de la -memoria recuerdo- pero la sucesión de estos recuerdos constituyen también cierta continuidad que se aproxima a la -memoria-hábito-. La intención de que "siempre sea un lindo recuerdo" sugiere la necesidad de la perpetuación, perpetuación que al promover una normalización de los "momentos vividos" implicaría una búsqueda de continuidad del hábito.

Sin discriminación de lo anterior la práctica de ubicación de la fotografía en su afán de perpetuación pareciera intentar duplicar a la persona, la fotografía sería un índice²³ de ésta,

²² Scarlett.

²³ Usaremos la noción de Peirce de índice para distinguir de otras categorías semióticas que resultan menos apropiadas. "Peirce identifica y distingue claramente tres tipos de signos: los *signos iconos*, los *símbolos* y los *index* (signos indiciales)... Un *icono* es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista o no...en lo que concierne al *símbolo*, "su característica básica es convencional y general: un *símbolo* es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley

una huella testimonio de su existencia que sin embargo sugiere su presencia pero que solo puede existir en tanto recuerdo, es decir en tanto ausencia.

"El recuerdo es la única forma de percepción que se puede tener del duplicado de una persona" (Belting citando a Darmann; 2007; 216)

En este sentido se entenderá que aquella utópica repetición de la persona, a saber: el duplicado, nunca puede darse al mismo tiempo, es siempre un recuerdo el uno del otro. Empero, la fotografía del difunto ciertamente no es una duplicación: como ya habíamos mencionado la fotografía si bien "presentifica" a la persona difunta también anuncia su ausencia por lo tanto sabemos con certeza que aquella imagen evocadora no es más que una parcialidad, la cual opera bien como presencia incompleta, bien como ausencia solidificada: expresión viva y duradera de algo nuevo que sin embargo recuerda el pasado.

'Yo fui una de las que más insistió en colocar la foto, creo que es un excelente recuerdo para tenerlo durante toda la vida, cada vez que uno viene poder ver quién está ahí y recuerda todo lo que uno vivió con esa persona, mi abuelita en este caso.'²⁴

La fotografía nuevamente exhibe su doble naturaleza: *presentifica* y *simboliza*. Se instaura la idea de que es un "buen recuerdo", ¿la fotografía o el recuerdo de la persona? , poco importa esta precisión pues para el deudo parecen ser una misma cosa, adicionalmente se perpetúa el recuerdo en esa intencionalidad del "para toda la vida", se anuncia su virtual eternidad asumiendo el carácter actualizante que tendría esta imagen. La fotografía no se agota en la referencia al recuerdo pasado, ni a la preterición como tal sino que a su vez se propone como un dispositivo de actualización: recordar todo lo que se vivió, re-vivirlo pero más que nada prolongarlo, y sin embargo "cada vez que uno viene" poder ver "quien está ahí", en definitiva

(como las palabras de una lengua)... finalmente "llamo *index* al signo que significa su objeto solamente en virtud del hecho de que esta realmente en conexión con él, como el humo (como indicio de fuego), la sombra (como indicio de la presencia de alguien).etc. (Colingwood-selby citando a Pierce; 2009; 196-197)

²⁴ Scarlett.

pareciera ser que el recuerdo estaría despojándose de su voraz temporalidad, aquella perpetuación conformaría un sistema complejo que: reconoce el pasado como pasado, evidencia su existencia antigua, construye el recuerdo y lo actualiza a la vez que proyecta su sentido hacia el futuro, a la manera de un monumento.

Volviendo sobre la materia de la memoria, insistiré en el carácter objetual del recuerdo frente a la duración de la percepción:

“En cuanto pasada, la cosa recordada sería pura *Phantasie*, pero en cuanto dada de nuevo, impone el recuerdo como una modificación *sui generis* aplicada a la percepción” (Ricoeur; 2004; 72)

Como decíamos, pareciera ser que la trampa lógica se ubica en el terreno de la temporalidad general, aporía heredada del análisis fenomenológico para el cual el fenómeno siempre resulta desdoblado en intencionalidad y percepción siendo la primera constitutiva de la voluntad del sujeto y la segunda una abstracta e ideal competencia humana.

Para conciliar dicha aporía se propone separar la fantasía, experiencia plena resultado de la evocación del recuerdo, de aquella modificación de la percepción que se despliega como aquello “dado de nuevo”, siendo este último una repetición que se sustenta en una intelección esquematizante cuyo trabajo se acerca a la descripción, en oposición a la experiencia plena de la evocación fantástica de la imaginación que se acerca a la plenitud de la imagen, en este sentido recordar es "transportarse", en el segundo término es "repetir". Sin embargo la repetición se da como necesaria, no como eco residual del acontecimiento.

“La repetición no es una conducta necesaria y fundamentada más que con respecto a lo que no puede ser reemplazado. La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible.” (Deleuze; 2006; 21)

Esta precisión de Deleuze frente a la noción de repetición es clave para comprender la naturaleza del “darse de nuevo” de lo que se repite en la percepción, esta repetición al repetir denota la presencia ausente a través de la -necesidad- de re vivirla, un llamado a reproducir la experiencia. En confrontación con aquello aparece lo pasado como dormido, alojado en la

representación significativa que sin embargo constituye una nueva experiencia en tanto presencia de la referencia al pasado.

4.2.3 Actualidad e intencionalidad

La fantasía antes mencionada habita el espacio pleno de una realidad en sí misma, la inverosimilitud que la caracteriza define un rasgo de irrealidad que se opone a todos los movimientos de presentación de un objeto (en la realidad). Ésta esencialmente es un fin y no un medio, sin embargo como ya se ha esbozado anteriormente, la acción de recordar implicaría un movimiento de intelección cuyo polo sería la imaginación. Esta última apunta ineluctablemente hacia la irreductibilidad de las imágenes, las cuales parecieran ser un tipo de meta del recuerdo, un arribo al objeto de la experiencia.

“Lo que importa a la fenomenología del recuerdo es que la nota temporal de la retención puede unirse a la fantasía erigida provisionalmente en género común a todas las no-presentaciones” (Ricoeur; 2004; 70)

Esta “no-presentación” del repertorio en cuestión es posible siempre y cuando exista una referencia afectiva hacia la temporalidad, en donde esta pueda ser magnitud heterogénea, índice de la experiencia.

“¿Hay que insertar las marcas temporales de la retención y de la reproducción únicamente en la *Phantasie*? Sí, si se recalca la no-presentación; no, si se subraya, la reproducción: se impone pues el parentesco con la *bild*, que abarca todo el campo de lo pintado (*das abgebildete*), es decir, de la presentificación indirecta fundada en una cosa también presentada. Y, si se recalca la “creencia de estar vinculada con el recuerdo”, entonces es completa la oposición entre recuerdo y fantasía: le falta a ésta el “como si” presente del pasado reproducido. En cambio, parece más directo el parentesco con lo “pintado”, como cuando se reconoce a un ser querido en una foto...” (Ricoeur; 2004; 70)

Según lo anterior el sustrato imaginario del recuerdo implica una no-presentación que carece del referente que Ricoeur llama el “como si” presente del pasado reproducido, es decir, se disocia de la temporalidad apareciendo como una representación en el sentido semiológico

ideal (*Vorstellung*). Por otro lado estaría la referencia a la reproducción que en términos semiológicos vincularía un significado con un significante. El 'darse de nuevo' del que hemos hablado aparece aquí como articulador de la re-presentación, un volver a presentar por la vía de una *mimesis* que refiere al objeto pasado pero que al mismo tiempo remite al movimiento de re-presentación el cual se constituye como acto bajo la forma actual del recordar.

Esta doble naturaleza del recuerdo propuesta por Ricoeur (no-presentación y reproducción) hacen referencia a lo actual (temporalidad) de la "presencia", su "ubicación" en el tiempo versus el perpetuo "darse de nuevo" de la reproducción en donde se disuelve la temporalidad en función de una presencia "nueva" (re-producida) . Sin embargo la reproducción como tal tiene un carácter más activo en la medida de que se le insertan nuevos elementos "presentes" que animan aquello que parecía simplemente "presentificado", en el fondo la reproducción está más cercana a la dimensión intencional del fenómeno en contraposición con una "no-presentación" que si bien "re-presenta" lo hace, como decíamos anteriormente desde la negatividad de su significante pasivo (funcionalmente dado como convención).

'Podí conversar con él, si tú quieres conversar con él te tiene que nacer de ti, de tu corazón, el poder dialogar con una persona muerta.'²⁵

La intención de contactarse con el difunto apela a aquella dimensión constructiva de la reproducción en la medida que asume dicha situación como posible o real, ello supone captar los significantes del recuerdo pero estos no parecen ser imprescindibles a la hora de generar el contacto: si bien la fotografía evoca y presentifica, son los propios deudos que haciendo un trabajo de reproducción con su "memoria - recuerdo" proponen la forma de ser de esta nueva experiencia que implica un darse de nuevo del ser desaparecido. Sin embargo, si acogemos la diferencia entre "no-presentación" y "reproducción" inevitablemente caemos en la dificultad que suscita la idea de presencia implicada. Concepto que refiere a la temporalidad (tiempo presente) pero también a cierta naturaleza idealista que implica un preexistir de aquello que puede estar presente.

²⁵ Moisés.

4.2.4 El problema de la presencia

El problema de la presencia viene a ser uno de los principales atolladeros de la metafísica fenomenológica, la subordinación de aquello que no se encuentra en el presente da cuenta de la aporía implícita en esta concepción:

"De Parménides a Husserl, el privilegio del presente jamás ha sido cuestionado. No ha podido serlo. Es la evidencia misma y ningún pensamiento parece posible fuera de su elemento. La no-presencia ha sido pensada siempre en la forma de la presencia (bastaría decir: simplemente en la *forma*) o como modalización de la presencia. El pasado y el futuro ha sido determinado siempre como presentes pasados o presentes futuros" (Derrida; 1971; 2)

Pareciera que -todo- en tanto ser debe '**ser**' en el presente, donde fuere que el ser se establezca en el tiempo, en ese punto se trata siempre de un presente. Habría pues que oponer la observación de un tiempo general a la observación del presente desde sí mismo.

'...O sea tu siempre lo tienes aquí, nunca lo voy a sacar ni aunque tú no lo veai años de vida, pero una foto no es tanto porque una foto es una foto, pero lo que tú sientes dentro es distinto porque lo recoradi, pensai en él, respirai a lo mejor con él.'²⁶

En lo que concierne al lenguaje común el tiempo pareciera subordinarse ante la potencia de la presencia, dicha subordinación sería posible al comprender una exterioridad como un dato independiente de la experiencia ("una foto es una foto pero...") opuesta a la interioridad del mundo mental para la cual lo dado (¿construido?) del ser aparece como pura presencia, sin tiempo. Recordar y pensar en él implicarían un -estar- con él (con el difunto).

En este sentido se perfila una concepción del tiempo la cual lo propone como exterior al ser:

"El tiempo es lo que no es o lo que es apenas y débilmente" (Derrida citando a Aristóteles; 1971; 6)

o dicho de otro modo:

²⁶ Moisés.

"El presente es inmediatamente distinto de sí mismo" (Derrida; 1971; 7)

Sin embargo para que esta última afirmación sea rigurosamente correcta habría que inscribirla en un tiempo que es la sumatoria de -puntos-, los cuales como marcas sin espesor en su infinita sumatoria constituirían el tiempo, en resumen entender el tiempo como espacio:

"El tiempo como espacio es una sucesión cuantitativa. Por contraste, la duración se describe como sucesión cualitativa" (Derrida citando a Bergson; 1971; 5)

Aquel tiempo en el que se inscribe el ser vendría a ser el tiempo 'general', aquel constituido de puntos presentes, equivalentes y por lo tanto cuantificables, temporalidad que se opone al "devenir" que caracteriza a la duración, duración que implica un dinamismo cualitativo. Sin embargo esta duración sigue siendo parte de un ahora general, ya no un punto pero si un presente que coloniza la totalidad del tiempo.

"¿Cómo se habría podido pensar el ser y el tiempo de otra manera que a partir del presente, en la forma del presente, es decir, de un cierto ahora general que ninguna experiencia, por definición, jamás podrá abandonar? La experiencia del pensamiento y el pensamiento de la experiencia no tiene que ver sino con la presencia." (Derrida; 1971; 5)

Si nos quedamos con esto último podemos coincidir con nuestro deudo en el sentido de que, si imagino (lo pienso) a mi difunto, esta como tal será una experiencia y la experiencia en tanto conciencia no puede sino ser presente. El deudo va más lejos aún cuando sugiere que hasta "respirai con él". Respirar con el difunto parece ser una contradicción vital, los muertos no respiran, pero en la perpetuación del ser desaparecido en el presente eterno de mi experiencia mental, propone mi experiencia de vida; el valor que yo le doy a ella, como equivalente a la "vida" eterna del difunto en mi memoria. Esta poética de la respiración que refiere a una material imposibilidad por otro lado asegura el estar juntos, eternamente, sin tiempo, en un presente absoluto.

La crítica del idealismo de la presencia que preexiste en tanto continuidad del devenir temporal no presentaría mayores problemas si consideramos al ser como continuo (y no necesariamente al tiempo), la presencia como patrimonio irreductible de la conciencia, ya no

como pretensión de realidad exterior ubicada y contextualizada en un tiempo-espacio sino más bien entendida como '**ser humano**' que se constituye no simplemente en el mundo material sino más bien que se propone como eterno en tanto pensamiento de sí.

'Yo siempre converso con él, ahí estamos po', estamos vivos pero todavía estamos con él, sea porque nosotros estamos con él y él está con nosotros, si eso es lo bonito del cuento, lo más bonito del cuento que si tu cerrai los ojos y querí conversar con él, tu cerrai los ojos y lo podí hacer.'²⁷

Estar vivo no parece ser el obstáculo para "estar juntos" con el difunto, el deudo nos regala el secreto: "si tu cerrai los ojos y querí conversar con él, lo podí hacer..."

La presencia interior es plena, el recuerdo sin duda se nutre de evocaciones y huellas exteriores pero la construcción que se produce, el "estar con otro" (difunto) parece ser una decisión, la dimensión constructiva del recuerdo, es por un lado una manera de ser (de aprender a ser) y también es una decisión activa que se inserta en el cúmulo de estrategias que tenemos para perpetuar nuestra memoria.

Mantener viva la memoria, tener "presente" al difunto requiere proponer mecanismos, instituir formas de recuerdo, formas de luchar contra el olvido.

4.2.5 El monumento, lo inolvidable inmemorial y la remembranza.

"Lo inolvidable coincide con lo que efectivamente ha sido recordado; lo hace justamente atendiendo a la insinuación del límite de la memoria humana, límite de una memoria que posiblemente no consiga jamás responder del todo a la exigencia de lo inolvidable" (Collingwood-Selby; 2009; 23)

Suele decirse que un acontecimiento es inolvidable aduciendo a cierto valor que aquel objeto tendría; es tal su importancia o bien causa tal impresión que se asume la imposibilidad del olvido, en este sentido la cita remarca el hecho de que lo inolvidable surge justamente como fruto de algo que no ha podido olvidarse, fruto de la corroboración de que ello es tal

²⁷ Moisés.

(inolvidable), pero a su vez la determinación de lo inolvidable viene a ser un "mandato", el cual exige a la memoria y da cuenta de su fragilidad.

'¿Por qué cree usted que ponían las fotos?

- para no olvidarse de las personas.

- yo pienso que por no olvidarse de la cara de la persona porque a uno con el tiempo se le olvidan las facciones de la persona que falleció. Por ejemplo yo no me acuerdo cómo era mi papi ya.²⁸

La fotografía en la tumba, como hemos visto cumple una función general: la de recordar o hacer recordar, se propone como un mecanismo de garantía de memoria, como una forma instituida que invita a recordar, el mandato es no olvidar aquel rostro, se asume como inolvidable pero a su vez se sabe olvidable, lo que prima es la voluntad de la memoria más que la facultad de la memoria en sí, en ese sentido podemos entender que aquella acción cuya naturaleza nos persuade a no olvidar se solidifica en una forma, aquella forma independiente de ser una fotografía que "presentifica", da cuenta o es índice de la persona desaparecida es además objeto autónomo, -institución- de la memoria, es decir: "monumento".

"El monumento es un objeto hecho por otros para nosotros, otros que, viviendo en el futuro anterior, se conferían una dimensión histórica, a saber, inscribían su historia individual en la historia de los otros" (Augé; 1988; 33)

Si bien la fotografía como monumento incluye a quienes la ubican en la tumba, la intención que hay detrás sigue siendo la de inscribir una historia personal en una historia colectiva, lo personal y único de la vivencia se perpetua en una memoria colectiva familiar y también pública. El paso de la historia personal, la manifestación del afecto y la construcción de una memoria familiar constituyen la visión de futuro y la misión de instituir la memoria como inolvidable.

²⁸ Deudo (mujer) del difunto Evaristo.

'Es un excelente recuerdo para tenerlo durante toda la vida, cada vez que uno viene poder ver quién está ahí y recuerda todo lo que uno vivió con esa persona, mi abuelita en este caso.'²⁹

Cuando el deudo dice: "es un excelente recuerdo", podría referirse a la unidad del recuerdo en general del difunto, o bien referirse a la fotografía como síntesis de ese recuerdo, no lo tenemos del todo claro sin embargo ambas precisiones no son excluyentes, más bien pareciera que para el deudo se trata de una misma cosa. La intensión es clara, perpetuar el recuerdo, ¿de qué manera? "pudiendo ver quien está ahí".

Ahora bien, aquella persona que se encuentra presentificada en la fotografía y que se trata como una "semi-presencia" aparece como recuerdo en la medida que ha dejado una marca. Si entendemos a la fotografía como un símbolo-índexico tendremos por un lado la positividad de su materia: "su huella" y por otro la evidencia de la falta, aquella que ha producido la huella.

"Aquello que retorna en el presente como falta, como aquello que el presente ha perdido" (Collingwood-Selby; 2009; 47)

En el fondo existiría un eco del referente, pero este en cuanto recuerdo es también una construcción como ya habíamos visto en el capítulo anterior. Esto nos lleva a pensar que el acontecimiento que entraña en sí mismo el recuerdo es algo que no se ubica exactamente en el pasado sino más bien describiría una relación dialéctica con este, en la medida que su percepción está sujeta también a la mirada que se tiene hoy día de ese pasado.

En este sentido es que Collingwood-Selby distingue la representación del acontecimiento de su inscripción, la primera siendo siempre un medio se encuentra totalmente subjetivizada por su construcción, la segunda en cambio se inscribe según la medida de la falta:

"La inscripción del acontecimiento no es una representación del acontecimiento, sino más bien, su siempre *demasiado temprana* o *demasiado tardía* -su anacrónica- manifestación." (Collingwood-Selby; 2009; 47)

²⁹ Scarlett.

De este modo concedemos a la inscripción el carácter involuntario y hasta inconsciente frente a la representación que en tanto construcción instituyente aparece como una estrategia consciente. La manifestación de la inscripción en tanto huella es más bien un trauma, un shock que retorna fantasmagóricamente, es la actitud propia de una memoria que vacila ante la alternativa de recordar.

"El acontecimiento es lo que sucede y al suceder llega a sorprenderme, a sorprender y a suspender la comprensión: el acontecimiento es ante todo lo que yo no comprendo. O mejor: el acontecimiento es ante todo que **yo no comprenda**." (Collingwood-Selby citando a Heidegger; 2009; 56)

El que el acontecimiento de la muerte por ejemplo sorprenda y suspenda la comprensión es la escisión fundamental que separa el padecimiento propio de la huella de la voluntad de representar. La representación que antes tratamos como inherente al recuerdo ahora se propone como "producto" resultante del manejo de las economías afectivas que regulan el impacto de la inscripción del acontecimiento.

En este sentido el acontecimiento entendido como subjetividad dialéctica con el pasado es el elemento que nos faltaba para completar la relación de los deudos con su pérdida ahora representada, no bastaba con concebir una representación como una constatación actual, había que ir al origen de la voluntad de representación o al menos a las motivaciones (consientes o no) que generan una estrategia de representación en función de la presentificación del difunto.

'El venir y ver la foto y ya saber que está ahí, que ya quizás no voy a poder abrazarla, no la voy a poder besar, en lo concreto no lo voy a poder hacer, sin embargo en mi corazón siempre va a estar, pero es fuerte ver la foto y saber que ya es un hecho y que ahí está, es fuerte pero es lindo.'³⁰

Nuevamente la fotografía implica la constatación fatal de la ausencia pero también la institución positiva de -verla ahí-. Se insiste en la falta, en la pérdida y en la resignación

³⁰ Scarlett.

declarada. El pesar indeseado resultante se contrapone con la emoción evocadora de ver la imagen de la persona desaparecida.

El recuerdo toma la forma menos abstracta y más familiar de la "remembranza"³¹.

"La remembranza es siempre una experiencia singular, no puede ser metódicamente reproducida en la medida en que implica, en la configuración del recuerdo, su modificación por el presente particular en que el pasado es recordado" (Collingwood-Selby; 2009; 94)

Esta idea propuesta por Benjamin y revisada por Collingwood-Selby describe una mirada dialéctica del recuerdo, mirada que asume la imposibilidad de identificarse con la veracidad del acontecimiento pasado ya que este para que pueda llegar a nosotros tiene que ser recibido por un presente cuya -estructura sensible- guarde algo de ese pasado. La intelección del pasado sería posible porque el presente de un modo u otro lo contiene.

Esta naturaleza dialéctica de la inscripción y representación de los acontecimientos es la que alberga la historia en su constitución. Pero para que haya devenir histórico tiene que comprenderse lo acontecido como algo en perpetuo acontecer.

"Hay historia porque lo que ya ha acontecido no ha terminado ni puede terminar de acontecer; su inscripción definitiva sigue pendiente, y es justamente eso aún pendiente lo que vuelve, bajo otros modos y sobre otras superficies, a inscribirse provisional y espectralmente en el presente." (Collingwood-Selby; 2009; 148)

El modo provisional del acontecer sería lo que permite y motiva la intensión de un recordar "para siempre", la fotografía en la tumba en su perpetua actualización propiciada por los deudos que acuden a ella propone una proyección del acontecimiento, su institución en tanto intensión de trascendencia del recuerdo monumentalizado promete el eterno retorno del recuerdo, sin embargo en la ausencia de los deudos el signo de la remembranza se debilita y tiende a desaparecer.

³¹ Elizabeth Collingwood-Selby distingue la remembranza del recuerdo a secas caracterizando la primera como una experiencia subjetiva y reconfigurable, la acepción ya no connota la idea de dato sino más bien de experiencia revivida en la subjetividad del ahora.

