

UC Riverside

UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

Title

Photopoetics of Migrant Memories: Archive, Body and Listening in Venezuelan Women Photographers (2016-2022)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/57w924pk>

Author

Cardona Ramirez, Elena

Publication Date

2023

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

Photopoetics of Migrant Memories: Archive, Body and Listening in Venezuelan Women
Photographers (2016-2022).

A Dissertation submitted in partial satisfaction
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Elena Isabel Cardona Ramírez

September 2023

Dissertation Committee:

Dr. Jacques Lezra, Chairperson

Dr. María del Rosario Acosta López

Dr. Iván Eusebio Aguirre Darancou

Copyright by
Elena Isabel Cardona Ramírez
2023

The Dissertation of Elena Isabel Cardona Ramírez is approved:

Committee Chairperson

University of California, Riverside

ACKNOWLEDGEMENTS

Writing a dissertation on photography and migration has been a deep and painful dive on myself. In those waters I have navigated between fascination and astonishment, between anger and frustration. But I wasn't alone. I have been fortunate to find illuminating affinities and generous support along the way.

In the Department of Hispanic Studies at the University of California-Riverside, I would first like to thank my supervisor, Dr. Jacques Lezra, and my committee, Dr. María del Rosario Acosta López and Dr. Iván Eusebio Aguirre Darancou; all of you welcomed my project with generosity and genuine support beyond the limits of the pages. I would also like to thank the rest of the professors in the department for promoting the discussion spaces that nurtured my research, especially thanks to Dr. Claudia Holguin-Mendoza for her valuable guidance as part of the committee for my doctoral exams. I want to extend a very special thanks to Dr. Ben Liu, Dr. Marta Hernández-Salván, and Dr. Linda Lemus. I would like to express my warmest, most sincere, strongest appreciation to my colleagues Antonio, Carolina, Gerald, Gonzalo, Judit, Melissa, Nico and Paula. Thank you for your solidarity and friendship.

My research would not have been possible without the work of five thoughtful Venezuelan women photographers: Wendy Estrella Yannarella, Freisy González Portales, Fabiola Ferrero, Vilena Figueira and Diana Rangel Lampe. To them my infinite gratitude, for allowing me to be close and sharing their images and reflections in progress, for the long conversations that we had in the distance (and that are still ongoing), for mutual listening that has supported our shared vulnerabilities.

During these years, I have been fortunate enough to receive funding to carry out research, travel domestically to collaborate at conferences, and be part of academic residencies. I would like to acknowledge the departments of Hispanic Studies and Comparative Literature at UCR, UCR's Graduate Student Association at UCR, UCR's Graduate Division, UCR's Center for Ideas and Society, the University of California Humanities Research Institute, the Ibero-American Institute (IAI), and the Maria Sibylla Merian International Center for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila); I would have never been able to complete my dissertation without your generous support. These opportunities allowed me to meet great scholars and talk to them about my dissertation. I would like to particularly thank Dr. Erin Graff Zivin (USC), Dr. Christina Soto van der Plas (SCU), and Dr. Alfonso Gonzales Toribio (UC Riverside), Dr. Adrian Felix (UC Riverside), Dr. Peter Birle (IAI), Dr. Clara Ruvituso (IAI), and Dr. Irina Troconis (Cornell University) for all your feedback, advice, and support.

Several interdisciplinary projects have contributed, directly or indirectly, to this dissertation and to which I would like to thank scholars, researchers and artists from Performance in the Wake of the Political working group, Scientific Colloquium Medialities of Conviviality, We Must be far Away, Repensando Venezuela, the LatCrit Sociocultural Linguistics Lab, Latino and Latin American Studies Research Center, and especially Inauditas: Tracing the Sound of Migrant Memories project. Thank you all for the exciting opportunities that stimulated inquiry and posed intellectual and aesthetic challenges and, above all, for opening spaces in-between to think together, collaboratively.

I would like to thank my dear friends Adriana, Carlos Luis, Gwen, Goyo, Lara, Noraedén, Juan Pablo, Rosalie, Roberto, Victor, Vicente, and Yulie for knowing how to give “love, understanding, and tenderness (and food)”. Last but not least, I am forever grateful to my sister Elisa, my niece Helena and my husband Gabriel for their love and care beyond all circumstances, for knowing how to be, for listening (and also sometimes for being silent), for creating new memories with me. Thanks.

For Elisa, Helena, and Gabriel, my archipelago-home away from home

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Photopoetics of Migrant Memories: Archive, Body, and Listening in Venezuelan Women Photographers (2016-2022).

by

Elena Isabel Cardona Ramírez

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish
University of California, Riverside, September 2023
Dr. Jacques Lezra, Chairperson

Migration constitutes a cultural and political phenomenon that offers significant attributes to rethink the generalized assumptions about the relationships between territory, identity, memory, gender and race, such as the transversality of classes and ages and the global feminization of migratory movements in the recent decade (Reig and Norum, 2019, Karakoulaki et al, 2018), which visibility is amplified by the creative use that migrants themselves make of digital social networks to share stories about their experiences.

My dissertation addresses the migratory phenomenon from an experiential perspective of the trauma-memory paradox, contextualized in the current Venezuelan humanitarian crisis but beyond the polarized discourse that surrounds it. Focusing on recent artistic projects of five Venezuelan women migrant photographers, I address how aesthetic devices contribute to explore, bring to light, and transform in the process the understanding and intelligibility of an experience that exceeds what is understandable to us as experience relatable, and even experienceable. Following a semiotic and cultural studies approach, I

analyze the role of the archive, the body, and listening as diasporic chronotope in the photopoetics of Wendy Estrella Yannarella, Freisy González Portales, Fabiola Ferrero, Vilena Figueira, and Diana Rangel Lampe. Through these devices I describe their creative processes and discuss how they challenge the production of meaning in three main axes: the self -representation and migrant experience (Appadurai, 2019; Wille et al, 2015; Camacho, 2008; Peeren, 2006); memory-trauma paradox (Caruth, 1995; Hirsch, 2017; Acosta, 2018, 2021); and the crossing of media and languages (Wille and Rekiner, 2015; Kozak, 2014).

Through such analysis I show that these artistic projects offer a personal, intimate, aesthetic, and critical approach to the migration, and also create spaces and tools so other migrants or members of communities affected by traumatic experiences can tell their own stories. I argue that these photopoetics of migrant memories open up an interstitial creative space, a permeable threshold to memory, (un)oblivion, and invention (Cardona 2018; de Haene, 2012), as part of personal (although not necessarily individual) intersubjective creation devices, which shows in artistic practices how migrants could use poetry and photography to create collaborative transnational memories.

TABLE OF CONTENTS

List of Figure.....	xii
Introducción	1
El gesto de fotografiar para no olvidar (inventando)	1
Memorias migrantes. A propósito de la diáspora venezolana (2016 - 2023)	18
Itinerario de lectura (sumario)	26
Referencias Introducción	30
Entre paréntesis: Postales al remitente.....	33
Capítulo 1.....	36
Abriendo archivos. Imágenes de migración, migraciones de las imágenes	36
Fotografía, memoria y migración	38
Pulsar el cuerpo del archivo, el archivo del cuerpo	52
Deriva de archivo, archivo a la deriva	84
Archivar el paisaje, paisajear el archivo	111
Referencias Capítulo 1.....	124
Capítulo 2.....	128
¿Dónde pongo el cuerpo? Del álbum familiar como lugar de cuidado y desolvido en la reinención de la familia	128

Álbum familiar: Cuerpo, casa y memoria.....	131
Deseo decidido de memoria.....	139
Velar la casa: que parezca que hay alguien	168
Tratando de asir el mundo.....	192
Referencias Capítulo 2.....	215
Capítulo 3.....	220
Resonar: la escucha entre fotografía y poesía	220
Itinerarios cruzados.....	222
Después del olvido, <i>a state of mind</i>	230
Nos rendimos, yo me rindo	247
Hacia la escucha, hogar del caracol	262
Escuchar hasta que algo se rompa	275
Referencias Capítulo 3.....	304
Lista de referencias	307

LIST OF FIGURES

Introducción

Figura 0.1. *Paisajes del olvido* (2018) © Elena Cardona.....1

Entre paréntesis. Postales al remitente

Figura 0.2. “S is for signals of reterritorialization” @53551 23 de septiembre ©Elena Cardona.....33

Capítulo 1

Figura 1.1. *Eco Nowhere* (2020). *Measures of the Distance* ©Elena Cardona36

Figura 1.2. Sótanos de la Biblioteca Nacional (circa 2014) *La Custodia*.....55

Figura 1.3. Piso 3 de la Biblioteca Nacional (circa 2014) *La Custodia*.....56

Figura 1.4. Objetos recolectados de la Biblioteca Nacional y fotografiados para la serie *La Custodia*.....59

Figura 1.5. *La Custodia* ©Vilena Figueira.....62

Figura 1.6. *La Custodia* ©Vilena Figueira.....62

Figura 1.7. *La Custodia* ©Vilena Figueira.....62

Figura 1.8. *La Custodia* ©Vilena Figueira.....63

Figura 1.9. *Este mar que ves. Postales de la memoria* ©Vilena Figueira.....73

Figura 1.10. *Este mar que ves. Postales de la memoria* ©Vilena Figueira.....80

Figura 1.11. *Este mar que ves. Postales de la memoria* ©Vilena Figueira.....83

Figura 1.12. *Deriva en Valpozueta* (2018) ©Freisy González Portales.....88

Figura 1.13. <i>Deriva en Valpozuella</i> (2018) ©Freisy González Portales.....	89
Figura 1.14. <i>Deriva en Valpozuella</i> (2018) ©Freisy González Portales.....	91
Figura 1.15. XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales.....	104
Figura 1.16. XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales.....	105
Figura 1.17. XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales.....	105
Figura 1.18. XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales.....	107
Figura 1.19. XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales.....	108
Figura 1.20 XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales.....	109
Figura 1.21 Captura del video <i>Carta a Ailín que está en Perú</i> . ©Diana Rangel Lampe	112
Figura 1.22 Captura del video <i>Carta a Ailín que está en Perú</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	116
Figura 1.23 Captura del video <i>Carta a Ailín que está en Perú</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	117
Figura 1.24. Captura del video <i>Carta a Ailín que está en Perú</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	119

