

Recibido: 15-08-2020 • Aprobado: 14-09-2020

# Los desplazamientos de la memoria: imagen y redes sociales

---

## Memory displacements: image and social networks

DOI: <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i21.2478>

### Andrés Sefla

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central del Ecuador. Becario de la Maestría de Antropología Visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso-Ecuador). Consultor de comunicación, fotógrafo y productor audiovisual. Cuenta con experiencia en comunicación gubernamental. Actualmente conduce el programa de opinión política Zoom Politikon en Flacso Radio.

Correo: andres02@sefla@gmail.com

### Resumen

Este estudio centra su atención en la imagen como un activador de la memoria, pero también como un soporte que permite actualizar y revisar constante e indefinidamente el pasado. No obstante, la incidencia de las redes sociales (como Facebook) ha hecho, por un lado, que la privacidad de la memoria a través de la imagen se desplace a públicos indeterminados y, por otro, que se oriente hacia la digitalización de la memoria, dejando en el pasado los viejos álbumes de fotos. Este artículo parte de un estudio etnográfico que usa la misma imagen como mediadora del encuentro y generadora de conocimiento.

**Palabras clave:** memoria, imagen, facebook, etnografía visual, fotografía.

### Abstract

This study focuses its attention on the image as a memory activator, but also as a support that allows us to review and update the past constantly and indefinitely. However, the social networks incidence (such as Facebook) has made, on the one hand, the privacy of memory through the image is displaced to undetermined audiences; and on the other, that it leads to the digitization of memory, leaving old photo albums in the past. This article starts from an ethnographic study using the same image as a mediator of the encounter and generator of knowledge.

**Keywords:** memory, image, facebook, visual ethnography, photography.

## Un primer desplazamiento

Con el surgimiento de las plataformas digitales, la sociedad encontró nuevos nichos para el depósito de sus recuerdos. El ser humano ha estado orillado a resguardar de distintas maneras sus recuerdos. Sea a través de la imagen, el dibujo o la palabra, el sujeto ha plasmado rasgos de sus vivencias para la activación de la memoria en tiempos diferidos al de la construcción de sus propias imágenes.

La memoria se ha desplazado en varias búsquedas de “eternización” o, mejor dicho, en la construcción de soportes físicos y químicos que han dado cabida a la imagen de todo aquello que ha sido relevante a la experiencia individual y compartida de los sujetos a lo largo de su devenir. Desde las pictografías en las cavernas, las pinturas y retratos en lienzos y telas, hasta daguerrotipos, fotografías y videos en 4K, la imagen se ha plasmado en distintos dispositivos materiales para construir historia, para dar sentido al pasado, pero también para nuestras prácticas cotidianas.

También la ciencia ha tenido la necesidad de aferrarse a la vida de sus descubrimientos, por tanto, se ha servido de cuántos dispositivos y formas de representación se le hayan puesto en frente para no dejar morir su discurso. Lo propio han hecho las religiones y los proyec-

tos políticos en los distintos períodos de la humanidad. Por lo tanto, la memoria ha estado amarrada a la imagen y se ha desplazado con ella como si ésta fuera una condición de posibilidad y existencia de la primera, es decir, que la memoria se ata a las formas, “se objetiva en la morfología” (Nates Cruz, 2011, p 7).

Parece que el impulso de hacer una fotografía se ha impregnado en nuestra genética. Con esto podemos argüir que la construcción social de la imagen, en el sentido planteado por Pierre Bourdieu (2007), ha devenido en un *habitus*<sup>1</sup>, que bien podríamos llamarlo “*habitus* fotográfico”. Este desplazamiento del sujeto hacia la imagen se presenta como una estructura estructurada y estructurante de nuestras formas y prácticas de representación por donde circula y se activa la memoria.

Por ejemplo, tomar un *selfie* es un acto casi automático, poco pensado e instantáneo, así como la pose que adoptamos en determinadas situaciones. Incluso estudios antropológicos basados en etnografías virtuales, como el de San Cornelio, Roig y Ardèvol (2017), sostienen que los *selfies* constituyen formas narrativas de la cotidianidad que buscan, entre otras cosas, atestiguar un acontecimiento personal; o bien las imágenes que circulan por redes sociales reúnen aspectos conversacionales vinculados a la narración personal (Gomez & Thornham, 2015), que pueden estar soportados en hilos au-

