



UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LOS SENTIDOS DEL RECUERDO”

Una aproximación a los recuerdos de la generación 80 en México,
por medio de la imagen visual y la imagen sonora

TESIS

Que para optar por el grado de **MAESTRA EN ARTES VISUALES**
Presenta **NADINE LAURA VERA BERENGER**
Director de Tesis **DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (ENAP)**

MÉXICO, D.F. ABRIL 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LOS SENTIDOS DEL RECUERDO”

Una aproximación a los recuerdos de la generación 80 en México,
por medio de la imagen visual y la imagen sonora

TESIS

Que para optar por el grado de **MAESTRA EN ARTES VISUALES**

Presenta **NADINE LAURA VERA BERENGER**

Director de Tesis **DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (ENAP)**

Sinodales **MTRO. NOÉ MATÍN SANCHEZ VENTURA (ENAP)**, **MTRA. LAURA
EVANGELINA BUENDIA RUÍZ (ENAP)**, **MTRA. NURIA MARGARITA MENCHACA
BRANDAN (ENAP)**, **LIC. JOSÉ LUIS AGUIRRE GUEVARA (ENAP)**

MÉXICO, D.F. ABRIL 2013

A cada uno de los miembros de mi familia, en especial a Oscar y Dominique quienes me dieron tantas experiencias para recordar. A Caro y Daniel, por ser actores principales de mis recuerdos tan maravillosos. Por su apoyo incondicional.

A mi amigo Germán Fraustro, por la motivación y el impulso para recorrer este camino.

A mis amigos quienes creen en la fuerza de la imaginación, y a quienes admiro profundamente: Karina, Soraya, Rosa, Paul, Laura, Ale, Erick, Gaby, Carlitos, Leika, Rocio, Aysleth y Maite. Por su amistad.

A mis abuelas Maité y Conchita, que a cada ejercicio de rememoración regresaron a mi memoria innumerables veces. Siempre estarán en mi memoria

A mi sobrino, quien empezará el viaje de la vida, anhelando formar parte sus recuerdos.

Quisiera agradecer, primeramente a todas aquellas personas que me ayudaron a que la presente tesis fuera posible, con su contribución directa o indirectamente.

Un especial agradecimiento a mi tutora Dra. Laura Casteñeda quien siempre me impulsó y apoyó a lo largo de la realización de esta tesis.

Un agradecimiento profundo a Caro quien me inspira diariamente, y quien siempre tiene un oído atento y una palabra alentadora. Y a Tlaolli por su paciencia y la edición de este documento.

Agradezco a cada uno de los que regalaron parte de su voz, confiándome algunos de sus recuerdos, y por lo tanto un pedazo de su identidad. Paul, Soraya, Caro, Germán, Pepe Toño, Julio, Luz, Asseneth, Leika, Irma, Martín. Sin su confianza y sus recuerdos este proyecto no hubiera sido posible.

Agradezco a los que se convirtieron en mis amigos, mis compañeros de la Maestría por su talento y por su capacidad crítica que siempre fue una fuente de inspiración para mí. Sobre todo los del área de fotografía y en especial los del taller de Experimentación Plástica: Rocío, Anita, Roberto, Erika, Norma, Abigail, Asdrubal.

En particular quisiera agradecer al que considero ahora como mi compañero y amigo, al Maestro Noé Sánchez, por su paciencia y ayuda a lo largo de esta tesis. Por las varias charlas en clases y fuera de ellas, que provocaron reflexión y retroalimentación. Con su gran conocimiento.

Índice

Introducción	11
1. Funcionamiento de la memoria	17
1.1. La memoria	17
1.2. Sensación y percepción	18
1.3. Memoria Autobiográfica o Recuerdos	19
1.4. Los estímulos del recuerdo (Las llaves del recuerdo)	24
1.5. La memoria Fugaz o el Olvido	26
2. La Imagen y los recuerdos	31
2.1. Los recuerdos son lo que soy (identidad)	31
2.2. Creación de las representaciones imaginarias	33
2.3. La fotografía como estímulo del recuerdo	35
2.4. El sonido como interpretación de los recuerdos	41
• Descripción de los sonidos	41
• La voz, el sonido de la palabra	44
• El objeto sonoro	47
2.5. La relación entre los distintos tipos de "imágenes"	49
2.6. Propuesta de Audiovisual	53
3. Desarrollo y delimitación de los recuerdos como puntos de partida de la creación.....	59
3.1. Descripción de los recuerdos individuales, colectivos y culturales de la generación de los 80's en México	59
3.1.1. Delimitación del concepto de Generación	59
3.1.2. Relación entre las generaciones y la memoria	62
3.1.3. La Unidad generación a la que pertenezco	65
4. Desarrollo de la Producción	77
4.1. Primera etapa: Fotografías Instantáneas (Tipo <i>Polaroid</i>)	78
4.1.1. Creación de la obra fotográfica	82
4.2. Segunda etapa: Registro de narraciones provocadas por las fotografías	116
4.2.1. Creación de la obra sonora	119
4.3. Tercera etapa: Interpretación fotográfica del recuerdo narrado	123
4.3.1. Creación de la obra fotográfica interpretativa	127
4.4. Propuesta de la obra Final	139
Conclusiones	145
Fuentes consultadas	151

Introducción

Nuestros recuerdos viven y mueren con nosotros, son indisolubles de nuestra personalidad, de nuestra visión del mundo, de nuestras costumbres, de nuestros amores, de nuestra manera de hablar, de dormir, de soñar, “es la memoria que hace al hombre” escriben los Hermanos Tadié en su libro *El sentido de la Memoria*.

Para Ireneo Funes, el personaje principal del cuento de Jorge Luis Borges *Funes el Memorioso*, recordar es una tortura, el ejercicio de la memoria es un infierno. No olvida nada, acumula todos los datos de su vida, cada detalle que podría ser insignificante se convierte para él un recuerdo tormentoso. En contraposición, Leonard Shelby, el protagonista de la película *Memento* de Christopher Nolan, vive el tormento en la imposibilidad de recordar. Se vale de herramientas visuales como “sustitutos” de su memoria, como un intento de estimular lo que no parece funcionar en su mente, la memoria. La inquietud de estas dos obras se centra principalmente en la recuperación de los recuerdos, ya sea la capacidad o la incapacidad de provocarlos. La motivación de recordar por medio de estímulos es el tema principal del presente proyecto.

El recuerdo es el reflejo de la memoria, se encuentra inmerso dentro de ella, y así como es de complejo el ser humano es de diversa la memoria. El cuerpo y la mente han sido estudiados y analizados infinitamente, relacionados como causa y efecto, finalmente

unificados e indisolubles. El recuerdo puede estar relacionado con el aprendizaje, y el trabajo de la memoria es conservar la información para poder ser utilizada posteriormente. Descartes describe en 1630 “lo mismo que hace bailar a alguien, puede dar ganas de llorar a otros. [...] Si se azota a un perro cinco o seis veces al son de un violín, apenas vuelva a oír tal música comenzará a escapar” (*Carta a Mersenne del 18 de mayo de 1630*)¹. Esta es una forma de aprendizaje: el condicionamiento. Platón analiza otro proceso de memoria: el del recuerdo espontáneo. “La percepción de un objeto [...] hace pensar en otro objeto que hemos olvidado, al cual se acerca el primero, sin parecido o pareciéndosele”. Éste recuerdo espontáneo provoca la inquietud que mueve este proyecto, y más específicamente el recuerdo llamado *Proustiano*, por el pasaje de *En Busca del Tiempo Perdido* en donde un recuerdo *involuntario* ataca al personaje principal al oler y comer una magdalena sumergida en una taza de té. La experiencia sensorial ligada a la memoria y al recuerdo será la motivación de esta investigación tanto teórica como práctica.

La forma en la que nos acercaremos a estos temas se apoya en la hipótesis, por una parte, de que las imágenes tanto visuales como auditivas (llamadas sensibles según Dr. Fernando Zamora como veremos más adelante) contienen, en sus distintas acepciones, la capacidad de conservar la memoria, de provocar y/o capturar

¹ L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art: Repères historique et thématique*. p.3

recuerdos (imágenes no-sensibles según el Dr. Fernando Zamora). Como dice Fontcuberta "fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria ¿O no?", al igual que Roland Barthes, propone que la fotografía es el "testimonio de que lo que veo, ha sido"², "la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna, *lo que ha sido*"³. Un testimonio del pasado, capaz de motivar el recuerdo de éste. La posibilidad de leer en una imagen algo que "ha sido" a partir de lo que "está siendo" en el momento de su observación, plantea un vínculo con el pasado y el recuerdo que puede ser motivado al ver la fotografía. Por otra parte, se plantea la hipótesis de que los sujetos comparten ambientes sociales, culturales, educativos, etcétera y por esta razón también podrían compartir experiencias que forman la identidad de cada individuo, y por lo tanto reconocerse con los productos culturales que los rodean motivando sus recuerdos, y finalmente la posibilidad, por medio de una propuesta visual y sonora, de crear imágenes imaginarias de recuerdos.

Se debe mencionar que se plantea el tema principalmente de manera fotográfica, y más específicamente por medio la fotografía análoga e intervenida físicamente puesto que la formación de base del autor del presente proyecto es de restaurador-conservador de material fotográfico y su acercamiento a este material ha sido siempre de manera física y con inquietudes de procesos, técnica y materiales fotográficos. Este punto pretende justificar, en un mundo totalmente digital, la

presente propuesta con material fotográfico análogo. Mi formación explica igualmente el interés por la conservación, recuperación y resguardo, en este caso, de la memoria, más específicamente de los recuerdos.

A lo largo de este trabajo de investigación, deseo desarrollar un análisis tanto teórico como visual y auditivo de la manera en que los recuerdos pueden ser motivados por factores sensoriales como la vista y el oído; en consecuencia un vínculo capaz de conectar un pasado y un presente, fortaleciendo la adquisición de identidad tanto individual como colectiva. Se propone como objetivo general obtener una investigación teórica y crear un conjunto de obras, conformadas cada una por dos elementos principales: imagen y sonido; buscando que sean indisolubles para la estimulación de la percepción encargada de revivir emociones y/o experiencias pasadas en el receptor⁴, llamada también memoria remota o recuerdo. Así como lograr, como parte de la obra misma, una imagen mnemónica (la imagen del recuerdo evocada por la memoria) en el espectador, creación de él mismo. Sin la creación de estos recuerdos emocionales o físicos por parte de un espectador, la obra no tendría sentido, se busca generar en el espectador, lo que más adelante llamaremos *imagen imaginaria*.

Con el mismo interés por delimitar el objeto de estudio, la investigación se centrará en los objetos materiales de una época precisa que motivan el ejercicio de rememoración, la época en que vivió la autora la infancia, es decir en elementos de una generación en concreto, la de la

² Roland Barthes. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*. p.120

³ Ídem. p.132

⁴ Loretta Frattale, *Los ojos de la memoria: recuerdos, sueños y ensueños en la obra poética del primer Alberti*, Università di Roma «Tor Vergata».

Generación X. Esta delimitación es propuesta ya que se cree que los recuerdos de un individuo provienen de su pasado, es decir que está limitado por el tiempo de vida que lleva. Esta experiencia de recordar momentos pasados crea un reconocimiento de nosotros mismos, un vínculo con el mundo inmediato, una comunicación con el entorno, y por lo tanto una identidad individual. Siguiendo esta lógica, todos los individuos de una misma edad, entorno social y lugar deberían de haber vivido una misma época en su infancia y por lo tanto deberían de compartir ciertos recuerdos, y así se crea una identidad colectiva y cultural.

Llendo de lo general a lo particular, en primer lugar se identifica y se delimita el tema del recuerdo dentro del amplio mundo de la memoria, y los mecanismos por los que los recuerdos se activan, posteriormente, se reflexiona sobre las relación entre los recuerdos y la creación de imágenes imaginarias, para finalmente concluir con la delimitación de los motivos que provocan los recuerdos específicos de este proyecto.

Para el apartado destinado al funcionamiento de la memoria y la creación de recuerdos, la investigación se apoya principalmente en los contenidos tanto teóricos como literarios de autores como José María Ruiz-Vargas, Martín Pâque, Jean-Yves y Marc Tadié, Theodule Ribot y Marcel Proust (específicamente en el pasaje de la *Madeleine* en *En Busca del Tiempo Perdido*, aunque a Proust los recuerdos la memoria, el tiempo y las imágenes sean temas que lo ocuparon en muchos de sus escritos). En los temas relacionados con el análisis de la

imagen mnemónica, y la relación entre los distintos tipos de imágenes sensible y/o no sensibles, se parte desde las propuestas y análisis teóricos principalmente del doctor Fernando Zamora Aguilar, así como también de Elizabeth Jelin, Federic Bartlett, Salvador Rubio Marco. Para los apartados que se relacionan específicamente con la imagen fotográfica y la memoria se utilizan los textos tanto de Walter Benjamín, Roland Barthes como de Susan Sontag, ejemplificando con obra de Pedro Meyer y de Gabriel Campuzano. En relación a los temas de análisis sonoro, se apoyó básicamente en autores como Ángel Rodríguez, Michel Chion, Armand Balsebre, y de Alonso Palazón. Finalmente, para argumentar acerca de la delimitación de una generación y justificar la selección de motivos a fotografiar, se optó por el apoyo teórico de Angie Vázquez Rosado, Karl Mannheim, pero principalmente Paul Ricoeur propuso herramientas teóricas contundentes para la argumentación de la relación entre las generaciones y la memoria.

De esta manera, el capitulado de este trabajo tiene el orden siguiente: Capítulo 1 destinado a los temas relativos al funcionamiento de la memoria, describiendo las sensaciones y las percepciones, delimitando como se crea los recuerdos y como estos pueden ser activados por medio de estímulos, sin dejar a un lado la importancia del olvido dentro de estos mismos mecanismos.

El capítulo 2, se destina a la relación entre los recuerdos y la creación de imágenes mnemónicas promovida por la activación de las sensaciones, más especí-

ficamente, se aborda esta relación por medio del estímulo visual (fotografías) y sonoro (audios de narraciones). Es importante recalcar que dentro de este mismo capítulo, la relación entre recuerdos, imagen mnemónica, estímulos sensoriales e identidad están en un constante dialogo, uno alimenta otro, y viceversa. Cualquiera de estos conceptos provoca al otro, y se encuentran en un constante vaivén, efecto que se verá reflejado igualmente en la obra visual final. Por lo tanto se dividió, este segundo capítulo en primer lugar, la importancia de la memoria y de los recuerdos en el reconocimiento de uno mismo, en la identidad tanto individual y colectiva. La imagen visual, en este caso la fotografía como estímulo del recuerdo, posteriormente se analiza al sonido como mecanismo de interpretación de los recuerdos, detallando su funcionamiento y mecanismo, para finalmente terminar con la relación de las distintas formas de imágenes que se crean en un individuo al experimentar sensorialmente estos acercamientos a los recuerdos.

El capítulo 3, se enfoca a la argumentación y justificación teórica de una delimitación de los recuerdos como punto de partida de la creación visual de este proyecto. Las imágenes fotográficas principales de la obra, son representaciones de objetos que estimulan mis recuerdos. Son la base de la obra plástica. En este apartado se pretende justificar los motivos fotografiados como reflejo de una influencia generacional. La autora parte de un grupo socio-cultural generacional con el que comparte distintos criterios e identidad.

Se aspira a la delimitación del concepto de generación, así como la relación entre las generaciones y la memoria, para finalmente proponer una generación precisa a la que pertenece el autor.

El cuarto y último capítulo recapitula el proceso de producción, dividido en 4 etapas, la primera es el reconocimiento de los motivos que provocan recuerdos, y la captura fotográfica instantánea (técnica conocida como Polaroid) de los mismos como estímulo futuro de esos recuerdos, la segunda es el registro sonoro de los recuerdos que suscitan estas mismas imágenes fotográficas en otras personas de la misma generación en forma de las narraciones espontaneas, la tercera etapa, consta de la realización visual, en forma de fotografías instantáneas modificadas físicamente (transfer de emulsión de fotografías instantáneas), de una interpretación de la imagen imaginaria (mnemónica) de estos mismos recuerdos provocados por las primeras fotografías que hacemos referencia. Por último, la 4 etapa que es la propuesta visual de la obra terminada, en forma de audiovisual compuesta por una imagen fotográfica polaroid, el audio de los recuerdos motivados por esta imagen y la imagen interpretativa (fotografía instantánea modificada). Estos tres elementos forman una unidad, y serán presentados como tal.

Yo, como tú, he intentado con todas mis fuerzas de combatir el olvido. Como tú, he olvidado. Como tú, he querido tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra. He luchado todos los días, con todas mis fuerzas, contra el horror de no comprender del todo el por qué del recordar. Como tú, he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria?

Hiroshima Mon Amour, Marguerite Duras

1. Funcionamiento de la Memoria

1.1. La memoria

La memoria es un fenómeno complejo, extraordinario e intrigante. Forma parte de nuestras capacidades como seres humanos, tanto que funciona de manera involuntaria y nos forma a lo largo de la vida. Para poder analizar el fenómeno de los recuerdos es importante adentrarnos en la memoria y su funcionamiento para así poder entender cómo se crean los recuerdos. La memoria es un fenómeno cerebral que adquiere dimensiones cognitivas en la medida que nuestra conducta presente es influenciada por nuestras experiencias pasadas. Se dice que esta memoria es almacenada dentro del cerebro, el cual está preparado para guardar información, para conservar huellas de todo lo que experimentamos, creando bases de conocimiento. La función más básica de la memoria es la de recuperar la respuesta más idónea dentro de la base de conocimientos a cada situación concreta. Este idea del cerebro como almacenador de información y sobre todo creador de imágenes mentales será discutida y desechada en los siguientes capítulos, pero para este primer apartado funciona como una introducción práctica al tema.

Sin embargo, cabe aclarar, que la función de la memoria no es únicamente el almacenaje de información, sino que es un sistema mucho más complejo, es un conjunto de sistemas que se especializa en el tratamiento de todos los tipos de información que llegan al cerebro continuamente.

Se distinguen dos tipos de memorias: la memoria como sistema y la memoria como representación, en este capítulo y a lo largo de la investigación nos ocuparemos de la memoria como representación entendida ésta como “contenido” y no como “continente” o memoria como sistema. Esta memoria como representación (“contenido”) es también lo que se conoce como “recuerdos”. A su vez este tipo de memoria está dirigida por tres procesos: codificación, almacenamiento y recuperación.

La **codificación**, depende enteramente de la percepción de los individuos de los sucesos externos. Se puede definir la percepción como el procesamiento mediante el cual damos sentido o dotamos de significado una sensación. La conciencia integra los estímulos sensoriales sobre objetos, hechos o situaciones y los transforma en experiencias útiles. Las sensaciones son la respuesta directa e inmediata a una estimulación de los órganos sensoriales (vista, oído, olfato, gusto y tacto) y la percepción traduce estas sensaciones en experiencias personales, las relaciona con cosas, personas, objetos, sucesos.

El **almacenaje** de la información depende del proceso de codificación, se almacenará dentro de la memoria todo aquello que haya sido “adecuadamente” codificado, y de esto dependerá la manera como atendemos, nos fijamos y analizamos los diferentes aspectos o porciones del mundo que nos rodea.

Se habla de **recuperación** (o recuerdo) cuando la información almacenada puede ser recuperada posteriormente si ésta es requerida voluntariamente o involuntariamente.

De manera a ubicar dentro del sistema de la memoria la que nos interesa en este texto, a continuación se esquematizarán los tipos de memorias según José María Ruiz-Vargas¹ y el historiador del Arte Martín Pâquet:

Se puede dividir la información en dos conocimientos, *el declarativo y procedimental o no-declarativo*². El primero hace referencia al conocimiento objetivo (hechos y eventos) acerca del mundo, y el segundo se refiere al repertorio de reglas y destrezas que nos permiten movernos adecuadamente en el mundo y que se manifiesta a través de la acción (por ejemplo, conducir o jugar al tenis).

- *Habilidades motoras*
- *Habilidades cognitivas*
- *Condicionamiento clásico*

El tipo de memoria que nos compete se encuentra dentro del conocimiento declarativo. Este se divide en:

➤ *Memoria Episódica o Autobiográfica*³: que es la memoria para los sucesos vividos personalmente. Gracias a esta memoria podemos recuperar, de un modo deliberado y consciente, las experiencias de nuestro pasado personal que ocurrieron en un momento y en un lugar específico. constituida de información situada en el tiempo y el espacio, y que la recuperación se realiza bajo efectos del contexto⁴.

¹ José María Ruiz-Vargas. *¿De qué hablamos cuando hablamos de "memoria histórica"? Reflexiones desde la psicología cognitiva.* p.60

² Ídem. p.70

³ Ídem. p.67

⁴ Martín Pâquet. *Notes sur le témoignage photographique et la mémoire.* p.85

➤ *Memoria Semántica*: que se organiza según los conocimientos generales del mundo, independientes del lugar y del momento de su concepción. Estas memorias dan significado al conjunto de información surgida en la conciencia y pueden ser expresadas en un discurso.⁵ Información que se sabe, pero que no se recuerda.⁶

➤ *Memoria Perceptiva*⁷: fundadas sobre el corto término y sobre un número limitado de información, que moviliza diversas modalidades de representación que se apoyan en los 5 sentidos: la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto.

Lo que corresponde a lo que comúnmente llamamos recuerdos es la memoria *autobiográfica*. Esta supone viajar mentalmente hacia atrás y revivir experiencias de la propia vida pasada, con la conciencia clara de que tales experiencias fueron vividas por el mismo sujeto que ahora las está evocando. Es esta memoria a la que haremos referencia a lo largo de esta investigación, así como será esta memoria el eje de la producción tanto fotográfica como sonora de esta tesis.

1.2. Sensación y percepción

Lo que nuestra memoria recupera no parece ser todo lo acontecido, sino sólo aquello que ha sido percibido; es decir, sólo aquella porción del mundo que en un momento y un lugar determinado resulta significativo para nosotros. Por consi-

⁵ Ídem. p.84

⁶ José María Ruiz-Vargas. *Op. cit.* p.69

⁷ Martín Pâquet. *Op. cit.* p.81

guiente, a dicho nivel, la selectividad sería atribuible a la percepción pero no a la memoria, que codificará "todo" lo percibido.

La vida de un ser humano está conformada por numerosas experiencias con una fuerza definida emocionalmente, que se convierten en recuerdos a largo plazo. Eventos que recordamos pueden ser experimentados como situaciones cortas y definidas pero pueden tener un fuerte impacto, más que por ese instante preciso, por los momentos anteriores o posteriores a ese instante.

Cada percepción del mundo exterior nos "impresiona" con intensidad variable, agradable o desagradable, y por lo tanto con una carga afectiva. Por lo tanto, los detalles de un recuerdo pueden ser más precisos si el contexto del recuerdo presenta una carga afectiva fuerte.

Lo que vemos, lo que percibimos no son simples objetos, escenas visuales, formas, sino que tienen colores, olores, contexto, que serán integrados en nuestra memoria, o mejor dicho en nuestras memorias: visual, auditiva y olfativa.

Lo que la visión habrá contemplado será conectado a lo que se habrá oído o sentido. Por lo tanto un recuerdo podrá regresar por medio de diferentes "entradas". Es la estimulación de los órganos sensoriales que determina la respuesta inmediata de las sensaciones. El mundo que nos rodea es captado por los sentidos y así podemos reconocer nuestro propio mundo interior. Sin embargo, esta percepción no significa simplemente registrar la realidad, sino también relacionar las sensaciones y lo

que realmente percibimos. Adaptamos las imágenes y nuestras condiciones subjetivas, lo que hace de las percepciones una reacción individual y única. La percepción es entonces el proceso mediante el cual damos sentido o dotamos de significado a una sensación.⁸

1.3. Memoria Autobiográfica o Recuerdos

Así cada recuerdo podrá ser evocado por diferentes medios, ya sea visual, auditivo, olfativo o inclusive afectivo. Cada recuerdo podrá relacionarse con alguna otra situación que ese mismo recuerdo despierte, y así un recuerdo asociado a miles otros contribuye a constituir lo que se llama la memoria autobiográfica, sobre todo participa a la impresión global que se resentirá al evocar la vida.

A este nivel, se debe recalcar, que todo recuerdo por más "banal" que se crea que es, lleva alguna carga afectiva conciente o inconciente. Algunos hechos ordinarios de la existencia pueden fijarse en la memoria, pero su permanencia se debe a que forman parte de un contexto mucho más importante que la imagen misma del recuerdo.

Investigadores contemporáneos como Jean-Yves (literato) y Marc Tadié (neurocirujano) proponen que las ciencias cognoscitivas no pueden aislar el cuerpo para comprender la memoria, dicen: "Nuestro cuerpo es un órgano de percepción, inevitable intermediario entre el mundo exterior y nuestra memoria; es él el que agrupa por medio de los cinco sentidos (...) la materia prima de nuestros recuerdos."⁹

⁸ Jean-Yves et Marc Tadié. *Le sens de la mémoire*. p.180

⁹ Ídem. p.230

Según el filósofo Théodule Ribot, hay que “saber diferenciar entre la imaginación simplemente reproductora como la memoria y la imaginación creadora o constructora, como la que produce el arte y la ciencia”¹⁰, también describe la imaginación creadora como el almacenamiento en el “pozo” de la experiencia recordada; el *destello* creador de la visión, cuando los detalles se sitúan súbitamente en su sitio.¹¹

La memoria afectiva es aquella que nos hace evocar, por medio de un recuerdo, un sentimiento, una impresión, una sensación. Sin embargo, dentro de este rubro afectivo, puede incluirse distintos fenómenos relacionados a la memoria, ya que se puede recordar algún suceso sin carga afectiva “a priori”, pero que la imaginación se confiere alguna carga afectiva, o ser atacados por las emociones antes de recordar la situación misma.

A continuación se dividirán cada una de las memorias afectivas según Jean-Yves y Marc Tadié en su libro *El Sentido de la Memoria*:

➤ La memoria romántica: consiste en volver a sentir más que en recordar. Regresar a los lugares donde se vivía anteriormente es una manera de encontrar los recuerdos de periodos pasados, sobre todo recuerdos de infancia. Se trata de recordar por medio de elementos reconocibles, de recrear situaciones haciendo asociaciones de elementos conocidos.

➤ La memoria imaginativa: puede ser provocada por medio de la imaginación: el recuerdo de un hecho nos viene a la mente y recreamos por medio de la imaginación la

impresión que pensamos haber sentido en el momento que sucedió, pero la memoria acabó con toda carga afectiva de este hecho. Las imágenes pueden regresar a la mente, pero la emoción forma parte del pasado, se necesita de la voluntad y de la imaginación para tratar de recordar cuáles eran los sentimientos de ese momento.

➤ La memoria afectiva: la sensación afectiva nos invade, la imaginación no entra en juego, es la emoción misma que reaparece. La memoria afectiva verdadera nos hace sentir en el presente la emoción del pasado, idéntica e igual de intensa. En este caso, la impresión es la primera aparece, y en segundo término, la imagen, circunstancia, o materialidad del pasado. Muchas veces, es sólo la impresión, la que logramos distinguir ya que nos invade involuntariamente, sin recordar bien a qué corresponde. Este tipo de memoria es la más sutil y extraordinaria, pero es totalmente involuntaria. Esta sensación es normalmente de fuerte intensidad pero fugaz; así como aparece, desaparece. Se debe hacer un esfuerzo voluntario de recordar el contexto, o el hecho pasado relacionado con ese sentimiento.

➤ La memoria involuntaria o sensitiva: este recuerdo es revivido intempestivamente por medio de las sensaciones. Toma por sorpresa a aquél que lo experimenta, lo ataca sin avisar, de manera involuntaria, activando el cerebro y formando imágenes o sólo sensaciones de algún recuerdo pasado, alguna persona, alguna experiencia. “La madeleine” de Marcel Proust, fragmento de *En busca del tiempo perdido*, es uno de los

¹⁰ Theodule Ribot. *La Psicología de los Sentimientos*. p.197

¹¹ Hogg J. et. Alt. *Psicología y Artes Visuales*. p.240

ejemplos más utilizados donde el sabor y olor de una galleta remojada en una taza de té despierta en el personaje el recuerdo de una sensación específica pasada. Es un recuerdo involuntario.