Capítulo 2

Figura 2.1. *(Re)trato de familia*. 1986. *Measures of the Distance* © Elena Cardona....128

Figura 2.2 Captura de pantalla de las primeras 3 publicaciones en la cuenta de IG @laestrellawendy. 25, 27 y 30 de septiembre de 2016 (derecha a izquierda respectivamente) ©Wendy Estrella Yannarella.....141

Figura 2.3 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 30 de septiembre (derecha y centro), y 3 de octubre (izquierda) de 2016. ©Wendy Estrella Yannarella....143

Figura 2.4 captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 25 y 27 de febrero de 2017. ©Wendy EstrellaYannarella.....146

Figura 2.5 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 11, 16 y 19 de diciembre de 2016 (derecha a izquierda). ©Wendy Estrella Yannarella.....146

Figura 2.6 captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 8 y 11 de octubre de 2016 (derecha a izquierda). ©Wendy Estrella Yannarella.....135

Figura 2.7 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 27 y 28 de octubre de 2016 (derecha e izquierda respectivamente). 18 de noviembre de 2016 (centro). ©Wendy Estrella Yannarella.....148

Figura 2.8 captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 9 y 12 de abril de 2017 (derecha y centro). 10 de julio de 2017 (izquierda). ©Wendy Estrella Yannarella.....150

Figura 2.9 captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 28 de agosto 2017 (izquierda); 29 de octubre de 2017 (centro); y 11 de noviembre de 2017 (derecha). ©Wendy Estrella Yannarella.....	151
Figura 2.10 capturas de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 3 de marzo y 26 de febrero de 2018 (izquierda a centro); 18 de febrero y 8 de marzo de 2018 (centro a derecha). ©Wendy Estrella Yannarella.....	153
Figura 2.11 capturas de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 2 de mayo de 2018 (izquierda); 15 de abril de 2018 (izquierda-centro); 28 de marzo y 7 de junio de 2018 (derecha a centro). ©Wendy Estrella Yannarella.....	154
Figura 2.12 Capturas de pantalla de la cuenta de IG @laestrellawendy. Álbum de Familia 17, 20 y 22 de junio de 2019 (derecha a izquierda) ©Wendy Estrella Yannarella.....	158
Figura 2.13 Capturas de pantalla de la cuenta de IG @laestrellawendy. Álbum de Familia. 5, 8 y 25 de agosto de 2019 (derecha a izquierda) ©Wendy Estrella Yannarella.....	159
Figura 2.14 Capturas de pantalla de la cuenta de IG @laestrellawendy. Álbum de Familia. 22 de marzo de 2020 (derecha); 10 de abril de 2020 (centro); 5 de julio de 2019 (izquierda) ©Wendy Estrella Yannarella.....	165
Figura 2.15. Captura de pantalla de la cuenta de IG @fabiolaferro 11 de junio de 2021 #ICanHearTheBirds #Venezuela #migration ©Fabiola Ferrero.....	170

Figura 2.16. “Luis Luzardo, a former oil worker, poses for a portrait inside his home in Campo Alegría, an oil community in Cabimas, Zulia State, Venezuela”. 14 de febrero de 2022. <i>I Can't Hear The Birds</i> ©Fabiola Ferrero.....	174
Figura 2.17. “Two young women play with a scarf in the Guajira Desert, on the Venezuela-Colombia border”. 26 de febrero de 2017. <i>I Can't Hear The Birds</i> © Fabiola Ferrero.....	176
Figura 2.18. Casas de venezolanos que emigraron entre 2016 y 2021 (Selección). Las fotografías pertenecen al archivo del proyecto <i>I Can't Hear The Birds</i> cortesía © Fabiola Ferrero.....	178
Figura 2.19. <i>I Can't Hear the Birds</i> © Fabiola Ferrero.....	182
Figura 2.20. Tríptico compuesto con fragmentos de fotografías del archivo del proyecto <i>I Can't Hear The Birds</i> © Fabiola Ferrero.....	186
Figura 2.21. Captura del archivo Web en proceso del proyecto <i>We Must be far Away</i> ©María Ríos-Mathioudakis.....	189
Figura 2.22. “La primera habitación que pude alquilar en Lima”. Lima, Perú. 2017. <i>Donde ya no eres nada</i> . Cortesía de ©Freisy González Portales.....	193
Figura 2.23. “Un cuartico en una terraza” Lima, Perú. 2018. <i>Donde ya no eres nada</i> Cortesía de ©Freisy González Portales.....	194
Figura 2.24. Colapso. Captura de pantalla de la cuenta de IG @freisygonzalez 21 de abril de 2021. <i>Donde ya no eres nada</i> . ©Freisy González Portales.....	196

Figura 2.25 “Ateorar ♥” IG @freisygonzalez. 24 de enero de 2021. ©Freisy González Portales.....	198
Figura 2.26 “Larga vida al amor por el #archivofamiliar y la memoria” IG @freisygonzalez 10 de mayo de 2021. ©Freisy González Portales.....	199
Figura 2.27 “En esta foto mi mamá estaba de novia con mi papá” IG @freisygonzalez 19 de junio de 2020 ©Freisy González Portales.....	201
Figura 2.28 “En esta foto (que tomó mi mamá ♥) mi papá tendría unos 20 años y jugaba al fútbol de la manera apasionada en la que ha hecho todo en su vida” IG @freisygonzalez 21 de junio de 2020 ©Freisy González Portales.....	203
Figura 2.29 Captura de pantalla de <i>Dispositivo para tocar</i> . 30 de septiembre de 2020) “Mi mamá y yo, retratadas por mi papá en Morrocoy, 1988”. ©Freisy González Portales.....	206
Figura 2.30 “¿Dónde pongo el cuerpo?” IG @freisygonzalez 26 de abril de 2021 ©Freisy González Portales.....	208
Figura 2.31 <i>Donde ya no eres nada</i> Cortesía de ©Freisy González Portales.....	210
Figura 2.32 <i>Donde ya no eres nada</i> Cortesía de ©Freisy González Portales.....	211

Capítulo 3

Figura 3.1. (in)Audible (2021). <i>Measures of the Distance</i> . ©Elena Cardona.....	220
Figura 3.2 Fotografía de la primera doble página del libro <i>Oblivion</i> (2016) ©Fabiola Ferrero.....	231
Figura 3.3. <i>Oblivion</i> (2016) ©Fabiola Ferrero.....	233

Figura 3.4. <i>Oblivion</i> (2016) ©Fabiola Ferrero.....	234
Figure 3.5. <i>Oblivion</i> (2016) ©Fabiola Ferrero.....	236
Figura 3.6. Secuencia de capturas de pantalla del video <i>I Can't Hear the Birds</i> (2020) ©Fabiola Ferrero.....	239
Figura 3.7. Captura de pantalla del video <i>I Can't Hear the Birds</i> (2020) ©Fabiola Ferrero.....	243
Figura 3.8. Captura de pantalla del video <i>I Can't Hear the Birds</i> (2020) ©Fabiola Ferrero.....	246
Figura 3.9. <i>Donde ya no eres nada</i> ©Freisy González Portales.....	247
Figura 3.10. <i>Donde ya no eres nada</i> ©Freisy González Portales.....	249
Figura 3.11. <i>Donde ya no eres nada</i> ©Freisy González Portales.....	251
Figura 3.12. <i>Donde ya no eres nada</i> ©Freisy González Portales.....	252
Figura 3.13. <i>Donde ya no eres nada</i> ©Freisy González Portales.....	255
Figura 3.14. <i>Donde ya no eres nada</i> ©Freisy González Portales.....	257
Figura 3.15. “A veces solo queda mirar adentro” IG @freisygonzalez 4 de agosto de 2021. <i>Donde ya no eres nada</i> Cortesía de ©Freisy González Portales.....	258
Figura 3.16. “Volver siempre/solo volver”. IG @freisygonzalez 11 de agosto de 2021 <i>Donde ya no eres nada</i> Cortesía de ©Freisy González Portales.....	259
Figura 3.17 <i>Donde ya no eres nada</i> + <i>Volver al azul</i> IG @freisygonzalez 30 de mayo de 2022. ©Freisy González Portales.....	267

Figura 3.18. Captura del video <i>Carta a Ailín que está en Perú</i> (2019) ©Diana Rangel Lampe.....	276
Figura 3.19. Captura del video <i>Carta a Ailín que está en Perú</i> (2019) ©Diana Rangel Lampe.....	277
Figura 3.20. Captura del video <i>Carta a Ailín que está en Perú</i> (2019) ©Diana Rangel Lampe.....	281
Figura 3.21. Captura del video <i>Margarita</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	285
Figura 3.22. Captura del video <i>Margarita</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	286
Figura 3.23. Captura del video <i>Margarita</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	289
Figura 3.24. Captura del video <i>Margarita</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	292
Figura 3.25. Captura del video <i>Margarita</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	294
Figura 3.26. Captura del video <i>Margarita</i> . ©Diana Rangel Lampe.....	295

Introducción
El gesto de fotografiar para no olvidar (inventando)



Figura 0.1 Paisajes del olvido (2018) © Elena Cardona

La fotografía es el resultado de una mirada al mundo, y simultáneamente un cambio del mundo.