1 Para ampliar el sentido del *habitus* de Bourdieu, vale precisar que las estructuras estructurantes particularmente tienen la predisposición de funcionar como “principios organizadores de prácticas y representaciones”. Es decir que, anclado a este principio, las imágenes pueden crear marcos de referencia sobre los cuales se asientan las formas de representación que usa una cultura; por tanto, la imagen, en tanto estructura estructurante permite incorporar y resignificar el lenguaje con el cual nos representamos a nosotros mismos y que puede ser legible y reconocible para una cultura. De modo que el *habitus* genera un mundo práctico que está mediado por estructuras cognitivas que se presentan como dadas y reconocibles. En este sentido, hablar de un “*habitus* fotográfico” implica entender que estas prácticas cotidianas tienden a aparecer, en palabras de Bourdieu, como “necesarias, incluso como naturales, por el hecho de que están en el principio de los esquemas de percepción y apreciación a través de los cuales son aprehendidas” (2007, p. 87-88).

tobiográficos como los *feed* de Instagram o que se pueden ligar a los *hashtags* en las distintas redes (Fallon, 2014; Vivienne & Burgess, 2013).

En todo caso, bien vale recuperar el valor de las imágenes en el sentido que propone Bergson, puesto que estas se desplazan desde nuestro cuerpo. Por lo tanto, “todo pasa como si, en este conjunto de imágenes que llamo universo, nada realmente nuevo se pudiera producir más que por intermediación de ciertas imágenes particulares cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo” (Bergson, 2006, p. 34). De tal forma que esta triada, cuerpo-imagen-memoria, podría ser el base de una autorrepresentación cotidiana del sujeto.

Por otra parte, la mecánica de producción, circulación y consumo de la imagen se ha instituido en medio de nuestras prácticas sociales cotidianas. Este proceso se ha naturalizado y masificado exponencialmente en los sujetos. De allí que la memoria transita en la dialéctica de la subjetividad y la intersubjetividad, desde lo individual a lo colectivo (y viceversa), dando espacio a una resignificación constante del pasado que expresan, representan y condensan las imágenes que proyectan tanto sujetos como objetos. Por lo tanto, “Las imágenes son consideradas como construcciones: involucran actores y agentes, reglas y lógicas propias, contextos sociales y culturales precisos, soportes concretos, elecciones y estrategias” (Feld & Stites Mor, 2009, p. 32).

Para este análisis parto de las siguientes variables: redes sociales, imagen-fotografía y memoria. No paso por alto el miedo al olvido de la experiencia subjetiva. En este sentido, he contemplado entender cuál es el rol que juegan las redes sociales y la imagen en la activa-

ción de la memoria subjetiva. Otro de los aspectos importantes que procuro entender es el manejo y clasificación de los álbumes para aproximarme a los significados que los sujetos atribuyen a sus fotografías.

Adopto una metodología cualitativa basada en la entrevista abierta para la obtención de datos etnográficos. Además, uso como técnica la foto-elicitación, con el fin de activar la memoria de mi interlocutora sobre la base de sus fotos personales colgadas en la red social Facebook. La persona a la que entrevisté es Josefa Paredes, tiene 25 años y actualmente es estudiante del programa de maestría de Comunicación y Opinión Pública de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Si bien se trata de una etnografía a escala micro, no escapa de la urgencia de estudios anclados en marcos conceptuales y metodológicos totalizadores. Un enfoque micro, en este caso, permite comprender la esencia subjetiva que guarda la memoria, además tiende puentes hacia otros análisis que tengan como sustento la construcción de subjetividades, las emociones y los afectos que, constantemente, se entrelazan con la activación de la memoria.

Desde un horizonte antropológico, el componente visual se presenta en dos dimensiones teórico-metodológicas. Por un lado, es objeto de estudio y preocupación analítica ligada a la memoria y la fotografía, puesto que la imagen es portadora de un dato de la identidad individual y colectiva; pero también evidencia una forma concreta de la mirada cultural, que se manifiesta en el encuadre, la selección de la toma, la postura o la edición que hagan los sujetos de una cultura (Ardèvol, 1998, 218). Por otro lado, la imagen está

inscrita en la técnica de investigación, es decir, que se trabaja sobre ella y con ella, se la selecciona, clasifica y analiza en el proceso de conocimiento. Además, en esta investigación, la imagen ha servido como mediadora de la interacción etnográfica entre la interlocutora y yo.

### Disputas por la memoria: desplazamientos fragmentados de la imagen

Pensar en la memoria implica abrir un abanico enorme de posibilidades para aterrizar en diversas discusiones teóricas, metodológicas e interdisciplinarias que han hecho de la ella un objeto complejo y prometedor para el estudio de las culturas y sus formas de representación. Pero también la memoria se ha constituido en un campo de conocimiento, para acceder a un pasado subjetivo e intersubjetivo por donde transitan identidades, imaginarios sociales, disputas políticas y sociales, valores estéticos y morales, y diversos sistemas de representación sobre prácticas sociales, espaciales y temporales de los individuos.

