

FASCINACIÓN POR LO LATENTE.¹ EL REVERSO DEVELADO DE LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS ESCOLARES

Lorena P. López Torres

Universidad Católica del Maule (Chile)
<http://orcid.org/0000-0003-2769-5001>
llopez@ucm.cl

Cómo citar este artículo/Citation: López Torres, Lorena P. (2022). Fascinación por lo latente. El reverso develado de las imágenes fotográficas escolares. *Arbor*, 198(805): a660. <https://doi.org/10.3989/arbtor.2022.805008>

Recibido: 18 octubre 2021. Aceptado: 24 enero 2022.
Publicado: 28 octubre 2022.

RESUMEN: Este artículo analiza lo que nos cuentan las imágenes fotográficas en su reverso y en las huellas del verso, a través de las anotaciones, marcas o descripciones que contienen, que entregan información importante de su contexto de producción, de los sujetos u objetos fotografiados y de su trayectoria. Así, se configura un sentido apropiado de la imagen. Este artículo, pone el foco en imágenes fotográficas escolares porque representan un espacio de convivencia particular y de intercambio de experiencias que, en alguna medida, se captura y resguarda en ellas. En los pliegues, en los bordes oscurecidos o desgastados, en los márgenes marchitos y en las marcas de óxido o de otros materiales, es posible también encontrar historias, restos de memorias, afectos y rostros en un contrapunto que va más allá de la motivación del fotógrafo para captar el instante en un encuadre específico. Para el análisis, se presentan algunas imágenes fotográficas pertenecientes al archivo escolar de un centro educativo de la ciudad de Talca en la región del Maule (Chile), pues permiten develar el significado familiar, mnemónico y comunitario que estas adquieren al reunirse en ese repertorio. Este valor igualmente se desprende de la observación del material oculto en el reverso y de las marcas del verso de las imágenes fotográficas.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, reverso, huella, archivo, escuela.

FASCINATION WITH THE LATENT. UNVEILED REVERSE SIDE OF SCHOOL PHOTOGRAPHIC IMAGES

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

ABSTRACT: This paper analyzes what the photographic images tell us on their reverse and in the traces of the verse, either through annotations, marks or descriptions they contain, which provide important information about their context of production, the subjects or objects photographed and of his trajectory. Thus, an appropriate sense of the image is configured for certain users. It focuses on school photographic images because they represent a space of particular coexistence and exchange of experiences that, to some extent, are captured and protected in them. In the folds, in the darkened or worn edges, in the withered margins and in the marks of rust or other materials, it is also possible to find stories, remnants of memories, affections and faces in a counterpoint that goes beyond the motivation of the photographer to capture the moment in a specific frame. For the analysis, some photographic images belonging to a school archive of an educational center are presented, since they allow revealing the family, mnemonic and community meaning that they acquire when they meet in that repertoire. This value also emerges from the observation of the hidden material on the back and the marks on the back of the photographic images.

KEYWORDS: Photography, obverse, trace, archive, school.

1 Tomado del artículo Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio de Joan Fontcuberta (2013), incluido en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* y editado por Pedro Vicente.

1. INTRODUCCIÓN

(...) la fotografía evoca de una manera totalmente clara
la fascinación que sentimos
cuando miramos las imágenes de gentes que se parecen y,
al mismo tiempo, no se parecen a nosotros.
Visión, raza y modernidad
Deborah Poole

La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa,
esponjosa o cavernosa sin vacío,
siempre hay una caverna en la caverna:
cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo,
en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares,
rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil (...).
El pliegue
Gilles Deleuze

Por lo general, cuando observamos una imagen fotográfica solemos solazarnos con lo que esta nos muestra. Si osamos demostrar algunas competencias más desarrolladas en cuanto a la técnica empleada por la persona autora/obturadora de esta, como señala Lorenzo Vilches (1993), damos muestra de competencias de índole iconográfica o enciclopédica, nos concentraremos en el encuadre, el plano o cualquier otra herramienta que haya sido utilizada para captar de mejor manera a cierto personaje o paisaje. Rara vez nos detenemos a examinar lo que hay en el reverso de la imagen fotográfica y, cuando lo hacemos, la información que aparece consignada o borroneada allí no siempre suscita gran interés en nosotros. En ocasiones, cuando nos atrevemos a mirar, vemos fechas, nombres de personas y de lugares que despiertan nuestras emociones y nos hacen recuperar recuerdos de añoranza o de ira. Dependiendo de cuál de los dos estados prevalezca, guardamos la imagen o la destruimos. En el primer caso, procedemos a conservar la imagen, a veces con cuidado: ponemos la fotografía en un álbum, la montamos en un marco, la pegamos a la pared, la colgamos en un mural o la llevamos entre nuestras pertenencias (billetera, libro o cuaderno... y hoy, sobre todo, en nuestros dispositivos telefónicos). En el segundo caso, podemos echarla a la basura.

Se podría pensar que no tiene mayor sentido referirse al segundo caso, pero la verdad es que es un tema relevante. Si la imagen fotográfica desaparece, las personas que han sido retratadas mueren por segunda vez. Al respecto Boris Kossoy señalaba que «[l]o visible fotográfico allí registrado se desmaterializa. Se extingue el documento y la memoria» (Kossoy, 2001: 119). Es precisamente esta extinción la que hay que detener, ya que al no haber documento ni eventualmente memoria, se pierde el acontecimiento, negando al presente la posibilidad de acceso. De ahí que insistimos con Susan Sontag en que la fotografía es «un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria» (Sontag, 2006: 216).