Vilém Flusser

¿Cómo migran con nosotros imágenes, vivencias y afectos? ¿Cómo recordamos y representamos nuestras experiencias de inmigración? ¿Cómo nos contamos unos a otros sobre lo inolvidable? ¿Cómo las formas estandarizadas de los regímenes de representación «recuerdan» y «olvidan» estos eventos? ¿Qué impacto tiene esta distribución de lo sensible en el presente? La importancia de estas y otras cuestiones afines se ha abierto paso en mi línea de investigación sobre las triangulaciones entre territorio, experiencia y memoria en la fotografía, desde el surgimiento del reciente fenómeno migratorio venezolano, en la medida en que ofrece rasgos significativos para repensar los supuestos generalizados. de

las relaciones entre territorio, identidad, memoria, cuerpo, género y raza, como la transversalidad de clases y edades y la feminización global de los movimientos migratorios en los últimos diez años (Reig y Nourm 2019). Y en torno a cómo las tensiones entre el olvido y lo inolvidable son parte de las claves de las reelaboraciones simbólicas y pragmáticas de la experiencia traumática de la migración forzada, para indagar otras modalidades de la nación (Venezuela) fuera del territorio geográfico y político de la nación; historias de identidades problematizadas y memorias en resistencia en el marco de una comprensión crítica del presente en-desde-con América Latina.

En los albores del siglo XXI, Tzvetan Todorov ya advertía de una tendencia exacerbada hacia la sacralización de la memoria en las sociedades contemporáneas, particularmente en las europeas. Esta tendencia es extensible a América Latina en un sentido amplio. El establecimiento de una suerte de culto a la memoria como dignificación del pasado y también con relación al reforzamiento de la conciencia respecto a la comprensión del pasado reciente en el marco de los derechos humanos, se expresa en la proliferación de lugares y prácticas dedicadas al culto a las víctimas, a los desaparecidos, a los mártires, a la verdad y a la reparación de la memoria histórica. Se trata sin duda de un fenómeno que responde a la amenaza de una violencia sistemática que las tiranías del siglo pasado y del presente, en ambas regiones, han ejercido en la apropiación del pasado y en el establecimiento de formas de olvido derivadas de la destrucción o manipulación de la memoria colectiva; políticas que también dan forma a importantes intentos de dominar y

controlar el futuro. Por esta razón representan una amenaza para la comprensión crítica de las sociedades actuales (Todorov 2000; Ricoeur 2004). Sin embargo, como señala Daniel Lvovich (2016),

La valoración de esta 'cultura de la memoria' convive con las llamadas de atención y las críticas: una memoria banalizada, mercantilizada, reificada, un objeto estetizado y rentable, un abuso de la memoria que inhibe toda mirada crítica, una 'memoria saturada' que por exceso representa una de las formas del olvido (Lvovich, 2016, p. 23).

Este horizonte contemporáneo interpela sin duda de manera significativa la práctica de la fotografía y su campo de estudios, cuya relación con la memoria tanto individual como social se manifiesta desde la invención de la técnica fotográfica, y en el transcurso del siglo XX se ha ido consolidando. como inherente al lenguaje fotográfico en cuanto a sus facultades para testimoniar o documentar la realidad sociohistórica (González, 2008; Belting, 2007). Frente a esta herencia epistemológica persistente en el estudio teórico del hecho fotográfico, en desarrollos más recientes sobre el pensamiento de la fotografía, la posibilidad de asumir la fotografía no sólo como soporte de la memoria, sino también como dispositivo de montaje e invención, a partir del cual es posible discernir una fenomenología de la memoria y el olvido (Reyero, 2007).

Sobre las formaciones de los imaginarios sociales y las memorias individuales y colectivas, pocos gestos declaran más fehacientemente el deseo de preservar algo (y a la vez preservarse a sí mismo) que el gesto de fotografiar. Dadas las características técnico-materiales de la fotografía y su relación indicial con los objetos que le sirven de referente,

en toda imagen propiamente fotográfica alberga una relación memorística (Brea, 2010) con la realidad objetual. Y en tanto quien acciona la cámara «causa» la imagen como huella de la incidencia de la luz en una realidad perceptible y huella de sí mismo en la superficie de la película o del sensor. “Dicho método es revolucionario en el sentido de que permite a los sujetos -en contraste con la pintura- quedar fijados ellos mismos sobre una superficie” (Flusser, 1994, p. 99). Considerado de este modo, la fotografía tiene un efecto instituyente del presente como memoria futura. Hacemos memoria en la «captura»¹ del instante. Quien fotografía, fija el movimiento incesante de lo que está siendo, le da firmeza, fuerza. Lo afirma como presente, pero en ese mismo gesto lo convierte en confirmación de una presencia ausente que instrumenta la memoria como dinámica espectral.

El tipo de conciencia que involucra la fotografía realmente no tiene precedentes, ya que no establece una conciencia del estar allí de la cosa ... sino una conciencia de su existencia. Lo que tenemos es una nueva categoría de espacio-tiempo: la inmediatez espacial y la anterioridad temporal, siendo la fotografía una conjunción ilógica del aquí-ahora y el allí-entonces. (Barthes, 1986, pp. 8-9)

En torno a esta paradoja de la inmediatez espacial y la anterioridad temporal me interrogaba cuando empecé a elaborar mis *Paisajes del olvido* (2018), explorando el comportamiento de la caducidad de los materiales fotográficos en mis propios álbumes familiares. La imagen que acompaña esta sección (Figura 0.1), es parte de un conjunto de fragmentos residuales de esos álbumes en los que el tiempo ha horadado la superficie del

¹ Aunque uso el término en el sentido habitual que se le atribuye en la práctica fotográfica, soy consciente de que se trata de una expresión problemática si la leemos en relación con los ejercicios de poder que atraviesan las interacciones sociales y las prácticas de comunicación que acompañan las perforaciones de la memoria que me interesan, y sobre ello deberé volver en el desarrollo de la investigación.

papel fotográfico como soporte/lugar de la memoria hasta esculpir en él un nuevo paisaje que desdibuja la realidad anterior. Lo que para mí se evidenciaba hasta entonces en el álbum familiar como una elocuente conciencia fotográfica de la necesidad de construir memoria por parte de quien hizo la toma, se fue tornando interrogación sobre las tensiones entre la memoria y el olvido, y los modos en que la fotografía puede hacerse cargo de una experiencia de la ausencia que excede la representación. Ese particular enclave espacio-temporal entre la inmediatez del gesto de fotografiar (Flusser, 1994) y la anterioridad de aquello que estuvo frente a la cámara, abre un tercer espacio-tiempo que inscribiría como existencia material de ese momento allí-entonces como repetición incesante en la mirada de cada nuevo observador. Su borradura, la mancha de lo carcomido y desaparecido también ofrecen zonas liminales para interrogarse por el aquello que en la experiencia no puede ser capturado o clausurado, ni siquiera fijado, y que, sin embargo, nos demanda buscar un lenguaje para intentar comprenderlo o darle sentido, incluso en el entendido de que ese lenguaje fallará.

En mi experiencia esa conciencia de existencia que la fotografía moviliza en tanto pensamiento involucra también a la fotografía en tanto objeto cultural. Me explico. El gesto de fotografiar es como todo gesto un movimiento del cuerpo cuyo significado, sentido y significación no puede circunscribirse plenamente a una explicación basada en sus causas lógicas o fisiológicas (Flusser, 1994). Aunque en la fotografía como devenir de ese gesto puedan identificarse específicas causas y procedimientos técnicos, el efecto de la imagen

no puede reducirse a ellos. Dada la oscilación entre lo causal y lo simbólico, todo gesto requiere de «acordamiento», un modelo acordado de lectura que no se soporta en un sistema lógico-racional de universales, sino que se funda en la experiencia previa de otros gestos. En *Paisajes del olvido* no podemos reconstruir todos los movimientos físicos corporales que componen su gesto de fotografiar, por supuesto. Sin embargo, sí podemos experimentar en tanto gesto la tensión irresuelta entre su deseo de hacer memoria, el efecto de fotografiar para el recuerdo, y la descomposición de la memoria evidenciada en el retrato familiar que ofrece como sujeto fotográfico y que es a la vez un gesto interno que opera en el acordamiento de los efectos de la imagen. Entonces es también un movimiento reflexivo, pensativo, incluso a pesar de la inmediatez implícita en el micro movimiento del disparo fotográfico. Los movimientos previos a ese instante del disparo: la elección sobre qué fotografiar, la búsqueda de un punto de vista y la consecuente decisión sobre la distancia ante lo fotografiado, la medición de la luz y de la apertura del diafragma para impresionar el soporte sensible (el sensor digital en este caso), se tornan acá en una poética de la memoria en resistencia.

Se desarrolla aquí, en efecto, una doble dialéctica: entre objetivo y situación, de una parte, y entre los distintos puntos de vista sobre la situación, por otra. Los gestos del fotógrafo reflejan la tensión de esas dos dialécticas en juego. Dicho con otras palabras: el gesto de fotografiar, que es un movimiento en busca de la posición y que revela una tensión tanto interna como externa, la cual empuja a la búsqueda, viene a ser el movimiento de la duda. Observar el gesto del fotógrafo bajo ese aspecto significa atender al desarrollo de la duda metódica. Y ése es el gesto filosófico por antonomasia. (Flusser, 1994, p. 107)

En esta imagen la fotografía es gesto y acordamiento doblemente (Flusser 1994): mi gesto de fotografiar el residuo se encuentra con otro gesto fotográfico anterior. En efecto, ese allí-entonces de la imagen de la primera fotografía a su vez se (re)pliega sobre sí como pasado, presente y futuro co-presentes, no sucesivos, de cierta memoria familiar. Una imagen reflexiva que extiende una memoria en tensión procurando la potencia del lugar intermedio entre futuro y pasado acogido en la fragilidad de esa imagen digital, que ya no es mera reproducción de la apariencia de la dimensión objetual (la fotografía extraída del álbum familiar) sino inmersión en la vibración de los distintos niveles de realidad de esa experiencia de su sujeto fotográfico (la memoria y sus olvidos): una fotopoética.