Con el propósito de familiarizarse con la idea de la memoria involuntaria y sensitiva, que es uno de los objetivos de la producción

de esta tesis, a continuación se muestra el pasaje completo de Marcel Proust en *En Busca del Tiempo Perdido*¹². El pasaje será presentado de manera íntegra sin cortes, ya que dentro de la literatura, es uno de los textos que mejor transmiten lo que se busca con este proyecto, el recuerdo motivado e inesperado por alguna sensación:

Así, por mucho tiempo, cuando al despertarme por la noche me acordaba de Combray, nunca vi más que esa especie de sector luminoso, destacándose sobre un fondo de indistintas tinieblas, como esos que el resplandor, de una bengala o de una proyección eléctrica alumbran y seccionan en un edificio, cuyas restantes partes siguen sumidas en la oscuridad: en la base, muy amplia; el saloncito, el comedor, el arranque del oscuro paseo de árboles por donde llegaría el señor Swann, inconsciente causante de mis tristezas; el vestíbulo por donde yo me dirigía hacia el primer escalón de la escalera, tan duro de subir, que ella sola formaba el tronco estrecho de aquella pirámide irregular, y en la cima mi alcoba con el pasillito, con puerta vidriera, para que entrara mamá; todo ello visto siempre a la misma hora, aislado de lo que hubiera alrededor y destacándose exclusivamente en la oscuridad, como para formar la decoración estrictamente necesaria (igual que esas que se indican al comienzo de las comedias antiguas para las representaciones de provincias) al drama de desnudarme; como si Combray consistiera tan sólo en dos pisos unidos por una estrecha escalera, y en una hora única: las siete de la tarde. A decir verdad, yo hubiera podido contestar a quien me lo preguntara que en Combray había otras cosas, y que Combray existía a otras horas. Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve ganas de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, aquello estaba muerto para mí.

¿Por siempre, muerto por siempre? Era posible.

En esto entra el azar por mucho, y un segundo azar, el de nuestra muerte, no nos deja muchas veces que esperemos pacientemente los favores del primero.

Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa inanimada; pérdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que entramos en posesión del objeto que les sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía.

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocultase fuera de su dominio y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos.

Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto ante de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca.

12 Marcel Proust. *En Busca del Tiempo Perdido*, p.37-40

Hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en, mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí. El brebaje la despertó, pero no sabe cuál es y lo único que puede hacer es repetir indefinidamente, pero cada vez con menos intensidad, ese testimonio que no sé interpretar y que quiero volver a pedirle dentro de un instante y encontrar intacto a mi disposición para llegar a una aclaración decisiva. Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear.

Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad, y entrarla en el campo de su visión.

Y otra vez me pregunto: ¿Cuál puede ser ese desconocido estado que no trae consigo ninguna prueba lógica, sino la evidencia de su felicidad, y de su realidad junto a la que se desvanecen todas las restantes realidades? Intento hacerlo aparecer de nuevo. Vuelvo con el pensamiento al instante en que tome la primera cucharada de té. Y me encuentro con el mismo estado, sin ninguna claridad nueva. Pido a mi alma un esfuerzo más; que me traiga otra vez la sensación fugitiva. Y para que nada la estorbe en ese arranque con que va a probar captarla, aparta de mí todo obstáculo, toda idea extraña, y protejo mis oídos y mi atención contra los ruidos de la habitación vecina. Pero como siento que se me cansa el alma sin lograr nada, ahora la fuerzo, por el contrario, a esa distracción que antes le negaba, a pensar en otra cosa, a reponerse antes de la tentativa suprema. Y luego, por segunda vez, hago el vacío frente a ella, vuelvo a ponerla cara a cara con el sabor reciente del primer trago de té, y siento estremecerse en mí algo que se agita, que quiere elevarse; algo que acaba de perder ancla a una gran profundidad, no sé qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando.

Indudablemente, lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquel, intenta seguirlo hasta llegar a mí. Pero lucha muy lejos, y muy

confusamente; apenas si distingo el reflejo neutro en que se confunde el inaprensible torbellino de los colores que se agitan; pero no puedo discernir la forma, y pedirle, como a único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporáneo, de su inseparable compañero el sabor, y que me enseñe de qué circunstancia particular y de qué época del pasado se trata.

¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar en el fondo de mi ser? No sé. Ya no siento nada, se ha parado, quizá descende otra vez, quién sabe si tornará a subir desde lo hondo de su noche. Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca. Y a cada vez esa cobardía que nos aparta de todo trabajo dificultoso y de toda obra importante, me aconseja que deje eso y que me beba el té pensando sencillamente en mis preocupaciones de hoy y en mis deseos de mañana, que se dejan rumiar sin esfuerzo.

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tilo, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa), cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara; quizá porque, como había visto muchas, sin comerlas, en las pastelerías, su imagen se había separado de aquellos días de Combray para enlazarse a otros más recientes; quizá porque de esos recuerdos por tanto tiempo abandonados fuera de la memoria no sobrevive nada y todo se va desagregando!; las formas externas también aquella tan grasamente sensual de la concha, con sus dobleces severos y devotos., adormecidas o anuladas, habían perdido la fuerza de expansión que las empujaba hasta la conciencia. Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más, persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.

En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tilo que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar por qué ese recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres, y en donde estaba ese truncado lienzo de casa que yo únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina, y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando había buen tiempo. Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té.

En este pasaje se resume una de las inquietudes más importantes de Proust, la identificación entre el presente y el pasado, tomando como punto de partida el hombre presente. Para Proust, el proceso se realiza en tres fases (fases que se intentarán aplicar en la producción visual del presente trabajo): *La memoria voluntaria, la sensación y la memoria involuntaria*.

En el texto podemos distinguir las tres etapas:

La memoria voluntaria: "Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia"

La sensación: que es todo el pasaje en que remoja el bollo en el té, y concluyendo con: Indudablemente, " [...] lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquel, intenta seguirlo hasta llegar a mí."

La memoria involuntaria: comenzando por "Y de pronto el recuerdo surge. [...]"

Aunado a este análisis sobre los tipos de memorias afectivas es importante hacer hincapié en los términos utilizados por Théodule Ribot en su libro *La Psicología de los Sentimientos*, donde ocupa un capítulo completo sobre la memoria afectiva. En ese capítulo, pone en tela de juicio la existencia de una memoria afectiva real. La memoria falsa o abstracta, como la denomina Ribot, es aquella en donde el sentimiento que trae consigo el ejercicio de memoria no es sentido realmente, sino que es conocido y por lo tanto puede ser descrito y asociado al recuerdo, mas no es real en el presente: "El recuerdo afectivo, falso o abstracto,

no es más que un signo, un simulacro, un sustituto, del acontecimiento real, un estado intelectualizado que se añade a los elementos puramente intelectuales de la representación, y nada más."¹³

La memoria afectiva verdadera o concreta, es la reproducción actual de un sentimiento anterior con todos sus caracteres. Aquí el recuerdo no es solamente la representación del pasado intelectualmente, sino que se revive el estado afectivo, es decir, se vuelve a sentir realmente.

Sin embargo, para fines de este proyecto, debe ser recalcado, que al distinguir memorias afectivas falsas o verdaderas, no se intenta destacar una de la otra, sino simplemente describirlas como existentes y posibles. Se consideran a las dos como fenómenos que forman uno solo, solamente que en dos grados distintos, ya que la experiencia de recordar con o sin estados afectivos depende de variantes personales, que nos permitirían o no, sentir al recordar. Lo importante es el simple hecho de realizar el ejercicio de recordar en cualquiera de sus modalidades e intensidades en un momento actual acerca de eventos pasados.

1.4. Los estímulos del Recuerdo (Las llaves del recuerdo)

El denominador común de todas las formas de memoria que he venido analizando, es lo que se puede llamar detonador o "llave", es decir el *stimulus* que desatará un sistema de conexiones en el cerebro que hará que el recuerdo regrese a la conciencia presente.

¹³ Théodule Ribot. *La Psicología de los Sentimientos*. p.194

Alguna pregunta, un paisaje, algún sonido musical, un perfume, todo lo que percibimos del mundo exterior, puede constituir una chispa que va a provocar alguna situación en la memoria. Así percibimos recuerdos que tal vez nunca se hubieran hecho presentes sin esa precisa chispa momentánea. Y esas chispas son provocadas por elementos exteriores que podemos llamar *estímulos*. Flaubert utiliza estos estímulos para reactivar su actividad sensible, dice: "Una nada, la mínima circunstancia, un día lluvioso, un gran sol, una flor, un viejo mueble me traen una serie de recuerdos"¹⁴.

Es importante tomar en cuenta el punto de vista de la psicología para poder entender adecuadamente el tema de los estímulos. En *La Psicología de los Sentimientos*, Théodule Ribot pone en tela de juicio la antigua hipótesis psicológica que separaba el cuerpo y el alma: "la emoción es una casa cuyas manifestaciones físicas son los efectos; y/o las manifestaciones físicas son la causa cuyo efecto es la emoción"¹⁵, Ribot prefiere pensar en una concepción unitaria que la separación que se proponía anteriormente. "Ningún estado de conciencia debe ser dissociado de sus condiciones físicas: componen un todo natural que es preciso estudiar como tal".¹⁶ De tal forma, se tendrá que tener siempre en cuenta que no existe realmente una causa y una consecuencia, ni viceversa, sino que las consecuencias actúan a la par de las causas, y que las emociones pueden viajar en cualquiera de los dos sentidos: sentir por consecuencia de, o que el sentir sea la causa primera.

¹⁴ Flaubert. *Les Mémoires d'un fou*, p.500

¹⁵ Théodule Ribot. *La Psicología de los Sentimientos*. p.139

¹⁶ Ídem. p.139

Este mismo autor será quien nos aclare la mecánica y la lógica de los sentimientos en relación con la creación de recuerdos. Ribot describe como *Inconiente personal, residuo de los estados afectivos ligados a percepciones anteriores o a acontecimientos de nuestra vida*, el hecho de asociar fenómenos exteriores a recuerdos o sentimientos. Estas asociaciones funcionan por medio de transferencias de sentimientos a uno o a varios objetos. Esta transferencia puede operar de dos maneras diferentes: por contigüidad o por semejanza.

La transferencia por contigüidad se desarrolla cuando se asocia un sentimiento específico con un elemento exterior y con todos sus semejantes. Por ejemplo: el amor que se siente por un ser amado, se transfiere a sus objetos personales, sus muebles, su ropa, etc. "Como la voz de un antiguo amigo que aparece ante nosotros de improviso despierta repentinamente una oleada de emociones resultantes de nuestro compañerismo pasado"¹⁷.

La transferencia por semejanza, es mucho más simple. Ocurre cuando "un estado intelectual ha sido acompañado de un sentimiento vivo, y todo estado semejante o análogo tiende a suscitar el mismo sentimiento"¹⁸. Como por ejemplo, el parecido físico de un hombre al de un padre muerto puede hacer sentir a un hijo una brusca empatía con el desconocido.

Se puede llegar a una observación dentro de este funcionamiento, y es que estas transferencias de sentimientos, cualquiera que fuese el mecanismo, son activadas por estímulos perceptivos, la vista, el oído, el tacto, el olfato, o el gusto.

¹⁷ Ídem. p. 212

¹⁸ Ídem. p. 213

1.5. La memoria Fugaz o el Olvido

Así como el recuerdo es una de las funciones de la memoria, existe otra actividad que forma parte de su buen funcionamiento: *el olvido*. Tan paradójico como suene, la buena salud de la memoria depende igualmente del olvido. El olvido y el recuerdo existen el uno para el otro y dependen de sí para la salud mental de los individuos. Y es por esta razón que es inminente dedicar una apartado al olvido si se habla del recuerdo.

La mente utiliza mecanismos de defensa contra las experiencias dolorosas, desagradables o, inclusive eventos emocionales con cargas negativas que impedirían una vida cotidiana, o una visión del futuro positiva. Este mecanismo es llamado *el olvido*. Si la mente no tuviera la contraparte del recuerdo, si no existiera un blanco para negro, el equilibrio para la vida se desplomaría, y la mente almacenaría demasiada información, incapaz de proporcionar al hombre momentos de sueño, de tranquilidad.

El escritor argentino Jorge Luis Borges, escribió un cuento desarrollando este tema, *Funes el Memorioso* dentro de *Ficciones*, donde describe la tragedia de un joven quien está condenado al recuerdo absoluto. Funes no puede olvidar nada, todo es recordado, cada cosa que ve es recordada, e inclusive cada pensamiento es recordado, puede recordar también los momentos en que está recordando un recuerdo. Su mente no descansa, le es imposible dormir, soñar para él es un momento de vigilia. Cada imagen que es captada por sus ojos es recordada con detalles, ninguna característica es olvidada, la forma de las nubes de un día preciso puede ser descrita

por Funes, así como la fecha, la hora, el lugar y el pensamiento que tenía en ese momento.

Según Roxana Kreimer, filósofa argentina, este cuento de ficción podría haber sido inspirado por observaciones realizadas por Nietzsche en su texto *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, donde el autor escribe: "(Imaginemos) a un hombre que estuviera absolutamente desprovisto de la facultad de olvidar y que estuviera condenado a ver en todas las cosas el devenir"¹⁹, proponiendo filosóficamente la imposibilidad de vivir sin olvidos, hermando el recuerdo con el olvido, volviéndolos inseparables y dependientes.

Se considera la imposibilidad de recordar como una enfermedad, llamada genéricamente *amnesia*, y así la imposibilidad de olvidar debe ser considerada igualmente una enfermedad, llamada *hipertimesia*.

El olvido es por lo tanto un hecho normal, tanto como el recuerdo, toda proporción guardada. Las personas olvidan nombres, fechas, acontecimientos y personas, estos olvidos no deben tomarse como experiencias alarmantes, ya que el olvido es el mejor aliado de la memoria, es un mecanismo que otorga al cerebro agilidad.

Según José María Ruiz-Vargas en su libro *Claves de la memoria* hay que entender el olvido, al menos, desde tres perspectivas:

- "como resultado de una serie de procesos encargados de liberar nuestros sistemas de memoria de una sobrecarga de información;
- como resultado de intentos fallidos para recuperar un conocimiento concreto,

¹⁹ Friederich Nietzsche. *Consideraciones intempestivas. De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*. p.69

‣ como el resultado de procesos inhibitorios que impiden el acceso a la información más relevante en cada momento. Aunque resulte paradójico, la buena salud de la memoria depende en buena medida del olvido.”²⁰

Estas perspectivas del olvido son provocadas por distorsiones de la memoria que forman parte de los rasgos adaptativos de la mente humana. Estas distorsiones son divididas en siete fallos comunes descritos por el psicólogo Daniel Schacter de la Universidad de Harvard en su libro *Los siete pecados de la memoria*²¹:

- **Tiempo.** La memoria se debilita con el paso de los años, porque las nuevas experiencias difuminan nuestros recuerdos.
- **Distracción.** Los fallos de la memoria por distracción –olvidar una cita, perder el celular o las llaves de casa– se producen porque estamos preocupados en otros asuntos y no atendemos a lo que debemos recordar.
- **Bloqueo.** Es una búsqueda de información frustrada cuando necesitamos recordar algo. A veces, somos incapaces de acordarnos del nombre de un amigo al que reconocemos en la calle.
- **Atribución errónea.** Consiste en asignar un recuerdo a una fuente equivocada, por ejemplo, confundir la fantasía con la realidad o recordar cosas que no han pasado.
- **Sugestibilidad.** Es la tendencia de un individuo a incorporar información

engañosa que procede de fuentes externas –otras personas, imágenes, medios de comunicación– a sus recuerdos personales (formar memorias falsas).

- **Propensión.** Refleja la influencia de nuestros conocimientos y creencias actuales sobre el modo de recordar el pasado. A veces, elaboramos nuestros recuerdos para que encajen en nuestras creencias y necesidades actuales. George Orwell describe este proceso en su novela *1984* en la que el partido dirigente manipula a sus súbditos modificando sus recuerdos.
- **Persistencia.** Consiste en recordar sucesos del pasado que preferiríamos desterrar de nuestra mente, porque están ligados a nuestra vida emocional. Así, recordamos experiencias difíciles de olvidar, como la muerte de un ser querido, el rechazo de un amante o un fracaso en los estudios. Gabriel García Márquez comienza así su novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985): “Era inevitable, el olor de las almendras amargas siempre le recordaba el destino del amor no correspondido”.

²⁰ José María Ruiz-Vargas. *Claves de la memoria*. p.10-11,151-152

²¹ Daniel Schacter. *Los Siete Pecados de la Memoria*. p.141-170

Así, los unicornios existen intersubjetivamente: sabemos que alguien piensa en un unicornio por lo que dice; no es necesario abrirle el cerebro para comprobarlo.

Fernando Zamora Águila

2. La Imagen y los Recuerdos

2.1. Los recuerdos son lo que soy (identidad)

Existe una estrecha relación entre memoria e identidad, la memoria en forma de reminiscencia del pasado, está ligada a cualquier identidad individual o grupal en un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Relación que se propone analizar en el presente capítulo con el fin de comprobar como los productos culturales que recordamos nos conforman como individuos y nos confieren una identidad precisa.

La socióloga Argentina Elizabeth Jelin, en su obra *Los trabajos de la memoria*, expone que el plano individual de la memoria, “los psicólogos cognitivistas hacen la distinción entre el *reconocimiento* (una asociación, la identificación de un ítem referido al pasado) y la *evocación* (*recall*, que implica la evaluación de lo reconocido y en consecuencia requiere de un esfuerzo más activo por parte del sujeto)”¹, y señalan que las huellas mnémicas² del *reconocimiento* tienen mayor perdurabilidad que la *evocación*. Lo que nos podría indicar que al reconocer algún objeto del pasado en una imagen fotográfica, se podría posibilitar una evaluación de lo reconocido para posteriormente evocar algún momento del pasado. La socióloga Jelin también propone que “poder recordar y rememorar

algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad”³. La identidad es lo que “hace” a una persona en el presente y en el futuro. Sin embargo, se puede distinguir dos tipos de recuerdos, los colectivos y los individuales. La autora propone estos dos tipos de recuerdos como una matriz, en donde uno forma al otro y viceversa “«Nunca estamos solos» —uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales, compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares. “[...] Cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente —la memoria como presente del pasado— lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo.”⁴

Pollak en 1993 escribe: “La memoria es un elemento constitutivo del sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo, en la medida en que es un factor extremadamente importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo”⁵ Los elementos que pueden ligarse a experiencias vividas por la persona o transmitidas por otros son los acontecimientos,

¹ Elizabeth Jelin, *Los Trabajos de la Memoria*. p.4

² “Forma bajo la cual los acontecimientos o, más simplemente, el objeto de las percepciones, se inscriben en la memoria, en diversos puntos del aparato psíquico.” Bruno, F. J. *Diccionario de términos psicológicos fundamentales*.

³ Elizabeth Jelin, *Op. Cit.*. p.7

⁴ Ídem. p.3

⁵ Michaël Pollak, *Mémoire, oubli, silence*. p.38

las personas o los lugares. Los recuerdos de estos elementos pueden estar empíricamente fundados en hechos concretos, o ser proyecciones o idealizaciones a partir de otros eventos, pero lo importante es que permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad, necesarios para el mantenimiento del sentimiento de identidad.⁶

Son los recuerdos los que nos proporcionan una seguridad y un conocimiento de quienes somos, al recordar cómo fuimos alguna vez y como deseábamos ser. Somos la suma de nuestros recuerdos, nos proporcionan una posibilidad de tener historia privada, de localizarnos en una línea recta en la vida que llevamos, un continuo "yo"⁷. Al intentar cambiar nuestra memoria, cambiaríamos igualmente nuestra identidad.

La formación de identidad individual o colectiva por medio de la recuperación de los recuerdos parte del cuestionamiento de por qué y para qué los individuos recuerdan las experiencias de sus vidas, piensan y reflexionan sobre ellas, y fundamentalmente, las comparte con los demás. ¿Cuál sería la razón de hablar a los demás acerca de nuestro pasado y compartir nuestras experiencias con los otros?

Unos de los grandes estudiosos de la memoria y de los recuerdos fue el psicólogo británico Federic Bartlett, quien en 1932, argumentó la influencia del contexto social en la memoria. La obra *Remembering: A study in experimental and social psychology*⁸ de Bartlett fue tomada en cuenta, en el ámbito de la psicología, hasta 1970 y desde entonces su obra se considera referencia obligada para los estudiosos e investiga-

dores de la memoria humana.⁹ En este libro, el autor distingue y separa la facultad mental llamada *memoria* del proceso de *recordar*, y hace hincapié en que la influencia social solamente existe en el proceso de recordar y no en la entidad mental (o memoria). Es importante entender esta diferenciación, ya que lo que Bartlett quiere dejar en claro, es que la recuperación de recuerdos de individuos sociales estará forzosamente influenciada por factores externos dictados por la misma sociedad. El proceso de recordar o de evocar experiencias pasadas personales ocurre generalmente en un contexto social determinado tanto por experiencias pasadas como por innumerables factores externos sociales del que recuerda.

Al parecer, según José María Ruiz-Vargas, contar de manera narrativa nuestro pasado, nuestros recuerdos a otros o a nosotros mismos, cumple con tres funciones¹⁰:

- *Función relativa al "yo"*: Comprendernos a nosotros mismos, es decir construir un "yo" individual, manteniendo nuestra integridad y continuidad a lo largo de la vida.
- *Función social*: Provocar o generar empatía en nosotros y en los que escuchan nuestros recuerdos.
- *Función directiva*: Planear nuestra conducta presente y futura.

La memoria autobiográfica funciona de manera sistemática y ordenada como vimos en el capítulo anterior. Es decir que implica, a grandes rasgos, codificación o adquisición de conocimientos o experiencias, retención de

⁶ Elizabeth Jelin, *Los Trabajos de la Memoria*. p.7

⁷ Diane Ackerman. *Magia y Misterio en la Mente*. p.95-97

⁸ Federic Bartlett. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. p.130

⁹ José María Ruiz-Vargas, *¿De qué hablamos cuando hablamos de "memoria histórica"? reflexiones desde la psicología cognitiva*. p.17

¹⁰ Ídem. p.53

dichos eventos y finalmente su recuperación en el acto de recordar y contar a otros estos recuerdos. Es en éste último paso en el que el recuerdo y la formación de identidad se unen, es importante y crucial aceptar que por ser individuos básicamente sociales, durante todo este sistema, la memoria autobiográfica está fuertemente influenciada por el contexto social, sin dejar a un lado el contexto individual (estado de ánimo, por ejemplo).¹¹

José María Ruiz-Vargas, propone tres objetivos básicos de contar o platicar socialmente nuestra memoria autobiográfica o recuerdos:

- *Iniciar, mantener y desarrollar buenas relaciones* con los otros, ya que al ser entes sociales es de vital importancia involucrarnos y fomentar la interacción social.
- *Ilustrar, dar un consejo*, es decir contar recuerdos es una estrategia social que convierte una conversación más “verdadera”.
- *Provocar y mostrar empatía*, quien recuerda y quien escucha se convierten en cómplices, provocando en los dos individuos empatía del uno por el otro.

Estas interacciones narrativas y/o conversacionales producen la construcción de nuestro pasado y sobre todo, de nuestra identidad.¹² Se piensa que el recuerdo producido por medio del sistema de memoria solamente será posible si las experiencias personales son traducidas a narraciones que construyen un pasado y nuestro propio “yo” es decir nuestra identidad personal.

¹¹ Ídem. p.13

¹² Ídem. p.16

2.2. Creación de las representaciones imaginarias

Generalmente se cree que al realizar un proceso de recuerdo se crea una “imagen” dentro del “cerebro” que debe asemejarse con lo visto en el momento que se vivió la experiencia pasada. Esta imagen se describe como una “imagen mental”. Comúnmente se cree que esa imagen mental se podría asemejar a una “fotografía” del pasado, comparando a la mente a una cámara fotográfica o de video en donde nos “proyectamos” en forma de “imagen” una fotografía del recuerdo o una película del evento. Sin embargo, uno de los conflictos a los que nos enfrentamos al querer utilizar el término “imagen” es que se tiende a pensar que solamente los recuerdos se crean a partir de la vista, y que estas imágenes son recuerdos sólo “vistos”. No debemos olvidar que existen varios otros sentidos que juegan un papel tan importante como la vista, y si limitamos los recuerdos a la visión ignoramos los recuerdos sonoros, olfativos, táctiles e inclusive emocionales. Si aceptamos el término “imagen mental”, debemos aceptar entonces que los recuerdos sonoros también provocan imágenes en nuestro cuerpo, al igual que los olores las emociones o el tacto. Estas “imágenes” serán por lo tanto la representación de elementos del pasado.

El Doctor Fernando Zamora, discute este tema proponiendo que el término de “imagen mental” debe de ser definido más bien como “la imagen que se tiene en la conciencia de un objeto o de una persona no es visual y [...] es más adecuado hablar de

ellas como “representaciones imaginarias” y no como “imágenes mentales”. Propone que no existen imágenes mentales *dentro* de la mente del sujeto, ya que pueden ser de cualquier otro género, ya sean sonoros, táctiles, motores, o inclusive olfativos. Las “imágenes” que se piensa que se recrean en la “mente” son en realidad *representaciones imaginarias* no simplemente visuales ya que somos una unidad de cuerpo físico y alma, dice que “no importa si las representaciones imaginarias son visuales (aunque de hecho nunca lo son); lo importante es que las describamos ante los demás siguiendo criterios comunes a todos.”¹³ Las sensaciones y las imágenes están fuertemente unidas tanto que “lo considerado o llamado ‘recuerdo visual’ está profundamente arraigado en recuerdos corporales”¹⁴. Y con corporales, se refiere a absolutamente todo el cuerpo, desde el tacto hasta el olfato. Es decir que “las imágenes mentales no están en la mente o en el cerebro, o , en otras palabras: que las imágenes pensadas no se encuentran *sólo* en la cabeza, sino también fuera de ella, en el cuerpo.”¹⁵ Me permito insistir sobre el tema de que las imágenes no se encuentran solamente dentro de la cabeza, ni siquiera es el cerebro el que *crea* imágenes (esta noción será uno de los ejes críticos a lo largo de la investigación), es la unidad del ser humano, incluido el pensamiento, el cuerpo los sentidos, etc. En el presente proyecto se trabaja bajo este entendido.

En su libro *Filosofía de la Imagen, Lenguaje Imagen y Representación*, el Doctor Zamora, propone lo siguiente en relación al

¹³ Fernando Zamora Aguilar. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, Imagen y Representación*. p.184

¹⁴ Ídem. p.183

¹⁵ Ídem. p.183.

término “imagen mental”¹⁶:

- La imágenes imaginarias NO son visuales: la imaginación no consiste en tener especies de fotografías de las cosas *en* la cabeza. Pues en ese caso los ciegos no tendrían imaginación.
- La imaginación NO es una facultad “interna” u “oculta” de nuestra mente: es un juego social que aprendemos a jugar.
- Las nociones de “imagen” e “imaginar” no tienen que ir unidas necesariamente a la “ semejanza visual” y de “visualidad” ni a la de “ver”. “Imagen” significa en primera instancia *representación*, no reproducción visual. Las imágenes sensibles y las imágenes imaginarias son formas simbólicas convencionales. (Nociones desarrolladas en el capítulo 2.5).

Es la estimulación de los órganos sensoriales quien determina la respuesta inmediata de las sensaciones. Debe existir un estímulo, un órgano y una relación sensorial para que haya provocación de las sensaciones. El mundo que nos rodea es captado por la percepción, y así podemos reconocer nuestro propio mundo interior. Sin embargo, esta percepción no significa simplemente fotografiar la realidad, sino también realizar una relación entre las sensaciones y lo que realmente percibimos. Adaptamos las imágenes a nuestras condiciones subjetivas, lo que hace de las percepciones una reacción individual y única. La percepción es entonces el procesamiento mediante el cual damos sentido o dotamos de significado una sensación.

¹⁶ Ídem. p.185

En términos psicológicos se describe a la "imagen" que se inscribe en la memoria ya sea imaginando, fantaseando, pensando e inclusive recordando como una "imagen mnemónica". Todos los acontecimientos inducidos por las percepciones que se representan en los individuos es llamada "huella mnemónica".

Una definición de lo que es la imagen mnemónica es dada por el filósofo español Salvador Rubio Marco, quien describe sus características: "imagen del recuerdo (del pasado), la cuestión de su autenticidad y de la relación empírica que vincula lo recordado con algo realmente visto o vivido alguna vez por el mismo individuo."¹⁷

Esta definición es propuesta en un artículo donde el filósofo realiza una reflexión acerca de la experiencia paradójica de la imagen mnemónica en el arte, en donde su objetivo es "destacar el papel del receptor en algunas de estas experiencias artísticas, especialmente en conexión con la naturaleza paradójica de la imagen mnemónica"¹⁸, es decir trata el tema de la imagen mnemónica como origen de una obra de arte (incluido el cine y la literatura). El autor propone que "la imagen mnemónica no contiene en ella-misma, garantía alguna de que el acontecimiento recordado fuese realmente así ante nuestros ojos en el pasado" y que "los sentimientos y las emociones son un componente crucial en el funcionamiento de la imagen mnemónica".

La presente investigación, no trata de "recrear" fotográficamente las imágenes mnemónicas de algún recuerdo, sino que tan solo trata de identificar los elementos y objetos significativos de esas imágenes mnemónicas.

¹⁷ Salvador Rubio Marco. *La Experiencia Paradójica de la Imagen Mnemónica en el Arte*. p.9

¹⁸ Ídem. p.10

2.3. La fotografía como estímulo del recuerdo

La fotografía propone diferentes maneras de ser una herramienta del recuerdo, que serán desarrolladas en el presente capítulo apoyándonos en el análisis de distintos autores. Dentro de los usos de las fotografías podemos encontrar el hábito de agrupar momentos "importantes" plasmados en imágenes en el álbum fotográfico familiar, en donde la captura de la niñez, la adolescencia, el paso de los años solamente nos quedan como testimonio de lo que ya pasó, de lo que ya se vivió, como objetos para "no olvidar".