La memoria es una capacidad humana, que se produce permanentemente según contextos determinados y con sujetos específicos que ponen en juego sus valores y sus prácticas para entender desde un presente lo que significó el pasado. En el documental *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán, uno de los personajes señala que recordar es “volver a pasar por el corazón”. Precisamente la palabra *recordar* viene del latín “*recordari*”, cuyo prefijo “*re-*” significa “*repetir*”, mientras que el lexema “*cor*” significa “*corazón*”. Por tanto, la memoria está ligada, inexorablemente, al recuerdo de un hecho pasado, que está atravesado

por las emociones y afectos de los sujetos que activan este recuerdo.

Consecuentemente, podemos entender a la memoria como “una facultad común a todos los seres humanos, que se complementa con una necesidad también común: la transmisión entre distintas generaciones del conocimiento adquirido por los miembros de una cultura” (Aprea, 2012, p. 20). Ahora bien, a partir de Aristóteles, Aprea fija una distinción entre memoria y recuerdo: “Este último es una especie de memoria ‘privada’, recortada sobre la subjetividad de cada individuo, en tanto la memoria excede los límites de la subjetividad individual” (2012, p. 22). No obstante, tienden a usarse ambos términos como sinónimos.

Preguntar por la memoria implica entender que este concepto ha sido objeto de tensiones políticas y disputas ideológicas en la constitución de un relato social e institucional del pasado. Para Walter Benjamin (s/f), “sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos” (p. 19-20); lo que lleva a considerar que la memoria, como membrana de la historia, también es una entidad susceptible de ser arrebatada por grupos de poder o sujetos privilegiados con el fin de constituir una apariencia ideal del pasado que sea lo suficientemente beneficiosa en las lecturas de los vencedores. De allí que, en la quinta tesis, insiste, en que “la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, s/f, p. 21).

Por lo tanto, desde esta perspectiva, la memoria es un objeto dialéctico con desplazamientos fragmentados, que está en disputa entre los sujetos, tanto que obliga a librar batallas o formas de

resistencia por recuperarla y darle un lugar en el presente. Un ejemplo de ello son las luchas permanentes que han tomado los familiares de las personas desaparecidas por las dictaduras de los años 70 y 80 del siglo pasado en el cono sur, que, a su vez han sido parte de las preocupaciones teóricas en torno a la memoria y la producción documental en Latinoamérica (Feld, 2009; Raggio, 2009; Verzero, 2009).

Mientras tanto, en Ecuador también ubicamos ejemplos donde la memoria es un esfuerzo cotidiano de resistencia, pero también, una forma de traer de vuelta al pasado (León, 2017), que, al mismo tiempo, responde a una ruptura con el paradigma moderno que ha mirado insistentemente hacia el futuro. Por tanto, en estas nuevas necesidades epistemológicas ancladas a la crisis de la modernidad se recupera la voluntad de regresar la mirada al pasado y tener un grado de responsabilidad con la memoria heredada y gestada a partir de los procesos de descolonización que se robustecieron luego de la década de 1960, pero que, además motivan y reclaman una “reconciliación” ligada a las políticas de la memoria (Huyssen, 2007, p. 6).

Así, por ejemplo, Pedro Restrepo, padre de los desaparecidos hermanos Santiago y Andrés Restrepo, acude todos los miércoles a la Plaza Grande con ropa blanca, banderas e imágenes para mantener viva la imagen de sus hijos y reclamar respuestas del Estado; lleva 22 años en pie de lucha. Por su parte, Alexandra Córdova, madre de David Romo, mantiene un férreo activismo en redes sociales en su intento por esclarecer las circunstancias de la desaparición de su hijo. En su cuenta de twitter (@alexa\_co2000), Alexandra desme-

nuza el tiempo y cuenta los días desde la desaparición de su hijo; su contador ya lleva más de 2555 días (7 años). En ambos casos, la imagen ha sido un elemento constitutivo en la reconfiguración de identidades de los familiares de los desaparecidos, pero también ha significado una forma de lucha para el posicionamiento de una memoria con fines jurídicos y contestatarios a la violencia e indiferencia estatal. Por lo tanto, las imágenes en sí mismas tienen el poder de posicionarse frente a la ausencia, pero, al mismo tiempo, se convierten en vehículos de desplazamiento entre la esfera privada y la esfera pública. (León, 2017, p. 26).