Sigo en este aspecto la nomenclatura propuesta de Carlos Alberto Murad (2000, 2006) para distinguir entre un tipo de imagen fotográfica creadora e imaginativa, de carácter poético, y otro tipo de imagen fotográfica, decididamente referencial, objetual, cuya materialidad se ofrece como reproducción iconográfica de los aspectos perceptibles del mundo concreto, al menos en su apariencia visible. Aunque no podré desarrollar en este trabajo un deslinde pormenorizado al respecto me parece importante destacar que Samuel Steinberg (2016) instrumenta el término fotopoéticas [*photopoetics*] de un modo distinto², del que algunos aspectos resultan un antecedente notable para la reflexión sobre el rol de la fotografía en la performación de la memoria en torno a experiencias de violencia

² Salvo el uso del término fotopoéticas, nada aproxima o vincula el trabajo de Carlos Alberto Murad, cuya línea de investigación de fundamento filosófico está decididamente dirigida a la creación artística, y el estudio crítico de Samuel Steinberg que acá refiero. En efecto, aunque en sus disertaciones Murad acuña el término fotopoética con mucha antelación, Steinberg no señala como antecedente al respecto.

traumática y, por tanto, para mi propia investigación. En su trabajo *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968*, Steinberg ofrece una reinterpretación de la relación entre violencia y la memoria cultural en torno a las protestas estudiantiles en Ciudad de México y a la masacre de Tlatelolco mediante el estudio y análisis tanto de archivos fotográficos y cinematográficos como de obras literarias. Y en tal sentido argumenta lo que él denomina como *photopoetics* como evento de una fotografía: “what takes place as a flash, once and forever, the first and last time” (p. 37)³ y que, precisamente porque su condición fotográfica hace tal evento técnicamente reproducible, contiene en sí la capacidad de ser archivado y transmitido. Esta apreciación insiste en la condición material de la fotografía (como escritura de la luz) y en su facultad de inscripción archivística, la cual me parecen sustantiva para pensar el problema de la memoria cultural, por supuesto. Sin embargo, en rigor, tales postulados son atribuibles a toda práctica fotográfica y no ofrece una distinción clara entre lo fotográfico y lo fotopoético; tampoco parece ser su intención, ciertamente.

La orientación de Steinberg es más la de una poética general de la fotografía, sus principios materiales y funcionales de creación, pero no necesariamente contempla la aproximación a la poeticidad en la imagen fotográfica, a su estatuto creador. Murad, en cambio, centra su propuesta en la dimensión fotopoética de la creación fotográfica como pensamiento en imágenes poéticas cuya concreción material es moldeada por el fotógrafo

³ Todas las citas directas se presentan en el idioma original de la fuente consultada.

desde la potencia imaginante; operación mediante la cual puede el creador incluso abandonar las restricciones materiales e instrumentales de la fotografía como medio técnico. A mí me interesa atender un repliegue, acaso. Lo que estoy llamando fotopoética es ciertamente una dimensión poética de la fotografía: del gesto de fotografiar, de la imagen fotográfica y de la memoria-imaginal que ofrece a la experiencia. Pero esa dimensión no se sustrae de los principios funcionales o materiales de la fotografía como lenguaje, al contrario, esa dimensión poética se realiza en su defecto. Es decir, se realiza en la falla entre el lenguaje fotográfico y el objeto, y es en ella que opera para producir el extrañamiento del lenguaje fotográfico mismo, de aquello que la imagen presenta como deseo de ver-revelar, e incluso de cierta pulsión memorística.

Entre la naturaleza técnico-material de la fotografía y el gesto de fotografiar se suele trazar un abismo de olvido. Una fisura recubierta por el efecto de realidad que los protocolos de experiencia modernos nos han acostumbrado a naturalizar amparados en la sofisticación de la reproducción de la apariencia de los objetos que el lenguaje fotográfico despliega en su codificación iconográfica procedente de mecanismos indiciales que derivan en el ofrecimiento de signos formantes que son apreciados en virtud de su competencia de ostensión. Es tal la presencia de lo fotográfico, y es tal el acordamiento de su capacidad de reproducción del referente necesario que «lo obvio» (en el sentido bartheano de la expresión) entrapa nuestra mirada, bajo la convicción de un puro recorte de la realidad objetiva, como si esto fuera posible; automatiza la relación entre representamen y objeto.

Más allá del referente, lo que la fotografía hace ostensible es una máquina deseante que instauro como memoria un cierto régimen de visualidad y de afectos. La marca del deseo (no el deseo en sí) de preservar cierto rastro de la realidad perceptible para recuperarla en el futuro como “evidencia extrema” (Barthes, 1994) que irrumpe la pretendida continuidad del tiempo y del espacio. Tanto la fotografía (huella-objeto-documento) como el gesto de fotografiar (rapto) implican la potencia de interrupción del tiempo. Un movimiento voluntario que detiene el tiempo en un espacio otro móvil que es el de la imagen: un presente-ausente siempre fuera del presente contingente. En el gesto la suspensión procura extender la experiencia (volveré a ver-sentir) y en la foto se supone evocar (el momento pasado). En ambas operaciones se implica el olvido como movimiento necesario para instituir el acordamiento de la memoria.

Pero de qué memoria hablamos cuando hablamos de fotografía. Acaso mientras más aparentemente obvio más obtuso resulta y por tanto es necesario insistir en la ilusión de transparencia del medio que opera en la fotografía. La foto nos coloca en la situación de ver eso que «ha sido» como testigos de un presente que, sin embargo, es ante nuestros ojos en sentido estricto una aparición, un fantasma, podríamos decir. Pero esa presencia fantasmática es ofrecida con carácter de huella de la realidad, evidencia, registro, y por extensión se asume verdadera (cuando no directamente verdad):

para el fotógrafo, el mundo está verdaderamente ahí. [...] Las fotografías tienen esta autoridad de ser testimonio, pero casi como si tú tuvieras un contacto directo con la cosa, o como si la fotografía fuera una parte de la cosa; aunque es una imagen, realmente es la cosa” (Sontag, 2006, pp. 62-64).

Mas, si la fotografía instaure una ética de la visión, de lo que vale la pena mirar y del modo en que ha de mirarse, entonces el asunto de su verdad aquí no está en el valor intrínseco del referente fotográfico *per se* y anterior a la fotografía como objeto existente de la realidad, sino en que ha sido convertido en memoria por el acto en que es fotografiado (para ser mirado dos veces). La fotografía inscribe la mirada, y la traza como historia, testimonio, documento, en la superficie de la realidad. Construye una memoria artificial y la naturaliza bajo el imperio de la semejanza a la referencia y por tanto del realismo como estructura de representación.

En tanto desarrollo técnico-mecánico, la fotografía ha sido históricamente asumida y explicada como dispositivo de la percepción que proporciona un soporte físico-material a la memoria social. Reproducción neutra analógica de la realidad.

Evidentemente la fotografía impone un corte en el flujo de las percepciones visuales que significa un inevitable ocultamiento del contexto. El *ethos* del fotógrafo documental consistiría en la paradoja de reflejar ese contexto al momento de suspenderlo. Digamos que la destreza y la ética del fotógrafo documental residen en algo así como la intuición de una lógica fractal. Tiene que hallar ese elemento fractal en donde se muestre la totalidad, mostrar el todo por la parte que lo expresa. (Mandoki, 2004, p.10)

Todavía en el siglo XXI resulta sorprendentemente persistente esta herencia epistemológica en el estudio teórico sobre el hecho fotográfico, y sintomáticamente más persistente aún en el campo fotográfico donde todavía se privilegian como propiamente fotográficas las prácticas documentales principalmente e incluso los procedimientos óptico-mecánicos que o bien intentan mantenerse próximos a la reproducción de la visión

humana o bien se limitan a ampliarla y corregirla “objetivamente” (con objetivos, lentes), en la asunción de que el lenguaje es más fotográfico mientras más “nítido”, enfocado, conservado en su perspectiva. Estas posturas conservadoras han sido estandarte por años de intensas batallas frente al avance de las técnicas digitales en el seno mismo de eso que podría pensarse como la institución fotográfica.

Sin embargo, estas tensiones y la insistente defensa de la pretendida objetividad de la fotografía no dejan de ser expresión de su propia y paradójica constitución como lenguaje. El ethos fotográfico se traza en un compromiso con la visión pura, al decir de Susan Sontag, más cercano a la poesía que al de la pintura. Esa proximidad anuncia un pliegue, no un absoluto. Un cierto movimiento de despersonalización del yo capaz de mostrar la totalidad en el fragmento. No se trata solo de una ventana que enmarca un aspecto de la realidad. La fotografía es también medio para condensar una materia simbólica, sin dejar de ser índice, documento de la realidad social-histórica (Belting, 2007).

No hay imagen neutral o despojada. Toda imagen (fotográfica, en los casos que me ocupan) contiene en sí su propio aparato de codificación. Y éste, sin embargo, no es ni único ni original (en el sentido de primero), sino que lleva *embedded* (incrustado) el signo de su autor y el devenir histórico de éste, y a la vez lo excede. Es decir, no pienso el autor ni el contexto histórico como condición o determinación, sino como la posibilidad de la repetición y su diferencia; así, la imagen como dispositivo de agenciamientos colectivos. Creo que es importante pensar que las posibles relaciones entre imagen y realidad son

siempre relaciones de poder, relaciones que expresan o representan (según sea el caso) ciertos ejercicios de poder y los consecuentes posicionamientos de los cuales emergen y a su vez producen o reproducen.