Tomando en cuenta que ahora vivimos en un régimen totalmente digital, que nuestra realidad se mueve en torno a éste, y que la era digital ha influido en algunos de nuestros parámetros en relación al pensamiento análogo, la siguiente reflexión es planteada en base a las fotografías análogas ya que en éste proyecto todas las imágenes que se realizan son analógicas.

Del mismo modo, existe la fotografía antigua, la fotografía histórica, de registro de algo o alguien que tal vez no se conozca personalmente, íntimamente, pero que usualmente se creía que lo que estoy viendo hoy alguna vez fue cierta (comúnmente, entre el público poco conocedor, se creía que la fotografía "mostraba" una realidad indudable, aunque se sabe que la imagen puede ser manipulada desde los principios de la fotografía y por lo tanto no siempre lo que se ve "realmente" es cierto). Esa imagen registra como era algo o alguien en esa época pasada, datos históricos se guardan en alguna memoria, ya sea colectiva o

individual, que dan información inexistente en el presente, pero que por medio de esa fotografía "antigua" se ha conservado.

Otro de los fenómenos que enlaza la fotografía y el recuerdo podría ser el acto mismo de fotografiar, no querer olvidar un momento preciso del presente en el futuro, un acto voluntario para un futuro recuerdo, para el fotógrafo o para otros. La fotografía-recuerdo, la fotografía de un viaje, de un festejo, de alguna persona querida que se desea recordar posteriormente, es voluntariamente captada al oprimir el botón de la cámara.

La fotografía del pasado para recordar en el presente, la fotografía del presente para recordar en el futuro, la fotografía personal e individual que sólo habla de uno mismo y de nadie más, la fotografía de alguien o algo desconocido pero que guarda elementos de la memoria del pasado de todos. En donde el pasado, el presente y el futuro se mezclan, se entrelazan en la psique de quien mira una fotografía, de quien guarda una fotografía, de quien toma una fotografía.

Como propone Walter Benjamín, para quien la memoria es el medio con el que se pueden rescatar elementos del pasado para revelarlos en el presente: "Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor —como escombros o torsos en la galería del coleccionista— en los aposentos de nuestra posterior clarividencia"¹⁹.

19 Walter Benjamín, *Crónica de Berlín*, en *Walter Benjamín*. p.210

Benjamín remarca un tipo de relación entre el pasado y el presente, este tipo es la imagen repentina del pasado en el presente, y la llama "dialéctica en reposo": "Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad"²⁰. Esta dialéctica es propia a la historia, y la relaciona estrechamente con la fotografía, en el hecho de que el medio fotográfico (cabe mencionar que es el medio analógico y no digital) es capaz de 'fijar' en un momento determinado lo que ha sido experimentado, lo que fue presente en ese instante. Para Benjamín, la fotografía hace posible la visualización y la recuperación de lo que tiene tendencia a desaparecer, "la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente". Es una característica del pasado el que se lo pueda retener solamente en tanto "imagen que relampaguea", el recuerdo del pasado sería activado por el presente que lo reconoce como motivo de su acción en el instante. Benjamín piensa que el recuerdo tiene un sentido histórico y activo en la medida en que es colocado en una relación dialéctica con el presente.

La fotografía ha sido retomada en varias ocasiones como "representador del pasado", y por lo tanto como medio para revivir la memoria tanto colectiva como individual. En *La Imagen Fotográfica y el Olvido en la Creación Literaria*, de Eric Dupont, plantea que el uso de

20 Walter Benjamín, *Tesis de Filosofía de la Historia*. p.79

una imagen fotográfica como medio de representación del pasado es siempre reductor de ese pasado a una aparición instantánea. La fotografía se convierte en un *flashback* voluntario y una manera de volver narrativo el pasado. Es importante también recalcar que en esta obra escrita, se maneja como tema principal la formación de recuerdos y de memoria por medio de la fotografía, aunque en el caso de Dupont, esté ligada al texto y a la narración escrita. El análisis de los textos literarios que este autor estudia se basa en que la reconstrucción del pasado debe ser acompañado irremediamente por la formación de *representaciones imaginarias*²¹, del mismo modo que una fotografía que retrata el pasado crea en el espectador una representación imaginaria de su propia experiencia pasada.

La fotografía como representación del pasado ha sido analizada por diferentes estudiosos teóricos de distintas disciplinas como historiadores, fotógrafos y filósofos. La imagen que se representa en una fotografía es también, (en algunos casos) un momento que ya no existe, es un testimonio de que ese momento fue y esa fotografía es una extensión de ese momento. Roland Barthes lo describe como "testimonio de que lo que veo, ha sido"²², "la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna, *lo que ha sido*."²³ Estas reflexiones son descritas por Barthes en su libro *La Cámara Lúcida*, en donde se enfrenta directamente a una fotografía que representa a su madre de niña. Lo que Barthes relata es un ejemplo concreto de la fotografía como documento, como fenómeno de registro, en donde lo

representado es la imagen de elementos que no reconocemos como propios pero que nos muestran un testimonio de que alguna vez *fueron*, esto es reforzado por el autor cuando explica por qué no nos muestra (en el texto) la fotografía de su madre: "No puedo mostrar la fotografía del Invernadero. Esta foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta. Una de las mil manifestaciones de lo "cualquiera"; no habría en vosotros herida alguna."²⁴ Sin embargo, en esta declaración, el autor acepta que la imagen en cuestión provoca un sentimiento profundo en él, que sí reconoce la imagen de la fotografía en cuestión. Acepta que para poder experimentar alguna emoción (*herida*) personal al contemplar una fotografía es indispensable que la imagen capturada tenga algo que ver con uno mismo, sea reconocible en algún punto, por el contemplador. Por otro lado, contradiciéndose de alguna manera, Barthes elimina la posibilidad de crear recuerdos por la fotografía diciendo. "la fotografía no rememora el pasado"²⁵, continúa proponiendo que "no es jamás, en esencia, un recuerdo, sino que además lo bloquea, se convierte de pronto en un contra-recuerdo."²⁶ Con esto, tal vez quisiera decir, que la fotografía reemplaza el recuerdo que ésta pudiera proponer, y muy fácilmente, al querer recordar algún momento pasado, recordamos la fotografía que se realizó para "inmortalizar" ese recuerdo.

A pesar de estas reflexiones, donde Barthes descarta la posibilidad de la fotografía como rememoración del pasado, también reconoce la cualidad de estos objetos de experimentar involuntariamente

21 Erick Dupont. *La Imagen Fotográfica y el Olvido en la Creación Literaria*. p.10

22 Roland Barthes. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*. p.120

23 Ídem. p.132

24 Ídem. p.116

25 Ídem. p.128

26 Ídem. p.141

la sensación de recordar: "por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo, tal como sintió Proust cuando, agachándose un día para descalzarse, percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, «cuya realidad viviente volvió a encontrar por vez primera en un recuerdo involuntario y completo»"²⁷. Esta sensación de recuerdo involuntario es llamada, como bien ejemplifica Barthes, como recuerdo Proustiano.

La característica de las fotografías de remitir recuerdos es también reflexionado por Susan Sontag, escritora estadounidense, y retoma, así como Barthes, el fenómeno del recuerdo Proustiano, el recuerdo involuntario. Sontag defiende a las fotografías, proponiéndolas como "un acceso instantáneo de lo real"²⁸, aunque Proust presuponga que la realidad es distante. Sontag las describe como un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. Le da a la fotografía, por su esencia material, la capacidad de retener en imagen fija, un pasado fugaz, la fotografía le impone al pasado que se detenga. "No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes"²⁹. Y esta posesión del pasado es reafirmado por el mismo Proust quien afirma que no se puede "poseer el presente pero se puede poseer el pasado".

Proust rechaza la posibilidad de que las imágenes fijas puedan provocar, por medio de la vista, una sensación de memoria involuntaria o de evocación imaginaria completa que ofrezca la esencia de las cosas

sin participación de los demás sentidos, sin embargo Susan Sontag, desmenuza el análisis de Proust y propone que la posibilidad de que una fotografía pueda evocar recuerdos depende más del contemplador que de la misma fotografía. Sontag confiere a la fotografía la característica de relacionar y contemplar tanto el presente, el pasado, como el mismo futuro, manteniendo por medio del registro del pasado una nueva relación con el presente y la posibilidad de aprehender el futuro.

Una vez expuesto lo anterior, es momento de plantear el punto de vista de un fotógrafo que desarrolla el tema del recuerdo en relación con la fotografía. Pedro Meyer ha desarrollado un proyecto llamado "Fotografía para recordar", en donde, de manera audiovisual, expone fotografías de su autoría en donde el tema son sus padres, el tiempo y la muerte. Estas imágenes son acompañadas atinadamente del relato del mismo autor narrando sus recuerdos, sensaciones, impresiones acerca de cada fotografía. En un escrito del mismo Pedro Meyer³⁰, podemos encontrar reflexiones acerca de ese proyecto, en donde describe las razones que lo llevaron a realizarlo y algunas de las consecuencias al exhibirlo. Es interesante, y bienafortunado, que las teorías antes citadas son puestas en práctica en el proyecto y voz de un fotógrafo. En esta serie de imágenes, se utiliza a la fotografía como recuerdos para el futuro. Pedro Meyer fotografió constantemente a su familia con el fin de que algún día, en el futuro, él pudiera "regresar" a ese momento pasado y recordar. Dice: "Las fotografías me

²⁷ Ídem. p.112

²⁸ Susan Sontag. *Sobre la Fotografía*. p.229

²⁹ Ídem. p.230

³⁰ Pedro Meyer. *...algunos pensamientos de fondo* 2001, sobre el proyecto *Fotografía para Recordar*.

han permitido en efecto regresar muchas veces a esas porciones capturadas de mi experiencia y por más irremediablemente imperfectas que esas fotografías sean debido a las limitaciones inherentes al medio fotográfico, sí evocan en mí la sensación de cómo ocurrió todo.”³¹

El fenómeno del objeto “álbum” funciona como baúl de los recuerdos para las futuras generaciones, quienes sin conocer a los retratados logran formarse una memoria. Refiriéndose a su hijo menor dice: “muchas veces pensé que este trabajo podría algún día servirte de álbum familiar. Podrá conocer a sus abuelos del mismo modo en que lo harán mis tres nietas que tampoco conocieron a mis padres.”³²

Como hemos visto anteriormente, la memoria está compuesta de recuerdos y de olvidos, los dos de manera inherente. Así como los recuerdos pueden aparecer fugaces involuntariamente, el olvido es la muestra de que la memoria también lo es, y puede borrar elementos del pasado, “sus imágenes en mi mente serían sólo memorias fugaces e informes sin el apoyo de estas fotografías.”³³ escribe Meyer, apoyando ésta idea. Para que la memoria se vuelva presente necesita de estímulos exteriores que la activen, y es interesante ver como las fotografías y narraciones de la obra de Pedro Meyer, pudo estimular la memoria de los espectadores, que, aunque el tema no hablara de sus padres específicamente, “les había ‘permitido’ hacer lo mismo (recordar por fotografías) con sus propios padres o les recordaba debían hacerlo”³⁴. La memoria de muchos otros espectadores, fue estimulada

31 *Ibidem.*

32 *Ibidem.*

33 *Ibidem.*

34 *Ibidem.*



Pedro Meyer. Proyecto *Fotografía para Recordar*

y reconocieron a sus propios padres en los padres de Meyer, o simplemente se reconocieron emocionalmente en el narrador, y “habían decidido [...] cancelar todas sus citas del día e ir a visitar a sus padres; otros simplemente querían hablarles.”³⁵

Un ejemplo más del intento por utilizar la fotografía como herramienta para rescatar los recuerdos es el caso del fotógrafo chileno Camilo Castro Lezano, quien realiza distintas propuestas visuales motivados por el recuerdo, las imágenes mnemónicas y la fotografía. En su tesis *Imagen Mnémica. La Memoria del Olvido*, nos muestra su proceso e imágenes fotográficas.



Camilo Castro. *El Fútbol de Mi Barrio no es Televisado*

35 *Ibidem.*



Camilo Castro. De la Serie *Amnesia*

Otro ejemplo más de una propuesta visual pero esta vez cinematográfica, es la película *Memento* de Christopher Nolan, en donde se narra la historia de un hombre, Leonard Shelby (Guy Pearce), que tras el asesinato de su mujer sufre una lesión en el hipocampo que se traduce en la pérdida de la memoria reciente. Esta enfermedad, amnesia anterógrada, le impide generar recuerdos nuevos. Su objetivo es el de vengar la muerte de su esposa y para lograrlo sólo cuenta con la ayuda de los tatuajes que imprime sobre su cuerpo, algunas anotaciones en papel, y unas fotografías Polaroid. La propuesta de esta obra (entre otras), es la de dilucidar si fotografía y memoria son sinónimos, o si la fotografía puede sustituir la memoria. Las imágenes fotográficas por la que opta el personaje principal son Polaroid, en una era digital, la única justificación podría ser su carácter de fácilmente transportable, y la posibilidad de anotar en los bordes, como dice Nekane Parejo, quien realiza un análisis de la obra, "Él sólo dispone de esos pequeños cuadrados en cartulina con un

margen blanco que le devuelve la Polaroid a los pocos minutos de apretar el disparador y que le permiten escribir frases cortas a modo de pistas para conocer mejor a sus interlocutores."³⁶ En este caso, la imagen por sí sola, no les sugiere nada al personaje, es solamente un mecanismo de identificación y de supervivencia, las fotografías SON su recuerdo, reconstruye diariamente una memoria, "vive conforme a una memoria artificial reconstruida por lo que visualiza en sus tomas de Polaroid y desvinculada de unas vivencias que se pierden en el tránsito entre distintos departamentos del cerebro."³⁷

Podemos observar que en este caso, las imágenes fotográficas cumplen otra función, pero dentro del mismo tema, son una herramienta de identificación y no recuerdo propiamente dicho, aunque con ellas logre reconstruir los hechos pasados. En este caso las fotos son una forma de "memoria hueca"³⁸, como dice Roland Barthes, es decir que, la información se queda en la superficie de la imagen, nos dan un instante, un momento concreto de la persona retratada, un fragmento en el tiempo.



Fotograma de *Memento* dirigida por Christopher Nolan

36 Nekane Parejo. *La Memoria Fotográfica. Memento*. p.119

37 Ídem. p.120

38 Roland Barthes. *La Cámara Lúcida*.

2.4. El sonido como interpretación de los recuerdos

En el presente trabajo de investigación los sonidos acompañan imágenes fotográficas, son narraciones de personas hablando de sus propios recuerdos. Estas grabaciones presentan características específicas y pueden ser analizadas teóricamente dentro del mundo del sonido. Por esta razón es necesario comprender qué es un sonido, qué tipo de sonidos existen, cómo se clasifican los sonidos, cuáles son las características de la voz, qué efectos puede tener un sonido y finalmente cuál es la relación visual-audio.

Este capítulo está basado en dos teóricos del sonido dentro de distintos ámbitos artísticos (cine, audiovisual, radio, musical, etc.). Se pretende entender los términos básicos del mundo del audio para poder aplicarlos adecuadamente dentro del tema concreto de esta tesis.

Nos basaremos en los textos de Michel Chion quien es compositor de música concreta, realizador, investigador, crítico, cronista y profesor en diferentes centros universitarios y profesionales, considerado como teórico del sonido entre muchas especialidades más; y en los textos de Ángel Rodríguez Bravo, doctor en Ciencias de la Información y la Comunicación, un teórico del sonido especializado en la voz radiofónica y audiovisual.

Descripción de los sonidos

El Sonido es "el resultado de percibir auditivamente variaciones oscilantes de algún cuerpo físico, normalmente a través del

aire."³⁹ Es portador de información de algún cuerpo sonoro recibido por las personas que escuchan. A este cuerpo sonoro se le llama igualmente *Fuente Sonora*⁴⁰ siendo cualquier objeto sonoro mientras está emitiendo un sonido, inclusive si éste es la laringe.

Para poder estudiar, analizar y manipular los sonidos Michel Chion retoma los *Sonidos Puros* de los *Sonidos Compuestos*, al igual que Ángel Rodríguez quien los define de la siguiente manera:

✧ *Sonidos puros*: sonidos que están constituidos por una sola frecuencia (ej. Diapasón)

✧ *Sonidos Compuestos*: formados por frecuencias infinitas. (ej. Todos los sonidos en la realidad física son compuestos)

Es importante identificar cuándo es emitido este sonido directamente por la fuente sonora o si es un Objeto sonoro, es decir, "cuando el sonido es aislado físicamente o con instrumentos conceptuales, acotándolo de una forma precisa para que su estudio sea posible".⁴¹

Ángel Rodríguez propone igualmente el término de *Ente Acústico* definiéndolo como "cualquier forma sonora que habiendo sido separada de su fuente original, es reconocida por el receptor como una fuente sonora concreta que está situada en algún lugar de un espacio sonoro."⁴² Este término es de crucial importancia en este proyecto ya que los sonidos que se manejan son separados de su fuente original, pero es reconocida porque se escuchan como voces precisas de personas hablando en un espacio concreto.

³⁹ Ángel Rodríguez, *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual*, p. 45

⁴⁰ Ídem. p.45

⁴¹ Ídem. p.46-47

⁴² Ídem. p.48

El ejemplo que Rodríguez incluye para ilustrar este concepto es el del fenómeno de las voces radiofónicas el mismo que puede ser un ejemplo perfectamente ilustrador de este proyecto.

Ejemplo: el oyente sustituye intelectualmente el sonido de la voz de un locutor por el locutor mismo, automáticamente está creando un espacio para él y en torno a él. En este momento el sonido de la voz actúa como un ente acústico, es decir como una forma acústica que sustituye ségnicamente a una fuente sonora, y que puede ser tratada dentro del espacio sonoro exactamente igual a como podría ser tratada la fuente sonora evocada en el espacio real.⁴³

Al tener al Sonido como tema de estudio, no se deben de descartar dos conceptos que deben de ser entendidos como parte del sonido, aunque esto parezca contradictorio, que son el *Ruido* y el *Silencio*.

El Ruido

El concepto *Ruido* debe ser entendido como una forma sonora concreta, que puede ser localizable tanto de manera aislada (zumbido del molino de café), como dentro del habla (sonido de fricción de la "S"), o dentro de la música (fricción de aire mezclado con el sonido de la flauta travesa). Es decir: el ruido como un sonido sin altura tonal ni diferenciación temporal definida (según Zwicker y Feldtkeller).⁴⁴

El término "ruido" es definido por varios autores, sin embargo, parece suscitar controversias y contradicciones. Parecen

tener dificultades en definirlo ya que dentro de las definiciones se intenta diferenciarlo de los sonidos que no son considerados "ruidos", es decir que la definición de ruido deberá contradecir la del sonido. El sonido de lo que no es ruido debe tener altura tonal y una temporalidad definida, así el ruido no tendrá altura tonal ni diferenciación temporal definida.

Como el ruido es un concepto perturbador, se propone otra definición con el fin de acotar un poco más su comprensión. Balsebre propone la siguiente definición, que podría parecer ligeramente más aclaradora: "Conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados [...], de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad constituyendo una imagen".⁴⁵

Es interesante analizar esta definición, ya que parece que para entender mejor lo que es el ruido, este autor incluye dentro de él términos opuestos relacionándolos, al mismo tiempo que los separa (utilización del "y", del "o", y del "y/o").

El silencio

El silencio no es la ausencia de sonido, sino la sensación que aparece justo en el momento en que algo que está sonando y deja de sonar. Origen lingüístico: ausencia de discurso oral durante un determinado período de tiempo, Pausa lingüística.⁴⁶

Uno de los grandes teóricos a los que refiere, tanto Ángel Rodríguez como Michel Chion, es Pierre Schaeffer quien propone un *sistema de descripción y de clasificación de todos los sonidos*, lo llama Solfeo del Objeto

⁴³ Ídem. p.48

⁴⁴ Ídem. p.147

⁴⁵ Armand Balsebre. *El Lenguaje Radiofónico*. p.146

⁴⁶ Ángel Rodríguez. *op. cit* p.150

Sonoro.⁴⁷ Este sistema de descripción y clasificación permite la tipología de los sonidos de manera "formal", así como se logra describir una imagen visual.

A continuación veremos los puntos que abarca este sistema.

Criterios morfológicos:

1. La masa tónica: el sonido tiene una altura definida e identificable
2. La masa compleja: no ocurre lo anterior
3. Emplazamiento: es su situación en el campo de percepción de las alturas. Puede ser sobreagudo, agudo, agudo medio, medio, grave medio, grave infra-grave, etc. Las diferencias de emplazamiento entre las gotas son las que producen lo que denominamos como melodía de la lluvia.
4. Calibre: relativo a su masa, es la cantidad de lugar que ocupa en el campo de las alturas. De hecho, se trata de su delgadeza o de su grosor en masa.
5. Criterio Dinámico: reúne todo aquello que concierne a la percepción de las variaciones de intensidad del sonido, particularmente en el nivel de los ataques de estos sonidos, en el de su mismo inicio. (variaciones en el tiempo)
6. Perfil melódico: se aplica al perfil que dibuja un sonido que evoluciona en la tesitura, es decir, cuando el conjunto de su masa se pasea por el campo de las alturas y ondea en él para dibujar perfiles característicos.

7. Perfil de masa: al perfil que dibuja un sonido cuya masa padece variaciones de espesor que son internas en ese mismo sonido.

Así como los sonidos por sí mismos, presentan características específicas es importante tomar en cuenta que son escuchados, y esta escucha es un elemento a considerar siempre que se hable de sonidos.

El tema de la escucha es analizado por Michel Chion, e igualmente clasificada en 3 escuchas básicas, más una nueva propuesta por el mismo autor.

Las tres escuchas⁴⁸ (más una añadida por Michel Chion):

1. Escucha causal: se interesa, a través del sonido, por todos los indicios susceptibles de informar al oyente sobre su causa: cuál es el objeto, el fenómeno o la criatura que produce el ruido; en donde se encuentra; cómo se comporta o se desplaza; etc.
2. Escucha semántica: se interesa por descodificar esa señal para alcanzar el mensaje. Como ejemplo más corriente es el lenguaje hablado, pero puede ser el Morse.
3. Escucha figurativa: es una escucha parecida a la causal, pero que no se ocupa tanto de lo que causa como de lo que representa. (añadida por Chion)
4. Escucha reducida: la que hace voluntaria y artificialmente abstracción de la causa y del sentido (así como del efecto), para interesarse por el sonido

47 Michel Chion, *El Sonido. Música, Cine, Literatura...* cap. 11, subcap. 4. p.312

48 Michel Chion, *op. cit.* . p.298

considerado en sí mismo, en sus cualidades sensibles, no solamente de altura y ritmo, sino también de grano, materia, forma, masa y volumen.

Dentro de la presente investigación y propuesta artística, las escuchas que nos interesan y forman parte de la obra son las escuchas Causal, Semántica y Figurativa. Ya que el sonido en este caso, es la palabra y ésta informa al oyente del fenómeno que causa el sonido (una persona) adentrándose en la escucha causal. El lenguaje contiene en su definición un mensaje, por lo que entra dentro de la escucha semántica. Finalmente, es figurativa, ya que el lenguaje no sólo nos indica que es una persona quien emite el sonido, sino también nos indica características emotivas, sensoriales, psicológicas entre otras, del emisor del sonido.

La voz, el sonido de la palabra

El mundo de los objetos sonoros es tan amplio como es el mismo mundo material, en este caso la fracción que analizaremos es el habla y sus variantes, ya que la obra que se desarrolla incluye el registro recuerdos en forma de sonido articulado por personas. Así debemos tratar de delimitar qué es el habla, el lenguaje, la voz, etc. ... en un caso específico de grabación artificial de estas voces y reproducción de los mismos escuchados por terceras personas.

El lenguaje, en su forma oral, no se constituye de sonidos, sino de fonemas, es decir, que se funda en un sistema de oposiciones y de diferencias en el interior de ciertas distribuciones de las sonoridades.⁴⁹

49 Ídem. p.89

Los fonemas se distinguen entre los sonidos por no serlo, sino ser una unidad abstracta y diferencial, es decir un mismo fonema "se [...] realiza concretamente mediante sonidos diferentes, que forman una clase abierta pero poseen todos en común los rasgos que oponen este fonema a todos los demás fonemas de la misma lengua. Estos sonidos diferentes, que realizan un mismo fonema, se llaman variantes o alófonos".⁵⁰

Estos conceptos son estudiados por la lingüística, y se distingue la Fonética de la Fonología, ya que la primera estudia los sonidos del lenguaje en su realización concreta, independientemente de su función lingüística, a diferencia de la segunda que estudia los sonidos del lenguaje desde el punto de vista de su función en el sistema de comunicación lingüística.

Nuestro interés se acerca mucho más a la Fonología que a la realización concreta sin tomar en cuenta su función (Fonética); es decir, el mensaje es de crucial importancia. Nos concentraremos en la característica del lenguaje en donde oímos las palabras como narraciones antes que los sonidos, oímos el mensaje de la lengua, el significado. El sonido dentro de la lengua sería definido por la VOZ, en este caso Sonido y Voz son una sola cosa.⁵¹

Tipología del sonido "Voz"

La voz dentro del campo de los sonidos es un tema por sí solo, así como lo es la música. La música y la voz son campos estudiados profundamente cada uno por separado, aunque éstos entren dentro del mundo de los sonidos. En este caso pretendemos analizar brevemente las carac-

50 Ídem. p.91

51 Ídem. p.98

terísticas de la voz, y para esto se citarán algunos teóricos del tema quienes analizan la voz por sí sola como sonido. El perfecto ejemplo de esta utilización de la voz hablada (y no cantada) ocurre en la radio.

Según Armand Balsebre⁵², especialista español de la radiofonía y la comunicación, el sonido "voz" puede ser descrito por las siguientes tipologías:

- Vocales = vehículo de sonido.
Colorean la voz.
 - Consonantes = sonidos que proyectan a las vocales al exterior y les dan contenido. Significado de la palabra.
 - La frecuencia o tono fundamental es un parámetro esencial.
Hombre: 80-250 Hz, Mujer: 150-350 Hz, Niño: 250-500 Hz
 - La intensidad de la voz depende de la fuerza de espiración.
 - Factores que pueden influir en el ritmo respiratorio:
 - constitución física del sujeto
 - alteraciones abdominales
 - tensión emocional
 - Voz grave: cuerdas vocales largas y gruesas (vs: aguda)
 - Timbre: naturaleza de los armónicos. Está definido por tres factores:
 - Composición espectral
 - Forma de los transitorios de ataque y extinción
 - Número y distribución de las zonas formánticas.
 - Tono: Altura sonora.
- Intensidad: Sonoridad.
 - Voz aguda: Más claridad e inteligibilidad pero menos presencia.
 - La expresión musical de la palabra y su significado lingüístico se definen conjuntamente por la melodía o entonación.
 - La curva melódica expresa la actitud psicológica del sujeto hablante, el mensaje no manifiesto.
 - La melodía describe la realidad completa.
 - Armonía: Superposición y yuxtaposición de las voces en una secuencia.
 - Color: Distancia o presencia entre el sujeto que percibe y el objeto de percepción.
 - Ritmo: Repetición periódica de un mismo elemento sonoro. Se define a través de tres formatos principales:
 - Ritmo de las pausas: No es correcto usarlas sólo para respirar y coincidiendo con la puntuación (pausas gramaticales). No hacer pausas gramaticales sino lógicas. Función importantísima de las pausas = función rítmica.
 - Ritmo melódico: resulta de la repetición periódica de los tonos que constituyen la curva melódica. Si no hay melodía no hay ritmo melódico
 - Ritmo armónico: la armonía estructura el ritmo de la palabra a través de la repetición periódica de los timbres de las voces de una misma secuencia. El ritmo armónico es la periodicidad de la repetición periódica de una misma voz. No porque aparezcan más voces lograremos un ritmo más atractivo.

52 Armand Balsebre, *El Lenguaje Radiofónico*. p.140

➤ El código semántico-descriptivo de la palabra se apoya principalmente en su significado denotativo, según el cual, un signo o palabra equivale a una idea u objeto de percepción. Incorpora dos figuras retóricas: la comparación y la metáfora, que en el ámbito descriptivo dotan a la palabra de un mayor poder de excitación de imágenes auditivas en el oyente.

En el apartado anterior, correspondiente al concepto "sonido" en general, se describe como Pierre Schaeffer propone una morfología del sonido y se hizo énfasis en el rol de la escucha cuando se toca el tema del sonido. Al igual que Armand Balsebre propone las anteriores características morfológicas como propias al sonido "voz", y por ser igualmente un sonido debemos de tomar en cuenta "la escucha" y sus referencias. En el caso de la voz y la escucha, las referencias se localizan en el momento en que la captación es entre dos personas o más. Donde uno escucha el habla del otro. Ángel Rodríguez propone un esquema de las referencias de captación de información que realiza el oído mientras escucha a un locutor que habla. Este esquema es perfectamente equiparable a la obra de este proyecto, ya que tenemos narraciones de personas escuchadas por espectadores.