'Están muertos ya y la vida continúa para los que estamos vivos, entonces hay que tomarlo de esa manera y vivir porque la gente tiene familia, tiene hijos, tiene que vivir pa' los hijos, ¿cómo va a vivir pa' los muertos? Y así se termina po' hijo. Usted ve, mire, todas esas tumbas están vacías, no tienen ni una flor.'³²

Este deudo cuya mirada es más escéptica describe la realidad del cese de la práctica, el abandono de las tumbas y con ello la inminente pero progresiva borradora del acontecimiento.

"El acontecimiento de la historia es el acontecimiento de la relación entre lo sido como pérdida y las formas de su espectral recuperación" (Collingwood-Selby; 2009; 148)

La pérdida parece por un lado ser el origen de las prácticas destinadas a perpetuar la memoria pero también el destino inevitable y avasallador del tiempo, todo cuanto se rescata del olvido tendría el halo espectral del deseo que se aferra al ser, al ser cuya caducidad es constitutiva.

"También las imágenes de piedra en las tumbas pierden su sentido cuando mueren todos los recuerdos personales en relación con el representado" (Belting; 2007; 216)

Las imágenes a las que se refiere Belting no son las fotografías, son figuras antropomórficas que recordaban algún difunto en una cultura lejana, sin embargo la pérdida de sentido es la misma. La fotografía aun permaneciendo en una tumba abandonada tiende a borrarse dada la erosión del tiempo, la luz solar no perdona y la desaparición de la imagen aparece como metáfora de la muerte, sobreviene una segunda muerte en el olvido, tal vez una más rotunda y definitiva.

³² Cuidador.



4.3 El fantasma: el deseo, lo fantástico y lo imposible.

"Ahora bien, la pérdida, por cruel que sea, no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma: no es, en el fondo, sino una segunda adquisición -esta vez interior- y mucho más intensa. (Rilke)

En la reconstrucción del relato en torno a los difuntos hemos encontrado una serie de hitos en relación a las experiencias de los deudos, algunos como acciones otros como padecimientos, a veces podemos distinguir estrategias para recordar, otras tantas los actos están sumidos en lo involuntario, sin embargo todas estas acciones evidencian un móvil. Las "razones" prácticas y las funciones abstractas y generales que pueden explicar los materialismos antropológicos cuales mecanismos instrumentales y exteriores, sucumben ante la tenacidad de los afectos, las creencias que justifican ritos y juegos se amparan en lo más profundo del deseo.

4.3.1 El deseo.

"La imagen mnémica de una determinada percepción permanece asociada a la huella mnémica de la excitación resultante de la necesidad. Al presentarse de nuevo esta necesidad, se producirá, en virtud de la ligazón establecida, una moción psíquica dirigida a recargar la imagen mnémica de dicha percepción e incluso a evocar ésta, es decir, a restablecer la situación de la primera satisfacción: tal moción es la que nosotros llamamos deseo" (Laplanche y Pontalis citando a Freud; 1967; 96-97)

El deseo pues sería un móvil poderoso, no se trata tan solo de una sensación o afecto que se manifieste de manera pasiva, muy por el contrario lo que el deseo "solicita" es restablecer aquella satisfacción "alguna vez" vivida. Tratándose de un proceso puramente psíquico el deseo se propone como realidad en sí misma, reclama su objeto, lo evoca y de algún modo también lo presentifica, es pues el correlato psíquico de la presentificación en cuanto acto que acompaña a la práctica de la fotografía como evidencia material de este deseo.

"Solo si se comprende que se sitúa bajo el signo de Eros es posible custodiar y a la vez revelar su secreto, cuya intensión alegórica está enteramente subtendida en el espacio entre Eros y sus fantasmas." (Agamben; 1995;49)

Aquel deseo propio de la necesidad de perpetuar el afecto habitual ante la persona desaparecida se daría como motor de los actos que intentan perpetuar el recuerdo del difunto, pero este deseo es tal que no solo moviliza las acciones de los deudos sino también activa su percepción relativizando la constitución misma de la realidad, el deudo percibe incluso al difundo en situaciones imposibles, su deseo describe un eco del ser desaparecido.

'Yo paso todos los días por la puerta del cementerio y siempre le digo a mi mamá "ya me voy ya para la casa" (se ríe) y sabí tú que un día venía en la noche y yo tengo problemas a la vista, para mí de noche es terrible manejar y vai a creer que la vi parada en el cementerio con el bastón, ahí en la puerta.'³³

Siempre dentro de una conexión con el ser desaparecido, sea en diálogo o pensamiento el deudo trata a su difunto con la naturalidad de lo cotidiano, este doble vínculo con la realidad de su ausencia y la presencia constante del difunto en su día a día a menudo ofrece evidencias fantásticas, ve a su madre parada en la puerta del cementerio, inconfundiblemente se trata de ella; lleva su bastón y no se vacila en asumir que se trata de su persona.

Sin embargo, aun cuando el deudo tiene la certeza de ver a su madre difunta no deja de sorprenderse, su expresión de asombro ("vai a creer que la vi parada"...) remarca lo excepcional, un tratamiento con total naturalidad respecto a este acontecimiento levantaría sospechas, la sospecha de que no estamos hablando de la misma realidad, o bien de que la persona que relata esta anécdota tiene algún problema de patologías psiquiátricas, sin embargo la sorpresa funciona aquí como conexión empática, el acuerdo tácito de que esas cosas no ocurren se ve sugerido en la sorpresa que se yergue como causa común ante lo imposible y lo fantástico de la realidad acaecida. Pareciera ser que la realidad no es lo que parece, ¿es esta la sugerencia?

4.3.2 Lo fantástico.

"El espíritu fantástico es el sensorio más común y el primer cuerpo del alma. se esconde en la intencionalidad y gobierna al ser viviente como desde una ciudadela. La naturaleza le ha

³³ Deudo (hombre) del difunto Evaristo.

construido en efecto alrededor toda la fábrica de la cabeza. El oído y la vista no son verdaderamente sentidos, sino instrumentos de sentido, ministros del sentido común como porteros del ser viviente, que refieren al amo lo que perciben en el exterior... El espíritu fantástico es, en cambio, un sentido perfecto en cada una de sus partes...sin intermediarios, es el más cercano al alma y ciertamente el más divino". (Agamben citando "De insomniis de Patrologia graeca; 1995;165)

En la época clásica se asignaba un atributo sensorial a lo que se llamaba "espíritu fantástico", este tenía cierta supremacía sobre otros sentidos que hoy nos parecen más directos (o menos subjetivos) en relación al objeto de su percepción. El espíritu fantástico se conectaba con el alma sugiriendo de este modo una preeminencia de la facultad de la imaginación por sobre las percepciones pretendidamente exteriores.

Hoy nos encontramos lejos de ese escenario, el mundo moderno crea una jerarquía distinta en lo que respecta a la idea de lo fantástico versus lo real, la ciencia desde hace varios siglos ha contribuido a fijar esos límites, sin embargo lo cierto es que siempre habrá una porción de la experiencia que escapa a nuestras regulaciones, lo fantástico nos visita en sueños y habita nuestros deseos.

"En la vigilia el hombre es sapiente, pero en el sueño es un dios" (Agamben citando a Sinesio; 1995; 166)

La libertad es lo propio de lo fantástico, en sueños se puede romper cualquier ley, la naturaleza de ese mundo responde por excelencia a la economía del deseo.

Lo hemos visto en la naturaleza de la creencia como también en la conducta fetichista: por más que se tengan conocimientos estables y consensuados respecto a la realidad, por más que pretendamos otorgar a la razón un rol gravitante, dichas intensiones sucumben tarde o temprano, o al menos bajo ciertas condiciones, ante la potencia de los afectos. La posibilidad de ser un dios en el sueño, de hacer de ellos una instancia de realización de nuestros deseos es pues la naturaleza propia de lo fantástico.

Nuevamente recurriremos al psicoanálisis, esta vez, para describir la oposición entre el orden de lo fantástico y la realidad. Dado que nos interesa la singularidad del sujeto supeditaremos la noción de realidad a la realidad psíquica de estos.

"El principio de realidad asegura la obtención de las satisfacciones en lo real; por otra parte, el principio de placer continua imperando en todo un campo de actividades psíquicas, especie de territorio reservado, entregado al fantasma y que funciona según las leyes del proceso primario: el inconsciente" (Laplanche y Pontalis citando a Freud; 1967; 300)

En ese sentido el principio de realidad propuesto por Freud otorga un escenario para cubrir las necesidades en lo real, este sin embargo surge en una etapa posterior en el desarrollo infantil: una vez no cubierta la necesidad de placer, aparece como un hecho traumático el enfrentamiento a la realidad, lidiar con ella es aceptar lo exterior y sus condiciones, sin embargo es el principio de placer el que distribuye los deseos en ese territorio otorgado a aquello que se ha de llamar "fantasma".

'Una vez estaba súper complicado porque había tenido problemas en la fábrica y estaba cerrada, se habían ido todos los maestros, estaba sentado en el escritorio cuando de repente no sé qué me hacen y detrás miro y mi mamá está muy parada afuera de la oficina mirando para dentro, ahí estaba.'³⁴

Se describe una situación complicada, una realidad hostil, sin embargo en medio de esa rutina sombría aparece con un leve gesto el fantasma de su madre.

Si seguimos la propuesta psicoanalítica el fantasma aparece como la proyección de ese deseo, la persistencia de la persona desaparecida en el deseo del deudo. Lo fantástico sigue siendo la sorpresa, la imagen de la madre es percibida, es vivida.

"A la imagen, que, de acuerdo con el espíritu del sistema, se la considera como una sensación debilitada en la medida en que da un testimonio menos seguro de la realidad, se la estima como eco y la sombra de la sensación." (Lacan; 1966; 85)

³⁴ Deudo (hombre) del difunto Evaristo.

No obstante la imagen de la madre, esa aparición fantástica, es eso -imagen- y ello le otorga cierta parcialidad. El fenómeno de la aparición del fantasma es de carácter epifánico; este contraste entre la normalidad de la rutina y su aparición imposible pero "real" es lo que evidencia su naturaleza ambigua. Su excepcionalidad, el desafío a las leyes de lo real sorprende y hasta atemoriza a algunos.

'- No les tengo miedo.

- Yo tampoco, pero de que penan penan... al final son cosas personales.³⁵

La aparición del fantasma en lo ilusorio de la imagen sería su forma más consistente, por otro lado, la evidencia de una presencia, su percepción por diversas vías: ruidos, cosas que se mueven, en síntesis; huellas, es lo que suele llamarse "penar", sin embargo el "penar" tiene una connotación más ajena (respecto al fantasma de mi madre) y en cierta medida terrorífica. Hay también cierto acuerdo tácito en que hay presencias fantásticas, el cúmulo mítico de historias que rodea a los muertos sería el escenario que describiría esta distancia sombría que se tiene con 'los' fantasmas (en general).

Habría pues un distanciamiento del fantasma, patrimonio del deseo, de este fantasma ajeno; presencia errática sin atribuciones afectivas. El tránsito del fantasma como manifestación del deseo al fantasma como ente aterrador parece responder a la proliferación de lo imposible: una vez que se tienen múltiples antecedentes de la existencia del fantasma en general, cuando su constitución ya es una dimensión (probada o no) de los muertos y esta parece responder a la propia voluntad de ese ser errático (e imposible), pues entonces se le teme. En su aislamiento, en la creencia ambigua de su enigmática presencia.

4.3.3 Testimonio y realidad.

"El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real." (Agamben; 1995; 63)

³⁵ Deudo (mujer) del difunto Evaristo.

El objeto perdido según Agamben es la forma que entraña el deseo que habita el fantasma, el proceso busca en definitiva revertir la irrealidad de lo deseado, situarla en lo real. En ese sentido es necesario que la experiencia fantástica del fantasma manifestado en tanto espectro sea asimilada como real incluso en la inadecuación de su naturaleza respecto al mundo que la rodea.

'Yo les puedo contar anécdotas, o sea no anécdotas sino que hechos, hechos reales, vivencias...'³⁶

Los relatos a los que el deudo se refiere remiten a situaciones fantásticas, sin embargo hay una promesa de veracidad de estos hechos, la cual se basa en el testimonio del deudo en tanto sujeto que vive tales experiencias. No se trata pues de la atestiguación de un tercero de la que habla una de las definiciones etimológicas de testimonio³⁷ sino de la atestiguación que hace aquel que ha vivido en carne propia los hechos.

Pues bien, la referencia a lo real de estos hechos sugiere un volver al orden consensuado de la realidad, se vincula de este modo con el acuerdo social de su existencia (y preeminencia), de este modo el deudo nos sitúa como pares, sin embargo el contenido de su relato alberga y atestigua lo fantástico como tal:

'Estaba yo en la cabecera de ella y estábamos velando a mi mamá en un ataúd en mi casa, yo me fui a trabajar y dije "mamita, sabí que, yo me voy a ir a trabajar porque me están llamando del trabajo por las drogas que yo tengo que tener y todas esas cosas" y cuando yo salgo de la casa mi mamá salió, estando ahí ya en el cajón,

³⁶ Moisés.

³⁷ "En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término "testigo", significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*tertis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él." (Collingwood-Serby citando a Agamben; 2009; 208). Respecto de esta segunda acepción es de vital importancia mencionar el vínculo etimológico entre el término original (*superstes*) y la palabra "superstición" la cual deviene un término cargado de ambigüedad, comportando cierta aura de desconfianza respecto al testimonio.

salió mi mamá de la pieza, del dormitorio de ella, me pasó la mano por la cara así y sale pa' fuera y tenía a mi mamá en el cajón.³⁸

Nótese que en todo momento no hay vacilación sobre los hechos, la descripción no sugiere los hechos: los afirma. El relato es descrito con naturalidad, la sorpresa es solo sugerida en el tono de la introducción (Yo les puedo contar hechos reales, vivencias) por lo tanto toda oposición con la realidad es exterior al relato, lo fantástico ha sido absorbido por el relato haciendo de él pura realidad.

En este caso el fantasma "actúa", ya no es la imagen debilitada de la percepción (vacilante) sino que es un ente activo (acaricia al deudo). Esta actividad del fantasma adquiere más sentido en la constatación del carácter veraz del testimonio; un fantasma con propiedades reales para un relato que se presenta indudablemente como real.

'Como pude le cambié al agua a las flores, le amononé, le boté lo feo y le metí por acá y por allá lo que yo traje y me quedaron así un madejito de flores y yo dije "me la llevo po" y me las llevé, "chao Hildita" le dije yo "esta otra semana te vengo a ver" y me las llevé, cuando fíjese que yo estaba en la casa y de repente yo estaba sentada en el dormitorio y sentí que se me cayeron las tazas y dije yo que cómo se me iban a caer las tazas, voy pa' la cocina, abro el mueble y ahí estaban las tazas, después estaba afuera en el patio en la noche como que se me derrumbaron las ollas y dije "¿qué es lo que me está pasando?" y el otro día estaba yo, tengo una pieza fuera de la casa donde tengo la máquina de lavar, estaba yo ahí funcionando con la máquina y alguien me abrió la puerta y me la cerró, instantáneamente se me vino a la cabeza y dije "mira Hildita si estai enojada porque me traje las flores mañana mismo te las voy a ir a dejar y te voy a castigar y no te voy a ir a ver un par de semanas."³⁹

³⁸ Moisés.

³⁹ Deudo (mujer) del difunto Evaristo.

El deudo tiene una relación muy familiar y natural con su difunto, al punto que lejos de temerle lo amenaza con un castigo por su "mal comportamiento". Hay cierta vacilación en la interpretación de los hechos pero finalmente se opta por el castigo, este sería la forma correspondiente al caso lo cual reafirma la naturalidad del vínculo con el difunto.

Estos relatos fantásticos son pues una de las dimensiones que contextualiza la relación con el difunto así como las practicas de rememoración. Lo fantástico de los relatos reafirma el rol constructivo de los deudos y sus prácticas. Delimita también las estrategias e instituciones del recuerdo frente a los padecimientos de los deudos, sin embargo dichos padecimientos fluctúan, pasando del orden involuntario al voluntario según creencias y decisiones específicas.

La generalidad de las prácticas alberga en la dimensión de sus ambiguas y opacas creencias una singularidad riquísima resultante de las decisiones específicas y personales que se toman frente a cada caso. La constatación de la ausencia como tal sería su causa transversal, pero la manifestación específica de las prácticas y sus contenidos describe la búsqueda profunda de reconstitución y construcción del recuerdo, del futuro y del presente que todo lo colma.



4.4 La fotografía

*Los patines con alas
en el polerón Playboy
que lleva mi padre
en una foto
sacada el año 1982
parecieran
resaltar en la imagen.*

*Mi padre
contemplando el horizonte
inalterable como ahora
que ve un partido de fútbol
en el canal 7
mientras lo observo
sentado en el sillón.*

*Y de pronto
voltea hacia mi
y ahora soy el observado.*

*Nos miramos
nos dejamos de mirar.*

*Y vuelvo a la foto
donde también aparezco
a su lado de la mano.*

*Sintiendo
que no debería alejarme.*

(Raúl Hernández, Polaroid)

La cuestión de la fotografía a estas alturas pareciera caer en infinitas redundancias, habiendo desglosado una y otra vez los motivos y las dinámicas que sostienen la práctica de la fotografía en la tumba podríamos contentarnos con referirnos finalmente a una dimensión material de esta, sin embargo lo cierto es que el fenómeno de la fotografía nunca aparece como una cuestión puramente material (ni técnica).

La fotografía comporta muchos significados irreductibles a cada difunto pero además esta desaparece muchas veces en la barroca constitución del recuerdo como fenómeno existencial. La sola existencia en alguna tumba de la fotografía, tiene la fuerza suficiente para impregnar de historia otras tumbas que no cuentan con una de ellas. La fotografía es ya una dimensión del recuerdo, lo que ella (la fotografía en general) ha proyectado sobre el mundo es pues una modificación del mismo.

"Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto: el *punctum*" (Barthes; 2009; 91)

Habría siempre una síntesis en la percepción de la imagen, observarla foto queriendo "ver" en ella su referente es pues un ejercicio ingenuo, la fotografía que nos compete es siempre de alguien que ya "poseemos", es la fotografía de mi difunto a quien extraño y construyo, es de este modo un padecimiento continuo.

No obstante volveremos a sumergirnos en la naturaleza relacional de la fotografía y más concretamente en su constitución como medio capaz de "animar" la imagen. Si por un lado la fotografía es una técnica que se precia de "fidedigna" por otro es también un sistema que implica una serie de otros sistemas como la percepción, la memoria así como también otros productos asociados a estos. El soporte material junto a las características epocales que la fotografía manifiesta es solo una de sus aristas, la cual sin embargo expresa de buena manera el carácter -no- neutral de este medio.

4.4.1 Imagen y medio.

"Las imágenes fracasan únicamente cuando ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede y con lo que se las puede relacionar con el mundo." (Belting; 2007; 23)

Belting realiza una verdadera arqueología de la imagen en su libro "antropología visual", un recuento importante de su funcionamiento en el tiempo, pero sobre todo relevante por ofrecer conceptos prácticos a la hora de comprender la imagen en el mundo contemporáneo⁴⁰.

Desde la perspectiva de Belting las imágenes pueden "fracasar", es decir pueden no colmar la función que históricamente (e idealistamente) les ha sido asignada. Esto se asemeja más a una sintomatología que a una instrumentalidad del todo programada, sin embargo es necesario trazar un funcionamiento instrumental, de manera práctica y sintética que dé cuenta y regule el escenario en el que se manifiesta la imagen en la actualidad. Uno de los conceptos claves para esta instrumentalidad sería el de "medio" :

"En el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia están entrelazadas de manera indisoluble. En su medio está presente (de lo contrario no podríamos verla), y sin embargo está referida a una ausencia, de la cual es imagen." (Belting; 2007; 39)

Belting introduce el concepto de medio para instrumentalizar el enigma de la imagen: una imagen sería, siguiendo la tradición fenomenológica una "imagen en la conciencia" (Sartre; 1940) sin embargo esta imagen suele tener un soporte material (distinto a un significante que es "expresión" y forma), un medio el cual la alberga, este medio en el caso de la fotografía es bastante claro sin embargo la imagen tiende a confundirse con su medio:

"La presencia de la imagen en el medio, por muy indiscutible que pueda ser su percepción por nuestra parte, esconde también un engaño, ya que la imagen está presente de una manera

⁴⁰ Mencionamos la naturaleza del trabajo de Belting para oponerla a otros trabajos de índole más enciclopédico como el libro de Aumont (La imagen) o bien de índole fenomenológico como el de Sartre (Lo imaginario).

distinta a como lo está el medio. Solo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador." (Belting; 2007; 39)

Esta "externalización" de la constitución de la imagen que hace Belting al condicionar su naturaleza a la participación del espectador es fundamental para comprender nuestra mirada sobre la fotografía dado que el medio material, el cual podemos objetivar como medio de representación perdería su capacidad de presentificar en ausencia del espectador, cuestión que da fuerza a la idea de un diálogo animado por la presencia al menos del espectador que proyecta su experiencia evocando el diálogo con la presencia *mediada*.

'- Como que estuvieran en una pantalla, como que estuvieran en una televisión

- Ellos están aquí, los demás están en otro lado y aquí nos vemos.'⁴¹

El deudo lo expresa así, el medio sería como una pantalla de televisión, la fotografía que se confunde con la imagen del difunto es pues el soporte que funciona, ya no solo mediando el referente con quien percibe sino que además tendría un papel más activo, metáfora de un medio de comunicación a la manera de un "video chat". El problema de la presencia sugerido antes como problema temporal o bien como conflicto entre esencia y apariencia se resuelve con la "mediación", no importa tanto donde están ni como están (realmente) más bien lo importante es que están, y están al otro lado y sin embargo los podemos ver.

'Cuando ve la fotito de ella, ella ve que la mamá se mueve.'⁴²

Un tercero habla de otro deudo observando la foto de su madre, dice que se mueve en la fotografía, se le atribuye lo animado a una imagen que se sabe estática. La fotografía del difunto es pues un tipo especial de fotografía, tal vez dejando de ser fotografía y siendo la ventana al más allá, las leyes de la imagen fotográfica pasan a segundo plano.

⁴¹ Cuidador.

⁴² Cuidador.

En este sentido podemos coincidir con Belting y relevar el tremendo sentido que tendría aquella constitución de una imagen en una constelación que involucra: materia, referente y espectador. La supeditación de la imagen (material) al orden perceptivo y afectivo sería una condición natural, que en base a la síntesis mental, instituida en la particularidad de cada fotografía permite atribuirle propiedades que se vuelven cualidades propias de este tipo de imágenes (fotografías en la tumba) .

Según esto las fotografías en las tumbas más allá de ser un género en su recurrencia en tanto práctica aparecen como medios poderosos, investidos de las misteriosas propiedades espectrales que rodean el mundo de los muertos.