La modalidad de la memoria que ejecuta la fotografía sería así un pasado dominante perpetuamente inscrito, sin residuo ni variación, del que la memoria es lugar y procedimiento (Collingwood-Selby, 2009), y que en tanto tal solo preserva los modos imperantes de inteligibilidad y, por supuesto, los ejercicios de poder que estos marcos fundan y legitiman. Desde este sesgo, la fotografía es fundamentalmente aparato de dominación que nos distancia física, psicológica y estéticamente de la vivencia implantando una particular ética de la visión y con ella un modo de actuar en el mundo (Zuromskis, 2009; Sontag, 2006). Concuerdo sí, pero sólo en parte. O sería mejor decir, solo como principio a partir del cual se pueden tomar caminos diferentes. Negar el poder que se le ha dado históricamente a la fotografía para representar el mundo, sería negar por extensión el rol que ha tenido en la configuración de las estructuras cognitivas y en la formación de la sensibilidad desde la Revolución industrial hasta nuestros días. La fotografía no solo vuelve a presentar el mundo como repetición al infinito de algo ya clausurado. ¿Representar el mundo no es también actuar en lugar de él, en su nombre, y cumplir sus promesas o hacerlas fallar?

Cuando se habla de la función política de las imágenes fotográficas, o incluso de fotografía como hecho político, suele de nuevo confundirse y fundirse imagen y referente,

fotografía y objeto fotografiado. Opera la (aparente) transparencia del medio. E inmediatamente se despliega un amplio archivo en el que podrían aparecer los nombres de Robert Capa, Adriana Lestido, Joseph Koudelka, Edward Shaw, George Rodger, Lynsey Addario, Ronaldo Schemidt, y muchos otros, todos fotoperiodistas o considerados fotógrafos/fotógrafas de temas sociales, por su puesto. Pero difícilmente se evoca en este sentido el nombre del fotógrafo (y además policía) francés Alphonse Bertillon, a quien se le atribuye la invención de la técnica antropométrica como primer sistema de identificación basado en medidas físicas y que estaba dirigido a la catalogación de criminales. También la fotografía es actuación con incidencias políticas en este caso, en efecto instrumenta un aspecto fundamental del orden político. La historia de la fotografía es inseparable de la historia de la representación del Otro, de la colonialidad de la mirada, y por supuesto de las condiciones de posibilidad para una incesante decolonización del inconsciente (Rolnik, 2019). Estos aspectos a la vera de la relación entre cuerpo y fotografía acompañaran mis reflexiones en el capítulo 2. Por lo pronto lo que procuro apuntar es que también en el seno mismo de la configuración de marcos de comprensión de la que la fotografía es partícipe están inscritos los modos en que resulta comprensible leer su actuación en el mundo. Y simultáneamente son esos marcos normativos los que debe subvertir para hacer comprensible su modo de actuar en el mundo.

En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag (2011) afirma que “la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo” (p. 12),

privilegia el “lenguaje” uno de la fotografía para hacer que esa necesaria “conciencia del sufrimiento que se acumula” en las guerras o en las catástrofes *se vuelva real* para otros en la distancia, pero reconoce claro está que en ese volverse real para otros algo de la catástrofe misma ha quedado fuera, excede o se ausenta en la imagen. Acaso la incapacidad de asimilación de los sobrevivientes de la catástrofe se transparenta en la imagen. ¿Puede la fotografía ser un marco de sentido que verdaderamente permita atestiguar desde el lugar del trauma (Caruth, 1995) sin llenar los vacíos de aquello que todavía no puede ser dicho, sin clausurar el movimiento de la imaginación y sus condiciones de posibilidad para una semiosis que transgreda tales determinaciones?

La posibilidad misma de dar lugar a la experiencia, de hacer memoria en la imagen fotográfica se tensiona cuando se encuentra ante un evento obsesivamente presente y a la vez imposible de traducir en recuerdo (Acosta, 2018; Caruth, 1995). Me interesa pensar cómo cierta fotografía podría accionar la ruptura de los modos de referencia de su propia tradición y los anclajes espacio-temporales de su materialidad técnica (mecánica, química o digital). No ya esa fotografía perturbadora a la que alude Sontag, siempre en riesgo de re-escribir sobre lo no dicho, de emborronar la ausencia con el ruido de lo demasiado ostensible. Quizás, más cerca de las imágenes pensativas, al decir de Jacques Rancière (2011). Pero me pregunto, claro, si ese carácter «pensativo» no arroja el enigma de la imagen hacia un terreno de abstracción que suspende la escena interpelación posible.

Un transitar de ida y vuelta entre la abstracción y el silencio ha acompañado mi interrogación estética, teórica y crítica sobre la relación entre imagen, experiencia y memoria, fundamentalmente desde dos lenguajes: la fotografía y la poesía, y desde un cierto intervalo resonante entre ambos. Y no dejo de preguntarme por el papel estratégico de la abstracción en una figuración posible del silencio, en un modo de hacer silencio para escuchar (más que simplemente hacer representación del silencio) como latencia necesaria para la intersubjetividad del hacer memoria, como algo que también debe ser visto o escuchado, que sostiene la memoria traumática en su ruptura.

El encuentro entre fotografía y poesía abre las condiciones de posibilidad de una experiencia del tiempo única que tiene consecuencias notables para la indagación de la imagen como pensamiento y para la reflexión sobre la función de la fotografía misma en la interrogación de la historia. Pues en ese encuentro se manifiesta de modo inquietante el poder de la imagen poética para interrogarnos, para incitarnos a la revisión o revaloración de nosotros mismos, como Mark Strand (1990) reconoce en la fotografía familiar pero no en eso que llama fotografías del resto del mundo. El horizonte de los estudios sobre fotografía durante siglo XX, y aún en el XXI, ofrece un movimiento oscilante entre el apego a la iconicidad como fundamento de la imagen visual y el devenir simulacro del mundo.

Este péndulo dominante, con todo y sus diferencias disciplinares, traza la tendencia a considerar la imagen fotográfica en su aspecto indicial⁴, como documento en el sentido de “registro” de los hechos; o en su aspecto simbólico, como condensación de contenidos culturales o percepciones del mundo. Incluso si aceptamos que la “mirada moderna prefirió dirigirse hacia lo imaginario, y un poco después hacia un mundo virtual, para el que el mundo real constituye un obstáculo”, o que la fotografía “ya no enseña como es el mundo sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos” (Belting, p. 266), en gran medida seguimos pensando la fotografía como instrumento que ancla el tiempo de la percepción al pasado, que fija el acontecimiento (el hecho o la percepción, según la perspectiva disciplinar) en el emblemático “esto ha sido” con el que Barthes bautizó el tiempo fotográfico. Lo que me interesa plantear no revoca esta idea del todo, pero la reformula en cierta medida: lo fundamental en la imagen fotopoética, el *ethos* de la imagen poética fotográfica, no es lo que registra iconográficamente, ni siquiera es el testimonio de un presente que es ya pasado; lo fundamental allí es la ausencia experimentada: ver un futuro-pasado (en el presente de la percepción) que es a la vez imaginación (invención) y memoria futura. Un tiempo en el que quien ve la imagen está implicado como ausente e

⁴ Jacques Rancière (2011) insiste en que la determinación de la especificidad del arte a sus medios técnico-materiales reduce el problema a la oposición indicio (Barthes, Bazin) / simulacro (Baudrillard, Debray, entre otros), dejando fuera el “destino de las imágenes”: “un entrelazamiento lógico y paradójico entre las operaciones del arte, los modos de circulación de la imagería y el discurso crítico que devuelve su verdad oculta a las operaciones de uno y las formas de otra”. Al respecto me parece destacable y lúcido el trabajo de situar la disciplina de los estudios fotográficos en sus desafíos contemporáneos que hacen J.J. Long, Andrea Noble y Edward Welch en *Photography. Theoretical snapshots*. New York: Routledge, 2009.

interrogándose como irreversible exclusión. Lo que propongo es una reflexión a propósito de la fotografía como lenguaje que proviene de la percepción y funda memoria sensorial, afectiva, social: como acto creador, como invención de identidades, intersubjetividades y experiencias, como lenguaje expresivo, imaginal, simbólico, más que como la mera reproducción de lo visible.

Memorias migrantes. A propósito de la diáspora venezolana (2016 - 2023)

The experience of displacement intensifies migrant desire and exaggerates the demands of memory. The traumatic separation from home makes narrative a vital instrument for staving off further loss.

Alicia S. Camacho. *Migrant Imaginaries*

Venezuela es en estos momentos una nación en crisis, dividida, imposibilitada en su propio territorio: una sociedad desmantelada al interior de sí misma por un entramado de violencia fáctica y simbólica que atraviesa estratos muy diferentes de la estructura social en el sentido más amplio, de los poderes del Estado y de las instituciones que lo representan, desde la policía y fuerzas de seguridad militares, hasta, por supuesto, de la sociedad civil; más recientemente, claramente evidenciado por la polarización política radicalizada, por la crisis humanitaria y por el fenómeno sin precedentes de la migración reciente. Un *País fuera de servicio*, como lo describe en su pormenorizado y agudo análisis la antropóloga y socióloga venezolana Paula Vásquez (2021)⁵, Pero también una sociedad

⁵ Desde una sostenida y rigurosa investigación apoyada en sucesivos trabajos de campo durante más de veinte años, este libro aborda los diferentes niveles de conflicto que conjuga la compleja crisis actual de Venezuela

que se extiende más allá de sus propias fronteras geográficas, como migración que procura el suplemento de los lazos identitarios, de la experiencia de la nación, en el espacio intermedio entre lo privado (familiar, extendido por la solidaridad de la condición de inmigrante) y lo público masmediático (las redes sociales digitales), entre el afuera y el adentro de las fronteras nacionales, entre lo local y lo global.