En el caso de Alexandra, las redes sociales y los medios de comunicación tienen un valor social para la denuncia que evoca la memoria de su hijo desaparecido. Mientras que, para la familia Restrepo, los soportes de la memoria están en distintos dispositivos (análogos y digitales) que son, en definitiva, según Gustavo Aprea (2012), “prótesis de la memoria” como: fotografías, carteles, ropa y el documental “Con mi corazón en Yambo” (2011) dirigido por María Fernanda Restrepo, hermana de Santiago y Andrés. Por lo tanto, la memoria transita con los sujetos y las tecnologías de la imagen que están al alcance de éstos, lo que da cuenta de una agencia motivada y sostenida por los sujetos en su afán de situar y perennizar la memoria. No obstante, los significados de la memoria están cada vez más condenados a la mediación de las tecnologías visuales, no sólo en los casos mencionados, sino en las infinitas relaciones y construcciones sociales que se dan por el simple hecho de existir, tener un cuerpo, una subjetividad y una conciencia del pasado.

La proliferación de las tecnologías de la imagen, las industrias culturales, los medios masivos de comunicación y las redes digitales configuran el actual predominio de la cultura de las imágenes en nuestra vida cotidiana. Las formas de producir significado, pensar, sentir y actuar cada vez parecen estar más determinadas por mediaciones visuales. (León, 2017, p. 14)

Por lo tanto, estamos inmersos en una “cultura de la memoria” (Feld & Stites Mor, 2009), donde las imágenes nos devuelven al pasado, nos ponen frente a frente con el recuerdo de nuestras vivencias, además tienden puentes con otros sujetos del pasado, con las cosas, las prácticas, los espacios y, en definitiva, con nuestras emociones, afectos y las “ausencias que pueblan nuestro cotidiano” (Campos Medina, Silva Roquefort & Gaete Reye, 2017, p. 20).

La imagen se desplaza en el tiempo, conecta las temporalidades, va del pasado al presente y se proyecta al futuro, a la vez que hereda un acontecimiento a las nuevas generaciones (Feld & Stites Mor, 2009, 25). La imagen es fiduciaria de una temporalidad múltiple que es propia a los sujetos y por donde circulan los compromisos que estos tienen con su pasado e identidad.

### El álbum de fotos: entre la memoria y la indexicalidad

Joaquín Sala-Sanahuja apuntó que “la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable [...]” (2013, p. 20). Por tanto, existe en la imagen un carácter indicial que invita a pensar que lo que se plasma en ella remite a un referente real en un tiempo y espacio

determinado. Para Jean-Marie Schaeffer, “la imagen fotográfica es, en su especificidad, el resultado de una puesta en práctica del dispositivo fotográfico en su totalidad” (1990, p. 11). Con ello determina la importancia de la cámara en la actividad fotográfica, sobretodo porque esta responde a un mecanismo físico para capturar lo que el fotógrafo necesita o desea. No muy lejos, el pionero de la antropología visual en la década de 1960, John Collier (2006), precisaba que la cámara es un instrumento automatizado que permite, primero, documentar mecánicamente y, segundo, ver incansablemente. Es decir, la producción mecánica de la fotografía, sea digital o análoga, está destinada a la documentación (o archivo) y a la repetición de la mirada hacia el pasado.

Consecuentemente, “la fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido” (Sala-Sanahuja, 2013, p. 24). Lo cual, en primera instancia, se puede justificar cuando nuestra informante, Josefa Paredes, añade que “la fotografía representa algo que pasó en mi vida, alguien me tomó una fotografía o yo misma y eso es lo que se muestra” (entrevista, 12 de diciembre de 2019), por tanto, confiere un sentido de indexicalidad a la imagen fotográfica que ella misma o sus familiares o amigos han construido. De este modo, volviendo a Schaeffer, la imagen fotográfica cumple con determinados aspectos materiales que son inherentes a ella, independientemente de la connotación –en el sentido que propone Roland Barthes (2013)– o de los modos de representación de la imagen, así:

la fotografía es una impresión a distancia, se sitúa de entrada en una tensión

espacial que implica ausencia de cualquier contacto directo entre el impregnante y la impresión. Dicho de otro modo, antes de ser eventualmente un asunto de espejo, la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia: es el resultado de una distensión espacial. Bien lo saben los fotógrafos: su mirada siempre está en función de la distancia «correcta». Esta lógica de la distanciamiento es al mismo tiempo una lógica de la ruptura. Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresión del espacio físico que la origina: antes de ser añadida al mundo del receptor, es restada del mundo del emisor. (Schaeffer 1990, 14)