4.4.2 El fetiche de la fotografía: "*Aquella foto*".

"Los deudos de una persona muerta se ven forzados a intentar ser artistas y buscar el parecido -a pesar de los silencios y las distancias- del ser querido ya muerto. (Gandolfo; 2006; 334)

Me aventuro a invertir momentáneamente la ecuación de la necesidad de rememoración, en la cual la incógnita corresponde al "como" de la presentificación, siendo esta la voluntad y el horizonte, consiente o no de la práctica, por la acción específica del artista, quien partiendo de su expresión retrata el mundo, siendo este la incógnita como contenido y el "como", su pie forzado, su modo de artista.

En ese sentido, lo que Gandolfo sugiere cuando dice que los deudos se ven forzados a ser artistas es que por todas las vías posibles sus acciones tendrán como producto mecanismos y elementos de rememoración que retraten al difunto.

De este modo podemos considerar la fotografía también como intensión estética, la elección de este medio por sobre otros implica cierto dominio y familiaridad con la técnica fotográfica a un nivel muy rudimentario si se quiere, el cual sin embargo no deja de implicar un control básico del repertorio de imágenes disponibles en el archivo familiar.

'De hecho esa estaba en mi casa y fui la primera en decir "esa es la foto, esa es la foto que tiene que estar ahí porque esa es la que dice todo lo que uno vivió" es como la que tiene los mayores recuerdos.'⁴³

Así la elección de la fotografía, la cual ha de ser una "linda" foto, que haga justicia a lo que el deudo fue, se transforma en una acción creadora. No se trata de una elección improvisada, es más bien una decisión trascendente:

'Es la que tenemos junto a nuestro comedor, entonces la sacamos y se hizo todo el trabajo, siempre ha estado ahí, colgada de toda una vida.'⁴⁴

Aquella fotografía ubicada en el centro del espacio familiar, es seleccionada, y preparada para poder ubicarse en la tumba. Esta también tiene una larga historia como es habitual que así suceda en esta práctica. Lógicamente se trata siempre de una fotografía ya conocida, repleta de significado: significados representados como también materialmente expresados.

"Todo símbolo no remite inmediatamente a un referente natural sino que lo hace a la materia de que éste está hecho y a la cual el referente no se reduce" (Augé; 1988; 44)

Como ya lo vimos en el capítulo referido al "fetichismo material", la materia en sí misma cuenta con características propias de su manifestación, y todo vínculo representativo que opera en la convención simbólica es de alguna manera "externo" a la materia. En ese sentido debe comprenderse que la historicidad de la fotografía, si bien se ha ido forjando en el tiempo es también constitutiva de su materia: el rol de "fotografía familiar" implicaría un modo de ser que desborda la relación de la imagen con su referente.

'Un día antes de fallecer, le había sacado una foto y a mi papá igual, salía en el sillón tomándose un te.'⁴⁵

⁴³ Scarlett.

⁴⁴ Scarlett.

La excepcionalidad del momento fotografiado, su paradójica relación con su futura (y temprana) muerte es un ejemplo claro del excedente de sentido que tiene lo que representa la fotografía en el contexto general de la vida y la muerte. Aquella foto como misteriosa sugerencia o clave existencial despliega una serie de mecanismos significantes: en un primer nivel tenemos la relación de la imagen analógica con su referente (el difunto), en otro la fotografía como práctica con miras a aprehender la realidad afectiva del padre en lo cotidiano, y en otro nivel; el significado que ha adquirido la fotografía luego de la cercana muerte del padre. Este último significado aparece además vinculado y potenciado por toda la opacidad del hecho radical de la muerte: es la corroboración irónica de la mortalidad captada por el registro fotográfico en su familiaridad proyectada como eco de la presencia apenas desaparecida.

"La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo..." (Sala-Sanahuja; 2009; 22)

Efectivamente la desaparición del referente en nuestro caso específico aparece como institución de lo fotografiado, como si la obturación inocente del fotógrafo implicase la muerte en sí misma del referente, la metáfora fotográfica ha tomado el espacio literal de lo real y con ello ha recortado la fotografía del continuo cotidiano en el que se ubicaba su práctica (inicialmente).

Aun podemos ir más lejos y analizar el caso en términos de la oposición: coincidencia versus orden misterioso (o voluntad divina). La ironía de la relación entre la vitalidad de ayer (capturada por la fotografía) frente a lo inerte del presente (muerte del padre) no deja de sugerir una relación entre uno y otro suceso, algún grado de implicancia, sin embargo toda esta digresión, al no ser comprobable es de orden especulativo (y por ello entra en el ámbito de la creencia), pero bien podemos utilizarla como expresión del tipo de relaciones que se

⁴⁵ Romina deudo hija de Fidel Parada Toledo y hermana de Manuel Parada Riquelme. Romina está con su hija pequeña que bordea el año de edad y su abuelo Francisco Parada quien habla con mucha melancolía. Su nieta Romina tiene un tono más esperanzador, traen flores y es ella quien defiende y promueve el uso de la fotografía en la tumba. La tumba cuenta con varias fotografías sin embargo recientemente han instalado una nueva más grande en donde aparece Manuel Parada, su difunto hermano.

establecen a nivel significativo entre los acontecimientos cotidianos de la vida y los elementos que los representan y/o articulan.

"La coincidencia no es una identificación de cosas previamente aisladas, sino un no-liberarse-aún del signo respecto de lo señalado" (Heidegger; 1933; 108)

Es ilustrativa la conceptualización que se hace de la -coincidencia- en términos relacionales y causales; si estamos con Heidegger y comprendemos que la singularidad de la coincidencia es "artificial" , es decir más cercana a una construcción mítica, atribución de sentido en una confusión en torno a las causalidades y a la necesidad natural que se tiene de estas últimas, estaremos mejor situados para observar la riqueza de las funciones representativas en torno a la fotografía en la tumba.

Una vez más observamos cómo la fotografía es parte de un sistema de causas y efectos no jerarquizados nada más que en función del deseo de presentificar y recordar.

Evidentemente se trata de un contexto muy distinto al que presentaban aquellas antiguas fotografías que ubicaban los difuntos aun en vida en su propia tumba, aquella fotografía contaba con la excepcionalidad que implicaba tomar una foto en aquellos años; la tecnología y las costumbres asociadas a ella eran de otra índole, cuya característica más bien era la rareza.

Lo anterior nos sirve para describir y contraponer el escenario actual, escenario para el cual la toma de fotografías por toda clase de personas es un hecho que se ha vuelto la norma. La tecnología acompañando a los sujetos y colonizando nuevos escenarios ha brindado la posibilidad de sacar una fotografía casi en cualquier momento, cuestión que modifica el contenido mismo de las fotografías: la posibilidad de sacar infinidad de fotos abre el camino a objetos y situaciones que antes, tal vez no habrían sido fotografiadas. Una relación diferente con lo cotidiano se establece en la regularidad de su registro, el cual no siendo un atributo exclusivo del artista fotógrafo deja penetrar en la disciplina fotográfica a la población en general, se produce, les guste o no a algunos, una democratización de la fotografía.

De este modo sobreviene una nueva pérdida del aura de la fotografía, eco tardío de la primera pérdida del aura de la obra de arte que anunciaba Benjamin en la era de la reproductibilidad

técnica. Sin embargo, parafraseando a Belting, podemos decir que no es que la fotografía haya perdido su aura sino más bien ha asumido un modo distinto de ser de esta. La distinción antes mencionada entre imagen y su medio es útil para expresar la naturaleza de las imágenes en las distintas épocas.

"En la praxis, cada medio se aproxima a la tendencia ya sea de referirse a sí mismo, o bien, por el contrario, de ocultarse en la imagen" (Belting; 2007; 28)

Así hoy en día, uno de los medios masivos que albergan las imágenes fotográficas son los teléfonos móviles, medios que se vuelven transparentes ante el gran flujo de imágenes que a través de ellos circulan. El modo de registro el cual se confunde con el de almacenamiento exagera la tendencia del medio a desaparecer como tal, en ese sentido el hallazgo de la fotografía -indicada- en una era de sobreproducción de imágenes fotográficas puede volverse una tarea ardua, sin embargo la fotografía cuyo genero es el retrato sigue teniendo un valor fundamental ligado al ritual implicado en su producción, aunque hoy día ese valor se enfrenta a la competencia que surge del hallazgo casual que se ubica en el registro cotidiano, como es el caso de la fotografía que el deudo toma a su padre el día anterior de su muerte.

Aquella fotografía no es sino la prueba de la singularidad cotidiana que nos permite observarnos en nuestra propia historicidad, así como también observar al difunto, en su lugar.

4.4.3 Presentificación: *lugar y diálogo.*

Lugar.

Dentro de la óptica que se tiene frente a lo que llamamos "presentificación" existen diversas aristas o manifestaciones de la misma: por una parte lo presentificado es de alguna manera un simulacro de la presencia, una manifestación eco de la persona desaparecida, por otro tenemos ciertas características que derivan del hecho de presentificarse: la ocupación de un lugar es una de ellas. A menudo damos por descontado el hecho de que aquella manifestación siempre se ubica en un lugar, lugar que sin embargo es de algún modo apropiado por el difunto:

'Es más familiar para marcar que aquí este es su territorio, esta es su cama, esta es su casa entonces pa' que vean que mi hijo vive aquí, mi hermano vive aquí.'⁴⁶

Así como hemos visto que al difunto se le atribuyen propiedades de los vivos en lo que concierne a sus hábitos y cotidianidad, también podemos observar el correlato de lo anterior en la ocupación espacial que también se ve incluida en lo cotidiano. La asociación que hace el deudo entre lo familiar y su territorio junto con la analogía que presenta la tumba como la casa del difunto o como su cama, es también reveladora en el sentido de que agrega vitalidad a aquel espacio silencioso que es la tumba.

Sin embargo el carácter de este territorio al tratarse de un espacio más vinculado con lo simbólico que con lo funcional hace referencia a un tipo especial de concepción del espacio:

“Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movilidades... el espacio es un lugar practicado...” (De Certeau; 1996; 129)

Para De Certau el concepto "espacio" expresa la animación que se hace de él, el "lugar" en cambio hace referencia a la ubicación, a la determinación de un punto dentro de la abstracción espacial. El espacio tumba sería por defecto un lugar, una ubicación, un rótulo espacial cuyas coordenadas nos son necesarias para llegar y "estar" con el difunto, sin embargo la fotografía en la tumba, en su dimensión presentificadora brinda a este lugar inicialmente neutral un nuevo carácter más vital, y territorial, derivado de la atribución de características de la vivencia cotidiana de la persona desaparecida:

“No habitamos solamente los territorios por el uso que puedan hacer, sino también como signos de prestigio, distinción, clasificación social”. (Márquez: Fondecyt 1050031, 2005-2008)

Lo llamativo de la situación es que pareciera que en definitiva quien habita la tumba es el deudo a través de la atribución de vitalidad al difunto. Las manifestaciones que implican la presentación de la fotografía así como otros elementos presentes en la tumba tienen por

⁴⁶ Fresia.

utilidad recordar al difunto pero también producir cierta distinción que cuenta con un doble carácter: uno exterior que brinda la distinción social, que se ordena en oposición a las otras tumbas, carácter habitualmente inconsciente que se desprende de una identidad derivada de las costumbres, y un carácter interior que da cuenta de la singularidad de la persona desaparecida.

El espacio de la tumba, responde también a las distinciones de clase sociales y otros atributos identitarios que se manifiestan en la realidad de la ciudad en general: existen "barrios" ricos y barrios pobres en el cementerio y la forma de apropiación del espacio propio de la tumba es una prerrogativa que se establece en comunidad, en la comunión que tienen los vivos frente a su difunto.

Sin embargo, el espacio de la tumba, es un espacio por definición: representativo, su habitabilidad se reduce a la reproducción simulada de los hábitos que tendría el difunto dejando un pequeño margen funcional para recibir a los vivos.

'Es como que representara pongámosle, como que representara que este espacio celeste es de él, o sea se compró para él y él aloja ahí y vive ahí.'⁴⁷

El deudo habla de la fotografía en la tumba atribuyéndole el poder de representar la propiedad del difunto. Nuevamente se le atribuye este carácter de apropiación sin embargo nótese que se habla de "espacio celeste", se trata pues de un espacio al menos sagrado.

Señalar que se trataría de un espacio celeste es brindarle la dimensión trascendente al espacio común de la tumba, si bien se asume que se trata de lugares sagrados, el dominio de lo celestial se ha establecido históricamente como relativo a un espacio fuera de este mundo, la inclusión de lo celeste en el espacio cotidiano de la tumba por lo tanto da cuenta de la potenciación del rasgo sagrado del espacio mortuario que a su vez se ve naturalizado en la atribución de características vivientes del difunto (aloja ahí, vive ahí).

Se habla de que el difunto "vive ahí", frase por lo menos paradójica pero muy acorde a la naturaleza de la relación que hemos ya visto que se tiene con este.

La fotografía anuncia la propiedad del difunto, proyecta sobre ese territorio la luz de lo viviente y sin embargo es la evidencia indelible de su propia ausencia.

⁴⁷ Moisés.

"La esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa" (Barthes; 2009; 133)

La fotografía entonces representa la ausencia y al mismo tiempo, en la presentificación; mimesis parcial de la presencia, ratifica que es solo una imagen y que aquello que "aparece" en imagen es antes que nada parte de nuestra propia experiencia pasada, es decir, de nuestro recuerdo.

Retomando el vínculo que se tiene con el difunto a través de la fotografía nos enfrentamos a uno de los fenómenos más poderosos que emergen en este contexto, a saber: el diálogo.

Diálogo

El diálogo entre deudos y difuntos es un fenómeno recurrente que ya hemos mencionado en el capítulo sobre la cotidianeidad como también en torno a la construcción del recuerdo.

En este sentido, si bien hemos constatado que el diálogo no es una práctica que se dé solo en tumbas que cuenten con fotografías, también es cierto que el diálogo en tumbas que si cuentan con una, se ancla de manera diferente.

'Cada vez que he venido sí se produce un tipo de diálogo, como diciéndole las necesidades que están en mí todavía y el dolor que me dejó, que hasta el día de hoy está intacto.'⁴⁸

El diálogo, como mencionábamos es un diálogo mental independientemente de que algunos deudos lo realicen en voz alta, en este, el deudo manifiesta la falta, verbaliza su extrañamiento lo cual parece ser una necesidad en términos de la economía psicológico-afectiva. El difunto por su parte responde con hechos, el fantasma del difunto "actúa" , o si se quiere "habla" a través de sus actos que son su medio de comunicación con sus deudos, como vimos en el capítulo sobre el fantasma.

'¿Tú sientes que de alguna manera la fotografía de él aquí, que es la fotografía que tú elegiste, te acerca un poco de una manera distinta?

⁴⁸ Scarlett.

Sí, en parte sí porque yo sé que, no se po', sé que es una foto pero si yo le vengo aquí a conversar él está escuchándome, independientemente de que yo sé que está acá abajo o en el cielo, es verlo, a eso voy, es diferente a lo mejor estar hablando aquí a que mirarlo en la foto ¿me entiende?'⁴⁹

Según este deudo el hecho de "estar viendo" al difunto (en la fotografía) brinda una relación distinta en el diálogo. La importancia de ver el difunto busca asemejarse a un diálogo corriente entre personas vivas, donde una de las características principales es el enfrentamiento del cara a cara. En este sentido podemos sugerir que la diferencia que brinda la fotografía para los diálogos entre deudos y difuntos es una diferencia en virtud de la semejanza relacional; de la atribución de características vivientes (una vez más) que dan los deudos a sus difuntos.

Llegado a este punto podemos observar una característica recurrente, sino fundamental de las fotografías en la tumba: la fotografía suele ser un retrato del rostro. Es más bien rara aquella fotografía que muestra al difunto realizando una actividad (que no sea la de devolver la mirada), imaginamos que habrán muchos ejemplos en distintos lugares en que sí ocurra, sin embargo nos hemos centrado en los casos elegidos para los cuales la fotografía suele ser del rostro.

El rostro nos ofrece una visión de carácter íntimo ligado a la ilusión de "devolver la mirada". Esta característica algunos deudos la viven atribuyéndole rasgos animados a la imagen fotográfica.

“El rostro es precisamente aquello gracias a lo cual se produce originalmente el acontecimiento excepcional del *cara-a-cara* que la fachada de los edificios y de las cosas no hace más que imitar.” (Levinas; 1993; 75)

El cara a cara que describe Levinas sería una situación original, una instancia cuyo referente natural es el cara a cara entre los humanos. Para Levinas esa relación original es lo que funda la otredad de modo radical, Levinas, teniendo como punto de partida el *Dasein* Heideggeriano

⁴⁹ Romina.

da un paso más allá en la definición del ser-en-el-mundo proponiendo como enclave fundamental la otredad, y está definida en términos materiales por el gesto del cara a cara.

El rostro a fin de cuentas es la síntesis de la relación dialogal, el enfrentamiento de la mirada, la expresión de la boca, y la espera ante la palabra son características irreductibles de la relación del cara a cara, no es extraño entonces que los deudos se involucren en un diálogo más naturalizado frente a la fotografía del difunto.

Sin embargo también debemos mencionar que el deudo que manifiesta esta distinción y esta preferencia por el diálogo con fotografía (viendo al difunto) es un deudo joven (Romina 25 años) , siendo también un deudo que manifiesta una familiaridad con la fotografía como práctica y una familiaridad importante con las imágenes fotográficas contemporáneas, es de algún modo un sujeto "educado" en el mundo de las imágenes contemporáneas. Ello podría contribuir a su cercanía, así como también a la riqueza de la relación con su difunto a través de fotografías, en la medida de que cuenta con elementos instrumentales más consientes que le permiten construir el recuerdo y la práctica de rememoración de un modo particular.

La relación con el pasado se vive de un modo cuya interacción es fuertemente "animada" , generando una construcción del recuerdo bastante activa, que se contrapone a la pasividad inmanente que presenta el pasado como tal.

4.4.4 Preterición y perpetuación: *Lo que ha sido.*

"Lo que la fotografía como memoria viene a constatar es precisamente que el pasado no tiene ni puede encontrar en si mismo las condiciones de su propia inscripción, de su preservación, ni tampoco de su consumación. Lo que la fotografía preserva como pasado es justamente lo que en dicho pasado no pudo ofrecerse como presente." (Collingwood-Selby; 2009; 174)

La fotografía ofrecería, bajo la forma de lo pretérito aquello que siendo presente no pudo manifestarse como tal. Esta concepción es posible si concebimos el presente como una experiencia plena, como un flujo de lo vivido, un devenir absoluto patrimonio del olvido del tiempo y sus regulaciones. La fotografía, de algún modo congela el presente, y de este modo

lo sustrae de la propia experiencia presente para luego ofrecerlo como presente pasado en un registro, por así decirlo: durmiente.

'Es una foto que sale con mi abuelo, hace muchos años atrás que mi abuelito murió, a los 49, mi abuelita a los 76, entonces igual es harta la diferencia, pero se buscó una foto que salieran los dos, ya están los dos ahí descansando.'⁵⁰

Para estos difuntos la muerte fue un denominador común que tuvo que esperar muchos años. Hoy la fotografía atestigua que un día estuvieron juntos, ambos compartieron una vida, un presente, sin embargo la muerte de uno produjo un rezago, la vida continuó para ella, quien envejeció sola, alejándose de su compañero joven. El recuerdo para sus deudos se divide en la abuela recién desaparecida, la pérdida de la anciana abuela, y por otro lado el recuerdo de la pareja de abuelos que un día estuvieron juntos.

La fotografía de ambos, ubicados en un presente pasado, congelado es otro de los ejemplos que corrobora lo enunciado por Collingwood-Selby, la imagen fotográfica hoy resulta paradójica, es parte del pasado pero sujeto a la mistificación de aquella época que opera el pasado más reciente. "Volver a los brazos" de su difunto marido parece ser el objetivo, la fotografía de ese pasado lejano lo resuelve dándole sentido al deseo de la abuela en la perpetuación de su imagen pasada junto a su marido.

La distancia con el pasado resulta exacerbada en la imposibilidad de conciliar diferentes pasados, la dificultad para conciliar la identificación de una abuela joven con una anciana. Este fenómeno da cuenta de la constitución imaginaria y constructiva del recuerdo que se anclaría en el presente como culminación del proceso de historización del pasado, proceso que sin embargo nunca deja de constituirse.

"Ningún pasado -ninguna pérdida, ninguna ausencia- puede inscribirse inmediatamente a sí mismo y por sí mismo; y es justamente esa imposibilidad la que indica que el *pretérito* en su *preterición* es desde siempre, a la vez inolvidable e inmemorial" (Collingwood-Selby; 2009; 174)

⁵⁰ Scarlett.

La dependencia del pasado en el presente es la que hace que este sea inolvidable en la medida que retorna actualizando el vínculo entre pasado y presente, y es este mismo rasgo el que sugiere la inconmensurabilidad del recuerdo: lo inmemorial. La no-inscripción del pasado en el pasado es la condición del recuerdo para que este sea *lo que ha sido*.

El ser del pasado, como vimos en el problema de la presencia, es un ser paradójicamente siempre actual, en la medida de que la percepción del pasado siempre es presente. Aquello que se va a buscar al pasado, es posible de encontrar en la medida en que el presente lo permita.

Lo inmemorial por su parte, se inscribe en la vastedad del pasado, ello, podría sugerirse, es lo que aún no se ha inscrito o bien nunca habrá de inscribirse, pero que en tanto totalidad de lo acontecido se encuentra disponible a la historización.

La fotografía de la pareja de abuelos, aquella fotografía que un día no tenía mayor relevancia, un día cobró su sentido más profundo en la inscripción que se instituyó como referente del recuerdo, hoy recordado, de la pareja de abuelos. El sistema que permite su inscripción es aquel que media lo disponible en el pasado con el -mandato- afectivo de lo inolvidable.

Así, lo inolvidable parece responder más a una decisión que a una constatación de realidad, es una promesa y no una determinación.

'Se buscó una foto en que estuvieran los dos juntitos y ahí se puso, no se buscó por separado, sino que de los dos y que salieran felices, que eso es lo lindo, tener ya los recuerdos bonitos, las cosas lindas que ya se vivieron con aquellas personas y lo otro se guarda.'⁵¹

Se busca la foto que coincida con el recuerdo elegido, el recuerdo y su perpetuación es también una elección desde que se proponen estrategias para lograrlo. Si bien los deseos y los hábitos motivan los recuerdos, la elección del '**que**' y '**como**' recordar se propone según una forma específica que construya el porvenir (del recuerdo).

⁵¹ Scarlett.

En definitiva el recuerdo por una parte es siempre una referencia al pasado, una referencia o bien sintomática o bien estratégica. Pero esta objetivación de lo pasado sería solo posible si el presente conserva algo de ese pasado, si a esto le agregamos las prácticas como decisiones que instituyen y solidifican las presencias desaparecidas, tenemos la consecuente perpetuación de lo recordado, es recordar en la repetición, en el restablecimiento del hábito (hábito-recuerdo) también una perpetuación.