Es interesante la manera en que Ángel Rodríguez pone en relieve cómo el receptor de una comunicación hablada y

escuchada se vincula emocionalmente al emisor mediante los caracteres acústicos de la voz que está escuchando. Dice que "La voz, en cualquier situación, es uno de los instrumentos más eficaces que existen para estimular la emotividad del ser humano."⁵³ El valor comunicativo de la expresión fonoestésica trasciende el estado puramente formal para convertirse en mensajes emocionales. El vocablo "fonoestésica" viene de la raíz "fono", del griego "phoneo", que significa emitir la voz; y la raíz "estes", del griego "áisthesis" que expresa: "sensación, tener la percepción de."⁵⁴ Con *Expresión Fonoestésica* se refiere a la expresividad sonora transmitida mediante los rasgos de la voz que comunican acústicamente información sobre el gesto, la actitud, el carácter, el aspecto físico y el contexto del emisor; o bien a la forma, el tamaño, el color, la textura, el tipo de movimiento, etc., de aquello que describe oralmente el emisor. La expresión fonoestésica da a la voz esa capacidad de informarnos sobre su propietario. Es esa forma de sonar del texto que nos proporciona datos sobre lo que cuenta el locutor sin que estos estén explicados con palabras, "ese extraño poder que tiene la voz para hacernos temblar de emoción."⁵⁵

A continuación se presenta el esquema propuesto por Ángel Rodríguez, que describe cuales son las referencias de captación de la información entre alguien que escucha a otra persona hablando.

53 Ángel Rodríguez. *La Construcción Radiofónica*, p. 44

54 Ídem. p. 40

55 Ídem. p.45

Esquema⁵⁶ de la expresión fonoestésica :

Timbre:

1. Timbre de la voz del locutor.
2. Timbre fonemático (reconocimiento de las vocales)
3. Reconocimiento de las resonancias de la sala

Intensidad:

1. Reconocimiento de la distancia
Locutor - Oyente
2. Reconocimiento de la intensidad a la que habla el locutor
3. Reconocimiento de las diferencias de intensidad entre oídos

Tono:

1. Tono natural del locutor
2. Entonación del discurso
3. Variaciones micromelódicas emocionales

El objeto sonoro

Hemos logrado definir los sonidos en general y distinguir los que aquí nos interesan de entre todos los sonidos, ya que nos ocuparemos de los objetos sonoros, los entes sonoros, el ruido, el silencio. Nos concentraremos más específicamente en una sola rama de estos entes sonoros: el sonido voz, y el concepto del lenguaje hablado, de la comunicación, que como veremos más adelante se les denomina: expresiones fonoestésicas.

Hemos de continuar esta investigación tratando de entender un poco más acerca de los objetos sonoros, ya que los sonidos

(voces) que nos atañen en la presente investigación, serán sonidos grabados por medio de aparatos de captación digital, utilizando la metodo siguiente: Una persona expresa de manera espontánea o "relámpago"⁵⁷ sus recuerdos por medio del lenguaje; un aparato de grabación capta el sonido y los almacena. Posteriormente, se editan estas grabaciones de manera digital, para obtener un archivo sonoro final, que será reproducido. La última fase será la escucha de estos sonidos por otras personas, quienes solamente tendrán la posibilidad de escuchar las narraciones sin ver el momento preciso de la grabación, simplemente observando las fotografías que provocaron las narraciones de estas personas.

Es importante tener en cuenta el método y el uso del sonido en este caso, para así poder clasificar qué tipo de manejo del sonido estamos adoptando. Los sonidos y voces que se escucharán pueden ser comprendidos como objetos sonoros, ya que no son sonidos en el momento preciso en el que la persona está emitiéndolos. Son sonidos captados por una máquina, y reproducidos posteriormente por otra máquina. Pueden ser repetidos, manipulados, amplificados, etc. No logramos ver al emisor, aunque sabemos que se trata de una persona. En realidad, lo que emite estos sonidos es simplemente una máquina. Estas voces y sonidos pueden ser considerados (siguiendo la propuesta de los teóricos) como entes sonoros dentro de objetos sonoros, en donde se incluyen ruidos, silencios, voces entre muchas características más que ya hemos analizado.

56 Ángel Rodríguez, *La dimensión Sonora*. p. 220

57 Usando el término de Walter Benjamín, ver cap 2.3.

Objeto sonoro: en la percepción visual, dice Abraham Moles, el ojo va donde quiere en un trayecto rápido del que justo empezamos a analizar sus movimientos. El paisaje sonoro, por su parte, se nos impone en un sistema secuencial: sus elementos distintivos están pegados en un cierto orden a lo largo de la cinta (en la época de Abraham Moles las grabaciones eran en cintas magnéticas, hoy en día son archivos digitales); no podemos remediarlo, estamos sometidos a ellos, y la llegada de nuevos elementos acarrea la pérdida de los antiguos, que sólo pueden brillar durante un corto instante en la fosforescencia de nuestra memoria inmediata, Nuestra capacidad de jerarquizarla queda afectada por ello.⁵⁸

A continuación se verá la propuesta de Michel Chion para distinguir los efectos que permiten las máquinas, para poder ubicar en qué tipo de "documento" sonoro se encuentra la producción de este proyecto. Como veremos, se podrá localizar este tipo de sonido hablado dentro de la acusmática.

Los siete efectos técnicos básicos:⁵⁹

1. *Captación*: Por mediación de uno o varios micrófonos se convierte, una parte (forzosamente siempre una parte) de una vibración sonora, por definición efímera y compleja, en otra cosa que se puede retransmitir inmediatamente a distancia al adoptar la forma de una oscilación eléctrica, o bien que se puede fijar previamente en un soporte.
2. *Teléfono*: es la retransmisión de los sonidos a distancia.

3. *Amplificación/Desamplificación*: se trata de la modificación de la escala de intensidad de un sonido fijado o retransmitido.
4. *Fonofijación o Grabación*: designa todo procedimiento que consista no sólo en "fijar" los sonidos existentes, sino también en producir, a raíz de un rodaje sonoro, sonidos que estén específicamente destinados a grabarse en un soporte.
5. *Fonogeneración*: consiste en la posibilidad de crear sonidos *ex nihilo* a partir del altavoz y de procesos eléctricos como las lámparas triódicas de los instrumentos eléctricos de principios de siglo, los generadores de los años cincuenta, los sintetizadores, las computadoras.
6. *Remodelado*: También llamado tratamiento o manipulación: consiste en cualquier acción que remodele de forma significativa un sonido cualquiera fijado o transmitido, para desembocar en otro sonido fijado o transmitido.
7. *Acusmática*: Los míticos Discípulos del filósofo Pitágoras, que escuchaban a su maestro hablar tras una cortina y recibían el nombre de acusmáticos, practicaban una escucha semántica: lo que recibían era un mensaje verbal.⁶⁰

Supuestamente, la acusmática permite interesarse por el sonido en sí mismo, puesto que en ella se nos oculta su causa.⁶¹ Es decir que, en este caso, no se puede ver cuál es la causa del sonido que se escucha, la imagen del emisor real se pierde o no existe (y en este caso es el reproductor de

⁵⁸ Citado por Michel Chion en *El Sonido*. p.258. Abraham Moles *Vers une musique expérimental*, en "La revue musicale", 1957.

⁵⁹ Michel Chion, *El Sonido*. p.250-261

⁶⁰ Ídem. p.252

⁶¹ Ídem. p.251

audio, no es el emisor real del sonido, éste solo lo reproduce, es el mismo caso que la persona que se esconde detrás de una cortina y habla sin que se pueda ver su imagen hablando).

Ángel Rodríguez recalca la consecuencia en el receptor de escuchar alguna voz sin ver a su emisor. Con respecto al sonido radiofónico, es el ejemplo más palpable de acusmática “la lengua radiada es sólo una voz que suena en un presente inmediato sin otra posibilidad de permanencia que la propia imagen mental que sea capaz de sugerir el receptor”⁶². Propone que la “creación” de una imagen mental en el receptor de lo que dice, hace o es el emisor del sonido acusmático, sugiere la posibilidad de hablar de “imagen sonora” diciendo que “en la oscuridad radiofónica la imagen visual del emisor desaparece y su imagen pasa a ser el sonido de su voz.”⁶³ El oyente no ve al emisor, sólo lo escucha y se forma una imagen sonora tanto de lo que dice como de las características del emisor, el lugar de donde emite el sonido, una representación imaginaria de todo lo que escucha tratando de reconstruir todo lo que no está.

2.5. La relación entre los distintos tipos de “imágenes”

En el presente proyecto el punto en el que se unen la imagen visual y la imagen sonora está en la imagen *mnemónica* (ver definición en el capítulo 2.2), que se construye a partir de esta unión. Partiendo de la idea de que cada percepción es una imagen, como lo expone el doctor Fernando Zamora diciendo:

⁶² Ángel Rodríguez, *La Construcción de una Voz Radiofónica*, p.40.

⁶³ Ídem. p.30

“cualquier cosa, cualquier acción, cualquier ente humano o animal puede fungir como imagen, [...] (inclusive) en lo táctil/visual/oral...”⁶⁴. Es sencillo comprender como es que una fotografía funciona como imagen visual, pero no lo es en cuanto se piensa en sonido, en palabras orales, o inclusive en olores y tactos. Sin embargo, veremos cómo estos elementos sensibles tienen la capacidad de provocar *imágenes* justo en su potencial de ser ellos mismos “imágenes”. Así, tanto una fotografía como un sonido abstracto o las palabras habladas pueden funcionar ambas como imágenes: “la iconicidad no distingue de modo definitivo o absoluto a las imágenes de las palabras. Es decir, las palabras son, a su manera, imágenes: imágenes sensibles (sonoras), y al mismo tiempo no visuales.”⁶⁵. Por lo tanto tendremos, en este caso en particular, tanto *imágenes visuales fotográficas*, *imágenes sensibles sonoras*, como *imágenes no sensibles (imaginarias)*. Según la clasificación⁶⁶ del Dr. Fernando Zamora, tendremos en este proyecto *imágenes sensibles*.

➤ Clasificación de las imágenes según los sentidos:

- Visuales: íconos (fotografías)
- Sonoras: onomatopeyas

➤ Clasificación de las imágenes según los soportes técnicos:

- Estáticas bidimensionales. soporte: gráfico, visuales, táctiles, tangibles, inaudibles.
- Discursivas, soporte: radiofónicos, grabación, habladas, sonoras, audibles, invisibles, visualizables por sinestesia.

⁶⁴ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y Representación*, p. 128.

⁶⁵ Ídem, p.143.

⁶⁶ Ídem, p.145

Existe un punto importante que debe ser recalado para lograr entrelazar y comprender la relación compleja pero existente, entre los distintos elementos que provocan imágenes, y eso está plasmado en una frase del Dr. Zamora: “estos esquemas sólo pretenden mostrar cuán relativas son las semejanzas y la visualidad en la operación de las imágenes sensibles. [...] la manera en que se combinan las diversas imágenes [...] donde también intervienen imágenes olfativas y táctiles. [...] donde sonido, movimiento y color interactúan con lo visual.”⁶⁷

Para el tema de las *imágenes no sensibles (imaginarias)* como son las que se buscan provocar en este proyecto, Zamora se apoya en Michel Denis y propone igualmente una tipología, para este caso simplemente se anotara el rubro en el que mejor se inserta el proyecto:

- ❖ Imágenes que surgen a partir de las palabras, imágenes generadas por descripciones y narraciones verbales.
- ❖ Imágenes recreativas, que se orientan hacia el pasado: recuerdos

Se ha logrado describir e identificar los tipos de imágenes que se localizan en este proyecto, imágenes tanto visuales como invisibles, sonoras como estéticas, sensibles y no sensible, y estas relaciones concuerdan con la idea del Dr. Zamora, de que “siempre que se mira una imagen visual (fotografía) se la confronta de algún modo con una

imagen no sensibles (recuerdo); y, viceversa, siempre que se imagina una imagen hay relaciones (de recuerdo, de percepción presente, de proyección al futuro) con alguna imagen física. Lo invisible y lo visible de la imagen van siempre juntos.”⁶⁸ Cuando se trata de recuerdos, de imágenes visibles, de imágenes sonoras, de representaciones imaginarias, el circuito que se sigue no es lineal ni en un solo sentido, las distintas imágenes se provocan las unas a las otras, van de una a la otra sin dirección definida.

Existe otro concepto importante que debemos mencionar cuando se trata de imágenes no visibles en conjunción con imágenes visibles y la imaginación. Aunque la imagen sea no sensibles (no visual, no táctil, etc.) por muy subjetiva que esta sea, no existe por sí sola, sino que siempre entra en combinación con una o más imágenes sensibles. Y esta relación que se hace con una imagen sensibles (ej: fotografía) y por lo tanto considerada como objetiva; es parte fundamental de la dimensión *intersubjetiva* de la que habla Edmund Husserl y retomada por varios autores como Flusser y el Dr. Zamora. Este término de *intersubjetividad* es de gran importancia en el presente proyecto ya que es lo que relaciona a todos los individuos que lo conforma: tanto a mí como creadora de las imágenes fotográficas, con los individuos que contaron sus recuerdos en forma de palabra oral; y con los espectadores, que verán el producto final y que crearan nuevas imágenes imaginarias. El Dr. Zamora lo ejemplifica y explica de la siguiente manera:

⁶⁷ Ídem, p.145.

⁶⁸ Ídem, p.187

“Cuando yo le cuento a alguien mis sueños, o lo hago partícipe de mis proyectos, estoy poniendo en juego la intersubjetividad de mi imaginación. A su vez, la persona que me escucha comparte conmigo dicha intersubjetividad e introyecta lo que le digo hacia su propia subjetividad.”⁶⁹ Esta imaginación que me invade como productora de imágenes fotográficas o imágenes sonoras, pueden ser comprobadas sencillamente por el hecho de exteriorizarlas de alguna manera. A su vez, la misma imaginación (tal vez con formas diferentes) de aquellos que narran sus recuerdos o de aquellos que escuchan esos recuerdos son intersubjetivos, sin necesidad de comprobación física. “La imaginación es un proyecto intersubjetivo: las imágenes imaginarias no yacen en la cabeza, sino que tienen una existencia social. Ahí es donde está la imaginación: en el uso de los signos que manejamos todos. Las imágenes imaginarias son intersubjetivas; son en un sentido amplio, formas simbólicas. Así, los unicornios existen intersubjetivamente: sabemos que alguien piensa en un unicornio por lo que dice; no es necesario abrirle el cerebro para comprobarlo.”⁷⁰ La imaginación existe en todos nosotros.

Así mismo Vilem Flusser, propone una definición de lo que el concepto de imaginación es: “esta capacidad específica de abstraer superficies espacio-tiempo y de re proyectarlas al espacio-tiempo”⁷¹ y es de suma importancia situar a la imaginación dentro de nosotros, como un ente completo que no se encuentra solamente en

el cerebro, sino que nos invade: “ la imaginación no radica en algún lugar misterioso de la corteza cerebral que algún día habrán de descubrir los científicos para mostrarlo al mundo. La imaginación no radica en ningún lado, sino que toma forma o se manifiesta en el uso del lenguaje verbal o visual y de cualquier otro sistema de signos por parte del usuario. La imaginación está en el uso de los signos, en la intersubjetividad”⁷². Y es en este punto en que las imágenes (“lo invisible y lo visible de la imagen van siempre juntos”⁷³) de este proyecto se relacionan, en la intersubjetividad de la imaginación.

Se pretende ilustrar los elementos intersubjetivos del proyecto, explicando la relación entre cada uno, el vaivén entre el recuerdo y los distintos elementos que forman imágenes, para finalmente convertirse en imágenes fotográficas que llamaremos “subjetivas”.

Existen varios niveles de motivación del recuerdo, el primero de ellos, es la experimentación del fotógrafo capturando elementos del presente que le provocan recuerdos en donde los objetos fotografiados son consecuencia de un primer ejercicio introspectivo de recordar y después la captura de las imágenes visibles que provocarían ese recuerdo.

El segundo nivel, es el recuerdo que estas mismas fotografías provocan en otros sujetos, quienes experimentan representaciones imaginarias por medio de la imagen visual, y que exteriorizarán por medio de la comunicación oral.

69 Ídem, p.192.

70 Ídem, p.193.

71 Vilem Flusser, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. p. 11

72 Fernando Zamora. *Filosofía de la Imagen*. p.184

73 Ídem. p.187



Ejemplo: una persona viendo esta imagen narra lo siguiente:

bueno... este... yo de niña le decía changuera, que era donde se cuelgan los changos (risa)... y era de una guardería a la que yo iba de muy chiquita, del color era amarillo. Del sonido me acuerdo mucho que cuando le pagabas sonaba hueco. Pus, no olía a nada, bueno, las manos me quedaban oliendo a metal cuando me subía, y... bueno la anécdota es de que en la guardería yo siempre me subía y tratando de llegar hasta arriba me... me caía siempre, no? Y entonces este... llegaba mi mamá a contarle "ay! Qué crees, mamá, me caí de la Changueda, porque no podía pronunciar la "r" no? (risa)... y entonces diario mi mamá : "como que te caíste?" "si me caí" y al siguiente día, otra vez, "oye, mamá, me caí de la Changueda", o el día que llegaba arriba "oye, mamá, llegué arriba de la Changueda" "Ah! Qué bueno, que no sé qué". Hasta que al final se caían tantos niños que la acabaron guardándola en la azotea de la guardería. Y este... Sensaciones, pus sí de que, de dolor, porque me caía, y porque me jalaba mucho los brazos, pero también como de satisfacción de llegar hasta arriba, no? De la... porque era como piramidal.

El tercer nivel, es una propuesta visual de imágenes que se podrían formar en quien ve estas primeras imágenes fotográficas. Ya sea, el narrador de los recuerdos o una síntesis subjetiva o intersubjetiva propuesta por el mismo artista (en este caso se trata de mí).



Y finalmente el último nivel se presenta al exponer estas fotografías (imágenes visuales) junto con la comunicación oral de estos sujetos relatando sus recuerdos (imágenes sonoras), a terceros (espectadores) quienes experimentarán sincrónicamente los relatos sonoros junto con la visión de la fotografías. Entonces, lograrán a su vez, formar representación imaginarias por medio de recuerdos personales motivados por el conjunto de la obra (visual y sonora). Una propuesta que podría ser llamada *Audiovisual*, término y propuesta que se desarrollará en el siguiente capítulo.

2.6. Propuesta de Audiovisual

En los subcapítulos anteriores de éste segundo capítulo se expuso la utilización de la fotografía (imagen visual) como motivadora de recuerdos, y la función del sonido (imagen sonora) como una manera de interpretar o externar esos mismos recuerdos en el presente. Posteriormente se investigó sobre la relación conceptual de estas dos imágenes, proponiendo prácticamente (de modo visual) la "unión" entre estos dos elementos (la imagen y el sonido).

Finalmente, la propuesta de obra final es la conjunción entre las fotografías motivadoras de recuerdos, la representación mnemónica en forma de fotografía manipulada (transfer) y el sonido de las narraciones de estos recuerdos.

Tendremos por lo tanto un objeto audio-visual. Apoyándonos de la definición de Ángel Rodríguez: "El lenguaje audiovisual es el conjunto de los modos de organización artificial de la imagen y el sonido que utilizamos para transmitir ideas o sensaciones, ajustándonos a la capacidad del hombre para percibir las y comprenderlas."⁷⁴

Para poder incluir este trabajo dentro del concepto de audiovisual, se recurrió a la propuesta de las tres características esenciales que promueven un lenguaje audiovisual, considerado por Ángel Rodríguez en su texto *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual*. Para éste autor, para que un mensaje audiovisual pueda ser estudiado como tal, debe incluir las siguientes características⁷⁵:

1. El hecho de que exista siempre voluntad previa por parte de unos emisores para estimular en otras personas series organizadas de percepciones naturalistas simuladas.
2. Su capacidad de generar artificialmente mensajes que estimulan sobre el sistema sensorial del hombre percepciones muy similares a las que producen las informaciones de origen natural.
3. Su capacidad de articular dentro de él cualquier otro lenguaje basado en la percepción humana.

El término "audiovisual" fue empezado a utilizar en Estados Unidos cerca de los años 1930, siempre en relación al cine sonoro. Pero fue en Francia en los años 1950 que el término se amplía y se comienza a aplicar en otros ámbitos que solamente en el medio cinematográfico. En su escrito *Una Reflexión Sobre el Término Audiovisual*, Noé Sánchez lo desglosa y trata de esclarecer la relación que se hace del audiovisual con el cine, utilizando una definición del fenómeno audiovisual: "[...] medios impersonales interpuestos, sucesiva o simultáneamente, en el proceso de la comunicación humana establecida a través de los sentidos de la vista y del oído, con el fin de superar los obstáculos que para la expansión de la misma suponen el tiempo, el espacio y la materia."⁷⁶ Justamente ampliando la definición del término más allá de la acepción cinematográfica. Es importante apuntar que esta reflexión es realizada en el ámbito de la Comunicación, y por lo tanto será acotada dentro de los

⁷⁴ Ángel Rodríguez. *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual*. p.25

⁷⁵ Ídem. p.26

⁷⁶ Jaques Perriault. *Las Máquinas de Comunicar*, ed. Gedisa, citado por Noé Sánchez en *Una Reflexión Sobre el Término Audiovisual*. p.2

términos específicos de la comunicación. Dentro de esta actividad se diferencian por lo menos seis tipos de "audiovisuales"⁷⁷:

1. Técnicas didácticas que comprenden instrumentos como pizarrón, rotafolio, proyecciones de diapositivas, etc.
2. Medios que presentan estímulos visuales y auditivos en sincronía, como el cine, la televisión, y el diaporama.
3. Medios que presentan estímulos visuales y auditivos sin sincronía, como ciertos métodos didácticos que consisten en un impreso acompañado por una pista de audio en cualquier tipo de soporte (CD, cassette, etc.).
4. Medios o mensajes que comparten alguna característica con los códigos cinematográficos; particularmente la característica de articular o montar escenas o cuadros, ejemplos de ellos: los comics, la fotonovela, el teatro, etc.
5. Medios de un solo canal (visual o auditivo) que sugieren estímulos en la mente del espectador, para el sentido que no está siendo afectado directamente, por ejemplo; cierto tipo de emisiones radiofónicas, como la radio-novela, o el visionado de un film sin acompañamiento sonoro.
6. Medios que potencialmente o en la práctica pueden enviar estímulos a más de dos sentidos, "multimedia", o si se acepta el término, "extra-audiovisuales", como: las artes escénicas y la mayor parte de las comunicaciones digitales.

⁷⁷ *Ibidem*.

Dentro de estas actividades audiovisuales, la que puede ser comparada a la presente propuesta visual es el que se define como punto 3, *Medios que presentan estímulos visuales y auditivos sin sincronía*, ya que la conjunción de imagen y sonido sincronizado no está totalmente presente. Se tiene un audio que transcurre en el tiempo, pero una imagen totalmente estática, sin sincronía real. Sin embargo la simple presencia de las imágenes como sea que éstas sean mostradas en conjunción con un sonido, reforzándose uno al otro, hacen de éste producto un montaje audiovisual "[...] la separación entre sonido e imagen es incompatible. Ese paralelismo entre las dos fuentes se identifica de manera expresa en el montaje audiovisual. Podría aplicarse a cualquier expresión audiovisual ya que en el producto final debemos verlo como un todo."⁷⁸

Es interesante observar como se ha discutido el paralelismo entre audiovisual y el cine, haciendo parecer que todo audiovisual es cinematográfico, sin embargo, también se debe tomar en cuenta las distintas formas que toman los audiovisuales, y aun así entran dentro de ese mundo. A éste respecto, Noé Sánchez argumenta "Encontraríamos pruebas más claras de estas diferencias si ejerciéramos el mismo ejercicio tomando como referencia a uno de los medios a los que originalmente se le aplico el término de "Audiovisual", el Diaporama, en el que en su uso más generalizado (con fines documentales) las funciones de reproducción y comentario están totalmente invertidas"⁷⁹

⁷⁸ *Ídem*. p.30

⁷⁹ Noé Sánchez, *Op. Cit.* p.4

Como por ejemplo, la imagen fija (en contraposición a una de las características principales del cine que es el movimiento en las imágenes). La imagen fija también puede ser considerada parte de un audiovisual, siempre y cuando esté ligada a un sonido, pero sobre todo cuando esta imagen visual fija "desempeñe un valor fundamental en el sentido final de la obra"⁸⁰

Tradicionalmente la imagen de los diaporamas (ejemplo de audiovisual) son agrandadas por medio de proyecciones, lo que le confiere cierto aspecto hacia el espectador. Éste experimenta una alteración en la visión de la relación espacial que habitualmente tiene con las imágenes. El gran tamaño que adquiere la imagen hace que el espectador pueda sentirse atrapado por ella o en ella⁸¹, por lo que podemos concluir que el tamaño de la imagen condiciona la experiencia del espectador. Así, si la imagen es pequeña (este es el caso de la presente propuesta audiovisual) y el espectador debe acercarse al máximo para contemplarla, esta condición provoca alguna relación específica con quien lo mira, tanto como si la imagen fuese ampliada.

En este caso creo que no se debe de omitir, al igual que el tamaño de la imagen, el análisis de las características de la presentación del sonido. Si el sonido es propuesto ambiental, y envuelve al espectador sin conocer la fuente, esto provoca una experiencia específica en él. Pero, si el sonido es propuesto aislado o desde una fuente muy específica (como unos audífonos), entonces el espectador lo experimentará de distinta manera. Tal vez

sea un momento más íntimo, comparable a alguien escuchando otra persona contando sus secretos.

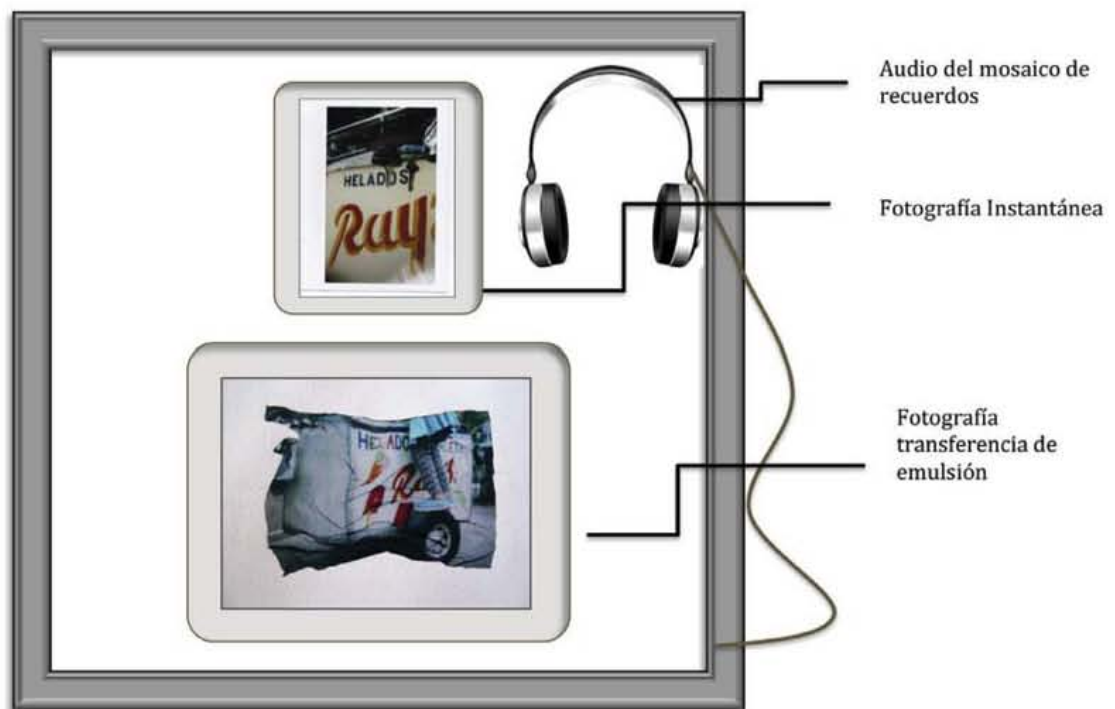
En el caso de la propuesta visual de este proyecto la imagen es presentada en sus dimensiones originales (formato pequeño) y el sonido aunado es propuesto desde audífonos. El espectador deberá tener una experiencia espacial muy cercana, es decir observa las imágenes visuales desde una distancia muy corta, al mismo tiempo que escucha las narraciones sonoras desde audífonos personales. Esta propuesta será, por lo tanto, lo que condicione la experiencia del espectador, y así se puede introducir el concepto de Ángel Rodríguez donde "no se 've' lo mismo cuando se oye; no se 'oye' lo mismo cuando se ve."⁸²

80 Ídem. p.31

81 Ídem p. 32

82 Ángel Rodríguez. *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual*. Introducción.