Con esto entendemos que la imagen fotográfica para nuestra informante deviene en una causalidad de un hecho o suceso físico, que además puede ser entendido subjetivamente, pero no por ello deja de tener un referente fáctico que ha sido capturado en un momento determinado de su existencia. Por lo tanto, desde la perspectiva de Charles Sander Pierce, existe en su base una representación indicial o “analógica” de la imagen fotográfica (en Schaeffer 1990, 25), esto implica que hay una relación causal y continua entre la realidad capturada, la imagen y la interpretación, especialmente porque la fotografía está impregnada a su referente o, como dice Barthes, ambos están “marcados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre [...] están pegados uno al otro” (2013, p 33).

Seguidamente, la fotografía está anclada a un instante muerto, a un vestigio del pasado, que, además, “repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (2013, p. 31). Con ello arribamos a nuestro siguiente problema, que es el de la incesante búsqueda de la perennización de la memoria que los sujetos tienen y, en otros casos, el miedo al olvido, que son varia-

bles que en nuestro proceso de foto-elicitación con Josefa Paredes se develaron en distintos momentos mientras hilvanábamos la conversación alrededor de sus fotografías.

Por lo tanto, no hay memoria al margen de la subjetividad, incluso las imágenes nos son devueltas para resignificarlas en medio de profundas contradicciones emocionales, que se desplazan entre el horror y el deseo que nos produce el recuerdo. Por tanto, lo que vemos nos mira, exigiendo cada vez más nuevos sentidos, aunque exista “una voluntad de limitarse a cualquier precio a lo que vemos” (Didi-Huberman, 2010, p. 21).

No obstante, la subjetividad de la mirada no anula el diálogo con esa otra dimensión colectiva de la memoria, al contrario, se mezcla con la experiencia de cada uno de los sujetos. En este sentido, Josefa, durante la revisión de su perfil, cuenta no sólo su experiencia, sino también la de otros actores (familiares, amigos, compañeros) que han sido parte de su vida, sea que estén o no incluidos en la fotografía, pero que han sido evocados y actualizados en su presente tras la rememoración del pasado que le reclama la imagen.

En las fotos siempre me acompañan generalmente mis amigos y mi familia. Son fotos que puedo compartir para que otras personas las vean, pero que sean esos momentos lindos que he pasado junto a las personas que quiero. En esta foto por ejemplo [Ver imagen 1], recuerdo que salimos de la ‘U’ a tomar cervezas porque a los tres nos había ido mal en un examen, pero la verdad la pasamos muy bien, reímos hasta que nos dolió la barriga a pesar de nuestra propia desgracia. (J. Paredes, entrevista, 12 de diciembre de 2019).



Imagen 1. Josefa Paredes junto a dos compañeros de la FACSU-UCE.  
Fuente: Cuenta de Facebook de Josefa Paredes. Álbum "Fotos de la biografía".

La fotografía se ha convertido en un activador de la memoria y, en este caso, no está aislada, sino que es parte de un macro-texto visual (o estructura estructurada) que está categorizado y jerarquizado según las necesidades, motivaciones o intereses de Josefa.

Con esto, quiero aterrizar en las concepciones de "álbum" que utiliza Armando Silva (1999), más aún cuando la estructura de la red social también está diseñada para presentar, jerarquizar y clasificar fotografías según los eventos y necesidades que tenga el usuario de Facebook.

Aunque en principio el álbum se usaba para mostrar "los momentos felices" de la familia –como señala Silva (1999)– y era administrado principalmente por los jefes de hogar, ahora con la presencia de las redes sociales, la figura del álbum físico perdió terreno, ahora es gestionado individualmente, es decir que puede haber tantos álbumes como miembros de familia que sean usuarios de Facebook (o de Instagram, otra red que está en auge, aunque ésta no permite la distribución de las fotografías en álbumes). En todo caso, en el momento cultural que atravesamos, el álbum digital o físico puede concebirse como:

[...] un tipo muy original de archivo, sentimental cuanto espontáneo: privado cuanto secreto e histórico, libre como ritual, en el cual retratamos las pasiones y las historias familiares. Pero entonces el álbum tiene que relacionarse con modos de la vida profunda, con imaginarios, con evocaciones y retóricas sobre la forma cómo la familia y los seres humanos concebimos la vida. O sea, el álbum tiene que deducirse de algún modo, no sólo en cuanto fotografía y lenguaje, sino también desde el campo que se ocupa del sujeto humano como efecto del inconsciente, cuanto del lapsus y el olvido o del deseo y sus frustraciones y las varias impresiones: o sea con la sustancia misma del psicoanálisis. (Silva, 1999, p. 188)

Con el álbum tradicional se mantenía el carácter privado de la memoria familiar, la cual podía ser develada previo el consentimiento de la familia. No obstante, este principio de la privacidad no es enteramente aplicable a la lógica con la que operan los álbumes de Facebook. En este dispositivo, las imágenes circulan libremente, están a disposición de una infinidad de usuarios virtuales, especialmente las fotografías de "Perfil" y "Portada". Sin embargo, el álbum no deja de ser un tipo de archivo de la memoria individual con proyección colectiva.