La fotografía en la tumba, por su parte se asemeja a las primeras fotografías, aquellas que se tomaban a seres queridos y que constituyeron un sello melancólico del testimonio del pasado.

"El culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos es, en estas primeras fotografías, un culto al recuerdo no sólo de tal o cual ser desaparecido o lejano, sino, también, más extensivamente, un culto al recuerdo de la desaparición y de la lejanía -mismas-" (Collingwood-Selby; 2009; 156)

Las primeras fotografías ligadas a lo afectivo habrían fundado una nueva forma de relacionarse con la desaparición, un nuevo modo de vivir la lejanía, ello se encuentra reproducido en cada nueva fotografía en la tumba dado que estas siempre remiten a un ser irremediamente desaparecido. El sello común de esta práctica es el culto a lo desaparecido y por esta vía, la perpetuación y reproducción de lo *que ha sido*.

"La *mimesis* fotográfica revela en estas primeras fotografías, su momento crítico; no imitan la realidad visible, la detienen para el recuerdo en el momento mismo de su sustracción" (Collingwood-Selby; 2009; 158)

La fotografía no describe; captura, y es este capturar para el recuerdo, esta captura "eternizante", la que se sustrae al mismo tiempo del presente pasado.

A menudo se habla de una fotografía como "detención" del tiempo, lo que la fotografía muestra, es algo que está; en alguna parte o en algún tiempo. Lo capturado pretende señalar una realidad (pasada, presente o futura) más que imitarla. En ese sentido (en el del señalar) la fotografía atestigua también que algo tuvo lugar. Pero su funcionamiento no se agota en aquella indicación.

'Yo pienso que deber ser un, un recuerdo agradable porque yo creo que esa foto que le pusieron ahí al abuelo tiene que haber sido cuando estaba lleno de vida.'⁵²

Lo que muestra la fotografía según este deudo es un -abuelo lleno de vida-, la fotografía capturando aquel pasado presente puede hoy dar cuenta de aquella vitalidad. Sin embargo esa vitalidad -señalada-, dada la mediación en el tiempo de la técnica fotográfica deviene -testimonio-; la relación que tenemos con algo que si bien no se muestra como imitación sino que como congelamiento de aquella realidad, es de carácter testimonial en la medida de que, como pasado solo podemos concebirlo en términos de ruina, eco de la presencia, pura parcialidad que es presentada en el registro testimonial de la imagen fotográfica.

"La fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz; de suerte que todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la *duración*: la era de la fotografía es también la de las revoluciones, de las contestaciones, de los atentados, de las explosiones, en suma, de las impaciencias, de todo lo que niega la madurez". (Barthes; 2009; 144)

El escenario actual en el cual se encuentra la imagen en la tumba tendría el doble sello; de la impaciencia por una parte, y del congelamiento, testimonio de lo acontecido por otra. La saturación de imágenes en la que vivimos tendería a borrar la distancia natural de los procesos, la captura del "momento justo" y su reproducción técnica viene a abolir el camino como experiencia, es decir: la duración. Y con ello, la constitución misma del ser presentificado en la imagen adquiere, en su inmediatez un estatuto de equivalencia con otros seres, estatuto basado en la naturalización de la imagen fotográfica como registro equivalente a lo real.

"Si hay semejanza, la hay también porque el *original* -el referente- comienza a parecerse, cada vez más, a la imagen fotográfica, porque la realidad visible comienza a constituirse a imagen y semejanza de la imagen fotográfica" (Collingwood-Selby; 2009; 152)

⁵² Deudo (mujer) del difunto Evaristo.

Uno de los ejemplos más tradicionales de esta inversión lo expresa el gesto de "la pose", no ya la pose como constatación descriptiva sino, la pose como una acción intencionada para producir una imagen deseada (es así como quiero aparecer en la fotografía).

La modificación o adecuación de la realidad para ser capturada de tal o cual modo es también una de las caras de la fotografía que, al establecerse como estrategia (de composición) subjetiviza la originalidad del referente proponiendo de algún modo una simetría esencialista entre el mundo representado y el mundo real.

Podemos intuir algunos de los efectos de dicho proceso cultural sobre la práctica de la utilización de la fotografía en la tumba: al restarle originalidad a la realidad y por otro lado otorgarle vitalidad al recuerdo, el diálogo entre deudo y difunto a través de su fotografía se vuelve más cercano.

-¿la foto aporta según tú?, ¿ayuda?

-sí, me ha ayudado mucho, siento que no sé, que lo puedo tener más cerca.⁵³

La fotografía si bien es solo una motivación, propone una dinámica de interacción con el difunto, quizás no más activa pero si más literal. Las metáforas vitalizadoras que animan al difunto están plagadas de evidencias de lo vivido así como de lo viviente.

Lo que *ha sido* se consagra como realidad pasada pero también se establece como aquello que siempre será en el recuerdo. La animación de la fotografía en el diálogo, la reconstrucción del cara a cara, no son sino mecanismos de la presencia evidenciada. Pareciera ser que la literalidad de las prácticas, el vínculo real que moviliza y se atestigua en el fantasma, así como todo aquello que tiende a naturalizar aquella presencia desaparecida, todo aquello brinda una nueva constitución a lo trascendente: *el más allá*, no está tan lejos.

Sin embargo esta concepción "animista" de la fotografía encuentra en la historia de su desarrollo su principio como también su fin. Existe una ambigüedad necesaria que se contrapone a la interpretación filosófica del discurso fotográfico.

⁵³ Romina.

Por su parte Dubois propone tres momentos históricos que expresan su desarrollo: en un primer momento la fotografía se concibe como *mimesis*: "la fotografía como espejo de lo real", el segundo momento corresponde al *discurso del código y la deconstrucción*: "La fotografía como transformación de lo real" y finalmente un tercer momento que corresponde al *discurso del index*: "la fotografía como huella de lo real". (Dubois citado por Collingwood-Selby; 2009).

Si bien estos tres momentos descritos se corresponden con etapas históricas bien definidas, relacionadas a su vez con implicancias en diversas disciplinas, estos también se encuentran manifestados de manera anacrónica en las prácticas de la fotografía en la tumba.

Por una parte tenemos una relación cuyo tratamiento con el difunto se funda en una concepción mimética que confunde imagen con referente: los deudos se vuelcan a la observación de la fotografía con el mismo entusiasmo que observarían el rostro de su ser querido (*como si* estuviese vivo), esta mirada no se deja debilitar por una concepción que quiera codificar el mensaje fotográfico. Si bien podemos asumir que aquella codificación existe al menos de manera parcial y que está vinculada a las variaciones culturales que proponen formas de observación, lo cierto es que en la estabilidad de la práctica en cuestión no vemos utilidad alguna en verificar aquella porción codificada ya que pertenece a un análisis *exterior*.

Finalmente el *discurso del Index*, vinculado a la concepción de la huella si nos brinda elementos atractivos que se condicen con la naturaleza de las prácticas. La fetichización de los elementos de propiedad del difunto, su fotografía y toda la constelación de materia investida de significado que a su vez da cuenta de la ruina del pasado, son expresión de la naturaleza efectiva de la huella: no es imitación como tampoco pura representación sino más bien la prueba de que lo que ha sido *tuvo lugar*.

"...El testimonio -aunque sería más preciso, en este caso, hablar de testificación- de la fotografía no dice ya, como en el siglo XIX, la verdad de las cosas en su apariencia -así es como fueron las cosas-, sino más bien, la verdad de su existencia: certifica que la cosas fueron" (Collingwood-Selby; 2009; 212)

Sabemos que el discurso inicial de la apariencia fue subjetivizado por la concepción culturalista del código, concepción que sugería un -aprendizaje- frente a la imagen fotográfica, sin embargo aquello que prevalece no es aquello que difiere (diferible) sino lo positivo de lo señalado, el testimonio fotográfico es la prueba material de que el pasado existió, -el cómo-existió su "verdad" interior queda en el dominio del deseo.

No necesitamos exigir más de la fotografía, el uso que se hace de ella en la tumba es netamente constructivo, lo que ella muestra no se encuentra relativizado a nivel material: toda fotografía en la tumba comparte el hecho irrevocable de la presencia desaparecida, esto es incuestionable, aquello que queda sujeto a la subjetivación constructiva que hacen los deudos es patrimonio de su propia imaginería, por lo tanto aquel segundo momento histórico que remite a la subjetividad de la técnica fotográfica vendría siendo un discurso que no le pertenece a la fotografía como tal, es un discurso exterior a esta, que solo es útil en contextos de codificación instrumental (publicidad, sociología, etc) que se alejan de la singularidad de la cual hemos partido y a la cual nos avocamos.

En síntesis el discurso del código en fotografía es útil solo en contextos instrumentales, nunca la fotografía puede "traducirse" en puro código, siempre hay una porción que se resiste a la codificación, y es precisamente aquella porción que "anima" la imagen fotográfica de manera misteriosa y sugerente.

4.4.5 Singularidad: *Narratividad y unicidad del referente.*

"La -cédula de identidad- llegará a ser más tarde el epítome de esa identificación sujeta de parte a parte a la reproductibilidad. -En la foto carnet, el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de la identidad, puesto que el lapso de su toma, la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so-pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica, la estandariza, cortándola a la medida del orden, y la masifica, multiplicando el orden en ella para que éste se reproduzca mediante ella irrestricta y definitivamente... El momento automáticamente multiplicado que encuentra su destino en el recuadro del carnet ciñe un espacio de agonía,

donde lo personal se pierde en lo típico, donde el retratado públicamente expira, donde él es, él pasa, él pasa a ser nada" (Ronald Kay citado por Collingwood-Selby; 2009; 256)

La instrumentalidad de la fotografía de carnet parece encarnar el espíritu opuesto al de la práctica de ubicación de la fotografía en la tumba. La estandarización descrita busca la codificación: tipificar aquello que de suyo es singular.

La fotografía en la tumba en cambio presenta sus regularidades prácticas como anecdóticas: cada tipo de foto responde a su propia circunstancia y si hay algo en que se parezcan unas con otras (de diversas tumbas) es fruto de la recurrencia de las circunstancias: la falta opera como norma, ya no instrumental sino más bien como ley natural, evidencia de la ausencia que le es común a todo deudo.

Singularidad como narración

Frente a la decisión volitiva que elije fotografías, la formalidad o la normalización de las imágenes resulta ser algo totalmente exterior, se busca todo lo contrario a lo que busca la fotografía de carnet, se busca sacralizar la singularidad del difunto, pero aquella singularidad que continua en construcción ya existía en tanto expresión y huella del difunto como persona única e irrepetible.

'Yo vengo y siempre me pongo a mirar todas las lápidas, todas, y en otras por ejemplo las fotos, y uno siempre ve el reflejo, o sea pone las fotos de los momentos más felices, uno nunca guarda fotos con momentos que uno pasó rabia, pena, siempre en los momentos más felices, entonces uno va viendo así "mira la niña que es bonita" o "mira la abuelita", como que no es lo mismo mirar a que cuando están solamente los nombres, como que le llega más a uno, a uno le llega más ver a la persona, como que a través de las fotos uno dice de cómo fue, si fue feliz, no sé, un montón de sentimientos encontrados que pa' mí sí hacen mucha diferencia y a mí

me encanta que estén las fotos ahí, como dije y es porque siempre va a tener el recuerdo vivo...⁵⁴

Este deudo se maravilla con aquella diversidad de lo singular, le gusta ver a las personas, dilucidar si fueron felices o no, imaginar vidas siguiendo el señuelo de la fotografía.

Ver a la "niña bonita" de una tumba -anónima- es encontrarse con aquella niña, el goce estético que supone admirar aquella hoy difunta niña bonita es de un orden muy distinto al simple hecho de saber que existió una niña bonita, saberlo no parece ofrecer ningún rédito, ver la fotografía de la niña es, de algún modo, compartir con ella o al menos hacerla propia.

La singularidad de la fotografía se encuentra avalada por la unicidad del referente, de la persona:

"A partir del momento en que se considera que el índice (la imagen fotográfica) se define constitutivamente como la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado, se hace evidente que esta marca indicial es, en su principio única: no remite sino a un solo referente, el "suyo", el mismo que la ha causado. La huella (fotográfica) no puede ser, en el fondo, más que *singular*, tan singular como su referente mismo. Como representación por contacto, no significa de entrada un concepto; antes que nada, ella designa un objeto o un ser particular, en lo que tiene absolutamente individual" (Dubois citado por Collingwood-Selby; 2009; 201)

La fotografía como huella entonces, designa, y es este designar el que se vuelve transparente y permite al deudo hablar de un "ver a la persona". La naturaleza evidenciadora de la huella permite la sustitución del referente por el "gesto" del designar, ya no representación como mediación sino la transparentación de ese gesto para dejar "hablar" a la imagen en nombre de la persona desaparecida.

Siguiendo este hilo podemos coincidir con Dubois en la caracterización de la fotografía como singular, designadora y atestiguadora:

⁵⁴ Scarlett.

"...toda imagen fotográfica responde a tres principios corolarios: la *singularidad*, el *atestiguamiento* y la *designación*" (Dubois citado por Collingwood-Selby; 2009; 200)

La singularidad sería el objetivo del gesto de designación que, tomando la práctica de la fotografía como acto de registro viene a sostener un testimonio, cual es el de dar crédito a aquella huella.

Si aceptamos de lleno la premisa de la huella no podemos sino advertir la designación como un señalar cuyo autor de la mirada se encuentra ausente, hemos intercambiado la ausencia propia del referente, constitutiva del símbolo (semiológico) por la ausencia de aquel que señala el referente; la fotografía, por más que se vincule con la naturaleza indicial de la huella, es una huella relevada (y revelada) por un autor.

Lo anterior no pretende restar fuerza o veracidad al discurso de la huella sino más bien advertir que la *singularidad* no es un "dato" estrictamente propio del referente, sino que esta destella como única también gracias a la mirada del fotógrafo que con su objetivación construye un relato. En este sentido podemos afirmar que la singularidad de la persona no es necesariamente la singularidad de la fotografía de esta persona.

La singularidad tendría esta doble faz: irreductibilidad del detalle y todo aquello que hace al referente irrepetible, y por otro lado construcción de lo singular en tanto relato: "había una vez una niña bonita" (esta niña bonita).

La materia prima de la huella singular no puede "expresarse" como singular sino es por la valoración que se tiene de ese referente en tanto antecedente en el recuerdo general de la cultura. Lo singular deambula entre lo inasible de lo único y la estabilidad que designa todo aquello que cabría en el concepto de lo singular. El nombre es ese anclaje que ata y contiene, cual cuerpo, aquello que sin su objetivación se disolvería en la heterogénea vaguedad de lo diverso.

De este modo podemos establecer una analogía entre el tratamiento del registro histórico (Benjamineano) que nunca termina de constituirse y que requiere de las estructuras que han permeado hasta el presente, y la singularidad como registro inacabado, escindido entre la

designación de lo único material y la construcción de su relato que, tal como el registro histórico, depende de la mirada multiplicada por el gesto de designación del fotógrafo como autor.

Aquella mirada testimonial de la fotografía remite al *cómo* (cualitativo) de aquella realidad designada, **-como-** que fue relativizado por la mirada culturalista del código. La subjetividad del carácter del referente sería luego función reconstituida en el dominio abierto de la singularidad que supliría la carencia que supone la pérdida de crédito del *cómo* en tanto modalidad de existencia del referente.

Lo singular viene a ser la inversión del orden determinante que sugiere él (tal) cómo fueron las cosas a cambio del orden sugerente (y narrativo) de lo único y propio del referente en tanto huella de lo irrepetible.

Singularidad como actualidad

'A uno no se le olvida, al estarlo viendo.'⁵⁵

Esta afirmación de un deudo, en apariencia trivial esconde un gran misterio. Si por un lado podemos referirla a la materia prima del recuerdo y su dimensión imaginativa por otro lado podemos entenderla como constitutiva de la actualidad de la percepción.

La singularidad propia de la fotografía, como su correlato, la del referente, logran permanecer como tales en tanto rasgos inasibles de la persona. En este contexto me pregunto: ¿qué hay más inasible que lo actual?

Lo actual se verifica precisamente en lo inacabado de su percepción, y esta percepción es "inacabable" (más que inacabada) sencillamente porque está presente, aconteciendo.

El participio que señala el deudo (estarlo *viendo*) es constitutivo del transcurrir actual, es la duración Bergsoniana que se vive, como toda fenomenología, "desde dentro".

⁵⁵ Carmen.

"Estar viéndolo" es por un lado asir la presencia huidiza del difunto y por otro, y más profundamente corroborar su identidad o mejor dicho su "ipseidad", estar viéndolo es siempre contacto directo, sin mediaciones, estar viéndolo, en el continuo de la gramática del participio implica actualización constante de lo que se ve, actualización de la identificación de la singularidad de mi difunto.

La actualidad de mi percepción del difunto es una modalidad que se nutre de lo singular, lo singular sería algo así como la instantánea de lo actual, el sello semantizado de lo actual en tanto aquello designado y al mismo tiempo objetivado como único.

En este sentido, lo singular-actual es precisamente la parte inasible de lo que defino (en la percepción) como resistencia a la codificación. En concreto aquella resistencia es la que permite a la percepción del deudo tener un tratamiento humanizante con la imagen fotográfica de su difunto, ya que vería en la presentificación avalada por el cara a cara, el simulacro viviente del difunto, en cada momento actual y sin embargo pasado y ausente.

'Yo cuando veo fotos de mi familia siempre es como que necesito, necesito así como ver la persona como para, es como que algo me transmite cuando veo la persona, tengo que ver a la persona para tener una sensación diferente de, lo miro a él pienso que es como buscar un, o sea un nexo.'⁵⁶

"Ver a la persona" implica, como ya hemos sugerido, tener un contacto directo con la presencia desaparecida, sin embargo el deudo describe esta acción como una estrategia de búsqueda, búsqueda de un nexo con el ser desaparecido.

"Lo miro a él" ... luego pienso señala el deudo, hay pues un cruce entre la estrategia de búsqueda, instrumental y en cierto modo analítica y la experiencia plena que supone "mirarlo a él". La frase: "veo a la persona" se desdobra entre la experiencia presente (y actual) que supone la acción presente afirmada y la descripción ya mediatizada que se hace al querer explicar esta acción.

⁵⁶ Deudo (mujer) del difunto Evaristo.

La actualidad de la vivencia parece vivir en una dimensión distinta de la dimensión en que habita la pregunta sobre lo actual.

La fotografía no imita lo real, lo presenta de manera discontinua en su presentificación parcial. La actualidad vivida sería todo aquello que excede la técnica fotográfica en sí, pero que a su vez fue gatillada por esta. El "comportamiento", el "tono" anímico frente a esta clase de fotografías es constitutivo del sistema complejo de la singularidad en el cual, la función del espectador es siempre activa.

Atestiguación

"Donde hay prueba no hay testimonio" (Derrida citado por Collingwood-Selby; 2009; 261)

La huella fotográfica por más que quiera aparecer como evidencia transparente de su referente es evidencia también de un observador. En este sentido Derrida entiende que la evidencia pura no requiere de interpretación ni discurso: la prueba desplaza a la palabra, en nuestro caso la prueba sería la evidencia de la existencia del difunto, evidencia que se encuentra ya validada por la tumba como contexto de las prácticas.

La prueba de existencia de la persona desaparecida es silenciosa, la singularidad sugerida en cambio "habla".

Habría entonces una diferencia entre "prueba" y "testimonio", como también entre "prueba" y "huella". La prueba no necesita de un ministro de fe, una vez legitimada como verdadera esta tiene un carácter rotundo. Sin embargo esta distinción que opera consistentemente en el ámbito jurídico en el espacio empírico de la tumba se confunde con la huella, esta última, patrimonio de una semiótica ontológica se distingue de la prueba en su carácter causal: *si la prueba implica, la huella describe*.

Huella y testimonio se confunden en un sistema que expresa su singularidad en lo relacional, si por una parte tenemos un cumulo de elementos singulares -huellas- eventualmente -pruebas- de una determinada situación, por otro lado dichas huellas están animadas por una voz que construye el imaginario específico correspondiente a cada persona desaparecida.

En nuestro caso testimoniar no es solo dar fe de lo que allí aconteció y acontece, sino también manifestar el deseo de expresar los afectos y solidificarlos como realidad. No responde al requisito dilucidador del contexto argumental de lo jurídico en donde la prueba es la unidad que regula lo verdadero como parte de lo necesario para juzgar, no, la huella, evidencia formal del testimonio es parte de un complejo indisoluble junto al propio testimonio que se yergue como voz deseante.

La voz del deudo está a menudo animada por el amor (o eventualmente el odio) , y es esta relación inevitable la que da fuerza al testimonio en su singularidad, pero también se transforma en motor en donde la intensidad de los afectos producen un cambio de naturaleza que a la larga regula y produce las prácticas. Dichas prácticas, si bien pueden ser analizadas como realidades en sí mismas, patrimonios culturales opacos en sus orígenes, son también el resultado de procesos personales y singulares que expresan deseos y realidades íntimas.

'yo pienso que los sentimientos de cada ser, a su manera cada persona piensa con sus ideales ahí piensan que la están viendo viva, no sé, ellos se imaginarán esas cosas. Por eso ellas vienen y conversan, hacen como que están ellos, hacen como que están vivos. Mi mamá ya no viene ya, está enfermita, hay veces que viene y veces que no. Todos los gatos se acuerdan sí.⁵⁷

⁵⁷ Mujer que cuida tumbas (cuidadora). Esta mujer es amiga o pareja del "cuidador" , ambos manifiestan un tono crítico frente a la práctica del dialogo con los difuntos, sin embargo dicen respetarlas. Termino con esta cita ya que resume el tema de las creencias y las prácticas , describen la situación para luego cerrar con el comentario personal referido a su madre (a quien conocí haciendo entrevistas), mencionando que está enferma, y lo más importante, mencionando que los gatos se acuerdan de ella.

4.5 Revisión fotografías

Analizar implica siempre diseccionar, separar, esquematizar. Toda la revisión que se hace en torno al tema de tesis tiene este carácter objetivante que permite la escritura. La codificación que plantea toda estructura metodológica tiene pues el espíritu relacional de la función, la traducción y la síntesis.

Podemos convenir entonces que someter al análisis las fotografías en cuestión implica rodearlas, contextualizarlas, reconocerlas como prácticas culturales insertas en una trama compleja pero que se deja permear por el análisis. Sin embargo, llegado el momento podemos asumir al menos provisionalmente el agotamiento del análisis, no porque este no pueda continuar en una división casi infinita, sino tan solo porque hemos decidido, una vez ya provistos de ciertas impresiones reveladoras, silenciar la instrumentalidad en pos de la experiencia.