Propuesta de Audiovisual:



Obra enmarcada a la pared

El pasado sólo es el material con el que se podrá hacer el futuro a través de los instantes presentes.

Walter Benjamin.

3. Desarrollo y delimitación de los recuerdos como puntos de partida de la creación

3.1. Descripción de los recuerdos individuales, colectivos y culturales de la generación de los 80's en México

Nací en 1978 en la Ciudad de México, y comparto experiencias de la vida cotidiana con personas contemporáneas, es decir que hayan nacido entre 1970 y 1985. Antes de 1970 y después de 1985 cambian las generaciones, una anterior (la de mis padres) y una posterior (la de los nacidos alrededor de 1985).

Las personas que me interesan para el desarrollo práctico de mi proyecto son las mismas de mi "generación" y que han vivido en México, con quien podría compartir recuerdos. Nací en la década de los 70 pero mis recuerdos son de los años 1980-1990 cuando tenía aproximadamente 7 años, es decir, a partir de 1985.

3.1.1. Delimitación del concepto Generación

A continuación, se definirá lo que se entiende por "generación", en el presente trabajo, y se tratará de delimitar la generación a la que pertenezco con el fin de contextualizar la producción fotográfica y el resultado de recuerdos provocados por éstas.

El concepto de "generación" es utilizado con distintos propósitos: como por ejemplo, tanto para citar a la generación de los "Baby Boomers" "X" o "Y", como a la generación de

adolescentes de la preparatoria de 1995, o como para diferenciar entre la generación de los abuelos de la de los padres o de la de los hijos, entre otros.

Este término forma parte del ámbito de la sociología y psicología, por lo tanto la siguiente información es rescatada de sociólogos que se interesan en el tema.

La psicóloga puertorriqueña Angie Vázquez Rosado nos ofrece algunas definiciones de este concepto diciendo que las generaciones son "grupos que son identificables por rasgos que los hacen socialmente únicos o distintos y que vienen a caracterizar toda una época en el tiempo, con diferencias marcadas a sus generaciones antecesoras y que aportan una nueva forma de ver y "hacer las cosas".¹ Podemos observar algunos términos que parecen interesantes como son "grupos", "socialmente" "época", que son conceptos de relevancia en este proyecto. Sin embargo, en este mismo artículo, la autora afirma que hoy en día el concepto "generación" es completamente abstracto" lo cual dificulta su delimitación. Propone que "el concepto generación es una construcción hipotética cognitiva (una categorización) que sirve para establecer una medida de tiempo arbitraria

¹ Angie Vázquez Rosado, *Reflexiones sobre Identidad y Generaciones*. p.1

con la que podemos observar la conducta de grupos (es un concepto de colectivos) en un parámetro específico de tiempo." Es decir, dividir en grupos sociales según una medida de tiempo para dar explicaciones de sus conductas en un tiempo posterior.

En este proyecto nos interesa lo acontecido a partir de la última mitad del siglo XX, ya que es en esta época en que nací. Angie Vázquez Rosado nos propone una explicación de cuándo es que cambia una "generación" durante los años, y esta conceptualización del término es diferente antes de la segunda mitad del siglo XX y después: "usualmente se hablaba de una nueva generación cuando habían pasado 20 años de la anterior como mínimo, sin embargo, la mayor parte de las veces una generación caracterizaba medio siglo, tendía a identificar una década específica como fecha de inicio a una generación en particular. Actualmente (2006) vemos cómo se ha tratado de establecer "generaciones" por cada década en la segunda mitad del siglo XX."²

Para poder entender de manera simple el concepto de "generación", se encuentran dos grandes líneas interpretativas³:

1. Generación como "grupo de edad"

Wilhelm Dilthey⁴ (1875) define la generación como "una entidad constituida por un conjunto de individuos que han vivido en el mismo momento una experiencia histórica determinante e irreplicable, obteniendo ella la propia orientación moral y el sentido de compartir un destino común."

W. Dilthey delimita esta definición al grupo de personas que experimentan

alguna fuerte influencia histórica que dirige sus acciones. Por lo tanto se puede hablar una "generación de la Resistencia", de una "generación de Vietnam", de una "generación del 68", de una "generación de la caída del Muro de Berlín".

También José Ortega y Gasset (1923) retoma la misma definición, equiparando la generación al conjunto de los coetáneos que tienen experiencias comunes fuertes: para él, la generación es una comunidad de edad, en un mismo contexto socio-geográfico, que implica un destino en común.

Karl Mannheim es otro de los autores que estudian el fenómeno de las generaciones. Mannheim propone que "cada generación, en cuanto que participa sólo en una secuencia limitada del proceso histórico, presenta una "estratificación de la vivencia"⁵: las primeras impresiones recibidas en la juventud tienden a cristalizarse en una visión del mundo que orientará los significados de las experiencias sucesivas."⁶ Atribuye una gran importancia a la fase de la juventud en la formación de las ideas y los modos de pensar. El enfoque de Mannheim se centra en el hecho de que la sociedad está dividida en posiciones sociales muy claras en relación a las edades de las personas. Cada individuo crea un vínculo con los demás de su misma edad, y por lo tanto las experiencias son compartidas según este grupo de edad, y así es como se crea la sensación de pertenencia por años de nacimiento afines.

En demografía existe el término de "cohorte" que, en este caso, puede ser insertado en un concepto histórico-sociológico

² *Ibidem*

³ Pier Paolo Donati, *Familias y Generaciones*. p.2

⁴ *Ibidem*

⁵ Karl Mannheim, *El Problema de las Generaciones*. p.216

⁶ Pier Paolo Donati, *Op. Cit.* p.4

acompañando las definiciones de generación. Ya que cohorte es: "el agregado estadístico de los individuos nacidos en un cierto año o en un cierto intervalo de años", y el sentido que le da Mannheim a la generación podría ser más bien llamado "grupo de edad" dentro del cual se colocan eventualmente particulares "unidades generacionales" como por ejemplo, grupos juveniles, en el mismo rango de edad, con orientaciones ideológicas y un estilo de vida opuestos. Y así, se puede definir "los grupo de edades" o generaciones mediante la asignación de particulares rasgos históricos, culturales y de experiencia a individuos de una cohorte en su conjunto, o a algunos segmentos de ésta.

Es interesante destacar que el concepto de generación que se usa actualmente tiene un carácter más histórico que sociológico, es decir que se usa más bien para referirse a grupos que comparten una misma experiencia histórica significativa por la cercanía de edad, esto siempre desde el punto de vista particular del observador que les atribuye la experiencia a estos individuos.⁷

2. Generación como "descendencia parental-familiar"

Este concepto de "descendencia parental-familiar" fue el resultado de la crítica del enfoque de Mannheim en 1980. Se cuenta con cuatro definiciones de generación: genealógica, histórica, demográfica, sociológica. En este sentido, el término generación se usa para identificar el orden de descendencia de acuerdo con el rango de los individuos dentro de las familias.⁸

El autor de este artículo, Pier Paolo Donati propone lo siguiente: "En concreto, con los dos grandes enfoques apenas mencionados se llega a aclarar que el concepto de generación en sentido propio no puede ser confundido con los conceptos de cohorte, grupo de edad y "unidad generacional" (en el sentido específico de Mannheim). Estos términos son distintos en cuanto que, aunque se refieren a los mismos individuos, los ven desde puntos de vista diferentes."

Definiciones de Generación:

- *Cohorte* (sentido demográfico). Conjunto de los nacidos en un mismo año o en un intervalo de años.⁹

"Un conjunto de personas que tienen aproximadamente la misma edad, o sea una cohorte en sentido demográfico"¹⁰.

- *Grupo de edad* (sentido histórico). Una cohorte de N años vista como un grupo social.

"Un periodo histórico correspondiente a la duración de la renovación de los hombres en la vida pública y medida por el espacio del tiempo que separa la edad del padre de la del hijo".

- *Unidad generacional* (Mannheim). Un subgrupo de edad que produce y guía movimientos sociales y culturales.

"Un conjunto de personas que tienen aproximadamente la misma edad cuyo principal criterio de identificación reside en las experiencias históricas comunes de las que deriva una visión común del mundo".

⁷ Ídem. p.6

⁸ Ídem. p.8

⁹ Desde el punto de vista de Pier Paolo Donati.

¹⁰ Desde el punto de vista de Claudine Attias-Donfut.

➤ *Sentido sociológico.* El conjunto de aquellos que comparten una posición respecto a las relaciones de descendencia (o viceversa), es decir, de acuerdo con la sucesión biológica y cultural, relaciones que son socialmente mediadas (por la sociedad).

“Una relación de filiación y un conjunto de personas clasificadas de acuerdo con esta relación”.

3.1.2. Relación entre las generaciones y la memoria

En el siguiente apartado se intentará, en una primera instancia, relacionar o vincular la memoria individual (autobiográfica, recuerdos) y la memoria colectiva, y en una segunda parte el objetivo será enmarcar el rol de la memoria dentro de los grupos sociales.

Se busca comprobar que la memoria autobiográfica se nutre de la memoria colectiva y también alimenta esta misma memoria colectiva, que a su vez se forma por medio de grupos de individuos que pertenecen a cohortes generacionales. Dicho de otra manera, los individuos que forman parte de una misma unidad generacional comparten igualmente, en algunos puntos, su memoria autobiográfica (o recuerdos), transformando o constituyendo una memoria colectiva y/o una memoria generacional, por lo tanto compartirán y formarán una identidad en común.

Una de las primeras ideas que se debe de analizar es la idea de que los recuerdos (también pueden ser llamados memoria

individual o autobiográfica) son vivencias del pasado de cada uno de los individuos que recuerdan. Por lo tanto, son recuerdos únicos, individuales, personales. Cada individuo tiene sus “propios” recuerdos, y nadie más puede recordar de la misma manera.

Esta idea de la individualidad de los recuerdos es retomada por Paul Ricoeur, quien dice: “Mis recuerdos no son los vuestros. No pueden transferirse los recuerdos de uno a la memoria de otro. [...] puede hablarse de la memoria como modelo del *carácter propio* de las experiencias vividas del sujeto.”¹¹, no pueden ser transferidos de un individuo a otro. Al parecer una de las tendencias es pensar que los recuerdos solo reflejan aspectos propios e individuales, y que cada individuo tiene sus propios recuerdos de lo vivido sin que se asemejen a los del individuo vecino.

Locke, veía en la memoria un rasgo de identidad reflexiva en el transcurso del tiempo. Se puede hablar de la memoria como modelo del *carácter propio* de las experiencias vividas pasadas del individuo.

Por otra parte, Husserl expone una característica más de la memoria que es la garantía de una continuidad temporal del individuo.¹² Es decir, la continuidad entre un pasado y el presente permite regresar desde el presente vivido hasta acontecimientos más lejanos de la infancia, con la posibilidad de saltar por encima de intervalos de tiempo indefinidos e ir directamente a una experiencia pasada en concreto.

Estas ideas están desarrolladas por Paul Ricoeur en su libro *La Memoria, La Historia y El Olvido*, desarrollando igualmente la idea

¹¹ Paul Ricoeur. *La Memoria, la Historia, el Olvido*. p. 128

¹² Paul Ricoeur. *La lectura del Tiempo Pasado: Memoria y Olvido*. p. 128

de memoria colectiva, expuesta principalmente por Maurice Halbwachs con su obra *La Memoria Colectiva*, donde plantea que la memoria está directamente relacionada a la entidad colectiva llamada grupo o sociedad.¹³

Según Halbwachs, "uno no recuerda solo¹⁴, sino con la ayuda de los recuerdos de otro. Inclusive propone que nuestros presuntos recuerdos muy a menudo se han tomado prestados de los relatos contados por otro", y por último, el hecho de que nuestros recuerdos pueden encontrar en relatos colectivos de individuos que pertenecen a un mismo grupo. Halbwachs señala que "cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte" Por ello, le resulta inadmisibles la existencia de una memoria pura individual, algo "empíricamente inaccesible y apriorísticamente inaceptable".¹⁵

Así, se desarrolla el concepto de una memoria colectiva, inmersa en una sociedad definida que puede proponer identidades de una colectividad.¹⁶

Pero desde las dos perspectivas (memoria individual y memoria colectiva) no tiene cabida una dentro de la otra. A este fenómeno, Paul Ricoeur propone un engrane entre estos "opuestos", un engrane de complementariedad entre las dos propuestas ya que para "toda la tradición de la mirada interior se construye como una situación sin salida hacia la memoria colectiva."¹⁷

Para él estas dos inclinaciones pueden ser descritas una dentro de la sociología de la memoria colectiva y la otra dentro de la fenomenología de la memoria individual. Él afirma que ninguna de las dos logra a la vez una cohesión de los estados de conciencia del yo individual, y la capacidad de las entidades colectivas de conservar los recuerdos comunes.

Paul Ricoeur propone un correlación entre lo individual y lo social, para él, es en el acto personal de la rememoración (recuerdo) donde inicialmente se buscó la marca de lo social. El acto de recordar es siempre de quien lo hace. Halbwachs, no se aparta tanto de esta misma idea diciendo que cada memoria individual es un punto de vista de la memoria colectiva. Pero que los puntos de vistas cambian según el lugar y el tiempo que el individuo ocupe. La memoria individual y colectiva se interrelacionan.

Al "platicar" estos recuerdos, los relatos pueden variar entre cada individuo, pero lo que nos importa en este proyecto, es el hecho de que todos "hablan" de una misma identidad colectiva y de significados compartidos, relatados de distintas maneras.¹⁸

He aquí, la importancia del rol de la *oralidad*, la *comunicación*, la *narración*, dentro de los grupos sociales y la memoria. "El hacer memoria es un ejercicio lingüístico y, por ello, social y cargado de sentido y de significados."¹⁹ El lenguaje le da forma a la memoria, también le da contenido y significado. Paul Ricoeur localiza a el lenguaje, la narración, la oralidad como el eje entre estas dos memorias²⁰ (colectiva e individual), en su fase declarativa, la

13 Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. p.157

14 Johán Méndez Reyes, *Op. Cit.* p.166

15 Ídem. p.38

16 Ídem. p.124

17 Paul Ricoeur, *Op. Cit.* p.129

18 María Julieta Oddone y Gloria Lynch, *La Memoria de los Hechos Socio-históricos en el Curso de la Vida*. p. 130

19 Ídem. p.128

20 Paul Ricoeur, *Op. Cit.* p.162

memoria entra en la región del lenguaje: el recuerdo dicho, pronunciado, es ya un estilo de discurso que el individuo se hace a él mismo. Este discurso pronunciado se realiza en un lenguaje común, en el idioma de los otros. Ricoeur dice: "En su fase declarativa, la memoria entra en el ámbito del lenguaje: una vez expresado, pronunciado, el recuerdo es ya una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo. Ahora bien, el pronunciamiento de este discurso se hace en la lengua común, lo más a menudo en la lengua materna, que es la lengua de los otros."²¹

La rememoración convertida en oralidad, se convierte en un relato con una estructura pública recibida por un tercero, y en algunos casos almacenados en algún archivo. Esta "oralidad" se convierte en algo "conservable", este recuerdo se transforma en memoria colectiva histórica en un mundo social en donde las experiencias de otros y las mías conviven, "creemos en la existencia del otro porque actuamos con él y sobre él, y somos afectados por su acción."²² Y por lo tanto habrá vínculos entre personas, y sucesivamente entre generaciones.

A continuación sumaremos a esta reflexión de la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva, la importancia de la recuperación de los recuerdos individuales para la formación de memoria colectiva por medio de las unidades generacionales.

Para este fin expondremos la siguiente definición de memoria colectiva, que hace referencia "al conjunto de recuerdos más importantes compartidos por un grupo y a la

transmisión entre generaciones del conocimiento de los eventos o cambios que modificaron la sociedad de manera importante."²³

La memoria colectiva aparece por lo tanto estar asociada a las experiencias vividas dependiendo de los rangos de edad de la generación a la que pertenece el grupo, así cada generación recuerda diferentes eventos que le parecerán importantes a una y no a la siguiente. Podemos tomar como ejemplo la experiencia del temblor de 1985 en la Ciudad de México vivida por los de la cohorte nacidos entre 1970 y 1980 que no parece ser significativa para los nacidos después de 1980.

Según Karl Mannheim, uno de los primeros sociólogos alemanes en estudiar y definir el concepto de generación (1930), "las personas recuerdan más los eventos colectivos importantes que vivieron entre la adolescencia y la temprana juventud, período en que se produce la "apertura al mundo"²⁴. Al parecer, los recuerdos lejanos, de infancia o de adolescencia, son importantes, ya que estas experiencias son las que construyen los recuerdos autobiográficos. A diferencia de los recuerdos más cercanos que se asimilan como simples experiencias personales.

Se destaca, entonces, que al incluir la memoria dentro del ámbito social, los grupos sociales (como lo son los grupos de una misma unidad generacional) logran reflejar en la memoria colectiva y ver lo que fueron al igual de lo que son. Así, logramos llegar al punto en donde los grupos sociales lograrán mostrar lo que son, construyendo y conservando su memoria colectiva

²¹ Ídem, p.168

²² Ídem, p.169

²³ María Julieta Oddone y Gloria Lynch, *Op. Cit.* p.124

²⁴ Ídem. p.125

formada por varias memorias individuales (recuerdos), formando una identidad. Retomando a Halbwachs, "el soporte fundamental de toda identidad colectiva es su memoria, en cuanto reproduce y reconstruye dicha identidad. Lo que son los grupos y su vida social —pasada, presente y futura— se sustenta en su memoria. El pasado de la memoria es un pasado vivo; un pasado que encuentra su sentido y sus significados en el presente. Es el pasado de la experiencia directa o asociativa de los individuos."²⁵

Cuando se hace memoria, lo que está haciendo es interpretar y construir una realidad según la socialización y la organización de su grupo, siguiendo valores que comparte con los demás individuos de su grupo (o cohorte). Pero esta memoria colectiva es llamada "generacional" cuando una parte de los miembros de una cohorte (del grupo) dada comparten los referentes a uno o varios eventos y se separa así de las otras cohortes. Es también llamada "memoria transgeneracional" que trata de una experiencia que contribuye a ensanchar el círculo de los próximos, abriéndolos hacia un pasado que, nos pone en comunicación con las experiencias de otra generación distinta a la nuestra.

3.1.3 La unidad generacional a la que pertenezco

Según el sociólogo Karl Mannheim la duración de las generaciones se determina de forma diversa según los casos. "Algunos fijan la duración del efecto de la generación en quince años, pero la mayoría de los

autores sostienen que dura treinta: los treinta primeros años son de formación; sólo al alcanzar esa edad empieza el individuo medio a ser creativo, y cuando llega a los sesenta, el hombre deja la vida pública."²⁶ Sin embargo esta definición no se ajusta a las generaciones que conocemos; según esta definición un individuo entra en una generación a partir de los 30 años de edad, antes de esa edad no tiene un carácter creativo y por lo tanto no parece ser "interesante".

Otra definición que ofrece un mayor contenido histórico y por lo tanto social es el siguiente, propuesto por el estudioso alemán hermenéutico Wilhelm Dilthey: "Generación es, además, una denominación para una relación de contemporaneidad de individuos; aquellos que en cierto modo crecieron juntos, es decir, tuvieron una infancia común, una juventud común, cuyo tiempo de fuerza viril coincidió parcialmente, los designamos como la misma generación. De aquí resulta luego la conexión de tales personas por una relación más profunda. Aquellos que en los años respectivos experimentan las mismas influencias rectoras constituyen juntos una generación. Entendida así, una generación constituye un estrecho círculo de individuos, que están ligados hasta formar un todo homogéneo por la dependencia de los mismos grandes hechos y variaciones, que aparecieron en su época de receptividad a pesar de la diversidad de otros factores agregados"²⁷. Por lo tanto, según esta manera de delimitar una generación, los individuos de una misma generación son aquellos que tuvieron una infancia común, una juventud común, adolescencia común, y

²⁵ Ídem. p.128

²⁶ Karl Mannheim, *El Problema de las Generaciones*. p. 196

²⁷ Rosa María Martínez De Codes, *Reflexiones en Torno al Criterio Generacional, como Teoría Analítica y Método Histórico*, p. 61

que reciben las mismas influencias sociales, culturales, geográficas, etc. Agregando los eventos característicos de esos años, que destaquen y que formen a esos individuos de una misma "generación".

Cabe remarcar un término propuesto por José Ortega y Gasset que define a aquella relación de individuos que tienen la misma edad, que son "coetanos", término que se diferencia de "contemporáneos". Esto conlleva a la necesidad de explicar estos dos términos: "Contemporáneos", vivir al mismo tiempo, y "Coetáneos", tener la misma edad. Así, Ortega nos propone una nueva definición de generación mucho más rigurosa: "El conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente, más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital."²⁸

En esta definición podemos distinguir que para Ortega la edad no es una fecha, más bien un cierto modo de vivir. Y desde esta perspectiva, también propone cinco periodos de años, que serán periodos de "quehacer vital" ya que para él "La edad, pues, no es una fecha, sino una zona de fechas, y tienen la misma edad, vital e histórica, no sólo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas"²⁹:

1. los primeros 15 años conforman la niñez;
2. de los 15 a los 30, la juventud;
3. de los 30 a los 45, la iniciación;
4. de los 45 a los 60, el predominio;
5. de los 60 a los 75, la vejez.

28 Ídem, p. 68

29 Ídem, p. 70

Sin embargo, nos preguntaremos la duración de estos periodos, y por lo tanto la duración de una generación, para tener una idea del periodo en el que nos encontramos o del que estamos hablando. Para Ortega cada zona tiene una duración de quince años. Y por lo tanto, una generación está delimitada por estos quince años en los que, por ejemplo, dura la niñez. "El sistema de vigencias en que la forma de la vida humana consiste dura un periodo que casi coincide con los quince años. Una generación es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente. La generación se da, pues, la unidad concreta de la auténtica cronología histórica, o, dicho en otra forma, que la historia camina y procede por generaciones".³⁰

Según esta delimitación, las experiencias serán parecidas no solamente para los individuos que nacen el mismo año, sino también, para aquellos que nacen dentro de los quince años consecutivos. Dicho de otra manera, la contemporaneidad (vivir al mismo tiempo) no es menos importante que la coetaneidad (tener la misma edad), dentro de las influencias de los individuos de una misma generación. Este punto es también analizado por el sociólogo Karl Mannheim diciendo al respecto que: "no solo es su sucesión lo que cobra un sentido más profundo que el meramente cronológico, sino también la *contemporaneidad*. Los individuos que crecen como contemporáneos experimentan tanto en los años de gran receptividad como después- las mismas influencias directrices de la cultura intelectual que les moldea y de la situación

30 Ídem, p. 71

político-social.”³¹ Mannheim, insiste en abrir los límites de una generación, tratando de sacar la definición de los simples límites de años de nacimiento, incluyendo dentro de las influencias generacionales, los factores sociológicos, dice: “uno se encuentra en una posición parecida a la de otros en la corriente histórica del acontecer social debido a que pertenece a una generación, a un mismo “año de nacimiento” pero como no es sencillamente una cuestión de números, es indispensable tomar en cuenta que las conexiones generacionales son un problema sociológico.”³²

Así, logramos acercarnos a una delimitación del rango de años de la generación a la que pertenezco, o dicho de otra manera, logramos definir a los individuos que forman parte de mi propia generación. Somos aquellos que compartimos, además de ciertos años de nacimiento, una misma situación histórica, una misma situación político-social, influencias con las mismas directrices culturales e intelectuales, etc. Parece complicado lograr delimitar con un rango de años a una misma generación, ya que los autores proponen distintas duraciones de un periodo. Al parecer, son los quince años de juventud, los que más influyen a la generación, ya que es durante este momento de la vida en que se toma conciencia de lo que es una unidad generacional “Parece ser que se eleva a la conciencia la unidad generacional, precisamente durante la juventud”.³³

Como vimos anteriormente, “la juventud” puede ser delimitada entre los quince y los treinta años de edad, según José Ortega

y Gasset, quien no parece estar alejado del rango que propone la UNESCO: “la juventud a nivel global está definida como los hombres y mujeres entre los 12 y los 29 años, definición adoptada por gobiernos de varios países.”³⁴

A manera de conclusión, trataré de proponer la generación a la que pertenezco según los años de mi niñez y de mi juventud. Aunque cabe destacar, que es una propuesta aventurada ya que, como vimos anteriormente, los intervalos varían en función del ritmo de la vida histórica y, por tanto, una cifra exacta no tendría valor alguno como medida constante de la realidad.³⁵

Nací en 1978, mi periodo de niñez fue de 1978 a 1993, y mi juventud (de los 15 años de edad a los 30 años) fue de 1993 al 2008. Así viví las mismas influencias que aquellos que nacieron algunos años antes y pocos años después que yo, ya que la niñez de un individuo nacido en 1970 dura hasta 1985, año que también pertenece al rango de mi niñez. Como dice Ortega: “Lo decisivo en la idea de las generaciones no es que se suceden, sino que se solapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas y en torno a las mismas cosas, pero con distinto índice de edad y, por ello, con distinto sentido”³⁶

Esto es durante el siglo XX, durante este siglo se identificaron tres generaciones en algunas partes del mundo (obviamente, no aplican a todos los países ni regiones del mundo sino a las sociedades industrializadas): la Generación Silente (primera mitad del siglo XX), la Generación de los

31 Karl Mannheim, *Op. Cit.* p. 199

32 Ídem. p. 208

33 Íbidem.

34 Juan Carlos daza Sanabria, *La Próxima Generación. Juventud Rural del Estado de Colima a Inicios del Nuevo Milenio.* p.32

35 Rosa María Martínez De Codes, *Op. Cit.* p. 65

36 Ídem, p.71

“baby-boomers” (segunda mitad del siglo XX) y la Generación X (finales del siglo XX).

Según esta división, yo pertenezco a la *generación X*, que presenta las siguientes características (según Angie Vázquez)³⁷:

- Viven con la “filosofía del momento: el aquí y ahora”.
- Inmediatistas; de poca paciencia, lo quieren todo al momento y comprenden poco los procesos que toman tiempo.
- Egoístas y cínicos; el individualismo reina en sus valores personales y se dan muchas personalidades egocéntricas.
- Dependientes económicamente de los padres hasta llegar a adultos, pues paradójicamente no quieren salir de las comodidades y seguridades que sus padres (los “baby-boomers”) les han dado en crianzas, donde les han dado todo lo que generaciones anteriores no tuvieron.
- Cuestionan autoridades tradicionales con agresividad y muchas veces sin argumentación o base teórica.

El nombre de Generación X fue una categoría generacional inventada, un concepto creado por razones literarias, por el escritor Douglas Coupland, quien en su novela del mismo nombre, describió la forma en que visualizó a los jóvenes sucesores a la generación Baby-Boomers y a la sub-generación —dentro de esta— de los “hippies”. Fundamentalmente, Coupland los llama X y tienen características de “yuppies”, es decir, hijos de los “hippies” que pasado

algún tiempo se convirtieron en parte del sistema buscando ocupar posiciones que les brindaran opulencia material. La X tiene un significado matemático, se usa para denominar cualquier valor o un valor desconocido. X representa un valor, o variable incierta. La Generación X es difícil de precisar: una generación que no sabemos cómo va a reaccionar, poco predecible, inconsistente e indefinida en cuanto a su proyecto de vida, y se prevé desde ya que será difícil de satisfacer (complacer).

Con la finalidad de comprender los productos culturales que unen a los individuos de la Generación X, haremos uso de ciertas comparaciones históricas y culturales de las generaciones. Es importante tomar en cuenta que los rangos de años que delimitan cada generación que se proponen en las distintas fuentes revisadas varían según los autores, por lo que algunos datos podrían pertenecer a la generación inmediata anterior o posterior, según sea el caso. Sin embargo, estos datos nos ayudan a identificar de mejor manera cuales son las influencias de cada generación y por lo tanto cuales son los productos de sus recuerdos.

La Generación X es la primera que estudió usando herramientas informáticas, pero fue la última en usar las tradicionales por lo cual tienen habilidades apreciables para hacer uso de la computadoras e internet pero a diferencia de las generaciones posteriores (que prácticamente no leyeron libros) suelen tener el hábito de la investigación por lo cual no creen fácilmente todo lo que encuentran en la red, esto los ha marcado como la generación de los “escépticos” o

37 Angie Vázquez Rosado. *Reflexiones sobre Identidad y Generaciones*. p.1

“desconfiados”, ya que además hablando de las novedosas formas de socializar, usan la tecnología, pero prefieren marcadamente los amigos reales a las amistades “virtuales”.

Tabla: Experiencias determinantes en la infancia/juventud de cada generación en México. (Información rescatada de “Reescribiendo las reglas: La interacción generacional en el trabajo” Manpower, 2010).