En el caso de Josefa, sus fotos de perfil y portada pueden ser vistos por todos los usuarios por la configuración "público", que Facebook determinó para la difusión de contenidos. Mientras que el resto de álbumes tienen una configuración que permite que sean vistos por los usuarios "amigos", en este caso, 982 usuarios.

En total Josefa tiene 15 álbumes incluyendo las imágenes de "biografía". Los álbumes están organizados o pensados para posicionar y destacar eventos significativos en su vida; a excepción de las fotos de "Portada" y "Perfil", las cuales, según mi interlocutora, constituyen la



imagen que ella quiere construir y proyectar en el mundo virtual.

De acuerdo con Josefa, la imagen de perfil se utiliza específicamente para proyectar lo que ella es, en sus palabras: “una persona amable, sonriente, que le gusta viajar y estar en armonía con la naturaleza” (entrevista, 12 de diciembre de 2019). Es decir, que la imagen le otorga la posibilidad de construir una identidad. Este enunciado cobra sentido principalmente cuando se observa en conjunto las fotos de perfil (*Imagen 2*), donde los encuadres, las posturas, la gestualidad, los objetos que la acompañan y la ropa configuran una representación de sí misma



Imagen 2. Collage de fotografías del perfil.  
Fuente: Cuenta de Facebook de Josefa Paredes.

que, por un lado, se proyecta a futuro y ante los otros y, por otro, no está desligada del recuerdo de las experiencias que vivió y los lugares que habitó.

Por otra parte, para la interlocutora, las fotos de portada<sup>2</sup> son aquellas que indican las actividades profesionales, hobbies o acciones que realiza. En general, se puede apreciar en estas fotografías actividades más de tipo social o que evidencian sus relaciones sociales o círculos amistosos y familiares. Por lo tanto, en la mayor cantidad de fotografías de la portada, Josefa aparece acompañada. No obstante, cada usuario tiene independencia y criterios distintos para la distribución de imágenes.

Desde un horizonte psiconalítico, Armando Silva (1999) destaca que el álbum digital oscila entre esa pulsión de vida y muerte, de eros y thanatos, de olvido y de deseo. Cuando se le preguntó a Josefa si existe o no alguna necesidad para subir fotografías a Facebook, ella asintió: “quiero que me recuerden si algún día llegara a morir, así como la película de Coco”. Esta respuesta marca el propósito de la fotografía como un elemento de perennización de la memoria, como si detrás de su producción existiera una fuerza motora que rema a contracorriente, en una disputa constante contra la muerte. Además, las fotografías de Facebook imprimen una inevitable huella del paso del tiempo en los rostros de cada uno de los perfiles<sup>3</sup>. Por lo tanto:

- 2 En principio, había incluido algunas capturas de pantalla de diversos álbumes de fotos, entre ellos el de portadas y varias publicaciones del muro de Josefa Paredes; sin embargo, a pesar de contar con la autorización de mi interlocutora para replicar y usar sus imágenes en el proceso de investigación, tomé la decisión de dejar sólo las imágenes 1 y 2, la primera porque a ella le interesaba tratarla; y la segunda porque sólo aparece la interlocutora. Las otras imágenes las retiré por un compromiso ético y de derechos de imagen con el resto de personas que aparecen en las fotografías. Esto, metodológicamente, obliga a pensar en las responsabilidades con los sujetos y sus imágenes para el acceso a sus memorias que puede ser objeto de otro debate que esté vinculado al cuestionamiento de la autoridad etnográfica y al posicionamiento de la reflexividad del etnógrafo, como respuestas para la superación de la crisis de la representación dentro de la antropología.
- 3 Josefa es usuaria desde 2011, su primera foto de portada data del 22 de diciembre del 2011, mientras que su primera fotografía de perfil corresponde al 5 de junio del mismo año, donde aparece con una mascota suya que ya falleció.