El documento escrito no requiere la vivencialidad exterior al código de la escritura, no en torno a las proposiciones tradicionales de una tesis. El trabajo del científico social tiene como horizonte la verificación metodológica como fin último, como regulación y estandarización de lo cierto, sin embargo creemos necesario ampliar la función académica de esta tesis y exceder la pasividad de la observación analítica abordando la subjetividad riesgosa del padecimiento de una experiencia de observación subjetiva y performativa.

Lo performativo que se anuncia en principio no es más que la restitución de la vocación de la fotografía en su singularidad más esencial, aquella singularidad contextual que, rebasando el límite de lo necesario, va en búsqueda de lo público como extensión de la experiencia cómplice del culto a los difuntos. Nos toca pues guardar silencio para "escuchar" a los muertos, escuchar a nuestros muertos a través de los muertos de otros.



(1.a)



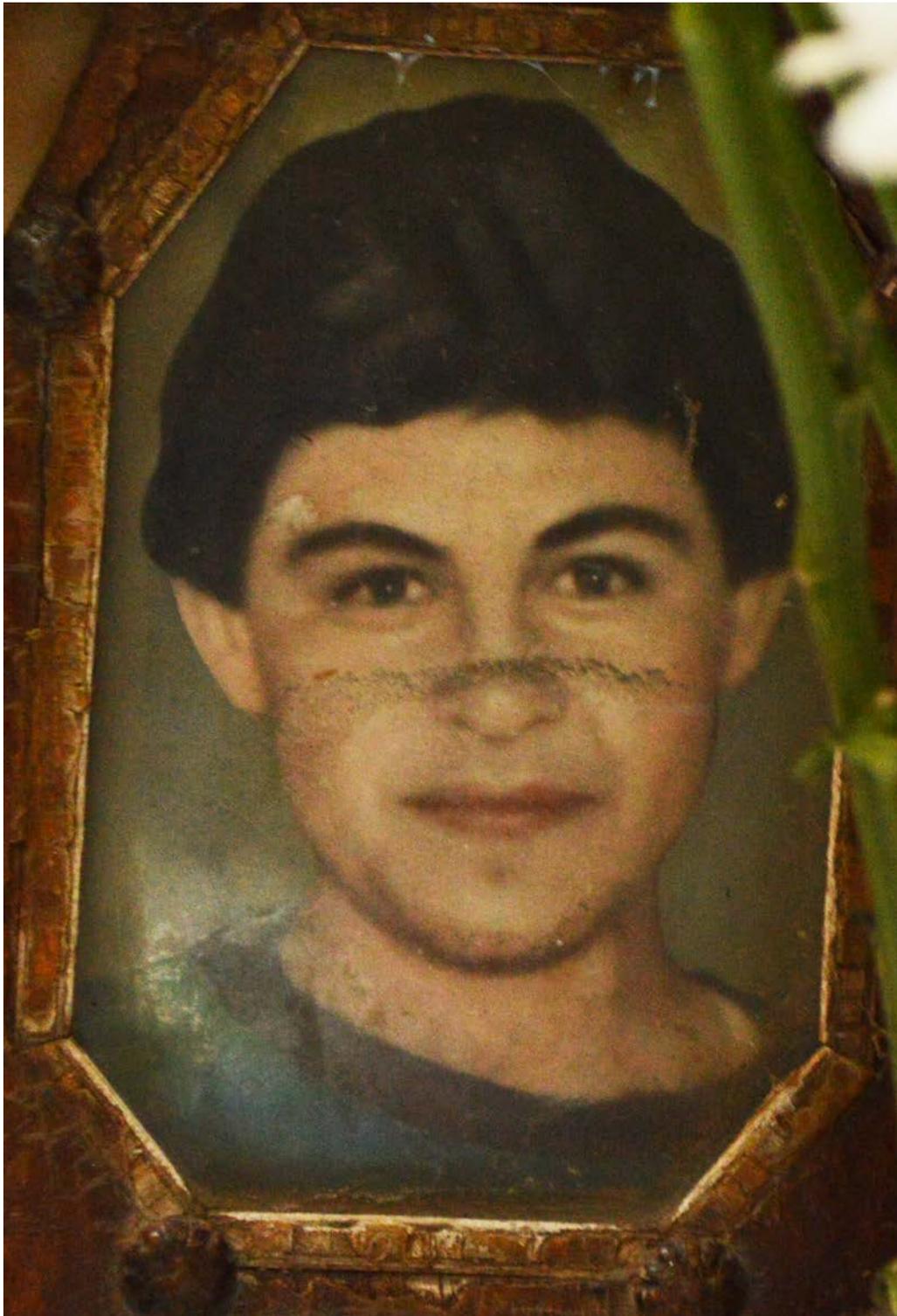
(1.b)



(2.a)



(2.b)



(3.a)



(3.b)



(4.a)



(4.b)



(5.a)



4.5.1 Información de fotografías:

Fotos 1a y 1b:

Pertenecen a la tumba de don Evaristo Latorre Fernández. Fotografía bastante antigua perteneciente al tipo de fotos que se tomaba el ahora difunto en vida y que era ubicada en la tumba según su deseo.

Los deudos de este difunto son familiares adultos en un grupo de 5 personas.

Fotos 2a y 2b:

Pertenecen a la tumba de don Antonio Eduardo Jacke Arenas. Fotografía actual.

Los deudos de este difunto son una pareja: Fresia Jacke, hermana y cuñada, y Moises Saavedra, cuñado.

Fotos 3a y 3b:

Pertenecen a la tumba de don Sergio. Fotografía actual, sin embargo con una estética antigua.

Los deudos de este difunto son familiares adultos, dos personas: tías.

Fotos 4a y 4b:

Pertenecen a la tumba de don Ortiz e N.N. Fotografía actual.

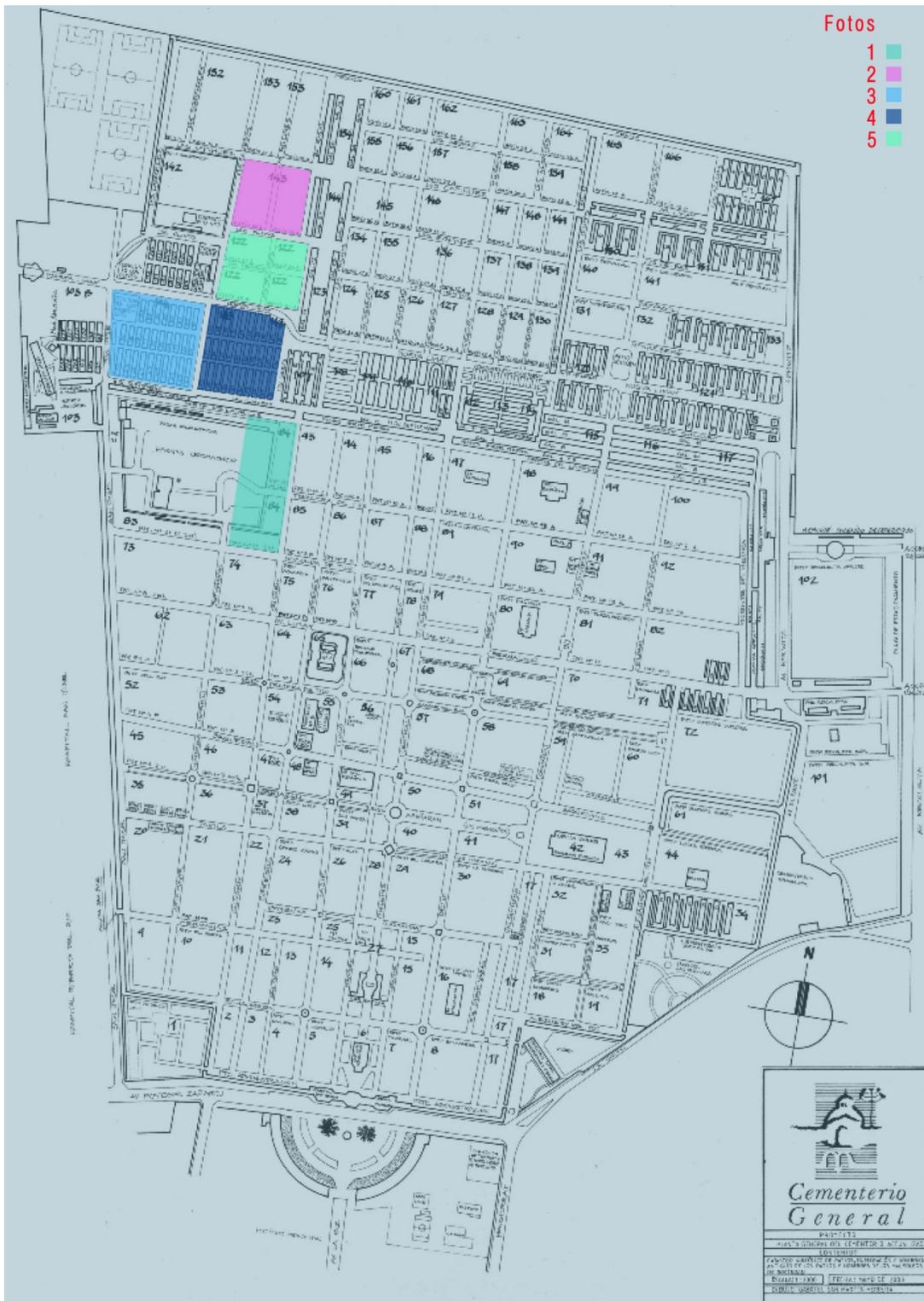
El deudo es la nieta de ambos; Scarlett Rojas, joven.

Fotos 5a y 5b:

Pertenecen a la tumba de don Fidel Parada Toledo y Manuel Parada Riquelme. Fotografía actual.

Los deudos son: Romina, hija y hermana, y Francisco, abuelo y padre.

4.5.2 Plano ubicación tumbas analizadas.



5 CONCLUSIONES

En el presente estudio he planteado investigar la relación entre fotografía y su dimensión vivencial, he querido dar cuenta de su naturaleza como también de la naturaleza de las relaciones afectivas entre deudos y difuntos, todo ello partiendo de la premisa de que habría algo en la imagen fotográfica que permite un tipo de relación específica entre vivos y muertos. Bien sabemos que dicha relación, más allá de las creencias particulares, es una relación entre vivos, relación propia de una cultura y momento específico, sin embargo, como hemos insistido majaderamente, las singularidades propias de cada caso se alinean ante ciertas constantes: el problema de la presencia cuya primera manifestación es la ausencia sería uno de los ejes principales que cruza, podríamos decir, la totalidad de los hechos de la cultura, desde la teoría de la representación hasta la constitución más general y al mismo tiempo cotidiana del diálogo.

Sin embargo, aún asumiendo las constantes ante el tema universal de la muerte, el concepto como tal se encuentra anclado en el borde de lo cognoscible, no simplemente de lo conocido ya que asumir dicho estatuto sugeriría también la posibilidad (teleológica) de ser porción de una totalidad, y si bien las creencias suelen tener este carácter totalizador (que incluye lo desconocido) la verdad es que el hecho de que se hable de un límite de lo cognoscible nos habla más bien de una ontología de la experiencia concreta de la vida, nos brinda las marcas de un ser-en-el-mundo que es también constituido por aquello que se propone como disponible. La disponibilidad a la que accedemos es una disponibilidad mundana, desde siempre arraigada en la propia singularidad y es por ello que la universalidad del tema no basta para quitar el carácter liminal de los fenómenos aquí observados.

Es así como en este trabajo nos enfrentamos de manera reveladora a una problemática compleja también desde una perspectiva instrumental: la definición de los mecanismos que asumimos como herramientas para el estudio de la cultura de pronto evidencian y exacerbaban su naturaleza arbitraria en su constitución convencional, la oposición presencia-ausencia es originalmente una oposición entre experiencia y logos, cuestión que pone en tensión los conceptos generales de la antropología ya que estos aparecen a veces como insuficientes,

sobrepasados por la singularidad de la experiencia aquí reflejada, sin embargo esta relativización me parece una buena oportunidad para revisar la utilidad de ciertos conceptos como: identidad y memoria, conceptos que se proponen comúnmente vinculados a otros como "estabilidad" y "valoración". Si bien esta relación que sugiero, no constituye una norma, lo cierto es que la sola búsqueda de identidad y preservación de la memoria implican ambos una ruta de acción que hoy podemos cuestionar, no por contradecir los contenidos y su utilidad contextual, sino para revertir la intensión del lenguaje y dar cuenta de lo que somos en tanto constructores de nuestra visión del mundo.

La hipótesis inicial que propone un "efecto" específico sobre el diálogo observado entre deudos y sus difuntos hoy resulta algo ingenua, empero al mismo tiempo podemos aseverar que esta se cumple. Lo que ha de cumplirse en la hipótesis es la consecuencia de un trabajo proposicional y filosófico en la medida que las características propias de las percepciones de los deudos efectivamente se encuentran enmarcadas en un ámbito cultural en donde la imagen fotográfica funciona como simulacro de la presencia, ellos le hablan, recrean su recuerdo y construyen su memoria de un modo específico frente a la fotografía. Por otro lado, advierto cierta ingenuidad al verificar que la premisa que atribuye dialogismo a la imagen a raíz de su carácter mimético no puede nunca realmente ser comprobada ya que, existiendo efectivamente "siempre" un diálogo con aquel ser desaparecido, y no habiendo nunca una respuesta efectiva del difunto, es decir, tratándose de un diálogo unilateral en el sentido habitual y práctico, la constitución dialógica parece ser previa a la percepción que se tiene de la fotografía.

Entonces, la fotografía ayuda en ese diálogo, efectivamente lo hace, pero no puede ser condición para el diálogo. Ahora bien, asumiendo que el diálogo es una dimensión propia del ser humano padeciendo sus afectos, entonces la fotografía se vuelve uno más de los medios afectivos, metáfora del cara a cara o metáfora de una caricia, en la medida de que es inevitablemente mediación afectiva.

Al referirnos a los objetivos que se instrumentalizan en función de la hipótesis, estos figuran como "signos" de la verificación en la medida de que dan cuenta de las distintas modalidades en la que desplegamos el tema. Puede observarse que se cumplen los objetivos de: "describir"

el proceso dialógico, "categorizar" según ciertos ejes teóricos las relaciones allí desplegadas, como también "dilucidar" la relación entre fotografía y memoria a través de los testimonios y sus singularidades. Sin embargo también los objetivos son signos del carácter anticipatorio del "logos" que da cuenta de la visión que se tiene del problema, carácter que se encuentra desde ya incluido en la lógica de la representación: los objetivos, como medios dados del análisis son también parte de una teleología general que se opone a la singularidad propia de las prácticas.

Las creencias de los deudos son precisamente el elemento "impensable" (Augé; 1988) que en la singularidad de lo propio anima pero también relativiza las prácticas. Existe pues una natural oposición entre la acción performática de las prácticas y el análisis de su sentido, dicha disyuntiva surge en un contexto analítico pues no es obligatorio que las prácticas respondan siempre a un mismo fin (aún siendo la "misma" práctica). Por otro lado, si entendemos la práctica como manifestación ritual sí habría una repetición que se basa en una estructura que sincroniza y despliega los roles a través de esta relación, pero si entendemos a la práctica como acción pura, la dilucidación de sus motivaciones será puramente analítica, bien padecimiento, bien explicación singular o sin explicación, lo cual hace que la práctica se entienda ya no como una acción dentro de una finalidad específica sino como un efecto del deseo singular.

Las prácticas entendidas de esta manera son más bien recurrencias, intensidades sin forma definida que no necesariamente son patrimonio de un sujeto dado ya que ni lo uno ni lo otro se anteceden. En este sentido podemos estar con Judith Butler cuando sugiere que el sujeto no es esencialmente un evento analítico, o no debería serlo:

"El sujeto no está *formado* por las reglas mediante las cuales es creado, porque la significación *no es un acto fundador, sino más bien un procedimiento regulador de repetición*" (Butler; 1988; 282)

Lo habitual es pensar de forma inversa (el sujeto *es* ese conjunto de reglas) pero lo que Butler sostiene, más allá de su crítica política es que la significación es siempre una corroboración en la medida de que da sentido (regula) la repetición que es propia de lo representado. Este "darse

de nuevo" de la representación sería también un llamado a profundizar en la singularidad y no quedarse en las formas puras de lo codificado.

Las prácticas entonces, entendidas como recurrencias e intensidades singulares no convendría llamarlas como tal ya que "practicar" algo es siempre re-producir aquello que ya estaba previamente constituido (practicar, fútbol, sexo, etc) . En este sentido prefiero entender a las prácticas como acciones únicas ya que aquello me permitiría despojarlas de la anticipación que se tiene de su utilidad y sentido general. Dicho despojo hoy tiene un especial interés ya que habiendo observado la relación entre fotografía y dialogismo, verifico que uno de los atolladeros importantes era la anticipación del carácter presentificador de la fotografía y lo que ello podría implicar.

Si bien la fotografía se presenta como evocadora y presentificadora esta naturaleza no es percibida unánimemente de este modo: algunos deudos ven directamente a su difunto en la foto, otros ven agudizada la falta y la ausencia al ver "lo que no está". Estas dos variantes de aquella vivencia ya estaban anunciadas por Ricoeur quien deambulando entre una visión del recuerdo como experiencia única y otra como un imposible "darse de nuevo" daba cuenta de la ambigüedad del recuerdo, o tal vez deberíamos decir "polivalencia" ya que asumirlo ambiguo supone un "no ser" del todo claro (y una observación exterior) y la verdad es que lo que no se encuentra nunca clara es la explicación, pero la experiencia en cuanto tal es esencialmente pura en su intensidad (sea intensa o débil) e irreductible, sea más cercana al primer caso o al segundo.

Entender el recuerdo como una experiencia pasada "cerrada" implicaría un "ya no más" que se vive como falta. Partiendo de esa base, esa falta puede tomar múltiples formas según el esquema específico de ese padecimiento y deseo. Las historias fantásticas y anécdotas populares dan cuenta del efecto de la falta y el deseo pudiendo tener caracteres melancólicos o bien alegres según el caso, lo cierto es que hay algo rotundo en lo "pasado", la aceptación de este como tal es la que propicia distintas manifestaciones del deseo, las cuales a menudo no están asumidas conscientemente lo cual a su vez es la condición para poner en marcha otros mecanismos de la psiquis. La melancolía por un lado como una conducta de apego y

reticencia, un vivir en un limbo afectivo en relación al objeto del deseo, y por otro la fetichización como conducta actual que inviste de sentido la materia subordinando el recuerdo a la presencia de una experiencia actual.

El ver ahí al difunto (en la foto) y hablar con él, independientemente de ser una conducta fetichista en el sentido de un "creer" en dos realidades opuestas al mismo tiempo, es también un vivir una experiencia presente cuya singularidad se produce en lo actual. En ese sentido podemos observar como el recuerdo habitualmente no se da como un hecho aislado sino que gatilla y es gatillado por otros procesos: la causa original que es el recuerdo del ser querido desaparecido en algunos casos se subordina a la experiencia presente que supone un "estar aconteciendo" propio de lo actual, y es aquel acontecer el que vitaliza el recuerdo y sitúa en un espacio propio y singular al deudo y al difunto.

A su vez el fetiche no se reduce a la conducta psíquica sino que a menudo constituye una acción que otorga sentido a la materia inanimada: los objetos del difunto que aparecen en la tumba, como también su propia imagen fotográfica como soporte se vuelven objetos únicos lo cual desborda el carácter mimético de la imagen. Si damos crédito a esta lógica observaremos que la fotografía no es patrimonio puro de la representación sino de la presentación en tanto objeto investido de sentido, en este caso la fotografía presentifica, pero ya no por su carácter mimético sino por su carácter de fetiche.

Lo interesante de estas dinámicas es que no son excluyentes: la fotografía puede ser un objeto único que presentifica y la imagen en tanto mimesis de la persona también puede hacerlo sin perder su fuerza, más bien ambos procesos parecen potenciarse precisamente por el hecho de hacer vivir ambas experiencias de manera simultánea.

Sin embargo si nos situamos desde la lógica puramente representacional, allí si encontramos exclusión: "ver al difunto allí implica no verlo aquí". La naturaleza sustitutiva de la representación excluye una realidad fuera de la otra. Esta dinámica de oposiciones simples es un patrimonio importante del "logos" occidental para el cual la escritura se yergue como institución fundante, sin embargo, como hemos podido observar, las acciones de los deudos suelen no coincidir con los discursos desplegados: por un lado se llama a no creer en lo

fantástico, se aseveran ciertas reglas constitutivas de la "normalidad" y sin embargo se testimonia una realidad fantástica. La heterogeneidad de las dudosamente llamadas prácticas da cuenta de esta oposición: oposición entre normatividad de los discursos versus experiencia singular, propia y fantástica.

Tal vez, aquello que intuíamos en la naturaleza mimética de la fotografía como responsable del diálogo entre deudos y difuntos es más bien una condición general de la cultura, otra manifestación de la oposición entre logocentrismo y fonocentrismo. La vieja oposición entre escritura y oralidad que es desde siempre oposición entre presencia y ausencia aquí reaparece como parte de un sistema más complejo. El carácter actual que caracteriza a la oralidad aquí reaparece como motor de la interacción: si lo relevante de la oralidad frente a lo escritural es su capacidad de "responder" ante las modificaciones del presente, en el caso de la fotografía aparecería como simulacro de la interacción bajo la metáfora mencionada del cara a cara, pues la resistencia a la codificación que brinda la mimesis es la característica primordial que sirve de excusa al sujeto melancólico y fetichista que "vive" la interacción con su difunto en el diálogo, y es dicha excusa la que le permite vivir en dos realidades discursivamente excluyentes.

Corresponde a la filosofía actualizar los sistemas teóricos que sostienen este tipo de relaciones, sin embargo esperamos poder contribuir a la discusión otorgando nuevos antecedentes. Si bien no se trata en ningún caso de ideas puramente nuevas, creemos que el hecho de "poner a prueba" los discursos de un Barthes o un Benjamin en el contexto específico de estudio (Cementerio general de Santiago) se constituye como una operación de exploración en sí misma, la cual nos ha mostrado una diversidad difícil de asir dada la mencionada oposición entre los discursos teóricos y los discursos que sostienen los testimonios.

Aquella dislocación entre discursos nuevamente aparece como dislocación exterior ante la necesidad impuesta de su convergencia. Aceptar su realidad inevitablemente implica asumir una subordinación del discurso a la experiencia dado que el discurso siempre es relativo a una codificación convencional y la experiencia en su naturaleza singular es pura e irreductible, habiendo siempre un devenir discurso a través de su dimensión narrativa, cuestión que aparece

en la investigación como una dimensión específica de la singularidad de la experiencia en la tumba.