Según la Plataforma Regional de Coordinación Interinstitucional, liderada por la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) y la agencia de las Naciones Unidas para los refugiados (ACNUR), de 2016 a junio de 2023 7.320.225 personas migrantes y refugiadas han salido de Venezuela y el 80% de ellas se encuentran en otros países de América Latina, siendo los cuatro principales receptores Colombia, Perú, Chile y Argentina.⁶

Para un deslinde mínimo del contexto reciente venezolano, y en particular en torno al fenómeno de migración, me parece importante apuntar que los últimos tres años, el Gobierno de Nicolás Maduro ha implementado políticas más severas de control de las fronteras con Colombia y Brasil, principalmente, que incluyen cierres totales o parciales

rastreando y poniendo en relación eventos y signos que han marcado poderosamente la transformación del país desde 1998 hasta el presente, entre ellos: el estado de excepción como regla, la generalización de la pobreza y la reducción del ciudadano al cuerpo biológico, y la imposición del autoritarismo.

⁶ “Esta cifra representa la suma de migrantes, refugiados y solicitantes de asilo venezolanos reportados por los gobiernos anfitriones. No necesariamente implica identificación individual, ni registro de cada individuo, e incluye un grado de estimación, según la metodología de procesamiento de datos estadísticos utilizada por cada gobierno. Como muchas de las fuentes de los gobiernos no toman en cuenta a venezolanos sin un estatus migratorio regular, es probable que el número total sea más alto”. Plataforma de Coordinación para refugiados y migrantes de Venezuela <https://r4v.info/es/situations/platform>. Entre los países de acogida de las fotografías cuyos trabajos abordo en mi investigación, se encuentran Colombia, Perú y Argentina, aunque también España que ha sido hasta ahora el principal país receptor de migrantes venezolanos en Europa.

por largas temporadas, con el argumento de preservar la integridad del territorio nacional de una posible invasión de fuerzas militares estadounidenses. También debemos considerar que el tráfico aéreo de Venezuela disminuyó en aproximadamente 65% desde 2013, según datos de la International Air Transport Association (IATA), en parte como consecuencia de la crisis económica generalizada y el control cambiario que regulaba la adquisición de divisas extranjeras para personas naturales y empresas; a su vez, esto trajo como consecuencia que muchas aerolíneas comerciales internacionales suspendieran sus operaciones en el país; a lo que se suma el hecho de que la misma IATA decidiera transferir sus oficinas a Panamá desde el 2018, motivado a estos mismos controles y en respuesta a la deuda de 3.8 billones de dólares que el gobierno venezolano tiene con la asociación. Sin embargo, extraoficialmente se calcula que alrededor de 4000 personas se desplazan desde Venezuela hacia otros países diariamente, incluso en el contexto de la pandemia de COVID-19 desde abril del 2020.

Desde personas de todas las edades que viajan solas hasta familias enteras, y entre quienes destacan en número y condiciones de vulnerabilidad niños, mujeres embarazadas y adultos mayores, continúan abandonando sus hogares en Venezuela en busca de mejores oportunidades, huyendo de la inseguridad y el hampa, o simplemente tratando de sustentar las necesidades básicas de alimentación. Se trasladan como pueden y hasta donde pueden. En avión, si el presupuesto alcanza y la documentación está en regla para tal fin; en autobús o vehículo compartido, cuando el presupuesto es menor; o a pie si la desesperación apremia

y no hay otra salida. La consigna parece ser “Migrar como sea”, como advierte el relato fotográfico de Gabriel Méndez, quien en 2017 acompañó a una pareja Nía y Alex de Caracas a Lima, como testigo de su historia en un largo trayecto en autobús por 4.452 km, 4 países y 13 paradas⁷. Cientos de miles de estos migrantes llegan a los países de acogida con apenas lo que pueden llevar encima, y con frecuencia sin dinero para subsistir ni documentación o permiso para permanecer regularmente en estos lugares, y por ello tampoco pueden acceder a la mínima protección y resguardo o a los servicios básicos que debería garantizar todo Estado a los ciudadanos⁸. En efecto, todo este marco y las incertidumbres que lo acompañan hace particularmente vulnerables a los migrantes tanto durante el trayecto del viaje, como durante un tiempo variable, y a veces indeterminado a priori, según sean los protocolos de inmigración del país de acogida, por cuanto están más expuestos a situaciones de explotación laboral y/o sexual, a la violencia y, por supuesto, a la discriminación y a la xenofobia⁹.

En atención a esto que voy llamando fotopoética(s) de la(s) memoria(s) de la migración venezolana reciente, me he interesado más poderosamente por trabajos en los

⁷ El relato fotográfico de Gabriel Méndez al que aludo es “Migrar como sea: de Caracas a Lima”. *Prodavinci*. 2017. © Gabriel Méndez. y puede ser consultado en <https://especiales.prodavinci.com/migrarcomosea/> En el artículo “Potencia, no poder”. De la fotografía como gesto de resistencia y migración abordo con más detenimiento su aproximación a la migración venezolana entonces incipiente y las características de su narrativa en tanto testigo del viaje.

⁸ La condición de migrante, y más aún de indocumentado coloca en límite el estatus de ciudadanía, y la condición humana de dignidad que debería ser inherente a tal estatus (a cualquier estatus, tendría que decir). Pero se trata de una disertación de más largo aliento que deberé posponer para una versión futura y ampliada del trabajo.

⁹ Estos serán aspectos tratados en el capítulo 1 de la tesis, en particular a propósito del proyecto *Xenofobia durante la pandemia* de Freisy González Portales.

que advierto una interrogación conceptual y formal que responde a las particularidades de la experiencia de cada autora. En tal sentido, mi foco ha recaído sobre aproximaciones propiamente fotográficas o en las que la fotografía cobra un lugar como lenguaje que permite profundizar y problematizar la experiencia misma de la migración, en sus aspectos materiales, referenciales, simbólicos y afectivos, y no solo como soporte o medio del mensaje.

En este mismo orden de ideas debo señalar, que la circulación de muchas de estas memorias en las redes sociales digitales o su vinculación con el contenido de éstas, ha sido un factor importante en parte del arqueo preliminar del corpus, así como en las consideraciones del análisis e interpretación de éste.

Dicho arqueo me condujo a la delimitación del corpus de este estudio que incluye proyectos recientes de cinco fotógrafas venezolanas: Wendy Estrella Yannarella, Freisy González Portales, Fabiola Ferrero, Vilena Figueira y Diana Rangel Lampe. Cada una de ellas migró fuera de Venezuela durante la oleada de migración que he referido, y todas han iniciado o continuado desarrollando sus proyectos fotográficos desde los distintos países de acogida donde se encuentran actualmente o por donde han transitado. En sus trabajos pueden identificarse rasgos comunes relacionados con tres ejes principales: la autorrepresentación y la experiencia migratoria (Appadurai, 2019; Wille et al, 2015; Camacho, 2008; Peeren, 2006); paradoja memoria-trauma (Caruth, 1995; Hirsch, 2017; Acosta, 2018, 2021); y el cruce de medios y lenguajes (Wille y Reckinger, 2015; Kozak,

2014). con la exploración de archivos fotográficos propios y/o apropiados; la reinterpretación de álbumes familiares; el recurso del diario visual; la combinación de técnicas y formatos y el uso de técnicas experimentales; la interrogación sobre el cuerpo propio, la intimidad y la memoria; y el vínculo entre la palabra (casi siempre poética) y la imagen.

En su condición de migrantes, los venezolanos que tuvieron que salir de su país de origen están experimentando cambios sociales, económicos y políticos a múltiples escalas en relación con la prolongada crisis de Venezuela, pero también, como es de esperarse, con sus procesos de inserción en las sociedades de los países de acogida. Los desafíos incluyen la negociación constante de sus subjetividades y memorias a través de la performatividad de los estilos discursivos, de las rutinas de su vida cotidiana: sus formas de percibir, sentir, actuar, en escalas muy diferentes, desde el individuo y la familia hasta los relacionados con la membresía nacional.

Por supuesto, cada uno de los proyectos de estas fotografías ofrece rasgos propios tanto temáticos como estéticos, y contextuales, pero me ha parecido significativo en esas singularidades el modo en que estas fotografías migrantes venezolanas elaboran la experiencia traumática (Caruth, 1995; Acosta, 2019), o el trauma nacional (Camacho, 2008) de la migración y en algunos casos específicamente como duelo migratorio (Achotegui, 2012). En tanto los motivos referidos al pasado previo a la migración aparecen de modo parcial, recurrente y múltiple, vinculados a aspectos muy arraigados de la

infancia, dando lugar a lugar a cambios identitarios o problematizaciones en torno a la identidad y a la memoria, tanto individual como colectiva, que se relacionan con la pérdida o crisis de aspectos simbólicos del territorio¹⁰.

Esta negociación se manifiesta en las memorias de las migrantes venezolanas que estudio como una oscilación principalmente entre dos funciones, no opuestas sino permeables entre sí: el lamento o añoranza por un espacio-tiempo perdido, y el gesto de resistencia simbólica a la pérdida del lugar de distinción que acompaña al fenómeno, más aún fuera del territorio venezolano. La condición simbólica de las imágenes y los contenidos complejos que en ellas se gestan, involucran las vivencias personales, así como la memoria y la imaginación, además de la referencia a veces tensa con los imaginarios sociales de los países de acogida y del propio país de origen de las migrantes.

Siguiendo la intrincada relación entre territorio y memoria que se deduce de lo descrito por Achotegui sobre la experiencia de duelo migratorio, y considerando que todas las acciones, pensamientos y experiencias tienen lugar en el espacio-tiempo y se aprehenden ante todo en términos espacio-temporales (Peeren 2006, p. 68), me resulta evidente que lo que se pone en crisis en la experiencia migratoria es la posibilidad misma de la producción del sentido.