Las descripción de las características y de los productos que comparten individuos de una misma generación, son usualmente descritos por los mismo individuos, sobre todo con la finalidad de sentirse parte de ese grupo de personas, o para “defender” a lo que le da identidad. La Generación X ha sido descrita de manera general como, desinteresada por la historia, anárquicos, superficiales, conformistas, sin perspectiva del

	Tradicionalistas	Baby boomers	Generación X	Net Generation (Generación Y)
Época presidencial vivida en México	Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines	Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría	José López Portillo, Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari.	Ernesto Zedillo, Vicente Fox, Felipe Calderón
Eventos políticos y sociales locales e internacionales presenciados	Se inicia la Guerra Fría; Nikita Khrushchev llega al poder en la URSS; Tito se impone en Yugoslavia; se instala la doctrina Eisenhower y Mao Tse-tung lanza su “Gran salto hacia adelante” en China	Fidel Castro llega al poder en Cuba; J. F. Kennedy es asesinado; Guerra de Vietnam; Revueltas estudiantiles y matanza de Tlatelolco; Juegos olímpicos en México; El hombre llega a la Luna; Mueren Mao Tse-tung y Francisco Franco	Pinochet toma el poder tras el golpe de estado contra Salvador Allende; Guerra de las Malvinas; Cae el Muro de Berlín y se desintegra la URSS; Atentado contra el papa Juan Pablo II; México es sede de dos mundiales de fútbol	Fujimori disuelve el parlamento en Perú; Guerra de los Balcanes; Insurrección del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas; Asesinato de Luis Donaldo Colosio; Introducción del euro; Ataque terrorista del 11 de Septiembre de 2001; Guerra en Afganistán e Irak
Música y cultura popular apreciada	Frank Sinatra, Paul Anka, Richie Valens; la música de bandas; Pedro Infante, Lola Beltrán, “época de oro” del cine mexicano.	Elvis Presley, The Beatles, Simon y Garfunkel, The Doors, Elton John; Grace Kelly se casa con el príncipe de Mónaco; Marilyn Monroe, Cantinflas, María Félix	Led Zeppelin, Pink Floyd, Michael Jackson, U2, Madonna; Lady D; Timbiriche, Flans; El Chavo del 8; Star Wars, Back to the Future	Coldplay, Robbie Williams, Smashing Pumpkins, Goo Goo Dolls, The Killers, música electrónica, Enrique Iglesias, Paulina Rubio, Moenia; “nuevo” cine mexicano.
Papel de la mujer asimilado: fecundidad y familia	Las mujeres no podían votar hasta 1953 en México; La edad promedio de casamiento rondaba los 20 años; Máximo histórico de 7.3 hijos por mujer en 1960	La fecundidad desciende de seis a cuatro hijos por mujer; Tres divorcios por cada 100 matrimonios	Se refuerzan políticas de control de natalidad y se promueve la planificación familiar; Se incrementa el número de divorcios (de 7 a 13 por cada 100 matrimonios en menos de 10 años)	Fecundidad de 2.5 hijos por mujer; la pirámide poblacional comienza a invertirse; el número de mujeres que entra a la PEA iguala al número de hombres
Avances en la tecnología y las comunicaciones experimentados	Se popularizan el teléfono, el automóvil y la televisión; El matemático John Turkey acuña los términos bit y software; IBM introduce su primera computadora	Se introduce la vacuna de la poliomielitis; Nace la píldora anticonceptiva; Texas Instruments inventa el microchip; Nacen los lenguajes de computación FORTRAN y COBOL; Sony introduce la televisión de transistores	Se introduce la telefonía móvil; Nace y se populariza la computadora personal; Aparece Internet (tanto el correo electrónico como los navegadores Web)	Se popularizan las computadoras portátiles; Comienza la era de Amazon, Google, eBay, Yahoo!; se extiende el comercio electrónico y aparecen las redes sociales en Internet
Dimensiones de la capital mexicana	Menos de cuatro millones de habitantes	De seis a nueve millones de habitantes	De 12 a 14 millones de habitantes	De 16 a 19 millones en la zona metropolitana, la segunda más poblada del mundo

futuro³⁸, características en su mayoría negativas así como la misma “X” que acompaña a la generación. Estos son aspectos tan despectivos que parecen (los individuos pertenecientes a esa generación) tener la necesidad de contrarrestarlos describiendo algunas de las influencias positivas (o por lo menos graciosas) de su infancia y por lo tanto de sus recuerdos. Es el caso de un artículo del periódico El Universal³⁹ donde analizan un “manifiesto de la Generación X” que circula en las redes sociales de internet.

Dicen que si lees ese mensaje y te identificas con varios de los puntos que ahí se tratan, seguro naciste entre 1975 y 1989 y entonces te estás “añejando”. Es el “Manifiesto de la Generación X”, un documento que circula por internet y en el que puedes descubrir varias cosas que habías olvidado de tu niñez y adolescencia.

Ropa, juegos, programas de televisión y adelantos tecnológicos son algunos de los temas que se tratan en el texto y que seguramente habías mandado al baúl de tus recuerdos más lejanos.

Por ejemplo, en un país en el que la obesidad infantil es un problema preocupante, los miembros de la “Generación X” pueden jactarse de que en “sus tiempos” jugaban en la calle, y en los recreos de la escuela con bolitas, trompos, a las escondidas y no eran obesos. “Si acaso había un gordo y punto”.

En cuanto a los adelantos tecnológicos, en el manifiesto se lee que esta generación fue la primera en conocer los videojuegos, los últimos en grabar canciones de la radio

en cassette y pioneros en aquellos asuntos del walkman y el chat; los primeros en trabajar a través de una ETT y expertos en mandar currículums por internet. Los niños de esa generación se divertían sin iPod’s, computadoras, internet y pantallas planas.

“Jugamos con el Spectrum, el Tetris, Mario Bros, Top Gear, vimos los anuncios de los primeros celulares y creímos que internet sería un mundo libre”, se lee en el documento.

Entre ropa y amores: A esta generación le tocó vestir jeans de campana y sus primeros tenis los tuvieron hasta después de los 10 años.

Incluso las formas de ligar cambiaron con el tiempo y la “Generación X” presume de sus tácticas, pues en lugar de conocer gente en un chat escribiendo emoticones, el juego de la botella y verdad o reto eran los medios para besar a la persona que les gustaba.

Música y televisión: ¿Te suenan Xuxa, Locomía, Azúcar Moreno, Guns N’ Roses y Queen? ¿Sí? Entonces también eres de la “Generación X”.

Además, si programas como *Salvados por la campana*, *Beverly Hills 90210*, *Carrusel* y las caricaturas *Robotech*, *Los Halcones Galácticos*, *Los Pitufos*, *La Pantera Rosa*, *Los Picapiedra*, *Las Tortugas Ninja*, *He-Man*, *Transformers* y *El Pájaro Loco* tienen un lugar en tus recuerdos de la niñez, no hay duda, el mensaje es para ti.

La gente ya no es como antes: Y para sorpresa de quienes difunden el manifiesto, resulta increíble cómo los niños de entonces “sobrevivieron”.

³⁸ Angie Vázquez Rosado. *Reflexiones sobre Identidad y Generaciones*. p.3

³⁹ Periódico El Universal, *La Generación X publica su manifiesto en la web*, 20 de marzo 2009, México, DF.

Autos sin cinturones de seguridad, puertas sin protecciones, columpios de metal con esquinas en punta, pasear en bicicleta sin casco, frascos de medicinas sin seguro para niños y beber agua sin embotellar son sólo algunos de los hechos que hoy serían impensables para los pequeños.”

A continuación, se presentará el *Manifiesto de la Generación X* de autoría anónima, que describe adecuadamente algunos de los aspectos culturales que los representa:

“El objeto de este manifiesto es el de reivindicar a una generación, la de todos aquellos que nacimos entre los 70 Y 85 la de los que estamos siendo actores de algo que nuestros progenitores ni podían soñar, la que vemos que la casa que compraron nuestros padres ahora vale 20 o 30 veces más, la de los que tomarán las decisiones importantes en un futuro no muy lejano.

Somos la última generación que aprendimos a jugar en la calle y en los recreos del colegio a las canicas, quemados, a las escondidas, al resorte, al avioncito; pero además, somos la primera generación que jugó con videojuegos, fuimos a parques de atracciones o vimos caricaturas a color.

Fuimos los últimos en grabar canciones de la radio en cassettes y ver películas versión Beta y VHS, pero orgullosos pioneros del walkman, el chat y los CD's.

Se nos ha etiquetado de Generación X y tuvimos que tragarnos *Salvado por la Campana* (con todo y Screech), *Beverly Hills 90210*, (te gustaron en su momento, velas ahora...) y *Friends*.

Lloramos con *Carrusel*, Cirilo y Maria Joaquina, *El abuelo y yo* y nos moríamos si no llegábamos a ver *TVO*, *Nubeluz* o *Corre GC corre*.

Nosotros hemos aprendido lo qué es el terrorismo y nos enteramos de golpe un 11 de septiembre de la caída de dos torres, pero también de la justicia mundial y vimos caer el muro de Berlín.

Aprendimos a utilizar las computadoras antes que nuestros padres y abuelos, y sobre todo antes de todos esos niños cerebritos de hoy en día y nunca vimos a los que no sabían usar las computadoras como una especie de “retardados” como sucede hoy.

Jugamos con el Pac-Man, el Tetris, Mario Bros, vimos los anuncios de los primeros celulares (que parecían ladrillos) y creímos que Internet sería un mundo libre.

Somos la Generación de Xuxa, *Robotech*, *Gi Joe*, *Los Halcones Galácticos*, los *ThunderCats*, los *Transformers*, *He-Man* y *las Tortugas Ninja*, *Del Correcaminos*, *'Oliver y Benji...'*, *Rainbow Brightly*, *Rosita Fresita*, de *los Pitufos*, *La Pantera Rosa*, *Los Picapiedras*, *El pájaro loco*, *Candy*, *Remmy*, *Los Muppets babys*, *Boompetybuu*, *Los Supersonicos*, *Los ositos cariñositos*, *Mi Pequeño Pony*, *Los Ewoks*, *Mi mostrito*, *Kisyfu*.

Los que crecieron escuchando a Soda, Madonna, Michael Jackson y Guns N' Roses, Nacha Pop, Hombres G y por supuesto en ver y vivir los primeros Videos Musicales y que luego presenciaron el apogeo y desplome el Grunge junto con la muerte de su mayor exponente Kurt Cobain.

También estaban Timbiriche, Parchis, La Onda Vaselina, Microchip's (que de ahí salió el vocalista de Moderatto), Garibaldi, Los Locomía y sus abanicos, los inicios de la música grupera desde Los Temerarios y los eternos Tigres del Norte hasta hoy el Duranguence.

La última generación de las botellas de a litro y cuarto de la Coca-Cola familiar de vidrio y la última en hacer mandados en la bolsa de cuadritos para ganarnos una lana.

La última en tirar las tortillas en plena calle y ponerlas con todo el remordimiento del mundo en la mesa a la hora de la comida, hoy ningún niño en su sano juicio lo haría, pensaría que tiene mil bacterias.

Mirando atrás es difícil creer que estemos vivos: viajábamos en autos sin cinturones de seguridad traseros, sin sillitas especiales y sin air-bag, hacíamos viajes de 10-12h y no sufríamos el síndrome de la clase turista. No tuvimos puertas con protecciones, armarios o frascos de medicinas con tapa a prueba de niños.

Andábamos en bicicleta o patines sin casco, ni protectores para rodillas y codos. Los columpios eran de metal y resbaladilla y con esquinas en punta oxidada.

No había celulares. Íbamos a clase cargados de libros y cuadernos, todo metido en una mochila o bolsón que rara vez tenía refuerzo para los hombros y mucho menos, ruedas. Cuantos no recogimos del suelo nuestros útiles al romperse la mochila.

Comíamos dulces y tomábamos juguitos o "bolis", pero no éramos obesos.

Si acaso alguno era gordo y punto. Compartimos botellas de bebidas y nadie se contagió de nada, excepto de los piojos, cosa que se solucionaba lavándose la cabeza con vinagre caliente, rezábamos para contagiarnos de gripa o sarampión de nuestro mejor amigo para disfrutar de las "vacaciones".

No tuvimos PlayStation, no había 99 canales de televisión, pantallas planas, sonido surround, mp3s, ipods, computadoras e Internet, pero nos lo pasábamos de lo lindo tirándonos globos con agua, o jugando con los playmobil. Y nunca escuchamos sobre el calentamiento global.

Ligábamos jugando a la botella o a "verdad o castigo", no en un chat, ¡¡POR FAVOR!! No era necesario tener fotoblog, Hi5 o MySpace, para saber si existíamos, bastaba con chiflar la tonada de la pandilla o gritar como Tarzán para que toda la cuadra saliera de sus casas, ni nos catalogábamos como dark's, otakus, skatos, emos, etc.

Éramos el apio, la china, la flaca, la pecosa, el negro o cosas así, pero todos pertenecíamos al mismo grupo.

Éramos responsables de nuestras acciones y acarreamos con las consecuencias, no había nadie para resolver eso. Tuvimos libertad, fracaso, éxito y responsabilidad, y aprendimos a crecer con todo ello.

Tuvimos la suerte de crecer como niños, recordemos lo bueno de la vida. Lo fácil que es ser felices, la grandeza de lo sencillo."

Este manifiesto es un ejemplo perfecto del objetivo de este capítulo, ya que, aunque no sea un texto oficial, fue un texto escrito por un sujeto que claramente vivió en ese rango de años, que se considera perteneciente a una generación, pero sobre todo la importancia de este texto no se basa (o por lo menos, no solamente) en la información descrita, sino en el efecto provocado en varios otros sujetos (me incluyo) quienes se identificaron con varias (si es que todas) de las características descritas. Este texto circulo por varios *blogs* en internet de quienes recordaron al leer el texto y compartieron esos recuerdos. En lo personal, existen conceptos de este texto que fueron

usadas para la producción de la obra del presente proyecto como por ejemplo:

- El avioncito
- La changuera del parque
- Reino aventura
- El walkman
- La televisión blanco y negro que se cambia a mano
- Pac Man
- Remy
- Las tortillerías
- Los distintos autos inseguros
- Frutsis
- Dulces
- Etc.

Nuestro cuerpo es un órgano de percepción, inevitable intermediario entre el mundo exterior y nuestra memoria; es él el que agrupa por medio de los cinco sentidos [...] la materia prima de nuestros recuerdos.

Jean-Yves et Marc Tadié

4. Desarrollo de la producción

Semestre	1er Semestre	2do Semestre
Etapa	Primera etapa	Segunda etapa
Producción	Fotografías Instantáneas Tipo Polaroid. Marca FujiFilm Instax.	Archivos Sonoros
Conceptualización	Captura de imágenes del recuerdo.	Captura de los recuerdos por medio de las narración.

➤ Primera etapa:

Captura de imágenes

Se puso en práctica una introspección dentro de los recuerdos personales y se distinguió, en esos momentos imaginarios, elementos que pudieran volver a detonar ese mismo u otro recuerdo. Al distinguir claramente esos elementos, se pretendió fotografíarlos en el presente, con la hipótesis de que esas fotografías despertarían nuevamente un recuerdo.

Producción: Realización de una serie de fotografías instantáneas (tipo Polaroid) con cámara y papel Fuji Instant, a color de formato 8.5 x 10.8 cm.

➤ Segunda etapa:

Captura de recuerdos narrados

Se expuso a la fotografía con la finalidad de crear imágenes imaginarias en la mente de quien la observa. Con este fin, se mostraron las fotografías de la primera etapa a diversas personas, quienes narraron los recuerdos que las imágenes les traían a la mente. Estas narraciones se recopilaron en forma de sonido.

Producción: Obtener material sonoro digital de las diversas narraciones relativas a las imágenes mostradas.

3er Semestre	4to Semestre
Tercera Etapa	Cuarta Etapa
Fotografías Instantáneas Tipo Polaroid. Marca FujiFilm 100 en proceso Transfer de emulsión.	Edición del material sonoro, y propuesta de montaje de las 3 etapas anteriores.
Interpretación de las Representaciones imaginarias.	Creación del un conjunto coherente entre imagen, recuerdo e interpretación.

➤ Tercera etapa:

Interpretación de la representación imaginaria

La intención fue analizar los discursos sonoros de los recuerdos provocados por las imágenes de la primera etapa, identificando los elementos que forman imágenes precisas y traducirlas en imágenes físicas. En esta etapa del proyecto, se tiene claro que estas imágenes fotográficas serán una interpretación de la que “realmente” se forma en la mente del narrador. Son fotografías con cargas de interpretación personal en relación al recuerdo narrado.

Producción: Realización de series fotográficas instantáneas transferidas, llamadas “Polaroid Emulsion Transfer” (Cámara Polaroid 450, papel Fuji-100c a color) de formato 8.5 x 10.8 cm, escaneado y reimpresión en gran formato a color.

➤ Cuarta etapa:

Los sonidos del recuerdo

Se manipuló el material sonoro obtenido por las entrevistas de la segunda etapa, editando este material y adjuntándole en momentos claves de la narración cortes o cambios introduciendo nuevas narraciones afín de obtener un “mosaico de relatos”.

4.1. Primera etapa: Fotografías Instantáneas (Tipo Polaroid)

El tema general de la primera etapa del proyecto es el reconocimiento y captura fotográfica de elementos u objetos en el presente dentro de algún recuerdo del pasado, se llevara a cabo por medio de la exploración de elementos cotidianos de hoy en día que me traen recuerdos pasados de infancia, adolescencia, o simplemente momentos importantes del pasado.

Con el fin de lograr este ejercicio, se realizó, de manera introspectiva, una reflexión acerca de mis recuerdos más presentes. Escogí de esos momentos recordados pasados elementos que pudieran detonar ese recuerdo en el presente y realizar una serie de fotografías de esos elementos (objetos, lugares, detalles, etc.) de manera concreta y realista.

Se pretendió poner en práctica una introspección dentro de los recuerdos personales y distinguir, en esos momentos imaginarios, elementos que pudieran volver a detonar ese mismo u otro recuerdo. Al distinguir claramente esos elementos, fotografió en el presente, con la hipótesis de que esas fotografías despertarían nuevamente un recuerdo, con la posibilidad de despertar recuerdos en otras personas. Con esto se buscó exponer a la fotografía como creadora de "representaciones imaginarias"¹ en la mente de quien la observa. La imagen de una fotografía no se detiene solamente en la forma que proponer objetivamente, sino que continua en la mente del espectador, para así crear "representaciones imaginarias" de momentos del pasado.

¹ Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y Representación*. Cap. 6, p.183. El autor realiza un análisis de lo que son "las imágenes mentales" proponiendo hablar de "representaciones imaginarias" en su lugar.

De cierta manera el género de esta etapa del proyecto fue entre "reportaje" y autobiográfico. Definiendo el género reportaje como "el conjunto de fotografías y/o texto escrito dentro de una unidad física compuesta por una o varias páginas a lo largo de las cuales se respeta una unidad temática o de acción agrupada bajo un título. En el caso de que haya una gran superficie de imágenes se puede prescindir del texto."² El reportaje pretende que un instante parezca un instante: el tiempo detenido. Igualmente el género de reportaje suele mostrar usos, costumbres y rituales de algún tema. En el caso de este proyecto, los temas fotografiados tienen importancia y son capturados por su valor como elementos de ritual y costumbre de un grupo de personas que pertenecen a una época definida.

Este momento del proyecto, también puede ser insertado en el género "autobiográfico" ya que los elementos fotografiados son de importancia para la fotógrafa y forman parte de sus recuerdos íntimos.

Comencé acercándome a mis recuerdos de infancia recorriendo algunos lugares del barrio donde crecí, y así iban surgiendo recuerdos específicos de momentos en el parque, en las calles, de esta u otra casa, de miembros de mi familia, de situaciones con ellos, y me asaltaban emociones de aquellos tiempos. Con algunos objetos o lugares se lograban conexiones personales con mi memoria, se producía "una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo increíble que quiere ser dicho"³. Es en realidad el lugar, el espacio,

² Perea, Joaquín. *Universo Fotográfico* N°2, <http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/pdf/perea.pdf>

³ Roland Barthes. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*, p.48

o el objeto el que me produce una conexión con mis recuerdos. Ese letrero de la pastelería en específico, junto con el espacio donde se encuentra que me hiere, que me provoca la nostalgia de la emoción de lo que vivía en ese lugar. Capturar el aparador de la pastelería era una manera de llevar conmigo ese lugar que me motiva al recuerdo.

La producción final es una serie de fotografías impresas en papel instantáneo brillante a color de un formato de 4x5, más específicamente fotografías instantáneas FujiFilm Instax (tipo Polaroid), realizadas con una cámara fotográfica instantánea marca Fuji Instax 200, 2010.

Estas fotografías forman una primera parte del proyecto de investigación final. Se trata de una primera aproximación para la realización de las siguientes etapas. Esta primera etapa, pretende producir el material indispensable para la continuación. Estas primeras fotografías serán posteriormente mostradas a diferentes personas como detonadores de sus propios recuerdos.

Los motivos serán objetos, o elementos de la vida cotidiana que sean detonadores de mis recuerdos. Y así tener fotografías de esos elementos, para tener la opción de acceder a momentos o sucesos de mi pasado en forma de recuerdos.

Al ser un proyecto centrado en la motivación de los recuerdos y, como hemos visto a lo largo tanto de la investigación teórica como de la propuesta de producción se trata de una aproximación mnemónica. A continuación daremos un ejemplo del método usado para el reconocimiento del motivo que provocaría un recuerdo concreto

y así poder situar qué imágenes visuales fotografiar para motivar el recuerdo.

Este ejercicio fue hecho para cada una de las fotografías finales:

Yo recuerdo estar dibujando en el piso de concreto frente a un gran frontón (en casa de mi abuela) con gises de colores pastel. A cuatro patas, un gran “avioncito”, recuerdo como trataba de que fuera grande, pero no todo él, sino solo el círculo final donde decía “Cielo”, los demás cuadros debían de ser suficientemente grandes como para poder brincar de cuadro en cuadro en una sola zancada sobre un solo pie. Tenía que tener primero 3 cuadros, seguidos de 2 más horizontales, uno más solo, dos más horizontales, y terminar con uno solo con el número 9, para poder llegar al cielo. Recuerdo los papeles mojados que teníamos que ir aventando, pasando por cada uno de los números, ida y vuelta. Recuerdo que después de jugar seguíamos pintando todo el frontón con los gises, y recuerdo no preocuparme por lo que hiciera ya que la lluvia lo podía limpiar.

Una vez “descubierto” cuál es el “la llave” para este recuerdo (en el caso arriba citado es el dibujo de una avión en el piso) se propone una aproximación fenomenológica del momento recordado, para comprender un poco más sobre la importancia de este recuerdo en mí.

Lo más seguro es que este avioncito estuviera mal dibujado, un poco chueco, ya que por ser tan grande perdía toda noción

de la proporción y del espacio, seguramente estaba un poco ladeado. Y cada cuadro era de un color diferente, correspondientes a los tonos que tuviera de gises. Los números grandes y el “cielo” con nubes en su interior. Sin embargo estos detalles no los recuerdo realmente aunque podría estar segura que estuvieran ahí.

Al “ver” este momento, me atacan unas ganas de volver ahí. De volver a pisar ese piso de concreto gris áspero, y volver a pintar ese mismo avioncito para aventarle bolas de papel mojado y ver si lo podría volver a recorrer todo, con cada una de sus “estrictas” reglas, sin apoyar el segundo pie.

Al recordar esta situación, me siento atacada de una sensación de diversión, de vacación. Recuerdo como me gustaba esos tonos pastel con el fondo gris “triste” del piso. Recuerdo el enojo que me apoderaba si mi mama no conseguía gises color pastel, y solo encontraba de color oscuro. Para mi no combinaba con el piso, y así no se podía jugar. También recuerdo la manera en que caía el papel mojado en el piso, y era ideal para jugar avioncito, ya que las piedras duras rebotaban saliéndose del cuadro.

Se le confiere importancia a los objetos tanto artísticos como cotidianos por el valor intrínseco que resguardan, tienen definiciones, sentidos históricos, estéticos, documentales, funcionales. Se dice que guardan la memoria de un pueblo, de una familia, de una cultura, de una persona, por lo tanto “guardan” recuerdos. Sin embargo, estos objetos no serían nada si no fueran percibidos por personas, si no fueran vistos,

oídos, olidos, tocados, no “resguardarían” nada. Esa “memoria” no le compete al objeto, le pertenece al individuo. Esos sentidos son recreados por el individuo por medio del objeto. El “recuerdo” es responsabilidad del individuo y, para su conservación, les son necesarios las percepciones. El recuerdo o la memoria es quien forma al individuo. Sin memoria, el individuo, el pueblo, la sociedad, pierde toda existencia.

Existen diversos autores de literatura, psicología o filosofía cuyo objeto de reflexión ha sido el recuerdo sensorial. Este recuerdo es revivido intempestivamente por medio de las sensaciones. Toma por sorpresa a aquel que lo experimenta, lo ataca sin avisar, de manera involuntaria, activando el cerebro y formando imágenes o sólo sensaciones de algún recuerdo pasado, alguna persona, alguna experiencia. “La madeleine” de Marcel Proust fragmento de *En busca del tiempo perdido*, es uno de los ejemplos más utilizados donde el sabor y olor de este pan remojado en una taza de té despierta en el personaje el recuerdo de una sensación específica pasada.

Según el filósofo Théodule Ribot, hay que “saber diferenciar entre la imaginación simplemente reproductora como la memoria y la imaginación creadora o constructora, como la que produce el arte y la ciencia”, también describe la imaginación creadora como el almacenamiento en el “pozo” de la experiencia recordada; el “destello” creador de la visión, cuando los detalles se sitúan súbitamente en su sitio.⁴

Descartes describe en 1630 “*lo mismo que hace bailar a alguien, puede dar ganas de llorar*”

4 Hogg J. et. Alt. *Psicología y artes visuales*.

a otros. (...) Si se azota a un perro cinco o seis veces al son de un violín, apenas vuelva a oír tal música comenzará a escapar (Carta a Mersenne del 18 de mayo de 1630)⁵, una forma de aprendizaje: el condicionamiento, formando recuerdos. Platón analiza otro proceso de memoria: el del recuerdo espontáneo. “La percepción de un objeto (...) hace pensar en otro objeto que hemos olvidado, al cual se acerca el primero, sin parecido o pareciéndosele.” Varios investigadores se apoyarán en la opinión de estos autores, y afirman: “la memoria propia a la especie humana es también, antes que nada, afectiva e imaginativa”⁶. No puede evitar las sensaciones.

Es la estimulación de los órganos sensoriales que determina la respuesta inmediata de las sensaciones. Debe existir un estímulo, un órgano sensorial y una relación sensorial para que haya una concepción de las sensaciones. El mundo que nos rodea es captado por la percepción, y así podemos reconocer nuestro propio mundo interior. Sin embargo, esta percepción no es simplemente fotografiar la realidad, sino también realizar una relación entre las sensaciones y lo que realmente percibimos. Adaptamos las imágenes y nuestras condiciones subjetivas, lo que hace de las percepciones una reacción individual y única. La percepción es entonces el procesamiento mediante el cual damos sentido o dotamos de significado una sensación.

Antes que nada tendríamos que adentrarnos en los términos de la memoria en su individualidad. El historiador de arte Martin Pâquet propone tres tipos de memorias que nos interesan en este caso, subrayando las percepciones, los episodios

y la semántica. Las memorias perceptivas, fundadas sobre el corto término y sobre un número limitado de información, que moviliza diversas modalidades de representación que se apoyan en los 5 sentidos: la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto. La memoria episódica constituida de información situada en el tiempo y el espacio, y que la recuperación se realiza bajo efectos del contexto. La última memoria es de tipo semántica, ésta se organiza según los conocimientos generales del mundo, independientes del lugar y del momento de su concepción. Estas memorias dan significado al conjunto de información surgida en la conciencia y pueden ser expresadas en un discurso.⁷

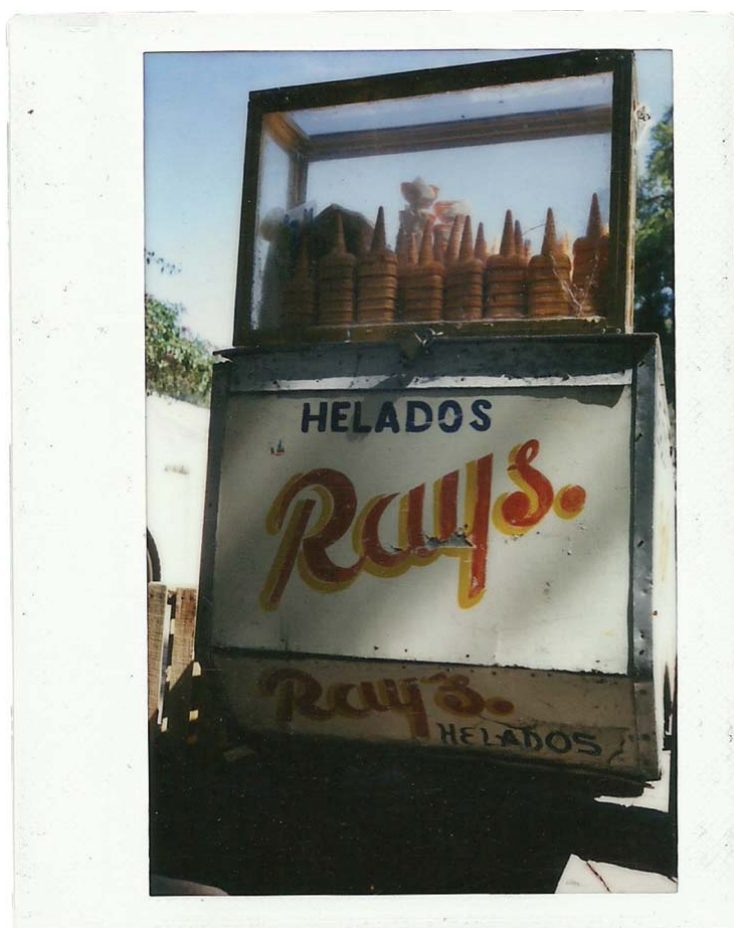
5 Esthétique et philosophie de l'art: Repères historiques et thématiques, Escrito por L'Atelier d'esthétique.