Al guardar una imagen, muchas veces se asume que se emprenderán acciones para su cuidado y salvataje que demuestren aprecio por el objeto material y por la carga simbólica que en esta recae, en tanto vasija mnemónica para un sujeto o para una comunidad. Sin embargo, en muchas ocasiones se puede reconocer que las imágenes fotográficas se encuentran en un estado avanzado de deterioro que, para quienes tienen interés o se dedican a su resguardo, suele ser preocupante. De igual forma, su escrutinio suele ser fuente de sorprendentes hallazgos. En los pliegues, en los bordes oscurecidos o desgastados, en los márgenes marchitos y en las marcas de óxido, es posible también encontrar historias, restos de memorias, afectos, personas y objetos en un contrapunto que va más allá de la motivación de quien captura el instante dentro de un encuadre específico.

La información de la imagen traspasa las fronteras de lo atrapado por el colodión, para amplificarse allí donde se hacen visibles las huellas/marcas y también en el reverso que adiciona datos significativos; a veces suerte de ayuda-memoria para las personas que manipulan las fotografías como creadoras, dueñas o usuarias.

A través de la observación y el examen del reverso de algunas imágenes fotográficas, se busca identificar cómo operan estos rasgos/huellas/marcas en esas imágenes y configurar el sentido de trascendencia puesto allí, en el espacio material alterno o paralelo de la fotografía, donde poco ponemos el ojo. Este aspecto situado en el objeto material fotográfico ha sido poco estudiado y creemos que, por todo lo dicho, merece más atención. Por ello, tomo el concepto de *punctum* de Roland Barthes (2009) con el que el autor hace referencia a que algo en la imagen punza, hierde y atrapa; en este caso, lo que punza, me hace ir más allá de la imagen y explorar en su reverso, pues hay allí algo que me atrapa, tal vez de la misma manera que lo haría algún aspecto del anverso. Se trata también, a mí parecer, de un *punctum* memoria, pues lo que aguijonea al *spectator* (Barthes, 2009) es la presencia de un trazo, de la anotación que con este se dibuja, de una letra tal vez reconocible, de una fecha, de un dato que inyecta memoria a la acción de mirar y operan como huellas o indicios de la imagen fotográfica.

Es importante destacar que el interés en el reverso de la imagen surgió durante el proceso de catalogación de las imágenes fotográficas de la creación reciente de un archivo histórico escolar inaugurado en un establecimiento educativo para niños y niñas de la ciudad de Talca en la región del Maule (Chile). Al revisar y tomar nota de las inscripciones que estas ostentaban, además de lo dejado por el deterioro propio del paso del tiempo, ha sido posible aventurar la elaboración de una trayectoria singular de información contenida allí que alimenta una memoria particular, compartida y enmarcada en la experiencia educativa generada en torno al archivo. Lo mismo puede decirse de aquellos intentos por salvaguardar este material para su conocimiento para las futuras generaciones. Pues como señalaba Iñaki Bergera, centrar la atención en los reversos «significa acudir en rescate de lo físicamente invisible para darle visibilidad», en tanto estos contienen información necesaria para «explicar desde dónde y a dónde fueron y en qué contextos vieron la luz» (Berguera, 2017: 80 y 81).

El archivo visual escolar incluye retratos grupales e individuales, de celebraciones y ceremonias, de paseos o de clases, entre otros, que se suman para brindar un marco de referencia significativo a las experiencias vividas por las personas fotografiadas o por quienes recuerdan los eventos capturados cuando observan las imágenes en las que suelen aparecer familiares, compañeros y compañeras, maestros y maestras o personal de gestión. Aportan espesor mnemónico a los recuerdos de los antiguos miembros de la comunidad educativa y consolidan una representación de lo escolar para quienes la integran: alumnado, profesorado, madres y padres. Por eso, es válido decir que no solo en el anverso se concentra la información digna de leer, mirar e interpretar, pues todo lo que constituye la imagen y su tránsito histórico es de consideración y puede ser encontrado en las capas posteriores de las fotografías, es decir, en su reverso.

2. PRIMEROS INDICIOS FOTOGRÁFICOS

En una imagen fotográfica se reconocen componentes históricos, sociales y culturales que surgen a partir de la combinatoria de

«una amplia variedad de componentes orgánicos e inorgánicos que se hayan sintetizados dentro de una estructura compleja de capas múltiples. Típicamente, esta estructura está formada por un soporte primario y una capa aglutinante transparente dentro de la cual están suspendidas (sic) los materiales finales de la imagen» (Hess, 1992: 2).

Para la comprensión de la fotografía en este sentido, fue necesario el recorrido de una ruta marcada por aciertos, tentativas y experimentaciones que derivaron en la consolidación de la fotografía como registro del mundo *real* y material y la cristalización de un soporte tecnológico que permitiera la concentración de químicos y luz que dieran vida y duración a la imagen capturada. La invención de la cámara en el siglo XIX transformó nuestra impresión del mundo y de la humanidad. Como señala Sontag, se volvieron «íntimas y cercanas las cosas exóticas, y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares» (Sontag, 2006: 234), y, pese a que en sus inicios el nuevo invento no colmó la satisfacción ni de fotógrafos profesionales ni de aficionados, el componente artístico del acto fotográfico se consideró con un aspecto de suma importancia para ambos grupos (Munir y Phillips, 2013).