Este paradójico comportamiento se manifiesta dentro de las clásicas oposiciones freudianas de thanatos y eros. Si lo que se archiva es lo que más podríamos olvidar, entonces se archiva por principio movidos por el temor a su olvido, a su destrucción. Y me inclino a decir que aquello que el hombre teme más que se destruya es la vida misma y por tanto también aquello que Freud entendió como principio de placer. ¿De qué materia están hechas las fotos como para pensar en el impulso de crear el álbum como archivo? La respuesta parecería obvia: las fotos son recuerdos, impresiones de la vida, momentos que se quieren preservar (Silva, 1999, p. 189).

Ligado a esto, la categoría de “Spectrum”, que aporta Roland Barthes, nos indica que la fotografía es la imagen del sujeto fotografiado, al cual lo nombró “spectrum”, por el carácter espectacular y, a la vez, espectral que hay en la muerte del instante en que se capturó la fotografía del sujeto:

[...]aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de la muerte. (Barthes, 2013, p. 38)

En todo caso, la pulsión del miedo a la muerte y al olvido, que también es una muerte del recuerdo, empuja a los sujetos a tomar fotografías y a organizarlas en los dispositivos digitales, para luego construir la memoria de sus vidas, de sus pasados; esta va acompañada de diminutas narraciones que completan el sentido de brevísimas historias que se cuelgan constantemente en la red.

### Último desplazamiento: viejas y nuevas tecnologías

Atrás quedaron los álbumes antiguos de pasta gruesa y con páginas forradas de plástico para guardar las fotografías. Con el surgimiento de las redes sociales (Hi5, Sónico, Facebook, Twitter, Pinterest, Flickr e Instagram), los sujetos han tenido una serie de dispositivos tecnológicos donde registrar, guardar, visualizar y compartir sus memorias fotográficas.

De todas estas redes, Facebook es la más usada, aunque en la actualidad Instagram entra en la pelea por captar más usuarios. Hasta el 12 de agosto de 2018, según una publicación de la Revista Ekos, se revela que en Ecuador hay 13.5 millones de usuarios de internet, de los cuales el 92% usa móviles. Por otra parte, la misma publicación revela que Facebook ocupa el primer lugar en las páginas más visitadas en el país, seguida de Youtube (Revista Ekos, 2018). Esto evidencia que la mayor parte de población está acoplada a las formas de representación derivadas de los entornos virtuales, sin embargo esto no anula las brechas generacionales respecto del uso y manejo de estos lenguajes.

Por otra parte, Josefa reconoció que los álbumes tradicionales los tiene su mamá, mientras que los álbumes digitales guardan exclusivamente la memoria de sus últimos ocho años de vida, de los cuales no existe ninguna fotografía impresa.

Esos álbumes son reantiguos y ahí aparezco cuando era niña. Pero fotos de mi adolescencia y universidad sólo las tengo en la computadora y en mis dos redes sociales: Facebook e Instagram, pero en ninguno de los dos casos he impreso las fotografías, ahora sería muy caro imprimir toda la can-

3 Josefa es usuaria desde 2011, su primera foto de portada data del 22 de diciembre del 2011, mientras que su primera fotografía de perfil corresponde al 5 de junio del mismo año, donde aparece con una mascota suya que ya falleció.

tividad de fotos que tengo subidas en estas redes. Quizás algún rato lo haga. (entrevista, 12 de diciembre de 2019)

Por lo tanto, la memoria ha tenido en las nuevas tecnologías un soporte para cargar con los recuerdos a todos lados, algo que sería sumamente complejo con los álbumes tradicionales. Además, estas formas materiales de construcción de memoria pueden ser compartidas digitalmente, pero también comentadas y resignificadas por los usuarios, incluso hay la posibilidad de incorporar otras subjetividades por medio de la herramienta de etiquetado de amigos.

Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del boom de la memoria [...] algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria. (Huyssen 2007, 7)

Por su parte, Josefa señala que facebook ahora se ha constituido en el álbum de los jóvenes, “mientras que mis padres y abuelos mantienen sus fotos antiguas, aunque ellos también ya han dejado de imprimir fotos, hoy nosotros les tomamos, pero subimos a Facebook, no las imprimimos”. Esto evidencia una nueva realidad por la cual atraviesa la memoria en relación a las tecnologías de la imagen, que en lugar de aniquilar la memoria o condenarla al olvido, adapta nuevas formas o mecanismos para precervarla. No obstante, en esta lógica virtual, la privacidad de la memoria se ha desplazado a públicos indeterminados. Mientras que su digitalización ha llegado a sustituir poco a poco a los viejos álbumes de fotos. Finalmente, con estas nuevas tecnologías<sup>4</sup>, se ha diversificado la producción, administración y control de la imagen y la memoria, que antes eran regentadas por los jefes de hogar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aprea, Gustavo. (2012). Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión. En Aprea, Gustavo. (Comp.). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (pp. 19-88). Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ardévol, Elisenda. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialéctica y Tradiciones Populares*, 53 (2), 217-240.
- Barthes, Roland. (2013). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter. (s/f). Sobre el concepto de historia. En Echeverría, Bolívar (Ed.) *Tesis Sobre la historia y otros fragmentos* (pp- 18-74).
- Bergson, Henri. (2006). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bourdieu, Pierre. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