En las fotopoéticas de Diana Rangel Lampe, Freisy González Portales, Fabiola Ferrero, Vilena Figueira y Wendy Estrella Yannarella, archivo, cuerpo y escucha emergen

¹⁰ La perspectiva de Achotegui en estos aspectos es cercana a la noción de dolor migratorio desarrollada por Matthew Jacobson (2002).

como tres ejes espacio-temporales de la memoria y la identidad que es necesario incluso reinventar como condiciones de posibilidad para dar sentido visible, audible, táctil a esa experiencia de la migración que está más allá de todo lo experienciable antes por cada una de ellas. Dada la permeabilidad en la que se cruzan el «aquí-ahora» y el «allá-antes», en estas memorias de migración caracterizo estas unidades espacio-temporales principales: recurriendo a la noción de “cronotopo diaspórico” que ha hecho a partir del término Esther Peeren (2006), como función discursiva que articula las unidades espacio-temporales textuales y factuales de las comunidades de migrantes en términos de desplazamiento, dispersión y asincronía.

Entre el residuo y el desborde de estas unidades espacio-temporales, la elaboración de aquello que aún no puede ser nombrado articula la(s) fotopoética(s) de memorias migrantes que se sitúa(n) en un intersticio indecible (e indecidible) que no se resuelve en la síntesis de dos opuestos: «pasado/presente», «allá/aquí», para dismantelar las fronteras geográficas, culturales, de género y las tensiones de identidad. Como afirma María del Rosario Acosta en el texto “Gramáticas de la escucha como gramáticas decoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria”:

Si hay una relación con el pasado, es porque este debe ser producido, ‘inventado’, desde el presente. Si hay una relación con la memoria, es porque esta debe ejercerse como resistencia a aquello que ha acontecido y ha sido normalizado. Invención de la historia y resistencia de la memoria – cada una en el doble sentido del genitivo. (Acosta López, 2021, p.14)

En torno a esta intrincada relación entre experiencia traumática y memoria, pensar

“la memoria como resistencia”, “la resistencia de la memoria”, la memoria de la resistencia, es una idea abierta-horizonte que ha ido acompañando mi reflexión en proceso sobre los proyectos de fotografías venezolanas en la diáspora en un sentido más amplio. Como oportunidad para pensar modos de resistir a la extensión del pasado en el presente. También me pregunto sobre los peligros de la memoria histórica que en el intento de preservar unas supuestas verdades (siempre, lo sabemos, las verdades enunciadas por quienes tienen permitido hablar), borra o silencia la versión o las versiones de las víctimas, de las minorías, de las migrantes, diría en este caso. Una memoria que se ejerce como resistencia a la memoria oficial, a sus mecanismos de fijación y borradura, pero también a las narrativas que reproducen prejuicios desde un imaginario criminalizante y racializado en torno al migrante.

Finalmente, propongo que estas fotopoéticas de memorias migrantes se relacionan con la experiencia traumática de la migración, ofreciendo imágenes de resistencia de la memoria. María del Rosario Acosta (siguiendo a Cathy Caruth) describe una paradoja de la memoria del trauma como un exceso de experiencia que desborda el presente, haciéndolo imposible de olvidar, y al mismo tiempo, un vacío, algo que no podemos recordar completamente de ese pasado, una oscilación de «ausencia/exceso».

Itinerario de lectura (sumario)

Teniendo como nodos el archivo, el cuerpo y la escucha como tres principales cronotopos de la experiencia de migración que operan a su vez como dispositivos de

indagación de la memoria traumática, y en los cuales se evidencian las problematizaciones descritas en las páginas precedentes, se siguen tres capítulos:

En el Capítulo 1, titulado **Abriendo archivos. Imágenes de migración, migraciones de las imágenes**, deslindo el rol de la fotografía en diálogo con la historia de las migraciones masivas como marco necesario para la reflexión en torno a la memoria de las migraciones y la fotografía como dispositivo operativo de esa memoria en tanto que permite la circulación de conocimientos, historias, sensibilidades. Describo cómo estos dispositivos, en su condición técnica y material, promueven la migración de imágenes y, por tanto, de recuerdos y olvidos. Enfoco esta aproximación en el uso y reinterpretación del archivo como lugar-tiempo de la memoria abierto la transmedialidad principalmente a partir de la reflexión en torno a los proyectos *La Custodia* (2015 - en curso) y *Este mar que ves / Postales de la memoria* (2019 - en curso), de Viena Figueira; *Deriva en Valpozueta* (2018) y *Xenofobia durante la pandemia* (2020), de Freisy González Portales; y *Carta a Ailín que está en Perú* (2019), de Diana Rangel Lampe.

En el Capítulo 2, bajo el título **¿Dónde pongo el cuerpo? Del álbum familiar como lugar de cuidado y desolvido en la reinención de la familia**, abordo las reinterpretaciones del álbum de familia y la fotografía vernacular presentes en el corpus para atender tanto la configuración de los vínculos de pertenencia y las dinámicas de interacción entre los miembros de la familia, en las ritualizaciones de la vida cotidiana, como en las funciones simbólicas de los lugares físicos de intimidad y del fuera. En los

proyectos *Illusorium* (2019) de Wendy Estrella Yannarella; *I Can't Hear the Birds* (2016 - en curso) de Fabiola Ferrero; y *Dispositivos para tocar* (2020) y *Donde ya no eres nada* (2017- en curso) de Freisy González Portales, me interrogo sobre cómo durante la experiencia de migración el álbum familiar funciona como soporte mediador entre el cuerpo y la casa en los procesos de elaboración del duelo y problematización de las categorías de identidad y familia como ordenadores de nuestros modos de habitar y construir lo común.

Como última estación, en el Capítulo 3, **Resonar: la escucha entre fotografía y poesía**, discuto los hallazgos en torno a las correspondencias entre fotografía y poesía que evidencia el corpus de estudio, y los itinerarios cruzados entre memoria e invención como estado de ser, de actitud poética de escucha. Dadas las características conceptuales y formales en siete de los proyectos del corpus: *Oblivion* (2016) y *I Can't Hear The Birds* (2020)¹¹, de Fabiola Ferrero; *Donde ya no eres nada* (2017- en curso) y *Volver al azul* (2021 - en curso) de Freisy González Portales; y *Carta a Ailín que está en Perú, Margarita* (2013-2022) y *Entre la huella y la voz. Fragmento I* (2021) de Diana Rangel Lampe, me interesó en esta sección atender tanto la dimensión propiamente sonora o audible de sus propuestas en el sentido material que implica la incorporación del sonido y la voz en estas memorias como la expansión de la imagen visual hacia una búsqueda sinestésica de la experiencia o incluso la reflexión sobre su imposibilidad en los soportes técnicos habituales

¹¹ Esta diferencia de fecha se debe a que en el Capítulo 2 abordo imágenes del proyecto general aún en curso y en el Capítulo 3 analizo el video de 2020 que lleva el mismo título del proyecto.

que la imagen fija suponen, en la interrogación sobre las estrategias de una poética fotográfica de la memoria en migración.

Referencias Introducción

- Acosta López, M. (2018). Gramáticas de la escucha: decolonizar la historia y la memoria. En *Sujeto, decolonización, transmodernidad* (pp. 159–180). <https://doi.org/10.31819/9783954877003-008>
- Acosta López, M. (2021). Gramáticas de la escucha, gramáticas de la interpelación: hacia un abordaje filosófico del trauma y de la memoria en conversación con el trabajo de Cathy Caruth. En R. Martínez (Ed.), *Deconstrucción y psicoanálisis: ensayos sobre lo psicopolítico*. UNAM.
- Achotegui, Joseba. (2012). Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises. *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*. 30 (2). 79-86.
- Appadurai, Arjun. (2019). Traumatic Exit, Identity Narratives, and the Ethics of Hospitality. *Television & New Media*, Vol. 20(6).
- Bajtín, Mijail M. (1989). Las formas de tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica. *Teoría y estética de la novela*. Enric Sullà (Ed). Taurus.
- Barthes, Roland. (1994). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. (Joaquim Sala-Sanahuja, Trad). Paidós.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. V. Espinosa, trans.). Katz Editores.
- Brea, José Luis. (2010). *Las eras de la imagen*. Akal
- Camacho, Alicia. S. (2008). *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S. - Mexico borderlands*. New York University Press.
- Cardona, Elena. (2020). “Potencia, no poder”. De la fotografía como gesto de resistencia y migración. *Empedocles European Journal for the Philosophy of Communication*. Volume 11, Number 2, 1 December. pp. 153-178(26) DOI: https://doi.org/10.1386/ejpc_00020_1
- Caruth, C. (Ed.). (1995). *Trauma explorations in memory*. Johns Hopkins University Press.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. (2009). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Ediciones Metales Pesados.

- Flusser, Vilém. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- González Flores, Laura. (2008). La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI. *Textos de Historia*, vol. 16, nº 1.
- Hirsch, Marianne. (2012). *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Kozak, Claudia. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra Editora.
- Long, J.J. Andrea Noble y Edward Welch, eds. (2009). *Photography. Theoretical snapshots*. Routledge.
- Lvovich, Daniel. (2016). Políticas del olvido. *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 64, n.2, p. 17-37, jul./dez.
- Mandoki, K. (2004). El índice, el ícono y la fotografía documental. *Revista digital universitaria*, 5(9), 1–13.
- Méndez, Gabriel (2017), "Migrar como sea: de Caracas a Lima". Prodavinci. <https://especiales.prodavinci.com/migrarcomosea/>
- Murad, Carlos Alberto. (2000) "O Fotográfico e o Fotopoético na Criação Imagética". Rio de Janeiro: Sociedade Iberoamericana de Gráfica Digital (SIGRADI).
- Murad, Carlos Alberto. (2006). A criação no pensamento das imagens. (Pinheiro, Machado, D. B. (Org). *Coleção Arquitetura da Cidade*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora/ Editora PROURB.
- Peeren, E. (2006). Through the Lens of the Chronotope: Suggestions for a Spatio-Temporal Perspective on Diaspora. En *Diaspora and Memory* (pp. 67–77). Brill.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Reig, A., & Norum, R. (2019). *Migrantes*. Ediciones Ekaré.
- Reyero, A. (2007). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 37–71.