6 Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*. p.265

7 Martín Pâquet, *Notes sur le témoignage photographique Et la mémoire*. p.80-87.

4.1.1. Creación de la obra Fotográfica

A continuación se presentará la producción del material fotográfico.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid, Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4" (108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.



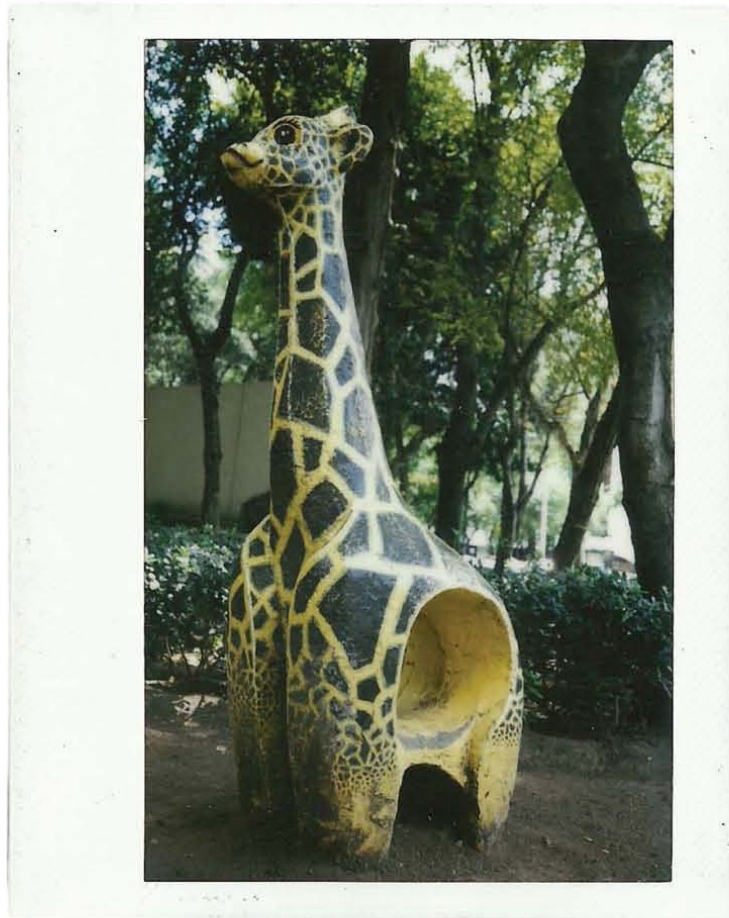


Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





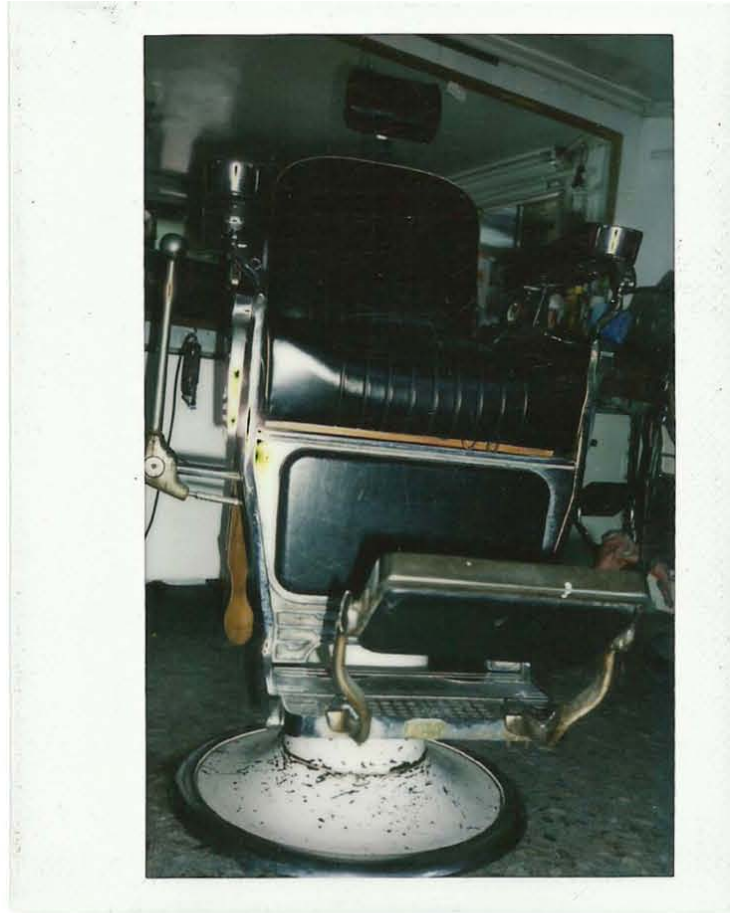
Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax* 210. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.





Nadine Vera. Fotografías Instantáneas Polaroid,
Color, *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. 4 1/4" x 3 1/4"
(108 x 86mm). Enero 2011.

4.2. Segunda etapa: Registro de narraciones provocadas por las fotografías

Captura de recuerdos narrados

El objetivo es poner a prueba las fotografías realizadas en la etapa anterior afín de capturar los recuerdos que estas imágenes provocan. Se pretende almacenar de manera sonora los discursos y narraciones de los recuerdos de algunas personas de una misma generación (80's) provocados por las imágenes fotográficas.

La intención de esta etapa del proyecto, es atribuir a las imágenes fotográficas de los recuerdos, historias del pasado de otras personas. Se intenta lograr que algunas fotografías que son representaciones de mi pasado, puedan provocar en otros, reminiscencias de su pasado, que con sus "historias" narradas le confieran a cada una de las imágenes una historia propia. De tal manera, que estas personas se apropien de estas fotografías "incluyéndolas" en su pasado.

Con esta obra se aproxima al rescate de los recuerdos en la formación de la identidad como persona. El reconocimiento de que lo que somos está basado en nuestras experiencias pasadas. Mi identidad individual tiene bases en mis experiencias pasadas, así logro formar un futuro. Escuchar recuerdos de otros, provocados por una sola y misma imagen que veo me provoca empatía, sentimientos, sensaciones parecidas a las de ellos. Me permite explorar a través de la alteridad, cómo es ese mecanismo mediante el cual la percepción de un objeto puede desatar

procesos de memoria (recuerdo) y al mismo tiempo verificar cómo los objetos determinaron mi existencia.

El tema principal es "El Recuerdo Motivado". En primera instancia, me propuse detenerme un momento y recordar mi pasado, de estos recuerdos identifiqué algún "objeto" que pudiera fotografiar en el presente. Este elemento es, para mí una puerta a ese recuerdo.

Todos nosotros tenemos recuerdos, y estos pueden ser detonados por distintas causas, una de ellas es lo que se ve. Así como a mí las fotografías me despiertan recuerdos en otros y estos mismos recuerdos pueden, a su vez, provocar recuerdos (entre muchos otros fenómenos más) en quien escucha los relatos.

El tema del recuerdo motivado por fotografías, por objetos y por documentos, es un tema que vivimos constantemente en una sociedad como la nuestra. Puede ser ilustrado por ejemplo en una práctica recurrente entre las familias, que es el de acumular fotografías de eventos que "deben" ser conservados para la posteridad: el nacimiento de un hijo, el primer cumpleaños, el día en que toda la familia se juntó, el primer novio, etc. Estas imágenes son acumuladas en álbumes fotográficos y pueden ser revisados en el futuro. Al hojear "álbumes", éstos nos desatan mecanismos de recuperación del pasado (recuerdo). De la misma

manera acumulamos objetos con valores sentimentales que nos ayudan a no olvidar ciertos momentos o a ciertas personas.

Estos mismos ejemplos pueden ser trasladados a toda una sociedad o a una cultura. Los archivos resguardados con celo y conservados con minuciosidad, protegen memorias e identidad de toda una cultura. Las fotografías o documentos del pasado pueden ser mostrados en exposiciones para demostrar la memoria del pasado de nuestra cultura. A gran escala, de la misma manera que el álbum familiar, estos archivos motivan al recuerdo de toda una sociedad.

A continuación se transcribe el ejemplo de la narración de un recuerdo generado por mirar una fotografía. En este caso, es un texto escrito, sin embargo en el caso de la producción serán textos verbalizados por distintas personas.

Ejemplo:

Veo una imagen y me asaltan recuerdos, y entonces fijo uno solo de ellos. Distintas sensaciones y experiencias son las que experimento en este preciso momento. Estas experiencias y sensaciones son el motivo principal de esta aproximación. La sensación de recordar algo específico en relación a esa fotografía trae consigo una experiencia compleja si me concentro en este momento. Podría contar el recuerdo con lujo de detalles: paseo en el parque en mi bicicleta rosa y mis tenis de botines blancos. La pastelería estaba justo enfrente de ese parque. Y al terminar con la descripción de ese recuerdo podría continuar con otra más que surgió de ese mismo: mi abuela

haciendo nuestros pasteles de cumpleaños con forma de Mickey Mouse, yo ayudándole a decorar, y así sucesivamente podría seguir contando recuerdos que me atacan uno tras otro. Pero existen otras sensaciones además de recordar imágenes. Siento en este momento cierta melancolía mezclada con nostalgia.

Me encuentro sentada, tranquila, con entre mis manos, una fotografía que yo misma tomé. Al reconocer la imagen, recuerdo. Reconozco el lugar exacto de esa pastelería, recuerdo la esquina, recuerdo el local que le sigue: una palettería, y el que sigue, una peluquería masculina con un “caramelo en la puerta”. Inclusive recuerdo al peluquero viejito con bata blanca, manos entrelazadas en la espalda viendo pasar a la gente, o esperando al siguiente cliente.

Recuerdo haber entrado una vez a la pastelería, imagino que no fue la única vez, pero sólo recuerdo una. Recuerdo haber visto pasteles en las paredes, colgados de manera vertical como si fueran cuadros. Siempre me pregunté si eran de verdad o de plástico, e imagino cómo los habrán hecho para que no se echaran a perder e imagino lo divertido que podía ser hacer pasteles falsos de princesas, de Winny Poo, de Katy la Oruga.

En el instante en que identifico la pastelería me doy cuenta que la conozco perfectamente. Mi primera reacción es una sonrisa, y tal vez sonrío por la sensación que me recorre en todo el cuerpo. Mi infancia, en donde solamente se jugaba, se reía y, si lloraba, se arreglaba con una paleta.

Recuerdo la voz de mi abuela de ese entonces, aunque tal vez si pudiéramos escuchar dentro de mi cabeza, sería la voz que tiene ahora. La voz de mi abuela. Pienso en la vez que hablé con ella por teléfono hace no tanto: “esa voz ya es de viejita, mi abuela está viejita”, siento un escalofrío que recorre todo mi cuerpo, como haberme dado cuenta del tiempo que pasa, sin haberlo visto pasar. Con este efecto dejo de ver la fotografía, levanto la vista a la pared blanca que tengo enfrente viendo a la nada, viendo la cara de mi abuela en esa pared y pienso: “voy a hablar con mi abuela y le voy a proponer hacer una pastel de merengue de colores”.

Análisis y descripción de la producción sonora en esta etapa

Lo Sonoro

Ente acústico⁸ formado por Sonidos compuestos⁹ (por dos o más frecuencias) en concreto por expresiones fonoestésicas que proporcionan detalles como el timbre de la voz del locutor, el timbre fonemático (reconocimiento de las vocales), el reconocimiento de las resonancias de la sala, la intensidad a la que habla el individuo, la distancia locutor oyente, el tono natural del locutor, la entonación del discurso y las variaciones micromelódicas emocionales. Se puede reconocer en este audio los siguientes niveles:

- Morfológico: morfemas y fonemas.
- Léxico: unidades o palabras.
- Sintáctico: frases.

- Prosódico: entonación.
- Semántico: organización de los sonidos desde la información que transmiten.
- Ruidos
- Silencios

Los sonidos que se escuchan en esta obra son “voces” que hablan de temas lógicos y concretos narrados. El tema general que da a entender estos fragmentos es de algún recuerdo de cada una de las personas. Las características de las voces proporcionan datos “imaginarios” de las personas, que no vemos, edad, sexo, emociones, estado de ánimo, etc.

Lo Visual

Imágenes bidimensionales fijas y autónomas. Impresiones a color en papel de fotografía instantánea, con un formato de 4x5 pulgadas. En el centro de la imagen se localizará una forma definida, presentando algún objeto o elemento. Esta forma definida y objetiva, no presenta ningún otro elemento a su alrededor que distraiga la lectura. El fondo de la imagen es difuso. La forma en el centro de la imagen proporciona colores vivos y nítidos característicos de cada objeto.

Los objetos representados en la serie de imágenes son objetos cotidianos, en su mayoría con connotaciones infantiles, juveniles o propios a los años 80's. Como animales de concreto del parque, avioncito pintado con gis en el piso, la butaca café del un auditorio escolar, etc. Representan la realidad. La perspectiva de la toma depende de las dimensiones del objeto fotografiado, el objeto determina el punto de vista.

⁸ Ángel Rodríguez, *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual*, p.324.

⁹ Ídem, p.45

Al observar al mismo tiempo que se escuchan los audios, se logra realizar una asociación entre estos dos elementos. Algunas palabras del audio se refieren directa o indirectamente a la imagen fotográfica.

4.2.1. Creación de la obra sonora

Grabaciones sonoras

Los audios que aquí se presentan fueron el resultado de entrevistas a distintos individuos de entre 28 y 38 años, a quienes se les presentó las imágenes fotográficas "Polaroid" realizadas el semestre pasado, y hablaron de los recuerdos que estas imágenes motivaban.

Como primer ejercicio de aproximación, se presentan distintos modos de edición de estos audios.

Se incluye en este apartado las fotografías correspondientes a la selección de audios editados.

Las grabaciones fueron realizadas con un aparato de grabación "Tascam", y editados con el programa "Audacity".

A continuación se transcribe el ejemplo de uno de los audios realizados.



➤ Archivo Sonoro "Burbujas"

"Y de las burbujas!! No sé exactamente qué..."

Wauuu, las Burbujas... todavía me viajo un buen con las burbujas...

Parece ser burbujas de jabón en envases verdes, amarillos. Y si no lo eran es lo que a mí me... me parece que son.

Este de entrada a primera vista, me recordó la miel, y como los puestos estos de propolio y miel y no sé qué...

Me trae alegría, por alguna razón, mmmm...(risa)... por alguna razón que no son burbujas (risa)...

Este, a mí me gusta mucho, las plazas y la gente, que se reúnen ahí los domingo, y la banda, y los juguetes. Me acuerdo muchísimo, muchísimo, y...

Y de segunda vista me recordó las burbujas de jabón...

Por las burbujas aprendí muchas cosas de la evaporación, del ciclo del agua, la tensión superficial... de... lo tornasol...

El sábado pasado estuve en la plaza de Cuernavaca, este..., había un puestito, de bromas y vaciladas, no? Y vendías cualquier cantidad de tonterías, las

mismas de siempre. Pero vendían una sustancia para hacer burbujitas...

No sé porque lo ubico como fresco, así como que me viene airecito como fresco, este... como que, como que me veo. Esta raro porque más que lo recuerde, me veo... ja!, me veo... me veo yo como que de chiquita, quizá no me veo la cara, pero como que me veo ahí toda...

Y me acordé, el sábado, me acorde, y ahorita me acorde de que me acorde el sábado...

No sé, me trae mucha alegría... tampoco es tan poquita, ósea es mucha alegría, recuerdo mucha alegría, me da como... no sé cómo que sí me acuerdo de... sí, tal cual, como que creo que es el... la sensación, no? De chiquita muy contenta, así... y correntiando por todos lados y la burbuja y pa'quí, pa'ya... y las burbujas también me encantaba perseguirlas y agarrarlas...

Este... de una que había cuando yo era niño, que solamente había en Chapultepec. Y se llamaba Globalón.

Y no sé, ahora también ya me doy cuenta que... por alguna razón he reflexionado acerca de las burbujas, ahora con eso de que venden en el metro burbujas, no? De gel. Tuve una experiencia un poco, bueno a mí me gustó mucho, fue como mágica, para mí...

Creo que fue mi primera experiencia cromática, las burbujas, como tienen así todos esos colores, que además se mueven, así, como cambian. Las polaroid, también si las haces así KKRRRKKKR, pueden hacer efecto tornasol. Soy Fan de lo tornasol. De la gasolina en el agua (risa)

Todo lo tornasol, me alucina.

Era como un tubo de pasta de dientes que apretabas y, ponías una bola de ese producto, que seguramente era algo tóxico, plástico. Y yo estoy seguro que era hasta veneno.

Que iba saliendo de la escuela y, hora pico, no? Estaba así hasta el gorro en el metro, y llegaron estos tipos a vender las burbujitas, no? Pero de repente, yo creo que se le pasó la mano o qué!? Cuando menos me di cuenta todo el vagón estaba lleno de burbujas, no? Y fue inmediato no?, inmediata la sensación de venir todos en el metro, y ya sabes la sensación que uno tiene en el metro, siempre por alguna razón aunque esté muy lleno siempre logras colocar la mirada donde no cruza con nadie más, no? Siempre vas así como...

Y se lo ponías en la punta a un popote, que venía con el tubo, le soplabas y esto con cierta presión fuerte, se empezaba a hacer una burbujita, pero la burbujita no era muy controlable. Salía por un lado, por otro...

Todo el entorno se convirtió como en algo mágico, como surreal, o como si todos nos convirtiéramos de repente en niños chiquitos. Porque todos muy serios inmersos en nuestro mundo de metro, de problemas, de cosas. Pero como eran tantas burbujas, el instinto de todos fue como tratar de agárralas, fue muy curioso, como ese... Y lo más curioso de todo, igual no tiene nada que ver con estas burbujas, pero lo más curioso de todo y de ese evento era, primero que todo, sin darnos cuenta empezamos a..., cambió el

semblante de todos, no? Empezando por mí, empecé a reír, ¿por qué razón?, no sé... quizá porque, no sé, me acuerdo de eso. Te acabo de decir que me causaba alegría, no sé porque...

No? Y luego, ya que estaba la burbujita, como era muy resistente este material, lo podías morder (ccrrruuauaakkk) lo mordías pero no lo desbaratabas sino que la mordías, y dejabas una vejiga de aire ahí. Y entonces le podías hacer ccrrruuauaakkk, ccrrruuauaakkk, ccrrruuauaakkk, y le hacías un cordón, y al rato eran muchas vejiguitas...

Las burbujas...

Y tons, yo estaba como contenta, y luego vi todos a mi alrededor, igual, y lo más chistoso es que después de eso... Ah! Es que ahora resulta que las burbujas son de gel, ósea no eran como antes de champucito que le haces así y se revienta y no pasa nada. Son de gel, entonces resulta que las dichas burbujas a la hora que se truenen se te quedan como un pedazo de plástico embarrado. Tons fue muy chistoso porque cuando ya pasó todo este evento, así, pppfpfpfpf... de repente todo lleno de burbujas, pues todos nos empezamos a ver, cosa rarísima en el metro, y no empezamos a reír...

Me recordó una espada que yo tenía que regalé, que hacía unas burbujas enormes, que estaba increíble...

El olor a esa cosa era un olor a veneno, a veneno industrial, a un plástico, seguro, yo estoy seguro que era tóxico, y este... Y yo creo que por eso no existen, yo siempre he querido comprar un Globalón,

Y el chavo que estaba enfrente de mi me dice: "oye te puedo quitar la burbuja que tares en el pelo?"... SE me hizo rarísimo ese rollo. Ósea una: que todos sonriéramos, dos: que nos comunicáramos, tres: que nos tocáramos! Fue loquísimo, loquísimo. Y tal cual agarro me hizo así. Ya acto siguiente, como dominó, todos agarrándonos entre todos, de veras como chan... no sé fue increíble, increíble. Tons hoy por hoy, creo que... yo también a la de al lado: "Oiga se le quedo atorada!" en el pelo...

Y sí, las burbujas, creo que son la primera experiencia de geometría también,

Y pues mis dos sesiones de burbujas que he tenido últimamente, de así, fiesta de burbujas, de todo el mundo con su burbujismo...

Y toda mi vida me he acordado del Globalón. Y el olor, el olor es tan peculiar, que solamente huele a Globalón.

Creo que sí las burbujas tienen una especie de magia, ahora me toco más grande verlo, pero quizás me provoca lo mismo que me provocaba de chiquita, como que te mete en otro mundo, como de ilusión, no?, según yo esa sensación me da. Y el olor, pues si obviamente el olor es feo, como jabón o champú, pero no te importa no? Es como parte de todo el rollo de la burbuja...

Jamás es olido otra cosa que huelo como el Globalón. Había de colores, imagino que era caro, porque mi papá siempre nos decía que no.

Y los colores, este específicamente, me acuerdo de los puestitos donde los vendían y era padrísimo porque podías

escoger el color que querías. Y yo creía que depende del color la burbuja salía diferente, lo cual no es cierto. Le decía a mi mamá: “yo quiero rosa, o azules”. Me gustaban...

De fenómenos físicos y químicos... que bueno que hay burbujas (risa)...

Y pues sí están increíbles... sí que ganas de recuperar la espada (risa)... la espada de las burbujas... muy chidas, si!

Fue de las cosas más bonitas, que es bien bonito como romper las rutinas, como ciertas cosas... o quizás como los mismo recuerdos que tienes de algo, rompen con tu rutina, no? Por un momento, por un segundo... Llegué muy contenta a mi casa...”

➤ Archivo Sonoro: “Helados”



➤ Archivo Sonoro: “Lonchera”



➤ Archivo Sonoro: “Silla Barbero”



➤ Archivo Sonoro: “Tortillería”



➤ Archivo Sonoro “Coche”



4.3 Tercera etapa: Interpretación fotográfica del recuerdo narrado

Interpretación de la *representación imaginaria*

El objetivo de esta etapa es el de realizar una interpretación visual y plástica de lo aprehendido en las dos etapas anteriores. En la primera etapa se capturaron en imágenes fotográficas instantáneas algunos motivos que provocan recuerdos, y que vienen directamente de recuerdos pasados. En la segunda etapa, se experimentó la capacidad de evocar recuerdos a terceras personas de un misma unidad generacional (o cohorte). Estas personas narraron sus recuerdos motivados por las fotografías y estas narraciones fueron "recolectadas" en archivos sonoros digitales.

En los capítulos anteriores pudimos ver que la memoria y la sociedad van de la mano. También pudimos ver cómo los recuerdos y la generación de memoria está presente únicamente porque existen otros individuos que cuentan, que escuchan, que difunden, que conservan estos recuerdos. Los "Otros" son un elemento fundamental dentro de este engranaje. Como dice Néstor A. Braunstein "debemos admitir que el recuerdo no es una función individual, sino una construcción colectiva, que el Otro se inmiscuye siempre en él, sea aportando datos, sea censurando y torciendo la exactitud del relato [...], sea velando y deformando las borrosas imágenes fotográficas del pasado de la impalpable superficialidad de la remembranza."¹⁰ Esta característica

refuerza la voluntad de presentar a terceras personas los distintos elementos de este proyecto, así como son las fotografías de la primera etapa, como la producción de esta última etapa con las imágenes Transfer representando "los recuerdos".

Reflexionemos acerca de la representatividad del recuerdo, de la "imagen del recuerdo", de una imagen sensible, una imagen que no es visual, que es más bien, usando el término propuesto por el Dr. Zamora, una "representación imaginaria". Retomaremos la idea de representación como re-presentación, es decir volver a presentar, presentar de alguna manera algo que ya existe o existió. Esta idea se incluye perfectamente la producción de la tesis, ya que se re-presentará alguna "imaginación" que viene de un recuerdo, es decir del pasado. Una imagen que parece (al entender de quien recuerda) que fué real, que ya existió. Braunstein escribe: "Recordar es re-presentar. Es atrapar una ausencia y volver a hacerla presente al contarla o contársela a nosotros mismos en nuestro "fuero interno". Representación en el sentido teatral de la palabra. Representación diplomática, embajadora de una autoridad lejana, nuncio del pasado que habla en representación del futuro."¹¹

Con estas obras se coquetea con la idea (comprobable o no) de la imagen del recuerdo en forma de representación imagi-

¹⁰ Néstor A. Braunstein, *Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia*. p. 24

¹¹ Ídem, p.18



Gabriel Campuzano. *Barcelona Pabellón de Alemania M van der Rohe* (1996_04_26)



Gabriel Campuzano. *Ronchamp Notre Dame du Haut Le Corbusier* (2006_08_06)



Gabriel Campuzano. *London Tower Hill Terrace.* (2007_04_26)

na. En donde, al provocar los sentidos, voluntariamente o no, se recrean momentos pasados, ya sea en la mente como en el cuerpo. El individuo es asaltado por el recuerdo. De este fenómeno existen diversos ejemplos tanto en la literatura como en los distintas expresiones artísticas, y a lo largo de la presente investigación se han descrito algunos de estos ejemplos de experiencias del acto de recordar. Es interesante retomar a Néstor A. Braunstein, quien propone un término para describir este fenómeno de recuerdo involuntario: "Las recuperaciones de la memoria no son buscadas; cada una de ellas es un accidente, que da pie a un estallido de lo real. Entendemos como "real" a la vivencia corporal que es expulsada tanto de la palabra como de la imagen. [...] llamaremos Epifanía a esta nítida resurrección de los recuerdos. [...] Es un fenómeno de apariencia alucinatoria que se desencadena como un sueño, cuando encuentra el "resto diurno" capaz de traer de nuevo a la vida al antiguo e ignoto acontecimiento."¹² Un recuerdo puede ser revivido intempestivamente por medio de las sensaciones. Tomar por sorpresa a aquel que lo experimenta, atacar sin avisar, de manera involuntaria, activando el cerebro y formando imágenes o sólo sensaciones de algún recuerdo pasado, alguna persona, alguna experiencia.

La técnica utilizada para la producción de esta etapa está apoyada en la idea de que "la memoria se destiñe con el tiempo pero, a veces, también puede consolidarse, reanimarse con nuevos estímulos, recibir complementos vitamínicos y hormonales bajo la forma de fotografías, conversa-

¹² Ídem, p.79

ciones, encuentros casuales con afónicos objetos que se hacen elocuentes [...].”¹³ En este caso, son imágenes deslavadas, desteñidas, defectuosas, formadas por diferentes imágenes traslapadas, formando un mosaico, o un patchwork de varias imágenes como bien dice Braunstein: “Cada recuerdo [...] es un patchwork, una colección interesada, reveladora de enmiendas y remiendos. Collage y bricolage.”¹⁴

Gabriel Campuzano es un artista que utiliza esta técnica deconstructiva (trasferencia de emulsión) como metáforas de la memoria y el lenguaje. *Archivos de una Memoria* contiene cerca de 4 000 registros, constituidos por imágenes originales realizadas con película instantánea manipulada con diversas técnicas deconstructivas (interrupción del revelado, transferencias de la imagen, transportes de la emulsión).

Para Campuzano sus obras están basadas en “la contracción del tiempo contenido por la imagen y la yuxtaposición de aquellas deformaciones producidas por los recuerdos.”¹⁵ Se apoya en que “La fragilidad de la memoria y su tendencia a la distorsión se transportan a la superficie formal de las imágenes, en un ejercicio que tiende a subrayar la coherencia conceptual del proyecto.”¹⁶

El recuerdo es alimentado por medio de varios estímulos, en este caso el de unas fotografías y de narraciones de los recuerdos mismos. Estas narraciones motivan, a su vez, representaciones imaginarias, que desde un punto de vista subjetivo se traducen en imágenes mnémicas, representadas en esta propuesta por transfer de fotografías instantáneas.

13 Néstor A. Braunstein, *Op. Cit.* p.80

14 Ídem, p.25

15 Gabriel Campuzano. *Copias limitadas*

16 Gabriel Campuzano. *Entre mascarar y pieles*

Al principio del estudio de la psicología, Wilden Penfield estimulaba a los individuos para provocarles “recuerdos” por medio de electricidad¹⁷; para Marcel Proust el estímulo para recordar su infancia fue el gusto por galleta remojada en té¹⁸ (La Madeleine); para Gabriel García Márquez el estímulo para recordar su llanto y su mameluco¹⁹ fue el ver su cuna de cuando era niño; para este proyecto los elementos que desencadenan los recuerdos son las fotografías instantáneas de la primera etapa, estas son la llave para acceder a las imágenes mnémicas escondidas en nuestro pasado.