Con la venta de la cámara Kodak 100 Vista que George Eastman lanzó en 1888 con el lema *Usted apriete el botón y nosotros hacemos el resto* (Gesualdo, 1990: 12), la fotografía se masificó y pasó del ámbito profesional al de consumo de los aficionados, lo que generó una multiplicación de las imágenes. A este conjunto de impresiones de la vida humana en dos dimensiones, se van a sumar aquellas producidas por excursionistas, reunidas en

libros de viaje (*travelogue*) y álbumes fotográficos (Perkowska, 2013)^{1F2}. Estas imágenes buscaban capturar y aproximar lo ajeno a los ojos deseosos de una audiencia cada vez mayor. Estos usos iniciales de la fotografía crearon conciencia en hombres y mujeres del grado de percepción que la mirada comenzaba a adquirir con el auxilio de la cámara y de la precisión técnica que esta tenía para capturar imágenes. Los grupos humanos se encuentran más dispuestos a operar la mecánica novedosa, pero cada vez más versátil y próxima de la fotografía y, así, disponer de sus propios registros sin intermediarios ni mayores esperas, dando nacimiento al rol del fotógrafo o fotógrafa aficionado (Munir y Phillips, 2013: 35).

No obstante, este nuevo trato con el aparato y con el fin fotográfico, el interés por las imágenes y su resguardo está se recoge mayoritariamente en su anverso, pues es el que contiene la densidad de información que nos ofrece posibilidades de descifrar miradas y épocas; identificar personas y lugares; enlazar con añoranzas por otros tiempos y verificar acontecimientos, al considerar a la imagen fotográfica como documento (Burke, 2005).

En la actualidad, toda esta atención puesta en el proceso de captura y posterior resguardo se ha visto ampliamente desafiado por una mecánica de toma superior en tiempo, velocidad y capacidad de copiado y respaldo. El acceso que tenemos a cámara múltiples, multifocales, de alta definición, entre otras características, en nuestros teléfonos portátiles ha vuelto banal su consumo, sin mencionar que se maneja y distribuye en un ambiente altamente mediatizado. Esto es lo que Joan Fontcuberta (2017) llama postfotografía. No obstante, esta tendencia hacia el aumento del consumo y de la manipulación y creación de imágenes fotográficas ya había sido observada por intelectuales como Vilem Flusser y Pierre Bourdieu quienes anunciaban el atractivo despertado en las clases medias.

Joan Costa señala en la Presentación de su obra *Hacia una filosofía de la fotografía* que para Flusser «fotografiar no es una actividad “laboral” clásica del industrialismo, sino una actividad lúdica, porque la cámara es un juguete y fotografiar se convierte en un juego del fotógrafo con ella» (Costa, 1990: 5-6). En *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (1975), Bourdieu planteaba una idea similar al apuntar cómo las sociedades burguesas de mediados de la década de 1960 comenzaron a estrechar lazos con la fotografía (Bourdieu, 2003: 110-111), estableciendo, además, dos categorías de fotógrafos: quienes fotografían por afición y quienes lo hacen por devoción (Bourdieu, 2003: 80-81). Se puede afirmar que se trataba de un pasatiempo casi profesionalizado.

En las páginas que siguen me interesa atender a lo que en apariencia no adhiere el ojo humano: el reverso y lo que nos cuenta ese lomo a veces liso y otras rugoso de esa superficie blanca convertida en espacio para el garabateo o para la nota rigurosa, pero espacio al fin de cuentas que nos quiere hacer reconocer que hay algo valioso que ver y leer; espacio en el que se descubre algo que me hiere y punza. Pondré atención, de igual forma, a los pliegues, los bordes, los márgenes y a cualquier tipo de marcas que me permita marcar o aventurar historias y restos de memorias que afectan a lo capturado en el anverso y que fue depositado allí por el uso y manipulación del afecto, el interés por darle vitrina y por sellar con alguna frase, muchas veces breve, su trascendencia y su legado para el futuro.

3. EL PUNCTUM COMO MEMORIA DEL REVERSO

reverso (del it. *reverso*, y este del lat. *reversus*, part. de *reverti* ‘volver, regresar’).

1. m. Parte opuesta al frente de una cosa.
2. m. En las monedas y medallas, haz opuesta al anverso.

Diccionario de la Lengua Española RAE

En *Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio* (2013) el fotógrafo español Joan Fontcuberta describió dos proyectos artísticos de fotógrafos que hacen otros usos de la fotografía, de los vacíos que dejan y de sus fondos, creando nuevos sentidos: *A memoria do álbum* (2004) y *Reverso* (2005). En el primero, Manuel Sendón exhibió páginas de álbumes de las que han sido arrancadas las fotos dejando las cantoneras de sujeción vacías y en el se-

2 Como los confeccionados por Francis Frith sobre sus viajes por Palestina y Egipto; Timothy O’ Sullivan y sus imágenes de la guerra civil estadounidense, las de Maxime du Camp (Ansón, 2000) que viajó con Gustave Flaubert por Oriente Medio (Sontag, 2006); las de Félix Teynard y su viaje a Egipto que incluye mapas y planos (Vega, 2013); las de Desiré Charnay en Yucatán (Davis, 1981) o el que realizó por Chile el fotógrafo francés Victor Deroche en 1856 y que publicó con el título *Viaje Pintoresco a través de la República*; solo por nombrar algunos.

gundo Iñaki Bonillas reprodujo las anotaciones del dorso de muchas de las fotos extraídas de un álbum «sacando a la luz un sugestivo repertorio de descripciones» (Fontcuberta, 2013: 154).