En síntesis la investigación, lejos de lograr conclusiones rotundas abre nuevos caminos en torno a diversas aristas del tema. Aquello que en principio parece incluir una serie de casos identificables no es más que un pie forzado formal que poco tiene que ver con el hallazgo de una regla común a todos los casos. Aquello que se presenta como regla general, lo fue siempre y anticipadamente, y la variabilidad de los discursos es la que vuelve fértil el terreno investigativo. En este sentido nuestra investigación, sin proponérselo de antemano indagó prioritariamente sobre las relaciones afectivas de los deudos, siendo este carácter afectivo un rasgo fundamental a la hora de describir las motivaciones y creencias. Hay también algunas reflexiones frente a la imagen fotográfica arrojada a lo público del cementerio, reflexiones que sin embargo contextualizan también los propios discursos al hablar de la visión general que se tendría de este soporte. Se cuestionan las conductas frente a la fotografías y también se aventura proponer un imaginario que proponen esas imágenes anónimas, en definitiva las fotografías no dejan de "animar" los discursos, ya sea por su carácter mimético, ya sea por su condición de objeto fetiche o bien dentro de una semiótica del imaginario cultural propio de los deudos y sus constantes pero oscilantes identificaciones.

Antes de cerrar quisiera replantear la vieja discusión sobre la naturaleza de la presencia bajo una nueva forma; si bien esta discusión a ratos parece culpar a la filosofía del lenguaje de sus atolladeros o a las aporías aristotélicas del tiempo, lo cierto es que al cuestionar la estabilidad de las prácticas hemos también cuestionado la estabilidad de lo que se entiende como el *-ser-*: aquello que es idéntico a sí mismo en cada momento, y es esta cuestión aparentemente tan etérea y general la que hoy cobra sentido en la simulación del ser desaparecido (o lejano), o visto de otro modo, en su presentificación. La relación entre presencia y ausencia que vemos en el cementerio ¿no tiene acaso un correlato más actual, cual es el que se despliega a través de las redes sociales en internet⁵⁸?, **¿la transmisión de mensajes afectivos por la vía de**

⁵⁸ Nos referimos principalmente a las redes diseñadas para compartir imágenes como "Instagram", "Facebook" o "Tweeter" entre otras.

fotografías de momentos vividos lanzados al espacio público virtual no es también una forma de presentificar en la medida de que nos hace sentirnos cómplices con aquellos que las viven? Tal vez una fotografía de una red social no sea suficiente como para generar dialogismo con aquellos que están lejos, pero al menos estas dinámicas han cobrado una fuerza tal que a ratos suele hacer vivir a los individuos en una realidad fragmentada, y es aquella fragmentación la que comenzó hace ya un tiempo con la invención de la fotografía y su uso cotidiano. En este sentido cabría preguntarse sobre lo que se entiende por presencia en una cultura que comenzó hace tiempo a vivir en un espacio mediatizado en donde "lo presencial" intenta sustituir a lo presente relativizando de este modo el tiempo y el espacio.

Finalmente creemos en el aporte específico que brindan los casos analizados como expresiones locales singulares que bien pueden servir de antecedentes a nuevas investigaciones en torno al tema.

6 BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio: *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Editorial Pretextos, Valencia 2006 (1977)

Agamben, Giorgio: capítulo *El país de los juguetes*, del libro *Infancia e Historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2007 (1978)

Angulo Rasco, J. Felix: *El uso de la fotografía en la investigación educativa*. Materiales para al consejería de Educación Junta de Andalucía), versión digital, http://www.academia.edu/9120331/El_uso_de_la_fotograf%C3%ADa_en_la_investigaci%C3%B3n_educativa, 2007.

Augé, Marc: **Dios como objeto: Símbolos-cuerpos-materias-palabras**, Editorial Gedisa, Barcelona España, 1998 (1988).

Aumont, Jaques: *La imagen*, Ediciones Paidós Iberica, Barcelona; 1992 (1990)

Barthes, Roland: *El grado 0 de la escritura*, Editorial Nacional Madrid, 2002 (1972)

Barthes, Roland: *La Cámara Lucida*, Editorial Paidós, Barcelona, 2009, (1980)

Barthes, Roland: capítulo *El mensaje fotográfico*, del libro *Lo Obvio y lo Obtuso* Editorial Paidós, Barcelona, 2006 (1982)

Barthes, Roland: capítulo *Retórica de la imagen*, del libro *Lo Obvio y lo Obtuso* Editorial Paidós, Barcelona, 2006 (1982)

Belting, Hans: **Antropología de la imagen**, Katz Editores, Mexico DF, 2012 (2007)

Butler, Judith: **El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad**, Editorial Paidós, Barcelona, 2014, (1999).

Candau, Joél: *Antropología de la memoria*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires 2002 (1996).

Castillo, Marcela. **La muerte: Su sentido y significado a partir de un estudio de casos en adultso mayores.** Tesis para optar al grado de licenciado en Psicología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Edición digital, Santiago, Chile, 2008.

Cifuentes Vladilo, Pablo: **Conciencia fenomenológica de la historia en "el cementerio más hermoso de Chile" de Christian Formoso: recursos poéticos en la construcción del otro discurso.** Edición digital, universidad de Magallanes, Facultad de Humanidades, ciencias Sociales y de la Salud, Punta Arenas, 2010.

Collingwood-Seby, Elizabeth: **El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable,** Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2012 (2009).

De Certau, Michel: **La invención de lo cotidiano,** Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Mexico, 1996 (1990).

Deleuze, Giles: **Diferencia y Repetición,** Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006, (1968).

Deleuze, Giles: **Empirismo y subjetividad,** Editorial Gedisa, Barcelona, 2007, (1953).

Derrida, Jacques: **De la Gramatología,** Siglo XXI Editores, Mexico, 2008 (1967).

Derrida, Jacques: **Tiempo y Presencia: Oussía y grammé,** Cormorán Universitaria, Santiago, 1971 (1968).

Diaz, Flavia; Flores, Eduardo y Brisuela, Lesly: **Cementerio General de Santiago: un ejemplo de segregación espacial y de desigualdades sociales,** Boletín de Geografía, UMCE, n°33, Santiago, 2012-2013, Artículo pp 42-47.

Gandolfo, Pedro: **Artes Menores,** Aguilar Chilena de Ediciones, Santiago de Chile, 2006 (2006).

Gawryszewski, Alberto. **La Fotografía y los Epitafios en Cementerios Brasileños como Fuentes Históricas (Siglos XIX, XX y XXI).** Domínios da Imagen, edición digital, Londrina, Brasil, Ano V, n°9, 2011.

- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. México: Fondo de cultura económica, 1993, (1933).
- Hernández, Raul, *Polaroid*, Lanzallamas Libros, Santiago de Chile, 2009.
- Hertz, Robert: *La muerte*, Alianza Editorial Mexicana, 1990 (1909).
- Lamilla, Eloísa. **El Cementerio Central de Neiva (Huila): escenario de activación, reinterpretación y disputa de múltiples memorias**. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universitas humanística n°72 (issn 0120-4807) julio-diciembre, 2011, Bogota, Colombia.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999 (1967).
- Lazo, Roxana. **Costumbres y tradiciones en cementerios de Lima el 1 de noviembre en tiempos de globalización**. Investigaciones sociales edición digital, volumen 16 N°29, Lima, Peru, 2012.
- Levinas, Emmanuel: *Entre Nosotros: Ensayos para pensar en otro*, Pre-Textos, Valencia España, 1993 (1991).
- Mannoni, Octave: **La otra escena: Claves de lo imaginario**, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2006 (1969).
- Marquez, Francisca; **Historias e identidades barriales del Gran Santiago: 1950-2000**, versión digital revista Scielo, <http://www.scielo.org.ar/pdf/ava/n15/n15a11.pdf>, Julio2009.
- Nancy, Jean-Luc: **La comunidad desobrada**, Arena Libros, Madrid, 2001.
- Otárola Durán, Flory: **Cementerios de San José: historia, creencias y arte dentro de sus muros**, Revista digital Herencia Vol.20 (1 y 2), 43-59, <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/issue/view/1034>, Costa Rica, 2007.
- Ricoeur, Paul: **La Memoria, La Historia, El olvido**; Editorial Fondo de Cultura Económica, buenos aires, Argentina, 2004 (2000).

Ricoeur, Paul: *Si mismo como otro*; Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos aires, Argentina, 2004 (2000).

Sartre, Jean-Paul: *Lo imaginario*; Editorial Losada, Buenos Aires 1997 (1940).

Thomas, Louis-Vincent: *Antropología de la muerte*, Fondo de cultura económica, México, 1993 (1975).

7 Anexos:

Entrevistas:

Entrevista 01 01_11_10

Sebastián: oiga y hay un tema que me intriga un montón, que fue lo que me motivó a empezar a investigar acá fueron las fotos de tumbas -----

Mujer 1: eso era antiguamente, esa foto es de mi abuela po

Hombre 1: uh esa

Mujer 1: la tienen que haberla puesto cuando murió ella, esto fue

Hombre 2: como cien años debe tener

Hombre 1: sí, como cien años. Si yo tengo 64 años esa foto ha estado siempre

Mujer 1: siempre ahí

Mujer 2: el marido de mi abuelita

Hombre 2: él se parecía a Arturo Prat, yo me acuerdo

Mujer 1: si po, todavía está

Mujer 2: ¿dónde está esa foto?

Hombre 2: ahí está po

Sebastián: ¿y usted sabrá cómo era o cómo llegaban a poner las fotos? Porque en esa época tiene que haber sido una cosa súper especial, ahora todo el mundo tiene fotos, pero antes

Hombre 3: es que lo que pasa es que en esos años cuando construyeron esa sepultura, habitualmente los arquitectos o los ingenieros que tenía el cementerio colocaban la foto del dueño, del que compraba la sepultura

Sebastián: ¿en vida?

Hombre 3: en vida y la colocaban ahí. Ahora ya nadie quien compra quiere tener una foto, una foto en el cementerio si está vivo (se ríe) pero antiguamente lo hacían así. Si algunos parientes también encontraban que era bonito tener la foto de la persona que quedaba enterrada, lo estaba viendo uno ahí

Mujer 1: igual como ahora, ahora usted por ejemplo es común, o sea cuando usted o sea muere su mamá, ya, la llevan a la morgue hay personas que las maquillan y uno dice ¿cómo se les podrá ocurrir?

Sebastián: claro

Mujer 1: pero a uno le ofrecen y en el momento uno dice que sí cambian, están demacradas, entonces les echan una manito de gato y la persona realmente le cambia, ya no tiene esa cara de una persona muerta, tiene una cara de una persona que está durmiendo... bueno, al menos mi mamá así se veía

Hombre 2: pero es que ese día cuando fuimos a la morgue yo la vi que estaba, pero a ella le gustaba

Mujer 3: mi mamá nos habló a nosotros, de que cuando ella falleciera

Mujer 1: que le pintaran los labios

Mujer 3: que le hiciéramos algún arreglito, mi mamá era moderna en esa parte

Hombre 2: claro. Yo creo que tiene que haber pensado que mi papá la iba a estar esperando y se iba a encontrar que estaba muy cambiada (se ríe)

Mujer 3: seguro. Sabe que vivió 90 años mi mamá pero siempre nos recalca ese tema

Hombre 2: ahora usted, cuando se muera... ¿dónde le gustaría que lo enterraran?

Sebastián: ¿a mí? Que me quemen, que me quemen yo creo

Mujer 1: cremarse

Mujer 2: ah no, por favor

Hombre 2: eso es lo peor que puede haber

Sebastián: es que yo veo que vea mi familia

Mujer 1: es que resulta que uno puede querer

Hombre 2: ¿no le gustan los parques de descanso?

Sebastián: sí, sí

Hombre 2: a mí no me regalan una sepultura de esas

Mujer 2: ¿a ti te gustaría que te cremaran?

Hombre 3: no, estai loca, si voy a resucitar y voy a salir joven de nuevo, no, por ningún motivo

Hombre 2: yo le voy a explicar, yo trabajé en un cementerio, un parque de descanso, o sea esos que son el pasto donde hacen el hoyo, le ponen el pasto sintético, le ponen el toldo, bajan el finao, ponen las coronas arriba y se van todos pero nadie sabe lo que pasa después

Mujer 1: ¿qué pasa?

Hombre 2: cuando la retroexcavadora está haciendo el hoyo está el camión con tolva donde van echando todo lo que se saca de la sepultura y se va. Ahí uno va con la pala, la escuadra, le hace la camada abajo donde van las cintas del cajón pa sacarlo, a medianoche, en los turnos, llega el camión marcha atrás, levanta la tolva y le manda las 8 o 10 toneladas de tierra y piedras encima, los cajones revientan, mire es... yo trabajé en eso, por eso le digo, es impresionante

Mujer 2: o sea toda la delicadeza

Hombre 2: ¿sabe cómo suenan los cajones? Igual que reventar una bolsa de papel, una cuestión, pero se desintegra el cajón abajo, eso es mentira de que le echan con la pala, no

Mujer 1: aquí en el cementerio sí

Hombre 2: ¿has visto cuando los tapan?

Mujer 1: sí

Hombre 2: nadie tapa, se hace en la noche, después llega el camión, que es una muralla de una sepultura a otra, que se llama muralla, que separa las sepulturas, le echan la tierra, por la orilla de los parques están las limusinas y todo eso, están las llaves, unas mangueras con agua se le echa a la sepultura pa que baje porque cuando llueve se hunden todas y de ahí le vuelven a echar la tierra arriba y después se le ponen los cuadrados de pasto, así que imagínese que la sepultura de tres millones

Sebastián: oiga y en la familia el tema de las fotos ¿no se repite?

Mujeres juntas: no

Mujer 2: al menos de todos los demás que han muerto nadie ha querido poner su foto, nadie la ha puesto

Sebastián: ¿por qué cree usted que la ponía las fotos

Mujer 2: para no olvidarse de las personas

Mujer 1: yo pienso que por no olvidarse de la cara de la persona porque a uno con el tiempo se le olvidan las facciones de la persona que falleció. Por ejemplo yo no me acuerdo cómo era mi papi ya

Hombre 1: ah no, yo me acuerdo

Mujer 1: yo no me acuerdo

Sebastián: y ¿qué pasa cuando está ahí y ve la foto?

Mujer 1: yo pienso que deber ser un, un recuerdo agradable porque yo creo que esa foto que le pusieron ahí al abuelo tiene que haber sido cuando estaba lleno de vida

Sebastián: ¿y no le da la sensación de que tuviera una forma de relacionarse, distinta tal vez?

Mujer 2: yo pienso que sí

Sebastián: así como de verlo

Mujer 1: a mí no me produce nada, porque yo lo veo ahí, como no lo conocí

Mujer 2: ¿a quién?

Mujer 1: al abuelo po

Mujer 3: yo sí

Mujer 1: a lo mejor si una persona, un hijo de él lo viera, a lo mejor a él si po, pero como por ejemplo en mi caso yo no lo conocí, yo siempre lo vi muerto, entonces no tengo la imagen ni nada, ningún recuerdo de él. Cuando yo nací él ya estaba muerto

Mujer 3: yo no, yo cuando veo fotos de mi familia siempre es como que necesito, necesito así como ver la persona como para, es como que algo me transmite cuando veo la persona, tengo que ver a la persona para tener una sensación diferente de, lo miro a él pienso que es como buscar un, o sea un nexo

Sebastián: como ... ¿una conexión?

Mujer 3: eso, sabe que me produce eso a mí cuando veo la foto de mi abuela

Sebastián: como ¿sentarse en una mesa?

Mujer 3: exacto, como que necesita uno, es como un nexo, buscar un nexo con la persona

Mujer 1: o sea a uno no se le va a olvidar nunca

Mujer 3: ¿sabe por qué no se le olvida nunca? Porque yo tengo 60 años, pero yo siempre a mi hijo le he dicho que yo me recuerdo cuando murió mi papá, yo tenía 12 años cuando murió mi papá, pero yo siempre le conté a mi hijo que no sé cuántos años tenía pero siempre tuve el miedo de que qué iba a pasar con nosotros ahora que él no estaba, siempre eso se los comentaba, eso lo hacía porque él estaba en mi corazón, de que yo siempre tuve esa pena de que quién nos iba a proteger a nosotros

Hombre 1: es que para eso son importantes los hombres (se ríe)

Mujer 3: esa es como la vivencia que tiene cada persona y eso que yo ya estoy vieja, a lo que me refiero es que esas son las cosas que uno manifestó de niño y que se quedaron po, no se olvidan

Mujer 1: uh, entre conversa y conversa te quitaste como cuatro años (se ríe)

Mujer 3: bueno, pero digo que soy sesentona (se ríe)

Mujer 1: (se ríe) ... cada persona tiene una manera diferente de pararse frente a la muerte, hay personas que le tienen miedo, hay personas que no les gusta venir para el cementerio, pero no todas las personas piensan igual

Hombre 2: por ser hay veces ponte tú que vengo solo igual, vengo solo al cementerio

Mujer 1: si po, vengo sola al cementerio, vengo sola

Hombre 2: y hay veces que me dicen “oye ¿y no te da cosa cuando estai solo en el cementerio?” y digo que no po, ¿qué me va a pasar

Mujer 1: bueno yo cuando estoy con mi mamá sola yo con mi pensamiento yo a ella le converso, yo le converso a ella que el Pedro no viene porque se separó de la Adela y anda buscando una nueva mujer y ahora ya no se acuerda de venir para acá, pero yo no le estoy hablando sino que con mi pensamiento yo le transmito eso, entonces yo cuando ya le termino de arreglar la sepultura y le dejo todo listo yo me siento ahí, puedo estar una hora sentada y encuentro que es una tranquilidad, es una cosa que uno adentro del cementerio siente aquí, es una cosa que no se siente en ninguna otra parte, es como que algo así quieto, tranquilo, para pensar, en realidad que es agradable

Hombre 1: pero eso no ocurre en general en esta fecha ¿me entiende? En esta fecha hay mucha gente, pero habitualmente porque hay muchas personas que se acuerdan solamente de los difuntos en el día de los muertos, como diciendo “voy a ir al cementerio para que no vengan a penar” (se ríe) pero...

Sebastián: por cumplir

Mujer 1: tiene que ser algo personal

Hombre 1: es que por ser suponte tú, yo habitualmente, el trabajo mío está cerca de aquí po ¿me entendís?, yo paso todos los días por la puerta del cementerio y siempre le digo a mi mamá “ya me voy ya para la casa” (se ríe) y sabí tú que un día venía en la noche y yo tengo problemas a la vista, para mí de noche es terrible manejar y vai a creer que la vi parada en el cementerio con el bastón, ahí en la puerta

Mujer 1: si un día viene a verla, yo un día la vine a verla y resulta que cuando yo llegué a la sepultura estaba lleno de flores, llena... yo vine muy tarde, entonces hay una señora que cuida las corridas ahí y le digo “Sharito no me dejes sola” no es que le digo que la vea al lado mío, pero entre que va pa’llá y pa’cá yo me siento acompañada porque ella misma me ha dicho que aquí en el cementerio asaltan, en los días que no viene tanta gente y vine yo, como pude le cambié al agua a las flores, le amononé, le boté lo feo y le metí por acá y por allá lo que yo traje y me quedaron así un madejito de flores y yo dije “me la llevo po” y me las llevé, “chao Hildita” le dije yo “esta otra semana te vengo a ver” y me las llevé, cuando fíjese que yo estaba en la casa y de repente yo estaba sentada en el dormitorio y sentí que se me cayeron las tazas y dije yo que cómo se me iban a caer las tazas, voy pa’ la cocina, abro el mueble y ahí estaban las tazas, después estaba afuera en el patio en la noche como que se me derrumbaron las ollas y dije “¿qué es lo que me está pasando?” y el otro día estaba yo, tengo una pieza fuera de la casa donde tengo la máquina de lavar, estaba yo ahí funcionando con la máquina y alguien me abrió la puerta y me la cerró, instantáneamente se me vino a la cabeza y dije “mira Hildita si estai enojada porque me traje las flores mañana mismo te las voy a ir a dejar y te voy a castigar y no te voy a ir a ver un par de semanas”... sabe que nunca más me jodió, pero yo sabía que era ella , instintivamente yo sabía que era ella, porque cómo yo iba a saber le dije “si te enojaste porque me traje las flores, bueno, te las voy a ir a dejar”, no molestó más, no molestó más, pero era ella la que me andaba jodiendo. Yo de primera dije “habré puesto las ollas mal puestas” pero cuando vi el mueble todo tal cual como yo lo había dejado, pero no me ascurrí sino que cuando yo estaba adentro y me abrieron y me cerraron la puerta así fuerte, “esta es mi mama” dije, yo le llamé la atención y nunca más me pasó nada y fue porque me llevé las flores. Igual uno tiene una conexión con eso

Hombre 2: yo trabajé varios años en el cementerio yo era el único rondín que estaba en el cementerio de noche... a mí jamás me metieron un susto ni nada, nada y yo me amanecía toda la noche, toda la noche, no tan tarde tampoco, nadie quería trabajar de noche porque ahí le tenían miedo a los finaos, nunca, nunca, nunca, ningún problema ni nada

Mujer 1: no les tengo miedo yo tampoco, pero de que penan, al final son cosas personales

Hombre 1: por ser suponte tú yo una vez estaba súper complicado porque había tenido problemas en la fábrica y estaba cerrada, se habían ido todos los maestros, estaba sentado en el

escritorio cuando de repente no sé qué me hacen y detrás miro y mi mamá está muy parada afuera de la oficina mirando para dentro, ahí estaba

Mujer 1: mire, le puedo contar otro caso, yo este año, a principios de año salí fuera del país a la casa de mi hija y antes de irme yo ese día viajaba en la tarde y yo me despedí en la mañana porque dije “no me puedo ir sin venir acá al cementerio”, dejé hartas flores dejé pagado dos veces a la señora porque yo no iba a estar y le dije “bueno Hildita, me voy ahora, me voy a ir, tu sabí que voy a la casa del Willy, lo único que te pido es cuídame mi casa y cuida mis animalitos” y usted me puede creer que la única casa que no tuvo ningún daño fue la mía, no se quebró ni un plato, pal terremoto, la casa de al lado, la de acá, la de más allá todas, todas las casas con grietas y la mía nada absolutamente nada, no se cayó ni un plato, lo único que se cayó fue una radio reloj que tengo arriba de una repisa y con el movimiento avanzó y se cayó para abajo, fue lo único que se cayó y de todo lo demás no se cayó nada. Ve que lo pueden ayudarlo a uno

Sebastián: seguro que sí. Lo dejamos hasta aquí.

Mujer 1: si po, ojalá que le sirva, un gusto haberlo conocido

Sebastián: si po, muchas gracias

Mujer 1: chaito

SEGUNGA GRABACIÓN

Sebastián: estaba viendo las fotos de las tumbas y como aquí hay una foto te quería preguntar ¿qué piensas tú de por qué la gente pone fotos?