Una definición de lo que es la imagen mnemónica es dada por el filósofo español Salvador Rubio Marco, quien describe sus características: “imagen del recuerdo (del pasado), la cuestión de su autenticidad y de la relación empírica que vincula lo recordado con algo realmente visto o vivido alguna vez por el mismo individuo.”

Como se vio anteriormente esta definición es aplicada por Rubio Marco para “destacar el papel del receptor en algunas de estas experiencias artísticas, especialmente en conexión con la naturaleza paradójica de la imagen mnemónica”, proponiendo a la imagen mnemónica como origen de una obra de arte (incluido el cine y la literatura). Y es interesante ver como muestra que “la imagen mnemónica no contiene en ella misma garantía alguna de que el acontecimiento recordado fuese realmente así ante nuestros ojos en el pasado” y que “los sentimientos y las emociones son un componente crucial en el funcionamiento de la imagen mnemónica”. La presente inves-

17 Néstor A. Braunstein, *Op. Cit.* p.82

18 Marcel Proust, *Op. Cit.* p.327

19 Néstor A. Braunstein, *Op. Cit.* p.73

tigación, no trata de “recrear” fotográficamente las imágenes mnemónicas de algún recuerdo, sino que tan solo identificar los elementos y objetos significativos de esas imágenes mnemónicas.²⁰

Uno de los requisitos indispensables que deben tener las fotografías de este proyecto es el de tener una carga emocional y de reminiscencia del pasado, cada fotografía es un testimonio de algún momento pasado que por sí sola recrea en la “cuerpo” del que la mira el recuerdo de su pasado, de forma sensitiva. Esa “imagen” será por lo tanto la representación de elementos del pasado. Según el Dr. Fernando Zamora, el término de “imagen mental” subraya que “la imagen que se tiene en la conciencia de un objeto o de una persona no es visual. [...] es más adecuado hablar de ellas como “representaciones imaginarias” y no como “imágenes mentales”. Propone que no existen imágenes mentales dentro de la mente del sujeto, ya que no son simplemente visuales, pueden ser de cualquier otro género, ya sean sonoros, táctiles, motores, o inclusive olfativos, las “imágenes” que se piensa que se recrean en la “mente” son en realidad representaciones imaginarias no simplemente visuales ya que somos una unidad de cuerpo físico y alma, dice que “no importa si la representaciones imaginarias son visuales (aunque de hecho nunca lo son); lo importantes es que las describimos ante los demás siguiendo criterios comunes a todos.”²¹ En esto radica la función de las fotografías del proyecto, ya que serán provocadores de recuerdos en otros, y la manera de poder “observar” estos recuerdos serán por medio de su descripción oral. Y finalmente, con la propuesta de una imagen

mnémica que reagrupa o resumen algún momento de estos recuerdos motivados.

En la presente etapa se recuperaron algunos “imágenes” citadas por los individuos y por el autor mismo de los recuerdos narrados provocados por las fotografías, y así se realizaron algunos listados de estos elementos.

Fotografía instantánea *Tortillería*.

Elementos de los recuerdos:

- Sal
- Tacos
- Aguacate
- Fila de espera
- Trapo
- Manos
- Olor
- Ruido
- Salsa
- Mantel

Fotografía instantánea *Coche*.

Elementos de los recuerdos:

- Carretera
- Señalización
- Parabrisas
- Ruido motor
- Techo “cielo”
- Calor
- Escuela
- Mamá
- Papá

Una vez reconocidos estos elementos se fotografió cada uno en material fotográfico Instantáneo *Fuji*® para posteriormente realizar una *collage* en transfer de emulsión sobre papel de algodón.

²⁰ Rubio Marco, Salvador. *La experiencia paradójica de la imagen mnemónica en el arte*, Universidad de Murcia.

²¹ Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, Imagen y Representación*. p.184.

4.3.1. Creación de la obra fotográfica interpretativa



Nadine Vera. *Bambú*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax* 210. ISO 800. (200 x 170mm). Agosto 2011.



Nadine Vera. *Con Burbujas*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (280 x 300mm). Octubre 2011.



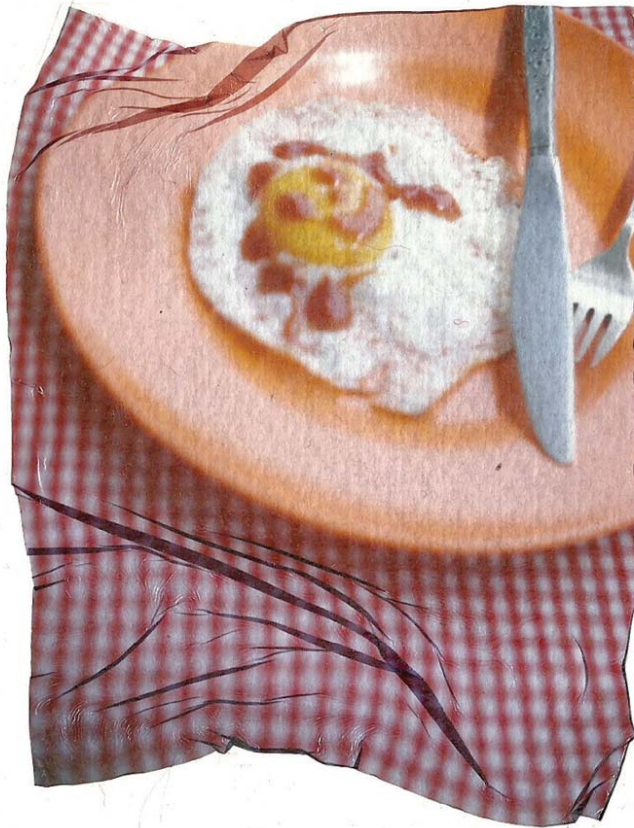
Nadine Vera. *Con El Bosque*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (100 x 200mm). Agosto 2011.



Nadine Vera. *Con Garnacha*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (200 x 150mm). Septiembre 2011.



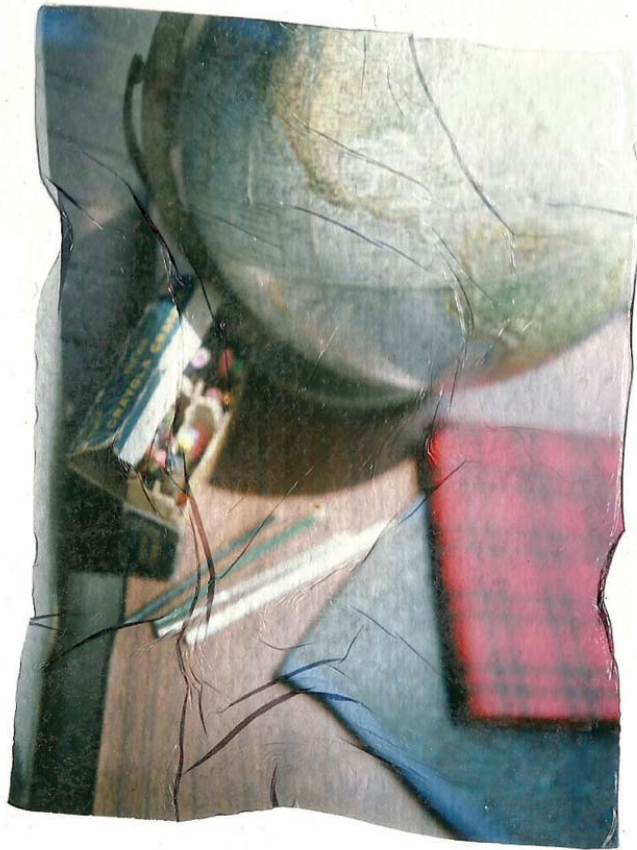
Nadine Vera. *En un mantel de Cuadros*. Transfer de emulsión de película Instantánea FujiFilm Instax 210. ISO 800. (150 x 170mm). Noviembre 2011.



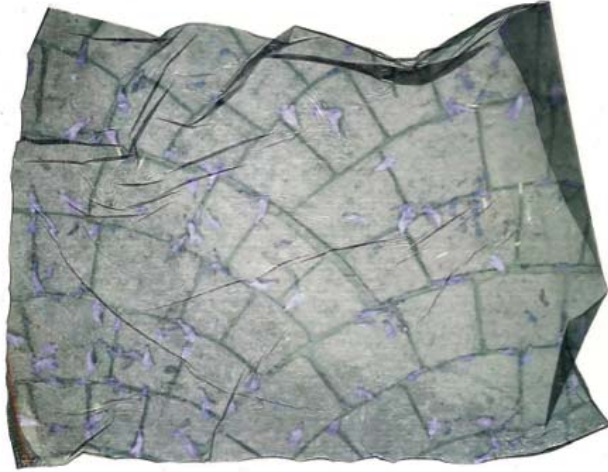
Nadine Vera. *Huevo Estrellado*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (70 x 95mm). 2012.



Nadine Vera. *Semáforo*. Transfer de emulsión de película Instantánea FujiFilm Instax 210. ISO 800. (70 x 95mm). 2012.



Nadine Vera. *Mapamundi*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (70 x 95mm). 2012.



Nadine Vera. *Jacarandas*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (70 x 95mm). 2012.



Nadine Vera. *Manitas*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (70 x 95mm). 2012.



Nadine Vera. *Carretera*. Transfer de emulsión de película Instantánea *FujiFilm Instax 210*. ISO 800. (70 x 95mm). 2012.



Nadine Vera. *Helados*. Transfer de emulsión de película Instantánea FujiFilm Instax 210. ISO 800. (70 x 95mm). 2012.

4.4. Propuesta de la obra final (Audiovisual)



Conjunto 1. Archivo sonoro "Coches"



Conjunto 2. Archivo sonoro "Tortillas"





Conjunto 3. Archivo sonoro "Helados"





Conjunto 4. Archivo sonoro "Lonchera"





Conjunto 5. Archivo sonoro "Changuera"





Conjunto 6. Archivo sonoro "Burbujas"



Conclusiones

A manera de preámbulo para concluir el proyecto siento la necesidad de plantear un comentario acerca del principal objetivo que me parece debe tener cualquier individuo que se proponga una creación artística. Ese objetivo es el de comprender algún aspecto (por insignificante que este parezca) del mundo, pero sobre todo de uno mismo. El desarrollo de este proyecto fue “embonando” una a una las diferentes piezas del rompecabezas que me comprometí a solucionar o por lo menos a intentar hacerlo, al plantear esta idea en un proyecto de investigación en el área de Artes Visuales. El camino me fue mostrando, conforme avanzaba, algunas nuevas preguntas, respuestas a otras, así como descartar temas que forman parte de algún otro proyecto, o eliminar pretensiones demasiado ambiciosas. Con este preámbulo pretendo mostrar cómo tanto la investigación teórica como la realización de la producción e inclusive el pensamiento intuitivo o mnemónico (imposible de incluir en el texto) que se tiene al desarrollar un proyecto creativo, son una unidad y parte del resultado final de la obra. Es decir que aunque las piezas visuales puedan ser presentadas sin el texto que las nutrió, en lo personal, el trabajo que realicé con todos los elementos que lo constituyen son tanto el efecto como la causa, cada parte (texto teórico, fotografías, reflexión, e inclusive discusiones) se une con la otra y alimenta la que sigue. Así, tanto la investigación teórica

como la producción me acercaron un poco más a mi inquietud por la conservación de la memoria y de los eventos pasados, así como a la importancia de la infancia en los adultos y de la influencia del pasado en la identidad presente. No es un afán por regresar el pasado, sino experimentar con todo lo que el pasado nos deja en el presente.

Como se planteó en la introducción, uno de los antecedentes del objetivo de esta investigación era la inquietud por la conservación y la preservación de nociones intangibles como la memoria y los recuerdos. Teniendo como base intuitiva que la memoria tanto individual como colectiva es la que ofrece identidad, y por lo tanto la que nos da información acerca de uno mismo, de nuestra historia, dándonos la oportunidad de comprender nuestro mundo, de aprehender nuestra identidad. Mi formación de conservadora-restauradora de material fotográfico me ha permitido acercarme a distintos aspectos de la fotografía, tales como la funcionalidad, los procesos, la historia, las propuestas filosóficas, etc. Conocía algunas de las técnicas, los “pasos-a-seguir” para crear una fotografía, las texturas finales, las características de cada proceso, pero en un punto de mi formación empecé a experimentar también el proceso emotivo que conlleva apretar un botón para la creación de una imagen fotográfica. Comencé a utilizar lo que había aprendido para plasmar emociones, preocupaciones,

reflexiones, sentimientos o simplemente un recuerdo, pero esta vez todos míos. Me di cuenta de que el resultado final, era una imagen que me hablaba o incluso que comunicaba algo de mí. Que transmitía un mensaje con el que me identificaba. Sentía que había logrado manipular todos los elementos que forman una fotografía de manera que el resultado final me "representaba". Durante esos años, aprendía qué es una cámara, cómo funciona, el diafragma, las velocidades, las perspectivas, los temas que me interesaban personalmente etc. y tomé fotografías de ejercicios aburridos y, en algunos casos capturaba temas de selección. Esas fotografías que conservo son ahora recuerdos de aquellos momentos. Al mirarlas o incluso sólo con hacer el ejercicio de rememoración de esos momentos se estimula cierta parte de mí y recuerdo, como recuerdo al primer profesor que me hablaba con tanto entusiasmo de este arte. Reflexiones de este tipo, fueron los que motivaron el planteamiento de esta investigación. ¿Acaso las imágenes fotográficas realmente son una herramienta para la memoria? ¿Los recuerdos pueden ser motivados intencionalmente, o asaltan sin avisar?

Intuitivamente, el tema de la fotografía como estímulo del recuerdo, me llevó al deseo de no limitar mi investigación a la percepción visual (fotografía) sino que pretendí abarcar otros dos sentidos: el oído y el olfato como detonadores de recuerdos. De esa manera fue que se propuso el primer acercamiento del proyecto: lo visual, auditivo y olfativo como detonadores de recuerdos.

Sin embargo a lo largo del desarrollo, tanto de la parte teórica como productiva del proyecto, la parte olfativa fue puesta al margen, concentrando el proyecto a la fotografía y al audio.

Al momento de tener que planear esta inquietud en un proyecto de investigación, surgió la necesidad de relacionar los distintos conceptos con la idea más compleja de la creación de imágenes mnemónicas, y por lo tanto el acercamiento con fenómenos filosóficos como imágenes y representaciones imaginarias, intersubjetivas y eidéticas. Conceptos que formaron parte sustancial de la investigación. Así, la hipótesis implicaba los siguientes aspectos, uno resultado del otro: el primero se basaba en la carga motivacional de los productos culturales que nos rodean para la recuperación de recuerdos y/o de la memoria; el segundo, que tal recuperación de los recuerdos tuviera una carga identitaria de un grupo sociocultural generacional como señala Walter Benjamín: "El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos", y finalmente que estos recuerdos tomen "forma" de imagen imaginaria en el receptor, y que éste se vea a su vez inmerso en una experiencia estética y sensorial en la que deba adoptar una actitud activa (creación de recuerdo), eliminando una mera contemplación y obligándolo a sentirse parte de la obra, y así la imagen mnemónica que se crea en su mente constituya parte de la propia obra.

Para poder confirmar el primer punto de mi hipótesis se presentaba la necesidad

de adentrarme en los detalles del funcionamiento de la memoria, los acercamientos del tema en la literatura, el arte y la filosofía. Esta parte de la investigación me permitió familiarizarme con las características tanto sensoriales como perceptuales del ser humano, tratando de comprender de mejor manera los elementos de los recuerdos, sus mecanismos y estímulos, guiándome paulatinamente a un tema tan importante como los mismos recuerdos y (que de manera inconsciente) estaba omitiendo: el olvido. Durante esta etapa de la investigación se fue definiendo al recuerdo como memoria autobiográfica, pero sobre todo se delimitó el interés por la memoria involuntaria tal y como la define Proust, confirmando la hipótesis de que ésta podría ser estimulada por factores externos.

Una vez entendido el concepto de recuerdo era necesario relacionarlo con esos "factores externos" que parecían estimularlos, así como entender cuál era la función de esta capacidad de recordar (y/o olvidar). Así fue que tuve que adentrarme en el campo de la psicología y la sociología, para entender de mejor manera la función de la memoria como herramienta para formar una identidad, tanto individual como colectiva. Identidad basada, en este caso, por los productos culturales, estrechamente ligada a nuestra capacidad de imaginar y por lo tanto de crear representaciones imaginarias. Imágenes que se inscriben como mnémicas o mnemónicas. Son estas imágenes mnémicas, la materia prima para la creación de la propuesta de producción que se desarrolló en paralelo con la inves-

tigación teórica. Fue interesante observar cómo el método utilizado para la creación de la obra, aunque intuitivo, seguía, por decirlo de alguna manera, el mismo camino que usamos para recordar: es decir, por medio de estímulos externos, causas que provocan efectos. Lo explicaré: la primera parte de la producción involucraba específicamente una exploración interna personal: mis recuerdos. Para comenzar debí realizar un ejercicio de introspección voluntaria de mi pasado, para reconocer los motivos que podrían estimular mis recuerdos, y así salir a la calle a capturar fotográficamente ese motivo. El objeto fotográfico me provoca recordar. Este vaivén, entre la estimulación del recuerdo, el acto mismo de recordar y la capacidad de imaginar se repitió en la segunda etapa de la producción, al mostrar las fotografías tomadas a otros sujetos quienes también recordaron e imaginaron, y volvió a surgir con los espectadores de la obra final, quienes vieron y escucharon tanto las fotografías como el audio de las personas recordando. La presencia de nuestra imaginación se reveló continua y la creación de imágenes imaginarias de nuestro pasado fue el producto principal. Sin embargo, estas "imágenes" no son palpables, no son visibles o comprobables y me era indispensable analizar los elementos objetuales que las motivaba, así como justificar su relación. En primer lugar, me di a la tarea de relacionar la imagen fotográfica con los recuerdos, tema ya abordado por varios estudiosos de gran reconocimiento como Sontag, o Barthes, y aplicado por fotógrafos como Campuzano o Meyer. En segundo lugar, me centré en el

sonido como estimulador de recuerdos y medio de expresión para describir recuerdos. Una de las conclusiones que se logró en este segundo capítulo, fue el hecho de no limitar las imágenes al campo de lo visual: las imágenes pueden ser tanto visuales como auditivas, olfativas o incluso emotivas. Las imágenes no se limitan a nuestro cerebro, están incluidas en todo nuestro cuerpo y más allá, en nuestras emociones y sentimientos. De hecho me parece atinado citar al Dr. Zamora: "Una forma de libertad es la imaginación" (aclarando que la imaginación es la capacidad de crear imágenes).

En un último punto se pretendió comprobar que como individuos sociales formamos parte de grupos sociales delimitados e influenciados por lo que nos rodea tanto cultural, educacional, histórica y políticamente, entre otros. Pero que nuestros recuerdos individuales están limitados por nuestros años de vida, y por lo tanto los compartimos con los de nuestra misma generación.

Considero que en el presente trabajo se abordaron temas que podrían ser sujetos de investigaciones aisladas, como la memoria, la imagen visual, la imagen auditiva, los productos culturales generacionales, pero que (en esta propuesta) se unen plásticamente en un solo punto: la estimulación de nuestras sensaciones con el fin de recordar o por lo menos de imaginar; provocar en el espectador la experiencia de formar parte involuntariamente de la obra ya que su pasado y sus recuerdos son parte de la propuesta artística de esta obra. La recuperación de la memoria colectiva o individual

por medio del arte, o como inquietud de los artistas ha sido tema y estudio dentro de varias ramas de la cultura, ya sea la literatura, el cine, las artes plásticas o visuales. La relación de las imágenes y las palabras de pasado, la recuperación de recuerdos (sobre todo en casos históricos como genocidios, guerras, etc.), la evocación de acontecimientos, los supuestos sonidos, la intuición de traumas, los eventos hirientes, los hechos no realizados, los abrazos no repetidos, los seres queridos desaparecidos, los eventos que nos dan consuelo o reconfortan, el momento olvidado que reaparece, son temas que proporcionan a los artistas material, pero sobre todo temas que los acercan un poco más a la aprehensión de su mundo, y de lo que son. Porque, después de todo, no se trata de recuperar el pasado (como si eso fuera posible), pero (por lo menos) de convocarlo desde el presente, desde el lugar y el momento que vive aquel que se da a la tarea de invocarlo.

La trascendencia para las artes visuales de este tipo de investigación, es la conjunción de varios pensamientos teóricos como la sociología o la psicología entre otros, y la posibilidad de plasmarlos en productos visuales y estéticos, tales como la fotografía. En este sentido, se puede considerar como aporte de esta investigación la aproximación a la identificación de distintos conceptos intangibles como: lo motivado, el recuerdo, las influencias generacionales y el fenómeno sensorial. Todos estos conceptos uniéndose en un punto: la imagen. La imagen, que es justamente otro de los aportes de esta investigación. El acercamiento a distintas

teorías sobre la imagen, todas en acuerdo de que existen distintos tipos de imagen, y no solamente la que se ve. Sin duda alguna, se logra aclarar en algún grado sobre lo amplio del término "imagen", atribuyéndole adjetivos como visual, sonora, táctil, sensible, etc. Los artistas "visuales" podrán contar con una investigación que se aproxima a la ampliación de estos conceptos. Evitando la creencia de que la imagen se acaba en nuestra mente o en nuestro cerebro, las imágenes van más allá de lo que logra crear nuestra mente: se expande en todo nuestro cuerpo e inclusive logra sobrepasar nuestros propios límites. En este sentido, esta es una línea de investigación que no fue abordada hasta sus últimas consecuencias, es un camino que debe ser mayormente explotado dentro de las investigaciones de las artes visuales: las imágenes sensibles.

En la misma dirección, durante la realización de este proyecto surgieron opciones

de nuevas líneas de investigación que hicieron falta para contestar ciertas preguntas a lo largo de la experiencia fotográfica. Estas giraban en relación a la fotografía instantánea, objeto de esta tesis. La fotografía instantánea como expresión visual en relación al pensamiento humano, y el sentido que toma en un mundo digital, por lo tanto el dialogo entre lo análogo y lo digital. En particular considero que es necesario detenerse para replantear como artistas el por qué del resurgimiento de la fotografía análoga (inclusive de manera estética como efectos, filtros digitales, imágenes "instantáneas" como el Instagram y no forzosamente material) justo en momentos en que ha ido desapareciendo el material análogo en la industria fotográfica. En todo caso, espero que las consideraciones de este trabajo aporten de cierta manera, discusiones, preguntas o propuestas tanto para artistas visuales como para investigadores teóricos.

Fuentes Consultadas

- ACKERMAN, Diane. *Magia y misterio en la mente*, El Ateneo, Buenos Aires, 2005.
- BARTLETT, Federic. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932 (traducción, *Recordar*. Madrid, Alianza, 1995).
- BARTHES, Roland. *La cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Ed. Paidós Comunicación, 10ª ed. España, 1989.
- BALSEBRE, Armand. *El lenguaje Radiofónico*. Tesis de licenciatura, departamento de comunicación Audiovisual y Publicidad de la U.A.B. España, 1981.
- BENJAMÍN, Walter. *Crónica de Berlín*, en *Walter Benjamin. Escritos Autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996.
- BENJAMÍN, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*, Angelus Novus, Barcelona, Edhasa, 1971.
- BORGES, Jorge Luis. *Funes el Memorioso*, en *Obras Completas Ficciones*, ed. Emecé Editorial, Buenos Aires, 1944.
- CHION, Michel. *El sonido. Música, Cine, Literatura...*, Paidós, 1999, Francia.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós Comunicación, 1993, París.
- DAZA SANABRIA, Juan Carlos. *La próxima generación. Juventud rural del estado de Colima a inicios del nuevo milenio*, Universidad de Colima, Facultad de Ciencias políticas, Maestría en Ciencias Sociales, Colima, México, 2002.
- DONATI, Pier Paolo. *Familias y Generaciones*, Universidad de Bologna. El presente es un trabajo inédito cedido para su traducción y publicación a la Dra. Rosario Esteinou. Esta contribución es parte del trabajo desarrollado en el ámbito de la investigación financiada por el crn sobre la igualdad generacional en Italia y fue dirigida por el autor.
- DUPONT, Erick. *La imagen fotográfica y el olvido en la creación literaria*, Études Littéraires Volume 28 N° 3, Francia, 1996.
- FLAUBERT, Gustave. *Les Mémoires d'un fou*, ed. Conard, p. 500, 1838
- FLUSSER, Vilém. *Hacia el Universo de las Imágenes Técnicas*, colección Espiral, Universidad Nacional Autónoma de México, ENAP, México DF, 2011, Trad. Fernando Zamora Águila.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Siglo Veintiuno editores, España, 2001.
- L'Atelier d'esthétique. *Esthétique et philosophie de l'art: Repères historique et thématique*, Edition De Boeck Université, Bruxelles, 2002.
- MANNHEIM, Karl. *El problema de las generaciones*. Reis: Revista española de investigaciones sociológicas, ISSN 0210-5233, N° 62, 1993 (Ejemplar dedicado a: Karl Mannheim), p. 193-244, C. Attias-Donfut, Générations et ages de la vie, puf, París, 1991.
- MARTÍNEZ DE CODES Rosa María. *Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método histórico*, Universidad Complutense.

- MÉNDEZ REYES, Johán. *Memoria individual y memoria colectiva*, Agora - Trujillo, Venezuela, ISSN 1316-7790 año 11 N° 22 julio-diciembre, 2008.
- MEYER, Pedro. ...*algunos pensamientos de fondo*, 2001, sobre el proyecto *Fotografía para Recordar*, 1990. <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/indexsp.html>
- BRAUNSTEIN, Néstor A. *Memoria y Espanto o el Recuerdo de infancia*. México: siglo XXI, 2008, México.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Consideraciones intempestivas. De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, Traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Madrid, 1967.
- ODDONE, María Julieta y LYNCH, Gloria. *Las memorias de los hechos socio-históricos en el curso de la vida*, Rev. argent. sociol. 2008, Vol. 6, N° 10, pp. 121-142, ISSN 1669-3248, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166932482008000100009&lng=es&nrm=iso.
- PALAZÓN, Alonso. *Diaporama: Percepción Audiovisual*, en *Universo Fotográfico* N°4, Madrid, 2001.
- PAREJO, Nekane. *La Memoria Fotográfica. Memento*, en *Ámbitos*. N°19, 2010.
- PÂQUET, Martin. *Notes sur le témoignage photographique Et la mémoire*, Conserveries mémorielles, 2e année, N° 4, 2007.
- POLLAK, Michaël. "Mémoire, oubli, silence", en *Une identité blessée*, Métailié, Paris, 1993.
- PROUST, Marcel. *En Busca del Tiempo Perdido*, Madrid, Alianza, 2007, traducción de Pedro Salinas.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Ed. Arrecife, 1999, Madrid, España.
- RIBOT, Theodule. *La psicología de los sentimientos*. Ed. Albatros, 1945.
- RICHTER, Gerhard. *Atlas*. Ed. Anthony D'Offay, Londres, 1997.
- RODRIGUEZ, Ángel, *La construcción de una voz radiofónica*, tesis doctoral, Barcelona, 1989.
- RODRÍGUEZ, Ángel, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós Papeles de Comunicación 14, 1996.
- RUIZ-VARGAS, José María. (Universidad Autónoma de Madrid) *¿de qué hablamos cuando hablamos de "memoria histórica"? reflexiones desde la psicología cognitiva*, Entelequia. Revista Interdisciplinar: Monográfico, N° 7, septiembre 2008.
- RUIZ-VARGAS, José María. (Comp) *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, 1997.
- RUBIO MARCO, Salvador. *La experiencia paradójica de la imagen mnemónica en el arte*. Universidad de Murcia, versión resumida de *La imagen mnemónica en el arte: experiencia vs. neutralización*. en el Workshop de Estética "Banalización, estatización y despotenciación en el arte actual" celebrado en la Fundación Miró y la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona en noviembre de 2007.
- SÁNCHEZ Noé. *Una Reflexión Sobre el Término Audiovisual*, México, 2000.
- SCHACTER, Daniel. *Los Siete Pecados de la Memoria*, (2001), Editorial Ariel, Barcelona, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*, Alfaguara, 2006.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*, Gallimard, p. 356, Paris, Francia, 1999.
- VÁZQUEZ ROSADO, Angie. *Reflexiones sobre identidad y generaciones*, Psicóloga Clínica, M.S Catedrática Asociada UIPR UIPR San Juan, Puerto Rico, Artículo publicado el 22 de mayo de 2006.
- VALLESPÍR, Nadal. *La memoria: trabajo del aparato psíquico y metáfora del sujeto. Su incidencia en el psicoanálisis y la escritura*, La muerte y otros comienzos, (Vallespir, 2000).
- ZAMORA Aguilar, Fernando. *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*, ENAP, colección Espiral, 2007.