Por su parte, Iñaki Bergera en *Cartografías del reverso. Las palabras ocultas de la fotografía de arquitectura moderna* (2017) mencionaba algunas obras que siguen rutas similares como *Vertical Earth Kilometer* (1977) de Walter de Maria que es una barra de metal enterrada en un kilómetro de largo, que solo deja ver en la superficie el corte del diámetro de la barra; *Stones, Monument against Racism* (1993) de Jochen Gerz, un «monumento invisible» (Bergera, 2017: 79) compuesto de adoquines que, en su base oculta a la vista, llevan inscritos los nombres de los cementerios de las víctimas del Holocausto; *Latent Images. Diary of a Photographer* (2015) de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige que consiste en la lectura pública de un libro con descripciones detalladas de fotografías tomadas en Beirut entre 1977 y 2006 nunca reveladas y que «dan pie a su evocación imaginaria a partir del texto que las describe» (Bergera, 2017: 80); y último, *Verso* (2016) de Vik Muniz que consiste en la reproducción fidedigna y de tamaño natural del reverso de quince cuadros enmarcados de obras artísticas de Picasso, Rembrandt o van Gogh.

En el ámbito chileno podemos nombrar *Reverso* (2014) de Lorena Pérez que, a partir de la devastación producida por el terremoto de 2010 en Chile y, en particular, en la ciudad de Talca elabora una serie de trabajos mixtos en los que destaca el uso de los desechos de casas y edificios de la ciudad cuyos «revestimientos arrancados de las ruinas son usados por su cara oculta [...] que contiene trazas de materia» (Pérez, 2014) para ser puestos en un nuevo orden y valor. La obra de Alfredo Jaar no refiere precisamente al reverso, pero sí a lo que atraviesa a la imagen; a lo que hay más allá como se puede apreciar en *El lamento de las imágenes* (2002) o *The silence of Nduwayezu* parte de *The Ruanda Project* (1994-2010). En esta última instalación, la imagen fotográfica reproducida en numerosas dispositivas apiladas o, bien, proyectada en un muro recoge la mirada de dolor de un niño víctima del genocidio ruandés. Esa mirada, por un lado, inquiere a aquel que mira acerca de «los motivos que generaron su dolor. Por el otro, la fotografía coloca al niño y el hecho traumático en una situación de espera hasta que alguien sea capaz de volver la vista a ella con una actitud genuinamente crítica» (López, 2017: 304).

En estos casos se produce lo que Fontcuberta asimila con el descubrimiento del enigma que encierra la fotografía desde su total encuadre y luego, por elección y detalle, en sus fracciones: «Si toda foto nos impulsa a desentrañar el misterio de la historia que le dio cobijo, aquí sucede lo contrario: un mero fragmento de esa historia oculta hace estallar un imaginario inconmensurable. ¿Hay palabras que valgan mil imágenes?» (Fontcuberta, 2013: 154).

He aquí que colindamos entonces con el reconocimiento de una porción de una historia y de una memoria que despunta en la trastienda de la imagen fotográfica que, a mi parecer, el *punctum* contribuye a advertir y que implica un cuidado mayor.

Cuando Barthes define *punctum* en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (1980 [2009]), señalaba que esta suerte de agujón certero excede a los convencionalismos, modas y épocas que puedan ser identificados en la imagen. Este último caso correspondería al *studium*, pues se centra en la observación de un proceso tecnomecánico y corresponde a aquello de las fotografías que culturalmente nos interesa por su consistencia artística, documental o social. La atención de los análisis y métodos puestos al servicio de la lectura fotográfica atienden a consideraciones estéticas, históricas, políticas y sociales en las que la imagen se observa como un artefacto digno de ser cuidado, estudiado y explicado en torno a sus circunstancias de creación y uso. Podemos acordar con John Tagg (2005) que se trata de segmentos fugaces del mundo que vemos, privados de una historia propia, pues cada imagen fotográfica se puede entender según el contexto en el cual está operando al no tener verdaderos significados individuales.

En *Sobre la fotografía* (1996 [2006]), Susan Sontag reflexiona en cuanto a la existencia o significado de la fotografía de acuerdo a tres momentos diferentes: 1.- de creación, que está cargado de la subjetividad de quien toma la fotografía; 2.- de su tratamiento como documento cuando lo denotado se considera objetivo y lo connotado, de carácter simbólico, se analiza cuidadosamente, y 3.- de su reutilización, cuando la fotografía es resemantizada y entra en juego la competencia estética del espectador o espectadora, de la persona que la lee, quien le atribuye un sentido a la composición y un nuevo significado a la imagen. Junto a la connotación y denotación es importante establecer su contexto de producción de manera de situarla en el tiempo, puesto que, al ser connotada culturalmente, la autora la ve como un indicio o huella «del trascurso de una biografía o historia» que pasa por nuevos y diversos usos. Las imágenes entonces «reciben nuevos significados que

trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo» (Sontag, 2006: 233 y 244).