4 Dentro de tecnologías no sólo caben las redes sociales, sino también los dispositivos físicos que permiten su acceso, pero también la producción de la imagen, como son los smartphones, con cámaras fotográficas incorporadas, computadores, herramientas digitales de edición de imágenes (Photoshop, FaceApp, Ligthroom, entre otras).

- Campos Medina, Luis & Silva Roquefort, Rebeca & Gaete Reyes, Mariela. (2017). *El rol de las emociones y los afectos en la producción del hábitat y el territorio*. Revista INVI, 32 (91), 9-21.
- Collier, John. (2006). Antropología Visual. La fotografía como método de investigación. En Naranjo, Juan. (Ed). *Fotografía, Antropología y Colonialismo* (pp. 177-181). Barcelona: Gustavo Gilli.
- Didi-Huberman, Georges. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Barcelona: Manantial.
- Feld, Claudia, & Stites Mor, Jessica. (2009). Imagen y memoria. Apuntes para una exploración. En Feld, Claudia, & Stites Mor, Jessica. (Ed.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 25-42). Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia. (2009). Aquellos ojos que contemplaron el límite": la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En Feld, Claudia, & Stites Mor, Jessica. (Ed.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 77-112). Buenos Aires: Paidós.
- Fallon, Kris. (2014). *Streams of the Self: The Instagram Feed as Narrative Autobiography*. En Proceedings of the Interactive Narratives, New Media & Social Engagement International Conference
- Gómez, Edgar & Thornham, Helen. (2015). *Selfies beyond self-representation: the (theoretical) f(r)ictions of a practice*. Journal of Aesthetics & Culture. 7.
- Huysen, Andreas. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- León, Christian. (2017). *Memoria y subjetividad del cine documental ecuatoriano (2000-2015)*. Informe de Investigación. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/159773327.pdf>
- Nates Cruz, Beatriz. (2011). Presentación. *Memoria, espacio y sociedad*. En Nates Cruz, Beatriz & Londoño López, Felipe César. (Coords). *Memoria, espacio y sociedad* (7-10). Barcelona: Anthropos Editorial y Universidad de Caldas.
- Raggio, Sandra. (2009). La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico. En Feld, Claudia, & Stites Mor, Jessica. (Ed.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 45-78). Buenos Aires: Paidós.
- Revista Ekos. (2018, 12 de agosto). ¿Cómo están las redes en Ecuador? Recuperado de: [ekosnegocios.com/articulo/como-estan-las-redes-sociales-en-ecuador](http://ekosnegocios.com/articulo/como-estan-las-redes-sociales-en-ecuador).
- San Cornelio, Gemma & Roig, Antoni & Ardevol, Elisenda. (2017). *Selfies y eventos culturales: metodologías híbridas para el estudio del selfie en contexto*. En IX International Conference on Communication and Reality. Barcelona: Ramon Llull University. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/322551038>
- Schaeffer, Jean-Marie. (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Sala-Sanahuja, Joaquín. (2013). Prólogo a la edición castellana. En Barthes, Roland. *n* (pp. 11-28). Buenos Aires: Paidós.
- Silva, Armando. 1999. La familia en el álbum de fotografías. En Rubens, Bayardo & Lacarieu, Mónica. (Ed.). *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos* (185-214). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Verzero, Lorena. (2009). Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil. En Feld, Claudia, & Stites Mor, Jessica. (Ed.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 181-221). Buenos Aires: Paidós.
- Vivienne, Sonja & Burgess, Jean. (2013). *The Remediation of the Personal Photograph and the Politics of Self-Representation in Digital Storytelling*. Journal of Material Culture, 18 (3), 279-298. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/263567214\\_The\\_remediation\\_of\\_the\\_personal\\_photograph\\_and\\_the\\_politics\\_of\\_self-representation\\_in\\_digital\\_storytelling](https://www.researchgate.net/publication/263567214_The_remediation_of_the_personal_photograph_and_the_politics_of_self-representation_in_digital_storytelling)