Mujer 1: pa acordarse de ellos, cómo eran

Sebastián: ¿tú los ves cuando vienen?

Mujer 1: sí

Sebastián: ¿les hablas?

Mujer 1: sí

Sebastián: o sea las fotos es pa acordarse de cómo eran, y ¿qué crees tú qué les pasa cuando ven las fotos?

Mujer 1: se acuerdan

Sebastián: hay algunas que tienen y otras que no tienen ¿qué será? ¿por qué será que unos optan por poner y en otras no? Está bonita esa foto, es como antigua ¿y de esa viene gente?

Mujer 1: sí, ellos son de ahí

Sebastián: ya, gracias

MINUTO 19:02 no se entiende lo que dices y hay mucho ruido ambiente

ENTREVISTA 3

Sebastián: estaba viendo las fotos que hay y entonces mi pregunta es qué es lo que piensa la gente de las fotos qué es lo que les pasa de por qué pone fotos

Hombre 1: las preguntas siempre, o sea esto es de cada cual, hay personas que les gustan las fotos y hay otros que nos les gusta poner fotos, si vienes al cementerio obvio que hay que tener un recuerdo, estar como es la persona, esto no es que uno no tenga criterio o no tenga conciencia pero nosotros nos volvemos tierra... entonces yo no, mire yo tengo a mi esposa fallecida pero para mi el que está muerto, está muerto, tengo que seguir mi vida porque Dios nos dio la vida y Dios nos quita la vida cuando él quiere, no cuando nosotros queramos

Sebastián: la foto la ve entonces como algo medio forzado

Hombre 1: claro, las fotos no sé, son como mitos que existieron hace muchos años atrás, pero ya van cambiando ya

Sebastián: igual esta foto no es tan

Hombre 1: claro, ahí está la fotito, también otra fotito allá, pero cuando llegan ellos se emocionan, ellos se emocionan, ¿y qué pasa? Que a ellos les gusta así, aquí también hay una del nazi que mataron, también a ellos les gusta

Sebastián: ¿le hablan?

Hombre 1: claro, le hablan, no sé si es amor hacia la persona que tenían, que le hablan, le explican, que les ayude, que ellos están aquí, ellos piensan que le están contando

Sebastián: cuando ven la foto

Hombre 1: claro, cuando ven la foto, entonces muchos sin foto también hablan, también le dicen a la mamita “mira mamita aquí estoy, tengo limpiquito” y también empiezan a, no sé, yo

pienso, o sea no estoy en contra de nada de eso, eso es de cada cual no más y hay que aceptarlo, si a mí no me gusta no voy a ir decirle, yo me callo no más po, hay que callar y no meterse en la vida que a nosotros no nos corresponde, pero en el cementerio por lo general es así, tiene que ser así porque son puros muertos no más po... lamentable para las familias, pero nosotros estamos vivos y eso es lo importante de todo esto, así que bueno, respetamos toda la esta, siempre cuando llega gente aquí hablar con la esta también respetamos, nunca nos burlamos, nada, al contrario, esto es por fe, es por religión, entonces uno también tiene que respetar todo eso por muy cuidador que seamos de esta galería, hay que respetar lo que la gente, o los deudos, porque ellos pagan una cantidad de dinero por poner una esta, a nosotros también, aunque no todos, sobre todo el de abajo la mayoría son bóvedas y también nos pagan a nosotros por cuidarlos al año, muchos vienen aquí todos los domingos, pero es relativo. A mí me llama la atención cuando empiezan a hablar con...

Sebastián: con las fotos entonces dice usted, será como pa tener una relación así más cercana

Hombre 1: claro, es más para eso, por lo menos acá en las pocas fotos que hay, nosotros atendemos a la gente aquí siempre y las fotos, yo a veces me pongo adrede para escuchar qué es lo que hablan, uno es curioso, si las cosas son así, entonces yo me pongo a barrer ahí al lado y siempre están conversando con él y como que ellos siente la voz de ellos porque con tanto amor que hablan, “mamita, papito, hijito mío” y todas esas, es siempre lo que se ve, pero cada día es menos porque ya va evolucionando, evoluciona igual el tiempo. Ahora mire, para el año pasado esto estaba súper lleno, ahora no porque como que ya se pierde, a ver cómo podríamos llamarlo, como que se pierde ese amor, ese amor que cuando recién fallecen vienen todos los domingos, pero pasan dos, tres o cuatro meses y se empiezan a alargar y después ya empiezan a venir una vez al año y como a nosotros nos dan los cuidados y dejamos limpiecito todo esto, se maneja limpio, nosotros vivimos de esto, de las propinas no más

Sebastián: si po, así me contaba la señora Ana

Hombre 1: claro, antes no nos daban nada a nosotros poca propina y mucha gente llega y no sé que le pasa en su hogar y que esto y esto otro y se enojan con uno, entonces pero uno está acostumbrado. Yo trabajé en los crematorios en el año ochenta ahí trabajé yo cuatro años ahí quemé al Pepito, Manolo González, ahí quemamos muchos. Bueno y esto es lo que le puedo informar de las fotos

Sebastián: claro, es algo que yo no sé qué les pasa

Hombre 1: es que eso es

Sebastián: qué función tiene en el fondo

Hombre 1: es como amor, es como conversa, desean conversar

Sebastián: como que estuvieran en una pantalla

Hombre 1: claro, como que estuvieran en una pantalla, como que estuvieran en una televisión

Sebastián: ellos están aquí, los demás están en otro lado y aquí nos vemos

Hombre 1: cuando ve la fotito de ella, ella ve que la mamá se mueve

Sebastián: claro

Hombre 1: claro, le dice “ya mamita, quédate ahí no más, no te movai” (se ríe), o “yo te vengo a ver, no te voy a dejar nunca sola” y así es la cosa, la mamita aquí lleva años ya muerta y todavía dice que habla con ella, la viene a ver y llega, en muchos casos eso se termina, son recuerdos ¿cierto? Y por muy lindos que sean los recuerdos tenemos que pensar, por ser yo le decía a ella “venga, si quiere venir venga, pero su vida es su vida” ahora yo digo que ella está muy o sea claro, la mamita a todos los quería, o sea cuando fallece un familiar pero cuando fallece la madre no les gusta po, ¿quién va a querer? Pero la vida es así, nacemos para morir y Dios tiene todo eso de cuando uno va a morir o no va a morir, entonces ellos murieron, están muertos ya y la vida continúa para los que estamos vivos, entonces hay que tomarlo de esa manera y vivir porque la gente tiene familia, tiene hijos, tiene que vivir pa los hijos, ¿cómo va a vivir pa los muertos? Y así se termina po hijo. Usted ve, mire, todas esas tumbas están vacías, no tienen ni una flor

Sebastián: va pasando

Hombre 1: claro, va pasando y todo va pasando todo va evolucionando, ya los mitos están quedando atrás. Eso es lo que pasa po hijo. Pucha gracias a Dios tengo a mi padre y a mi madre vivos. Bueno hay gente que venía todos los días, pero ya empieza a hacerse lejano, los muchachos están con familia, pero un día yo conversé con ellos y les dije que ya iba a llegar el tiempo en que ----- (NO SE ENTIENDE POR EL RUIDO), ya no venían y venían todos los días

Mujer 1: ¿le puedes llevar tú la escalera? La larga

Hombre 1: ya. Permiso, quedas tú con él.

Mujer 1: ya po niño y ¿en qué anda? ¿trabajando?

Sebastián: sí, andamos para la universidad. Se acuerda del video con su mamá, es para la escuela

Mujer 2: ¿cómo le resultó? ¿bien?

Sebastián: bien, sí

Mujer 2: ah que bueno, sale mi mamá y la Natalia, ahora ya no está ella

Mujer 1: es que sabe que la envidia es tan grande porque cuando está todo el año aquí trabajando y en invierno no viene nadie y hay que salir igual, limpiar

Sebastián: NO SE ENTIENDE, ESTÁS MUY LEJOS... nunca había venido con tanta gente

Mujer 1: ahora el 1º de noviembre es cuando viene más gente

Sebastián: si po. Yo le preguntaba a su marido por las fotos que hay en las tumbas y de qué se imagina qué le pasa a la gente, me decía que no le encontraba mucho sentido pero que a la gente le gusta

Mujer 1: si po, algunos tienen sus ideas

Sebastián: pa mí es un misterio eso de qué les pasará cuando ven la foto

Mujer 1: ¿a los familiares?

Sebastián: sí

Mujer 1: claro

Sebastián: ¿qué cree usted?

Mujer 1: yo pienso que los sentimientos de cada ser, a su manera cada persona piensa con sus ideales ahí piensan que la están viendo viva, no sé, ellos se imaginarán esas cosas. Por eso ellas vienen y conversan, hacen como que están ellos, hacen como que están vivos. Mi mamá ya no viene ya, está enfermita, hay veces que viene y veces que no. Todos los gatos se acuerdan sí

Sebastián: ¿y los gatitos?

NO SE ENTIENDE PORQUE HABLA MUCHA GENTE A LA VEZ

Hombre 1: aquí habían gatos, perros y palomas

Mujer 1: ----- NO SE ENTIENDE Claro, es lo que siente cada familia, uno que ya conoce este sistema. Por ejemplo yo también tengo familia directa, mi nana que falleció y yo sé que está descansando está durmiendo y yo sé que este es el lugar al que llega, pero su alma no está ahí NO SE ENTIENDE ... y cuando sea el día final volarán como palomas al palomar, dicen, pero los vivos NO SE ENTIENDE, ahí volarán junto con ellos, esa es la idea que tengo yo. Es algo como lo que dice la palabra de Dios

Hombre 1: los muertos son los que se levantarán primero, los muertos, Cristo, Jesús

Mujer 1: los muertos pero los fallecidos en paz, porque hay gente que muere en accidentes y no se han por sus esposas, no se han ido en paz por nadie, esas almas no están tranquilas, no están en paz, son gente que se ha muerto que ya a última hora han pedido perdón, hay una familia que se ha reconciliado con Dios, algunos han tenido la oportunidad de decir “mira perdóname, me equivoqué, cometí errores”, cuando la persona muere sin esa tranquilidad y le pide perdón a Dios para no irse atados porque si está atado en la tierra también lo está en el cielo. Todos los días que nosotros vivimos son gracias a Dios porque Dios un día me está regalando, un día más que tenemos vida, porque el día de mañana nadie nos conoce y corresponde porque más rato puedo ser una finada, otro ratito, ustedes mismos, si Dios hace así (chispea los dedos) y decide por nuestra vida y ¿quién se va a ir contra la mano de Dios?

Sebastián: claro, viéndolo así

Mujer 1: en vida, cuando uno tiene a su madre tiene que amarla en vida, sino está muerta está durmiendo ya, no sabe nada ----- NO SE ENTIENDE, no la dejan descansar, eso es lo que pienso mi caballero amado, no descansa. Mira está el Gato Alquinta aquí y vienen siempre que “gracias por esto”, “gracias por todo” pero sabe que eso es mentira del diablo ----- -- NO SE ENTIENDE, entonces todos los días hay que darle gracias a Dios porque él es el que da todo por nosotros ----- NO SE ENTIENDE, entonces eso es lo que tiene que hacer hijo, todo hay que agradecerse al Padre Nuestro, a Dios, el esposo, la esposa, porque en cualquier momento

FIN

ENTREVISTA 01_10_04_11

Sebastián: ¿vienes a menudo a la tumba?, bueno primero que nada ¿quién es?

Mujer 1: bueno, ahora está mi abuelito que falleció hace varios años, yo no lo conocí, ahora vengo más a menudo porque el 2 de febrero de este año murió mi abuelita que era la más cercana a mí, la que tenía mayor relación conmigo, entonces no soy de venir muy a menudo, pero sí ahora el hecho que esté mi abuelita que fue una parte muy importante de mi vida sí voy a venir muy a menudo. Antes por mi abuelito no venía mucho, por lo mismo, porque no existió una relación muy estrecha tampoco.

Sebastián: no lo conocías.

Mujer 1: claro.

Sebastián: ya. Entonces ¿y la fotografía que aparece ahí cuándo la pusieron?

Mujer 1: bueno, recién hoy día la vinieron a colocar, la lápida con la foto, anteriormente no estaba la foto de mi abuelito, recién ahora, como ya fallecieron los dos se le colocó una foto de ambos, la pusieron recién hoy día.

Sebastián: ya y ¿a quién se le ocurrió lo de la foto, cómo surge?

Mujer 1: en realidad fue una idea de toda la familia en general por el hecho de recordarlos, de colocar ahí su foto, su imagen que nos recordaba toda la vida, los recuerdos, los momentos que vivimos con ella, entonces es como poner ahí a mi abuelita ahí para que siempre sea un lindo recuerdo para todos.

Sebastián: claro, ahá. O sea esta es la primera vez que están ahí con ella y la foto.

Mujer 1: si claro, de echo fue como fuerte porque es primera vez que veo la foto, se puso por primera vez su nombre ahí, porque no estaba su nombre ahí, es distinto cuando está solamente los ladrillos a cuando ya está su nombre ahí, estamos un poquito emocionados por ver su foto ahí ya que es una realidad, de repente cuesta como entrar en eso, saber que ya es un hecho ya.

Sebastián: ¿qué te sucede cuando ves la foto? O sea me contabas que es ver junto su nombre, pero ¿con la foto en particular?

Mujer 1: ahora fue como un impacto súper grande por lo que nombraba anteriormente, el hecho de ver y saber que ya es una realidad, o sea estos dos meses anteriores es como que uno sabe que ya no está pero como que uno intenta no darse la idea, y el venir y ver la foto y ya saber que está ahí, que ya quizás no voy a poder abrazarla, no la voy a poder besar, en lo concreto no lo voy a poder hacer, sin embargo en mi corazón siempre va a estar, pero es fuerte ver la foto y saber que ya es un hecho y que ahí está, es fuerte pero es lindo, o sea yo fui una de las que más insistió en colocar la foto por lo mismo, creo que es un excelente recuerdo para tenerlo durante toda la vida, cada vez que uno viene poder ver quién está ahí y recuerda todo lo que uno vivió con esa persona, mi abuelita en este caso.

Sebastián: y la foto es una foto que sale con tu abuelo ¿no?

Mujer 1: sí, es una foto que sale con mi abuelo, hace muchos años atrás que mi abuelito murió, a los 49, mi abuelita a los 76, entonces igual es harta la diferencia, pero se buscó una foto que salieran los dos, ya están los dos ahí descansando, así que se buscó una foto en que estuvieran los dos juntitos y ahí se puso, no se buscó por separado, sino que de los dos y que salieran

felices, que eso es lo lindo, tener ya los recuerdos bonitos, las cosas lindas que ya se vivieron con aquellas personas y lo otro se guarda (se ríe).

Sebastián: ¿y tú conocías esa foto?

Mujer 1: sí, de hecho esa estaba en mi casa y fui la primera en decir “esa es la foto, esa es la foto que tiene que estar ahí porque esa es la que dice todo lo que uno vivió” es como la que tiene los mayores recuerdos, el hecho del amor que tuvieron ellos dos, de lo que vivieron, de echo de ahí nació mi papá, mis tías, estamos nosotros hoy en día, nuestra generación; yo fui una de las primeras que dijo “esa es”, es la que tenemos junto a nuestro comedor, entonces la sacamos y se hizo todo el trabajo, siempre ha estado ahí, colgada de toda una vida (se ríe)

Sebastián: que buena. Bueno claro, hay algunas preguntas que tienen que ver con como cuando hay una frecuencia, pero igual te pregunto si acaso, tú cuando estás en la tumba, ves la foto ¿tú tienes como un tipo de acercamiento, como un diálogo, como que quisieras comunicarte con tu abuelita? No sé si pasa eso.

Mujer 1: eeeehm, claro, a ver, bueno como te hablaba anteriormente, es poco lo que lleva estando ahí mi abuelita, lleva muerta dos veces y cada vez que he venido sí se produce un tipo de diálogo, como diciéndole las necesidades que están en mí todavía y el dolor que me dejó, que hasta el día de hoy está intacto, o sea no se ha podido ir, pero siempre, o sea yo soy una persona muy creyente y que en todo momento yo tengo un contacto, en el sentido de que sé que está bien, siempre le hablo, aunque sé que está bien siento como interrumpirla mucho porque siento que de repente uno los llama y no los deja descansar, siempre es como que recordándolas, que siempre digo que la voy a amar, como que ese es el tipo de diálogo, que la extraño, pero que sé que está mejor, que está mejor donde está y que siempre la voy a recordar, pase lo que pase siempre va a estar en nuestros corazones y va a vivir siempre, en nuestros hijos y así sucesivamente, siempre van a saber que existió ella.

Sebastián: claro. Bueno eso es como lo que.

Mujer 2: ¿y cómo vives tú eso por ejemplo que no conocías a tu abuelo? Sin embargo tenían la foto en el comedor donde estaban juntos, tu abuelo y tu abuela, ¿cómo vives tú, a partir de la fotografía, el tema del tránsito de la foto de esas dos personas, que tú querías tanto, a este nuevo lugar.

Mujer 1: es fuerte. O sea más que nada mi abuelito era como pasivo por el hecho de que no lo conocía, sin embargo siempre preguntaba cómo era, qué relación tenían, siempre me encantaba preguntar, cuando chica le escribí una carta a toda mi familia y a él también le escribí una carta diciéndole que me gustaba ir a jugar dominó, siempre le intentaba comunicar que me encantaba lo que hacía, entonces quizás no fue nada tan fuerte, pero el hecho ahora de

ver esa foto con mi abuelita, la que estuvo ahí, a la que abracé y le dije tantas veces que la amaba, que estuvo ahí siempre, verla ahí ya, es como le decía, todavía es un proceso que no estoy llevando mucho a la realidad, de hecho hoy día cuando lo vi fue como “ya, listo, está ahí, ya no hay nada que hacer”, como que uno intenta evadir ese tema, como que no es la realidad y ya cuando uno lo ve, o sea el hecho de ver su nombre ahí, es un hecho... y es difícil, es un proceso que quizás todavía no lo voy a asimilar y no sé en cuánto tiempo más, pero de a poco, van a estar en mi corazón siempre, pero a poquito, es un proceso lento, eso es seguro (se ríe).

Sebastián: oye y ¿las fotos hacen alguna diferencia? Porque tú dices “lo veo ahí”, ¿sientes tú que tienen algo en particular el hecho que hayan?

Mujer 1: sí, no sé, a mí me pasa mucho de que yo vengo y siempre me pongo a mirar todas las lápidas, todas y en otras por ejemplo las fotos, y uno siempre ve el reflejo, o sea pone las fotos de los momentos más felices, uno nunca guarda fotos con momentos que uno pasó rabia, pena, siempre en los momentos más felices, entonces uno va viendo así “mira la niña que es bonita” o “mira la abuelita”, como que no es lo mismo mirar a que cuando están solamente los nombres, como que le llega más a uno, a uno le llega más ver a la persona, como que a través de las fotos uno dice de cómo fue, si fue feliz, no sé, un montón de sentimientos encontrados que pa’ mí sí hacen mucha diferencia y a mí me encanta que estén las fotos ahí, como dije y es porque siempre va a tener el recuerdo vivo, siempre, siempre va a tener el recuerdo vivo de quién fue mi abuelita, mi abuelita en este caso (se ríe).

Sebastián: ya po ¿cuál es tu nombre?

Mujer 1: mi nombre es Scarletht Rojas.

Sebastián: gracias Scarletht.

Mujer 1: de nada.

Entrevista 02_10_04_11

Hombre 1: sino que yo considero que la muerte es una separación de espíritu y alma... entonces decir “morí” o “murieron las personas” quiere decir que no quedó el recuerdo, no quedaron rastro de ellos, morir es una cosa de término, que involucra al término, o sea que no queda ningún recuerdo, ninguna cosa, entonces no po, yo digo que la muerte es separación de espíritu y alma, es como que tú entras en un portal, en una puerta, abris la puerta de la vida y abris la puerta de la muerte y ahí transgredís ese ámbito, pero siempre viven con nosotros, o sea cuando una persona muere normalmente el espíritu queda con nosotros, entonces ya decimos

“no está muerto porque está con nosotros” o sea vive con nosotros ¿cachai?, porque siempre estamos recordándolos de una u otra forma.

Mujer 1: nosotros para ser tantos hermanos, porque éramos como veinte hermanos, éramos igual unidos todos, pero con él como que fue más lazo, porque él igual a nosotros nos ayudaba, dentro de esas cosas en la enfermedad nosotros lo podíamos ayudar a él, o sea tampoco nunca se le aisló a él ni a mi otro hermano, nunca se le aislaron al saber de la patología que ellos tienen.

Hombre 1: cuando se murió el primer hermano, tomó una situación reacia él con nosotros, porque decir SIDA es chucha, es comprendido, es fuerte y nosotros le decimos “sí, nuestro hermano murió de SIDA” pero el SIDA se puede contagiar con transfusión, en muchas cosas. Ahora lo que nosotros queremos evitar es de que otra persona muera de SIDA, desgraciadamente le tocó a él morir de SIDA y nosotros igual nos cuidamos y todas las cosas, nos protegíamos pero gracias a Dios no nos llegó esa enfermedad crítica (se ríe).

Mujer 1: o sea aceptamos toda la enfermedad que ellos tenían, nuestro padre, nuestra madre, bueno a nosotros nos queda nuestro padre vivo todavía, ahí hay que luchar por él, hoy viene pa'cá a ver a su hijo porque él era el que estaba más apegado a él, él era como su brazo derecho, entonces igual a él que se le haya ido su hijo.

Mujer 2: él ha soportado a dos, es tremendo, ver a su esposa, otros hijos que vienen atrás, igual, también venimos personas enfermas atrás, entonces igual de repente puedo llegar aquí mismo, entonces igual mi padre dice “ustedes se tienen que quedar porque yo no quiero sepultar más hijos, los hijos me tienen que sepultar a mí”.

Hombre 1: supongamos que mi señora tiene una psicosis cerebral, que es un virus que le está comiendo el cerebro ¿cachai? Entonces es fuerte, tengo una hija que también una deficiencia cardiovascular severa, mi hijo es no vidente ¿cachai? Y vivimos con todos esos pesares, aprendimos a vivir, respetamos la vida y aprendimos a vivir. Yo creo que la vida se aprende a vivir cuando tú tení un sufrimiento, cuando tú tení dolor porque ahí le tomaí más el peso a las cosas, no es una cosa de decir “ah no, te queda” pero cuando tú estaí enfermo, es ahí cuando uno verdaderamente necesita el apoyo de las personas.

Sebastián: oye y así en lo particular, con la tumba de él, el tema de la foto ¿es costumbre de ustedes?