La maleabilidad de la fotografía se compara con lo dúctil y falible que resulta ser la memoria y este es el motivo por el cual solemos tomar fotografías, «para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria» (Fontcuberta, 1997: 58). Pero, como nos vuelve a recordar Sontag (2006), la gente suele recordar solo las imágenes y no los acontecimientos que estas retratan. A mí parecer, este problema se podría combatir al revelar el reverso y las marcas de las imágenes fotográficas a través del *punctum* barthesiano que nos traslada a lo sensitivo, a lo que se huele y se respira más allá del *analogon* que, en este caso, se encuentra en las huellas/rastros/indicios que permanecen en los bordes y en el revés de la imagen fotográfica, ya que esta comparte con la memoria el espacio reticular de las añoranzas y de los desprendimientos que luchan por no ser desechados al olvido, transformándose en esa huella del transcurso de la vida, tal y como señaló Sontag. Al mismo tiempo, compiten por la perseverancia de los recuerdos mientras luchan por cimentar una ayuda recíproca. Visto así, la imagen fotográfica, aunque por su materialidad no sea excluida de las preocupaciones sociopolíticas y culturales de las que en gran medida depende para ser interpretada, podría encontrar un lugar en el nicho del reconocimiento emplazado en el cara a cara con quien realiza una observación atenta de los detalles de una imagen que además puede tocar e intercambiar.

La mirada puesta en el reverso y en las huellas como una suerte de pliegues sensibles de memoria de las imágenes fotográficas, puede constituir un auxilio que confronte la pérdida de información, de rostros, de fechas, de espacios que se alojan en el afecto de una persona, de un grupo o de una comunidad y que respira, en alguna medida, en lo oculto tras la cara visible de la positiva. Aun ante el deterioro de algunas imágenes por un descuido o malos tratos, reconocer el reverso puede prolongar la vida de aquellas memorias atrapadas que vuelven a la circulación cuando alguien entra en contacto con su textura y sus anotaciones. Esta es la «fascinación por lo latente» que según Fontcuberta se resume en «aquello que permanece escondido e invisible, agazapado en ambas caras de la realidad» (Fontcuberta, 2013: 154), haciendo eco de una dualidad presente y que busca ser activada. En el artículo mencionado, el autor relaciona esta idea con la obra *Welcome Back* (2011-2012) de Claudia Breitschmid donde la artista aplica el concepto derridiano de fantología (*huntologie*) u ontología de lo fantasmal, dado que «[l]o espectral reside entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, entre lo visible y lo invisible» (Fontcuberta, 2013: 155).

4. EL REVERSO DE LAS IMÁGENES FOTGRÁFICAS DEL ARCHIVO ESCOLAR

Las imágenes que acompañan este artículo deben ser vistas como un sustento de lo articulado en las reflexiones presentadas. Los registros muestran daños que, a simple vista, son menores se observan en mayor cuantía en aquellas imágenes que parecían no estar a buen resguardo³. Pensemos que la manipulación, en este caso, se manifiesta en la esfera doméstica y se traslada más tarde a la escuela para conformar el archivo escolar que reúnen estas imágenes. Las imágenes, provenientes o no de álbumes familiares, pueden haber sido desprendidas del relato del álbum en algún momento, tal vez de uno ya desaparecido. También pueden haberse guardado con otros artículos (vuelta al mundo original del álbum) como cartas, boletas, anotaciones⁴. Estas fotografías fueron unidas con grapas, clips o elásticos que dejaron su huella oxidada o plástica que devoró trozos de estas. En algunas imágenes se identifican manchas que informan de que, posiblemente, fueron sustraídas de su soporte físico en algún momento y por acción del roce en el reverso se oscurecieron; igualmente se distingue un desgaste en sus esquinas reflejado tanto en el material físico como en el color (extremo inferior). No obstante, estas marcas son menores, lo que evidencia una manipulación y un uso más riguroso y cuidado que hacen pensar en el álbum como su contenedor habitual. En el espacio limitado del álbum se atesora no solo la imagen de niñas y niños; sino también la huella dejada por el recordatorio de la fecha y del nombre del evento concreto consignados en el reverso: «el concripto».

3 Otras imágenes sin anotaciones en el reverso estaban acompañadas de hojas de papel blanco que contenían anotaciones: nombres, fechas, lugar, actividad, entre otros datos.

4 Álbum: del lat. álbum significa encerado blanco (RAE). Masotta situaba el origen del álbum, en primera instancia, en un monasterio cartujo de los Alpes en el año 1000 que tenía «un libro para que los viajeros hospedados momentáneamente inscribieran en él su firma, agradecimiento y alguna frase inspirada en el paisaje y la experiencia religioso-contemplativa». En segunda instancia, lo situaba en los siglos XVII y XVIII con la aparición de los *Album Amicorum*, *Book of Friends* o *stammbuch* en Alemania y Holanda, que reunían «notas, dibujos, poemas y autógrafos que los estudiantes recolectaban a lo largo de sus viajes y estadias en diferentes universidades del norte europeo» (Masotta, 2008: 16).



Figura 1a y 1b. Anverso y reverso imagen (1974). Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel

Algunas imágenes fotográficas pueden haberse conservado entre varias capas de papel, como el papel de un diario, que las hace sufrir impregnándolas con su marca impresa. Esto hace pensar que fueron depositadas en otros lugares o espacios y luego fueron entregadas para integrar el archivo.

Hay imágenes que fueron sacadas de sus marcos para permitirnos verlas y escanearlas; otras fueron recortadas en sus contornos o esquinas, tal vez con la intención de eliminar el material dañado por alfileres o grapas. Se trata de lo que Susanna Ortiz (2020) llama «fotografías vudú», pues al estar enganchadas en la pared con chinchas, «el óxido y la marca circular que ha dejado la presión de este elemento nos revela su paso por uno de estos espacios». A las grapas y a la herrumbre se debe sumar las marcas dejadas por la cinta adhesiva que muestran la huella de la disposición momentánea de la imagen en un muro, hoja u otra superficie.



Figura 2a y 2b. Anverso y reverso imágenes (1998). Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel



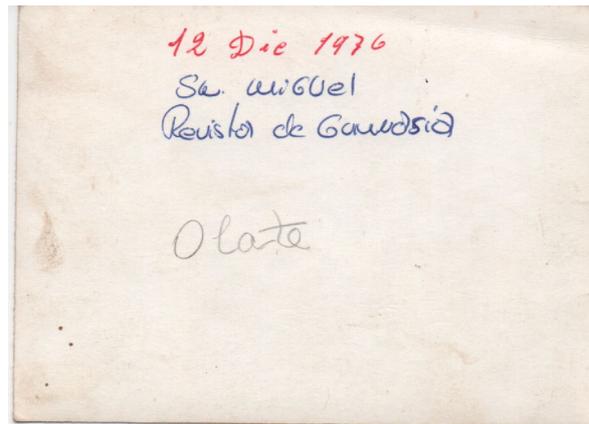
Figura 3a y 3b. Anverso y reverso imágenes (2003). Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel

La imagen fotográfica sin fecha en la que aparece un grupo de alumnos y alumnas posando frente a un autobús. La imagen, recortada en los extremos, oxidada por la acción de chinches, todavía muestra las marcas oscuras y los orificios dejados por el metal; el corte perpendicular responde al agotamiento del material perforado múltiples veces o arrancado al remover la imagen. Sin duda ocupó un espacio destacado en la escuela, tal vez en un mural con la finalidad de exhibir, por un periodo prolongado –de ahí el óxido– el resultado de una actividad grupal de exploración o reconocimiento al aire libre, sumamente significativa para un grupo en particular de la escuela.

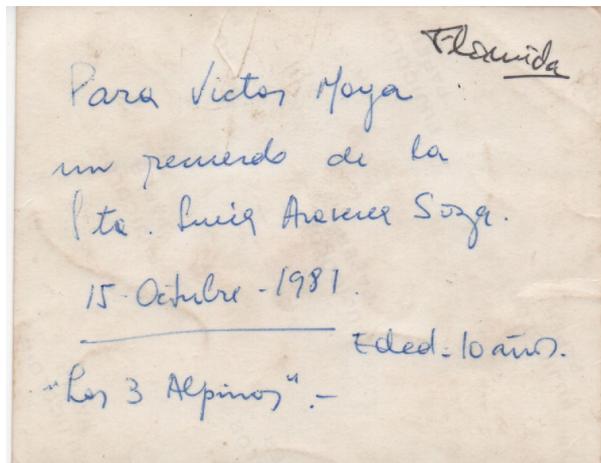


Figura 4. Imagen sin año. Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel

Otras imágenes, en cambio, fueron tomadas directamente en el recinto escolar a propósito de celebraciones, actos, ceremonias oficiales o actividades deportivas. Por ejemplo, *Revista de gimnasia* (Fig. 5 y Fig. 6) en su anverso presenta algunas degradaciones de color con algunas pequeñas manchas negras; también se distinguen las puntas gastadas por el roce con otros materiales. Se observan manchas que posiblemente se deban a la humedad o resto de otros materiales que se adhirieron al reverso. De igual forma, el cambio de tinta en la escritura (azul y negro) nos habla de dos momentos; dos instancias para fijar la memoria y la pertenencia. Del mismo modo el registro que acompaña a la imagen se repite ante la vista de otros y les permite elaborar un comentario a viva voz del recuerdo contenido en la imagen fotográfica, más allá del solo enaltecimiento de la actividad deportiva o cultural capturada.



Figuras 5a y 5b. Anverso y reverso imágenes (1976). Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel



Figuras 6a y 6b. Anverso y reverso imágenes (1981). Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel

Cualquier de las alteraciones señaladas que pudieron sufrir las imágenes aportan «a la forma originaria de la fotografía, pero sobre todo son la transcripción de las vivencias propiciadas alrededor de ellas. A partir de su deterioro descubrimos los usos comunicacionales de este tipo de imágenes» (Ortiz, 2020). Por tanto, la procedencia, estado e inscripciones de las imágenes nos refieren sobre las circunstancias de su creación, de su uso y de su disposición original, además de su itinerario, ya sea de mano en mano o de soporte en soporte.

En muchas imágenes encontramos anotaciones al reverso y en menor medida hay algunas con iconotexto. En la cara oculta se encuentran señas de lo fotografiado y, en algunos casos, garabatos o textos no legibles

hechos, quizá, por alguien que ha podido manipular las imágenes fuera de cualquier soporte (álbum, marco) o de cualquier resguardo (caja, sobre etc.), tal vez al hallarlas en un cajón. Estas imágenes son luego visibilizadas gracias a la oportunidad de atesorarlas en un archivo que se comparte con otros en la comunidad escolar.

Respecto de las inscripciones, sus autores o autoras materiales o intelectuales, inscriben mensajes alusivos al contexto capturado y a las personas fotografiadas y, así, incluyen no solo sus nombres, sino también la fecha y el lugar en que se tomó la imagen. Se trata de «la ficha policial y el historial clínico de la imagen» (Bergera, 2017: 76). Salta otra vez a la vista la relevancia de la memoria en las inscripciones recogidas en el reverso de las imágenes. Desde una mirada solitaria o familiar restringida, el alcance retinal se amplía a la memoria del grupo y sobrepasa a la persona que obturó la imagen, a aquella que la guardó e incluso a aquella que escribió en el espacio en blanco del reverso.