Mujer 1: en mi familia sí, mi padre siempre pone fotos para que él vea quién está ahí.

Hombre 1: en todas las sepulturas tiene pongámosle, mi suegro tiene una foto de ella, él tiene una foto de él y mi otro hermano también tiene una foto.

Mujer 1: para él es como lo máximo de decir “mi hijo está aquí, estos son mis hijos y esposa, vean”.

Hombre 1: es como que representara pongámosle, como que representara que este espacio celeste es de él, o sea se compró para él y él aloja ahí y vive ahí.

Mujer 1: mi padre siempre le pone fotos a nuestros familiares que han fallecido.

Sebastián: y ustedes cuando vienen y ven las fotos ¿qué es lo que les pasa?

Mujer 1: me dan ganas de abrazarlo, de decir “no, no está ahí, está aquí”, aparte de todo me angustia porque tú estás acostumbrado a llegar a la casa a verlo, bueno mi hermano jugaba hartito con mis hijos, entonces de venir pa’cá también y decir “no, no está ahí”, es fuerte (llora), entonces a mí igual me da pena ver a mi hermano ahí, yo todavía no puedo asimilar de que mi madre está acá, además que es tan reciente, mi otro tiene más de veinte años fallecido, no compartimos mucho pero con el otro compartimos hartito, entonces igual es como fuerte verlo ahí, de ya no verlo en la casa, en la casa de mi padre, nos juntábamos ahí, ahora es fuerte verlo aquí, nosotros venimos una sola vez al mes pero igual yo lo tengo todos los días y le pido que me ayude con mis hijos y todo, he llorado hartito, a nosotros nos ayudaba hartito, pero para mí es fuerte verlo aquí porque está recién, todavía no cumple año él, entonces verlo todos los días aquí o pensar que está aquí igual te duele. De repente a lo mejor uno siente de que no ha hecho tanto por él, pero sin embargo nos agradeció hartito, lo poquito y na’ que hicimos lo agradeció hartito, igual se despidió “gracias por ayudarme” entonces igual.

Hombre 1: o sea igual nosotros siempre decíamos “igual nosotros te hemos cuidado” yo vengo pongámosle, yo tengo un esquema de vida, yo siempre he dicho “yo vengo a servir y no me vengo a que me sirvan”, vengo a entregar, a dar, de repente no es necesario que tú des dinero sino que hay cosas más grandes, que es cuidar a los enfermos, el tratar de, en este caso la enfermedad, de tratar de ayudar, cómo hacerle la vida más fácil de lo difícil que es, porque es difícil, yo también lo hago con mi señora, o sea ¿cómo le hago la vida más fácil de lo difícil que es la enfermedad? Con mi hija exactamente es lo mismo ¿cachai? Y no todas las personas piensan y actuamos de la misma forma, porque normalmente, generalmente las personas se preocupan de cuánto voy a ganar, qué es lo que voy a tener en esta vida pero y ¿de sentimiento?... nos dedicamos a juntar plata, riqueza pero los sentimientos ¿dónde están?, ¿dónde está? O sea ¿en qué mundo podemos estar viviendo?

Sebastián: ¿y usted se, también cuando lo ve en la foto?

Hombre 1: (interrumpe la pregunta) yo siempre converso con él, ahí estamos po, estamos vivos pero todavía estamos con él, sea porque nosotros estamos con él y él está con nosotros, si eso es lo bonito del cuento, lo más bonito del cuento que si tu cerrai los ojos y querí

conversar con él, tu cerrai los ojos y lo podí hacer... la gente cree que la muerte es, no sé, de repente es traspasar, es algo inalcanzado, es como inalcanzable el cielo, porque tu basta que cierres los ojos y podí estar con él, podí conversar con él, si tú quieres conversar con él te tiene que nacer de ti, de tu corazón, el poder dialogar con una persona muerta... mira, a nosotros nos gustaría ahora que lo que yo te estoy diciendo yo te lo compruebo, yo lo compruebo con hechos, una cosa real, todas las familias muertas viven con nosotros y tú lo sientes.

Mujer 2: yo cuando estoy angustiada, mi suegra, mi madre se me pone una a los pies y la otra hacia la cabecera, porque la verdad es que yo no puedo, o sea están ahí y te pasan su mano, todo es como una calma preciosa, prácticamente.

Hombre 1: mira yo les puedo contar anécdotas, o sea no anécdotas sino que hechos, hechos reales, vivencias. Pongámosle, mi otro cuñado estaba en tierra también y cuando lo iban a cambiar, lo que pasa es que nosotros trabajamos en la feria y lo iban a cambiar y mi hija, la mayor estaba guagüita y tenía un andador y empezó a tocar una tecla azul el día antes de que lo iban a cambiar empezó a tocar una tecla azul y yo digo “hija, déjate de tocar el andador” y ella me dice “papá si yo no lo estoy tocando” y la tecla azul seguía marcando, sonaba, después “ya” le dije, “mañana vamos a ir al cementerio porque el Henry quiere que vamos al cementerio”... primera coincidencia esa. Nosotros venimos al cementerio, yo fumo y paso a comprar un encendedor y el caballero me pasó un encendedor azul... yo lo tomé así como que, como que nada po, o sea son cosas que. Después entramos pa’cápa’l cementerio, lo habían cambiado ya, lo habían trasladado ya y la sorpresa que nos llevamos con mi señora, porque fue una sorpresa, que cuando fuimos a ver el cajón era azul.

Mujer 2: era todo azul.

Hombre 1: era todo azul, todo azul.

Mujer 2: todo era azul, todo lo que nos pasó en el trayecto y el día anterior fue pero.

Hombre 1: impresionante. Son cosas que en el fondo te marcan, te marcan como persona, a lo mejor te marca entre la otra vida y esta vida y las dos están conectadas, están conectadas así, así tal cual como trabajamos con él, le hacíamos todas las cosas a él en vida después se lo hacemos en muerte y ahora hacemos lo mismo, o sea con él trabajamos también la muerte y la vida y él también está con nosotros, o sea en su momento nosotros sabemos que, pero son cosas bonitas y de esa historia que podemos contarle te lo contamos porque no todas las personas las tienen... somos especiales en algunas cosas y así con el flaco.

Sebastián: ¿cuáles son sus nombres? Disculpe.

Mujer 2: mi nombre es Fresia Jaque.

Hombre 1: yo Moisés Saavedra.

Mujer 1: somos hermanos y cuñados.

Sebastián: ¿y creen ustedes que hace alguna diferencia que esté la foto en el sentido de marca algo?

Hombre 1: para algunas personas sí, pero para nosotros no, para mi forma de pensar, para mi caso personal no me marca una foto sino que.

Mujer 1: o sea tu siempre lo tienes aquí, nunca lo voy a sacar ni aunque tú no lo veas años de vida, pero una foto no es tanto porque una foto es una foto, pero lo que tú sientes dentro es distinto porque lo recordas, piensas en él, respiras a lo mejor con él, aunque tú no lo veas pero una foto no te marca tanto la diferencia. Sí a lo mejor para otras personas si puede marcar, pero es que uno lo tiene ahí, yo lo tengo aquí todavía pero yo también creo que no lo voy a sacar, entonces yo los tengo a todos aquí, sí igual en mi casa les tengo fotos a él, a mi hermano, a mi madre yo les tengo pero los tengo aquí marcaditos, en vida también los tenía entonces yo creo no debe marcar la diferencia... bueno a mí no me pasa eso.

Sebastián: la costumbre de poner la foto es familiar.

Mujer 1: es más familiar para marcar que aquí este es su territorio, esta es su camita, esta es su casa entonces pa que vean que mi hijo vive aquí, mi hermano vive aquí, es como más de familia.

Hombre 1: ustedes ven lo que es de muerte y vida ¿cierto?

Sebastián: o sea en realidad surge a propósito de la relación de la gente con sus muertos a través de las fotos, pero de ahí pasan un montón de cosas, o sea nos encontramos con gente que le pasan, lo viven distinto po, entonces de ahí yo creo que al final cuando tengamos distintos testimonios vamos a tener más claro.

Hombre 1: y yo te puedo contar cuatro testimonios y otro testimonio y si yo te lo puedo contar y si tú de repente podí ver a mi hermano, mis hermanos te lo van a decir porque a mí no se me aparecen. Estábamos velando a mi mamá y estaba yo en la cabecera de ella y estábamos velando a mi mamá en un ataúd en mi casa, yo me fui a trabajar y dije “mamita, sabí que, yo me voy a ir a trabajar porque me están llamando del trabajo por las drogas que yo tengo que tener y todas esas cosas” y cuando yo salgo de la casa mi mamá salió de, estando ahí ya en el cajón, salió mi mamá de la pieza, del dormitorio de ella, me pasó la mano por la cara así y sale pa’fuera y tenía a mi mamá en el cajón. Son cosas que realmente que, son como cosas sobrenaturales, o sea son cosas que. Entonces por eso yo te digo, o sea la muerte, la vida son dos cosas anexas, son separaciones no más, pero depende de cada persona cómo la vea, yo veo

la muerte así, o sea veo la muerte y de hecho yo siempre le digo yo a mis hijos y a mi esposa “si yo me muero no lloren en mi velorio” quiero a mis hijos, a mi esposa al lado mío porque a mis hermanos no los voy a dejar llegar a mi cajón, ni yo voy a estar con ellos, aunque yo esté muerto y eso lo tienen que tener claro porque sí que lo voy a hacer ¿cachai? Es por mi propia experiencia y lo que yo he vivido con los finaos, entonces cuando

SE CORTA

FIN

Entrevista 03_10_04_11

Sebastián: aquí tengo el...entonces le... ¿cuál es su nombre caballero?

Entrevistado: Francisco Parada.

Sebastián: Francisco Parada, ya po. Primero quién es su persona? ¿a quién viene?

Francisco: (interrumpe) aquí está mi hijo y mi nieto.

Sebastián: su hijo y su nieto.

Francisco: claro.

Sebastián: y ¿cuál es la regularidad con la que viene?

Francisco: yo vengo a lo lejos, pero ellos como son más jóvenes vienen seguido, yo por mis piernas no vengo muy seguido. Ahora último me ha costado venir porque de repente me bajo mucho cuando lo vengo a ver.

Mujer 1: yo vengo todos los domingos.

Francisco: ella es la hija, mi nieta.

Mujer 1: vengo a ver a mi papá y a mi hermano.

Sebastián: ¿tú cómo te llamas?

Mujer 1: Romina.

Sebastián: y el tema de la foto quién, ¿cómo surge? ¿a quién se le ocurrió?

Romina: yo le mandé a hacer eso, con fotos que tenía en la casa.

Francisco: es que a mi hijo y a mi nieto siempre les gustó esas cosas, esas fotos así.

Romina: ahora le mandé a hacer pero con los dos, porque esa era sólo de mi hermano, es que primero falleció él.

Francisco: fueron los dos duelos muy seguidos, él tenía 20 años y al otro año muere mi hijo, el papá, no se alcanzan a llevar un año, así es que un dolor muy grande que hemos tenido.

Sebastián: chuta.

Francisco: a mí me ha costado... llevar esta carga, lo recuerdo tanto que, así que cuando vengo me bajo mucho, me ha costado mucho superar esto.

Sebastián: y cuando usted lo ve ahí en la foto ¿qué es lo que le pasa?

Francisco: a mí me da bajones, me pongo triste, me entristece y vivo frente a él así es que estoy recordando día a día, en mi casa la tengo aquí y la de él al frente, lo veo trabajando, dejó tanta cosa que no se pueden olvidar porque él era maestro de la construcción y el terremoto derribó varias casas, pa' más la casa de al frente que cayó todo arriba y eso lo arregló él y todas esas cosas me traen a la memoria los recuerdos, es difícil olvidarlo, eso es lo que me tiene más bajoneado... eso, me ha costado mucho.

Sebastián: se me olvidó su nombre.

Francisco: ¿ah?

Sebastián: ¿cuál era su nombre?

Francisco: ¿mi nombre? Francisco Parada.

Sebastián: Francisco Parada y el tuyo era Romina.

Camila: Romina ¿tú nos podrías contar cuál es la importancia para ti el poner la foto en este lugar?

Romina: es porque es la casa de ellos po, para que cada vez que los vengamos a ver nosotros sabemos que está aquí con nosotros y todo, pero como está su foto ahí uno le puede rezar mirándolo y eso en realidad.

Camila: ¿y cómo te relacionas tú con la fotografía por ejemplo si lo miramos juntas acá? ¿qué te pasa a ti cuando miras la fotografía?

Romina: nada, que lo veo feliz.

Sebastián: ¿y tú te conectas así con él? ¿tienes como?

Romina: sí, le hablo y todo.

Sebastián: ¿la foto aporta según tú?, ¿ayuda como a esa?

Romina: (interrumpe) sí, me ha ayudado mucho, siento que no sé, que lo puedo tener más cerca.

Francisco: a mí en realidad este muchacho dejó tantos recuerdos que es tan difícil olvidarlo oiga, van a pasar años, quizás cuántos años porque dejó hasta un muro escrito ahí en... usted sabe cómo es la juventud, un muro escrito, todos los amigos le tienen una portada ahí, los cabros que son ¿cómo le llaman a esos que escriben en las murallas?

Sebastián: los grafitis.

Francisco: grafitis, le hicieron una cosa tan linda y tuvo tantos amigos que incluso aquí es harto difícil encontrar amigos así, hemos venido al cementerio y hemos encontrado amigos de él y siempre uno cree que los amigos, cuando uno se va, se olvidan algunos y los hemos encontrado aquí, entonces eso es bonito. Pero en cuanto a las fotografías a mí me entristece, yo las tengo pero a veces, a mí destruyen completamente porque me vienen unos bajones y me entristezco, yo lo paso mal en realidad, pero eso que dice mi nieta, eso es una imaginación, si sabemos que cuando morimos nos acabamos, que nos quede en la mente porque converso con él, entonces es una imaginación de uno no más. Bueno, uno a veces les pide, que se comuniquen, algunas estupideces que uno hace y dice "comunícate conmigo, hazme una seña de que estás bien" y todas las cosas así que son imaginaciones; cuando la biblia dice "se muere y se acaba uno"... ¿ah? Pero dejó tantos recuerdos, era muy amistoso.

Romina: los dos.

Francisco: era de La Chile y mi hijo era muy alegre y todo se va a echar de menos, que se reunía la familia y animaban la fiesta, le decían el alocado, bailaba, una fiesta apagada él la levantaba, se acababa la tristeza al tiro, venía la alegría.

Sebastián: ¿y esas fotos la eligieron ustedes?

Romina: yo la tenía, yo le mandé a hacer eso y ahora tenemos listo para mandar a hacer una foto de mi papá y mi hermano juntos.

Francisco: él dejó una foto que no me voy a olvidar nunca, la dejó él hecha, unos que están en el comedor de él y yo la tengo en fotografía chica, pero él dejó recuerdos así con la alegría de él, era simpatizante de La Chile.

Romina: es como que supieran que no iban a estar, hermosa, porque yo soy loca con las fotos, vivo sacando fotos, en cualquier comida y por nada, a mi hijo lo lleno de fotos cuando lo baño y todo, así que como soy loca por las fotos le vivo sacando fotos a mi papá, a mis hermanos, a

todos. Mi hermano, un día antes de fallecer, le había sacado una foto y a mi papá igual, salía en el sillón tomándose un...

Sebastián: ¿tú se la sacaste?

Romina: sí

Francisco: y la otra cosa que también pienso que dejó todo eso escrito es porque el presentía que iba a morir, que tuvo una enfermedad que se llama Leucemia, se van acabando de poco, entonces él cuando se veía crítico y lo llevaban al hospital se bajaba entero y sabía que iba a morir.

Romina: es que mi hermano tuvo un cáncer a los 19, la Leucemia y fue fulminante, estuvo un año en tratamiento pero a él después lo mandaron para la casa, desahuciado, que no había nada más que hacer y con eso duró tres meses y eso como si nada y de un día para otro le vino el bajón y falleció al otro día, el 14 de Febrero, el día de los enamorados. A mi papá yo creo que todo eso le afectó en el año y medio justo, al año y seis meses falleció de un día para otro, yo creo que de pena porque no hubo explicación, hicieron la autopsia, él falleció en la casa... y bueno, yo estaba embarazada de mi hijo, me quedaba una semana para mejorarme y yo creo que esa va a ser la alegría que él iba a llenar parte de mi hermano, ese vacío, pensando yo, pero bueno, se fue antes, a lo mejor el amor era más grande y lo echaba mucho de menos y falleció de un día pa' otro... nos levantamos en la mañana y se fue en el sueño, le hicieron la autopsia y todo y dijeron que era por muerte natural, ni siquiera por un ataque al corazón, nada, que igual era joven, era flaco, era deportista y bueno pa' la pega entonces era imposible que tuviera alguna enfermedad y no po' al final fue por muerte natural, se fue en el sueño; yo creo que eso, bueno aparte del sufrimiento y del dolor y todo eso, lo veo por el lado positivo de que él no sufrió lo mismo que mi hermano, yo creo que dentro de su pena se tenía que ir así por todo o que había ya sufrido con todo lo de mi hermano, o sea yo creo que no hubiese sido bueno que él también hubiera sufrido un cáncer, una enfermedad, entonces yo creo que lo mejor para él que se haya ido en el sueño y se encontró con él y están juntos no más po.

Sebastián: ¿y a ti te pasa que? O sea a ti te gusta el tema de las fotos ¿es una diferencia si no estuviera la foto? ¿pa'ti cuál es?

Romina: ah sí, para mí al menos, me gusta eso.

Francisco: a mí me gustaba recordarlo no más.

Romina: a mí me gusta tener ahí una foto de él, que todo el que pase vea quién está aquí porque eso lo refleja a ellos, en todas las fotos salen alegres y una foto, yo encuentro, que te deja mucho, a mí por lo menos, a mí sentir, entonces yo le coloco esas fotos, porque sé que están ahí, una foto alegre y feliz, sé que están en el cielo juntos y es más que nada eso.

Sebastián: o sea cuando tú lo ves ¿qué te pasa de distinto a tu abuelito que de otra forma?

Romina: (interrumpe) nada en realidad, yo sé que están bien y eso po'.

Camila: ¿tú sientes que de alguna manera la fotografía de él aquí, que es la fotografía que tú elegiste y que van a traer pronto, te acerca un poco de una manera distinta?

Romina: sí, en parte sí porque yo sé que, no se po, sé que es una foto pero si yo le vengo aquí a conversar él está escuchándome, independientemente de que yo sé que está acá abajo o en el cielo, es verlo, a eso voy, es diferente a lo mejor estar hablando aquí a que mirarlo en la foto ¿me entiende?

Sebastián: como que puede... una relación cara a cara, algo así.

Francisco: a mí, con la fe que tengo es que este muchacho a sus 20 años lo quiso tanta gente, yo no sé, tenía un ángel... como le dijera, tuvo con ilusiones de pololeo a tanta chiquilla, cuando murió fíjese que este muchacho, eso es lo único de lo que estoy contento, llegaron todas las chiquillas que tuvo, amigas, pololas y todo y los compañeros no lo dejaron nunca atrás. Me siento orgulloso de lo que pasó con este niño (se emociona y llora)... ese es el único recuerdo que me trae, pero tristeza me trae la foto. Lo crié, soy su padre y a mi nieto, se preparaba para su muerte, sabía que no iba a durar mucho, sabía. A veces llegaba con esperanza al hospital, que iba, ella era la que iba a hacer el trasplante de célula, cuadraban con todo, con la sangre, con la médula, con todo lo que necesitaba el hospital y era un fe única que se iba a salvar, pero llegó un momento en que se fue po', en un momento lo llevamos al hospital y él se quería ir a su casa a morir.

Entrevista 04_10_04_11

Sebastián: es que sale eso que no sé lo que significa.

Camila: pero ha estado siempre.

Sebastián: ¿sí? Ah ya. Disculpe ¿cuál es su nombre?

Entrevistada 1: Carmen.

Sebastián: Carmen, ¿y usted?

Entrevistada 2: Eugenia.

Sebastián: ¿cuál es la relación que tienen con?

Carmen: (interrumpe) aquí está mi hermano, mi sobrino y una cuñada de mi hermano están acá.

Sebastián: ¿y el de la foto quién es?

Carmen: es mi sobrino.

Sebastián: ya, ¿y vienen regularmente?

Carmen: todos los domingos.

Sebastián: todos los domingos, ¿y el tema de la foto cómo surge?

Carmen: bueno eso fue mi hermano que la, es que el primero que llegó aquí a la sepultura fue mi sobrino que fue el primero que falleció, entonces mi hermano fue de la idea de poner la foto, yo creo que igual para irlo recordando, no sé, para nunca dejar de verlo yo creo que tiene haber sido, pero mi hermano ahora nunca pudo recuperarse de la muerte de su hijo po, ligerito después lo siguió él.

Eugenia: nunca pudo recuperarse de la muerte de su hijo.

Sebastián: y usted cuando llega aquí y ve la foto, al verlo, al mirarlo.

Carmen: bueno uno se recuerda de todas las cosas, a pesar de que no nos veíamos constantemente pero uno siempre se acuerda de las pocas veces que iba de visita a la casa, por ejemplo que le tenía miedo a las gallinas (se ríe), como le digo no tuvimos mucha relación con ellos porque vivían lejos, pero siempre estábamos, nos veíamos... y eso es lo que se acuerda uno y lo mantiene más vivo también así po, de ver la foto como era él, se mantiene más vivo en el recuerdo de uno.

Camila: ¿y cómo nos podría explicar usted eso de mantenerse más vivo a través de las fotografías? ¿cómo lo vive usted?

Carmen: a uno no se le olvida, al estarlo viendo.

Eugenia: o sea a pesar también, por ejemplo de mi hermano no está la foto, pero la cara está igual, uno lo tiene presente, de verlo como que a uno no se le olvida, no sé, no sé cómo explicarle con palabras, pero es que lo tiene uno más presente todavía de ver sus fotos.

Sebastián: o sea usted cree que la foto sirve, tiene como algunas funciones.

Carmen: claro que si po, como le digo, para no olvidarse de cómo era él, a pesar de que con los años no se le puede ir olvidando al no tener una foto con una imagen de ellos.

Sebastián: claro, ¿y usted cuando ve la foto tiene alguna conexión distinta que si no estuviera la foto?

Carmen: no creo que sea, no, no, porque como le digo está la de mi hermano y también yo llego aquí y lo recuerdo igual, yo sé que está aquí, me acuerdo bien de él, pero como le digo, fue la idea de mi hermano de poner la foto.

Sebastián: él la puso.

Carmen: sí.

Sebastián: ya po, ¿cuál era su nombre? Se me olvidó.

Carmen: Carmen (se ríe).

Sebastián: Carmen.

Camila: muchas gracias.

Sebastián: muchas gracias.