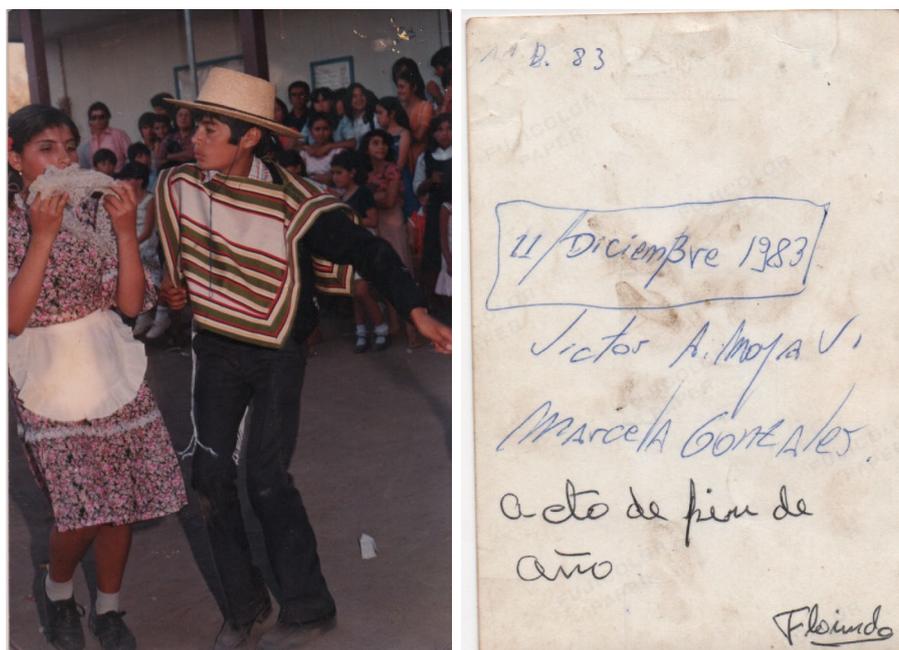


Figura 7a y 7b. Anverso y reverso imagen (1983). Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel

Así, parece haber tres pasos que se encargan de solidificar el proceso mnemónico en la imagen fotográfica y que pueden involucrar a tres personas que pueden ser la misma, en verdad. El primer paso se produce durante el proceso de obturar y se trata de cuidar el encuadre, el equilibrio, la luz, etc. El segundo es realizado por quien resguarda la imagen para preservarla y, eventualmente, evita su pérdida y deterioro. A mi parecer, en este tipo de tomas, ninguno de los dos pasos suele ser tan consciente, pues se trata de imágenes sin pretensiones artísticas. El tercer paso, que puede ser realizado por la misma persona que la del segundo paso o no, consiste en la escritura de la leyenda para el recuerdo en el reverso de la imagen que permite congelar el tiempo atrapado por el colodión.

La manipulación de las imágenes fotográficas nos revela sus múltiples usos y transferencias, en muchos sentidos generacionales. Los rastros dejados por el polvo o tierra que ha ennegrecido sus reversos y los recortes en sus bordes desprolijos y difuminados muestran la memoria táctil que se cierne sobre su materialidad: han sido visitadas, tocadas e intercambiadas. Las anotaciones, sea cual sea su motivación y anhelo de registro, nutren el anverso, son parte del relato de las imágenes que muchas veces pasamos por alto, aunque se trate de un intento de sellar una lectura determinada de la misma. Como señala Bergera:

«Mirar los reversos implica de esta manera entender las fotografías como objetos de estudio y no únicamente como instrumento de estudio (...) Este «mirar detrás» contribuye a una suerte de puesta en historia que obliga a repensar la fotografía y que subraya la importancia de revelar y desvelar, material y visualmente, aquellos datos (...) un cruce historiado de narrativas entre las imágenes y sus textos» (Bergera, 2017: 76).



Figuras 8a y 8b. Anverso y reverso imágenes (1993). Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel



Figura 9a y 9b. Anverso y reverso, imagen tomada en 1997. Fuente: Archivo Histórico Escuela San Miguel.

Sea cual sea el caso, las imágenes fotográficas aquí presentadas fueron donadas o prestadas por familiares, por quienes estudiaron o trabajaron en el centro educativo en el pasado y por quienes lo integran en la actualidad con la finalidad de alimentar la memoria escolar compartida. Es una herencia que les permitirá seguir encontrándose y colando relatos diversos sobre su pasado hacia el presente y su proyección en el futuro.

5. A MODO DE CIERRE

Reiterar la importancia del rescate y puesta en valor de las imágenes fotográficas de la escuela ha permitido dialogar comunitariamente alrededor de estas. De esa manera, se han reconstruido historias y se han tejido me-

morias. El profesorado, el alumnado y las familias se han reencontrado a través de la manipulación y observación de esas imágenes.

Más que emplazar las imágenes fotográficas en un álbum secuencialmente ordenado, se ha tratado de generar cantones de sentido a través de algunas muestras que representan ciertos momentos o hitos trascendentes del centro educativo y que componen su archivo escolar. Siguiendo a Foucault (2005), estimamos que se trata de un archivo armado según las intenciones discursivas de las personas usuarias, más que una respuesta a un resurgimiento epocal cerrado, concluido y representativo del pasado de una sociedad o testimonio de una identidad determinada. Se trata de un acto discursivo que se moviliza de acuerdo con relaciones determinadas que van surgiendo. En el archivo la información y las fuentes históricas se hacen presentes –basta mirar algunas imágenes para pensar en el contexto que las rodea–, pero también hay que considerar que existen también fuentes desconocidas que pueden integrar el archivo al ser «recuperadas en un acto de conocimiento o contramemoria alternativo» (Foster, 2016: 104). Así, validan miradas otras a los eventos destacados de una época, pues colisionan con la ruta prefijada y hacen emerger otras aristas del pasado. El archivo se conecta con su sentido de huella del pasado (Derrida, 1997), pero nos alerta sobre su complejidad y la imposibilidad de asimilarlo por completo.

La memoria depositada en las imágenes sigue fluyendo hacia las nuevas generaciones; sus marcas y pliegues, así como sus reversos y sus notas siguen transpirando esta memoria en conversaciones y en nuevos escenarios en que se las dispone.

Este trabajo de revisión del reverso y de las marcas de las imágenes fotográficas (óxido, agujeros, rastros de cinta adhesiva, recortes) en la construcción del archivo escolar nos hace pensar en el valor de la imagen, toda vez que nos encontramos en una época de saturación de imágenes que constantemente nos caen como una avalancha. Se trata de un proceso iconofágico en el que, tanto las imágenes como las personas usuarias, se asisten en el consumo pese a que, coincidiendo con Ranciere, la sobreabundancia de imágenes no es tal, más bien lo que existe es «un enrarecimiento de las imágenes» ya que muchas de estas imágenes no cuentan; no son incluidas en el terreno de lo visible (Valdés, 2008: 11).

Sea un torbellino o una invisibilización de las imágenes, algunas de estas aun encuentran remanso en muchos de nosotros, pues nos ayudan a recobrar y recrear memoria; nos ayudan a atisbar destellos de la niñez, de las familias y de las amistades, de los lugares de reunión y de las celebraciones asociadas.

El corpus de imágenes introducido en este artículo y tomado de un acervo mayor es parte de la representación visual de una comunidad. Aunque se trate de capturas fugaces que pueden incluso considerarse nimias, son una parte sustancial de la constitución de las comunidades independiente de la composición simbólica que cada una le otorgue. Los integrantes del centro educativo les conceden valor a estas imágenes al permitirles articular sus necesidades de representación y de revitalización de su memoria.

Los reversos de las imágenes fotográficas en cuestión son parte del testimonio material de la imagen y de su recorrido. Gracias a los registros y anotaciones distribuidos en el espacio en blanco del reverso tenemos un panorama ampliado que atesorar. Junto a las diferentes marcas permiten especular sobre el desplazamiento y uso de las imágenes en diferentes momentos. Reverso y huella se disponen ante la mirada de la comunidad que se deja tocar en lo más profundo y continuar desvelando lo que hay latente.

REFERENCIAS

- Ansón, Antonio (2000). *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo.
- Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bergera, Iñaki (2017). Cartografías del reverso. Las palabras ocultas de la fotografía de arquitectura moderna. *Boletín del Arte-UMA*, 38: 75-86. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2017.v0i38.3221>
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Costa, Joan (1990). Presentación. En: Vilem Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas/ SIGMA, pp. 5-6.
- Davis, Keith (1981). *Désiré Charnay: Expeditionary Photographer*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2013). Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio. En: Pedro Vicente (ed.): *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial de Huesca, La Oficina, pp. 151-162.
- Fontcuberta, Joan (2017). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foster, Hal (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, 3: 102-125.
- Foucault, Michel (2005). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Gesualdo, Vicente (1990). *Historia de la fotografía en América: desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sui Generis.
- Hess, Debbie (1992). El tratamiento para la conservación de materiales fotográficos impresos en estado de deterioro [Conferencia]. En: *La imagen imperfecta: Las fotografías, su pasado, presente y futuro. Actas de la Primera Conferencia Internacional del Centro para la Conservación de Fotografías*, Londres, 6-10 de abril de 1992. Londres (Inglaterra): Centro para la Conservación de Fotografías, pp. 2-14.
- Kossov, Boris (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- López, Lorena (2017). *Los pergaminos de la memoria: El genocidio indígena de la Patagonia austral (1880-1920) en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Pavel Oyarzún y Christian Formoso*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Masotta, Carlos (2008). *Álbum postal. A Postcard Album*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Munir, Kamal y Phillips, Nelson (2013). El nacimiento del momento Kodak. En: Pedro Vicente (ed.): *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial de Huesca, La Oficina, pp. 33-40.
- Ortiz, Susanna (2020). Cicatrices de Papel. El lenguaje del deterioro en la fotografía familiar. *El Pulpo. Plataforma fotográfica*. Disponible en: <https://elpulphoto.com.br/es/cicatrices-de-papel-el-lenguaje-del-deterioro-en-la-fotografia-familiar/> [citada 1 agosto 2021].
- Pérez, Lorena (2014). *Reverso*. My Portfolio. Disponible en: <https://reverso.foliohd.com/> [citada 1 agosto 2021].
- Perkowska, Magdalena (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954871650>
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, Consejería en Proyectos.
- Sontang, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México D. F.: Alfaguara.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Valdés, Adriana (2008). Prefacio a la edición chilena. En: Alfredo Jaar (ed.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, pp. 5-15.
- Vega, Carmelo (2013). Ficciones fotográficas del álbum de viaje. En: Pedro Vicente (ed.): *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial de Huesca, La Oficina, pp. 41-50.
- Vilches, Lorenzo (1993). *La lectura de la imagen periodística*. Barcelona: Ediciones Paidós.