Ricoeur, P. (2004) La historia, la memoria, el olvido. Fondo de Cultura Económica pp. 531 – 533.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, Trad.). Alfaguara.

Sontag, Susan. (2011). *Ante el dolor de los demás*. (A. Major, Trad.) Random House Mondadori.

Steinberg, Samuel. (2016). *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968*. University of Texas Press.

Strand, Mark. (1990). “Fantasy On the relations between Photography and Poetry”. *Grand Street*. Vol. 9, No. 2 (Winter), 96-107.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*., Barcelona, Paidós.

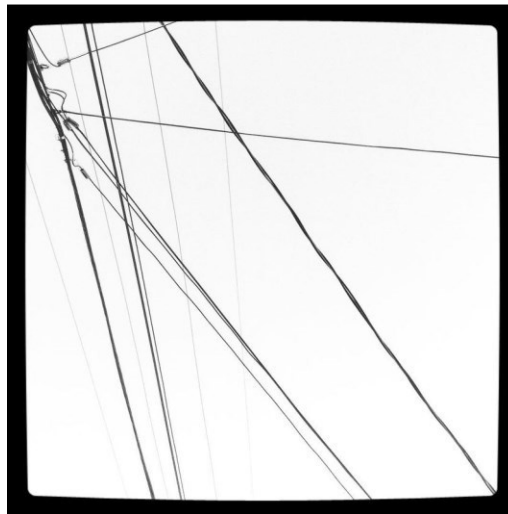
Vázquez, P. (2021). *País fuera de servicio: Venezuela de Chávez a Maduro*. Siglo XXI.

Zuromskis, Catherine. (2009). On snapshot photography. Rethinking photographic power in public and private spheres. En Long, J.J. Andrea Noble y Edward Welch, eds.(2009). *Photography. Theoretical snapshots*. Routledge.

Wille, C., Reckinger, R., Kmec, S., & Hesse, M. (Eds.). (2015). *Spaces and identities in border regions: Politics - media - subjects* [PDF]. Transcript Verlag.
<https://doi.org/10.14361/9783839426500>

Wille, C. y Reckinger, R. (2015) Exploring Constructions of Space and Identity in Border Regions. En (2015). *Spaces and identities in border regions: Politics - media - subjects* Wille, C., Reckinger, R., Kmec, S., & Hesse, M. (Eds.). [PDF]. Transcript Verlag.
<https://doi.org/10.14361/9783839426500>

Entre paréntesis: Postales al remitente



*Figura 0.2 “S is for signals of reterritorialization”
@53551 23 de septiembre de 2018 © Elena Cardona*

El 23 de septiembre de 2018, llegué a Riverside, California buscando señales del presente que me permitieran hacer sentido del lugar, de mí. Como postales enviadas a mí misma, a la que fui a 5.738.921 kilómetros de aquí, hacía estas fragmentarias y dispersas de una vida entre paréntesis, ni aquí ni allá con la latencia de una memoria que insistió desde rumor del mar en mí sin palabras, sin paisaje todavía. Estas postales al remitente difuso y sin lugar me encontraron y me dieron cierta compañía en otras imágenes migrantes también distantes.

No me es posible abordar la realidad actual de la diáspora venezolana y la urgencia de estas memorias migrantes sin considerarme directamente involucrada. Fue mi propia condición de fotógrafa y migrante la que me llevó a rastrear las preguntas que animaron mi investigación. Procurar darle sentido a la vivencia que aún en mí no puedo nombrar, me

ha interesado comprender la experiencia de otras personas. El contacto a través de las redes sociales digitales con venezolanos migrantes ha acompañado mi reflexión sobre el fenómeno histórico de la migración que vivimos hoy pero también, junto a las interacciones personales con algunas redes de familiares, de amigos y de colegas, me ha mantenido en diálogo afectivo y emocional con Venezuela como nación y al mismo tiempo en diálogo crítico con lo que, a veces con tanta facilidad, llamamos identidad tanto en sus realizaciones individuales como colectivas, como comunidad o en esa dimensión incierta y multiforme que llamamos identidad nacional. Aspecto de la vida social que he vivido desde el desencuentro y el cuestionamiento incluso cuando todavía residía en Venezuela. Esa infiltración afectiva ha acompañado mi lectura del marco formal de las noticias oficiales o de fuentes institucionalizadas sobre la crisis política, social y económica en Venezuela.

Asumo en tal sentido que mi propia posicionalidad como investigadora me sitúa en un entremedio indecible entre el adentro y el afuera del fenómeno que estudio. A veces como testigo y otras como protagonista de una historia que no deja de ser singular y a la vez se me muestra en resonancia plural. Así en cada capítulo de esta disertación mi escritura transita, como mi experiencia, entre la primera y la tercera persona de enunciación, por momentos yuxtapuestas, entre las demandas de mi propio viaje personal y las percepciones y actitudes de otras fotografías migrantes venezolanas en las que encuentro resonancias de mis preocupaciones y el contraste de otras interrogantes en una experiencia que aún estamos lejos de contener en signos. En el sostenimiento de tal liminalidad ofrezco al inicio

de cada sección una mínima reflexión personal desde la fotografía y la palabra para acompañar al lector en estos desbordes de la argumentación. Asimismo, al hilo de mis consideraciones incorporo las voces de las artistas desde las comunicaciones personales que hemos sostenido en este tiempo y que me han orientado en la travesía de sus imágenes.

Capítulo 1

Abriendo archivos. Imágenes de migración, migraciones de las imágenes

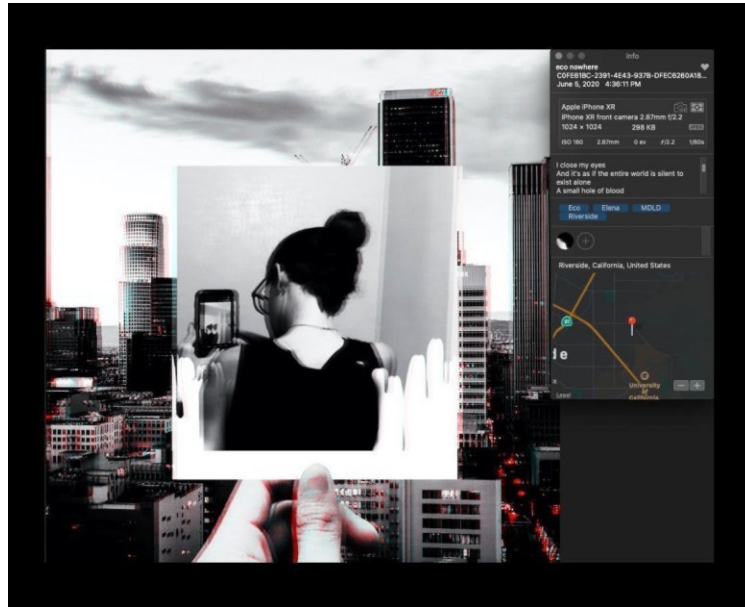


Figura 1.1 Eco Nowhere (2020). Measures of the Distance © Elena Cardona

Un archivo sin catalogación en un agujero negro de memoria. En su interior se genera una densidad tal que puede absorberlo todo; arrastrar cada recuerdo hacia una curvatura del espacio-tiempo desde el que irradian hacia el exterior impregnando el presente. Con la fuerza de esa irradiación los gestos, los paisajes, las fechas, los nombres se nos arremolinan en los sentidos. Nada escapa. Ni la luz. Nos absorbemos en ellos. Nos colapsan. El horizonte mismo implosiona ante nosotros y parece que el mundo se ha vuelto un campo infinito de partículas dispersas que somos y ya no. ¿Cómo puedo decir que he sido, que he estado sino hay allí o cuándo?

Migrar desordena el cuerpo y la memoria. A veces es algo así como soñar en un lugar y vivir en otro, diría Abbas Milani. Otras veces estás en ningún lugar. La casa, la ciudad, el país del que te fuiste se han desdibujado en ruinas que ya no puedes visitar ni en los sueños. Porque no hay allí exterior en el que encontrar tus afectos. Y el aquí es tan provisional y mientras tanto que todavía no tiene peso para quedarse contigo, para contenerte.

En la herida irradiación de esas ausencias, mi cuerpo y mi memoria se volvieron agujero negro, como un archivo sin catalogación:

A small hole of blood
That beats in the lobe of his right ear
The shapeless stain contracts and expands
Like thin tectonic layers separating
and overlapping again
red black red

[While blinking]

And the slimy silence absorbs his image, my image
Dredged in that time, I'm watching myself see bleeding

I just wonder what it is I don't want to hear.

Desde este eco *nowhere* se abrió para mí el archivo fotográfico en la experiencia de migración. Desde mi propio archivo fui buscando modos de recorrer con los sentidos, más allá de las caídas de la nostalgia, los lugares a los que no podría volver; de repensar las personas que he sido; la vida sin mí que esos lugares han tenido; el naufragio de país que me traje en el cuerpo. Y volví a reunir, a poner a parte, a recopilar compulsivamente

noticias, memes, fotos, desplazándome a otros archivos. En ese desplazamiento descubrí que ese archivo que pasa por mí también se abre en otros lugares y en otros afectos en los proyectos de otras fotografías que como yo migraron y se les desordenó en el cuerpo el país y la identidad, y sin duda la memoria. Fotografías cuyos trabajos me acompañaron a archivar preguntándome de nuevo cómo hacer memoria sin pretender capturar lo que todavía no puedo del todo nombrar y me desborda. Sobre esos archivos en migración ofrezco mis reflexiones en este capítulo.

Fotografía, memoria y migración

Todo comienza con el remitir, es decir, no comienza. [...] Desde que hay remisiones, y ya desde siempre las hay, algo así como la representación no espera más, y hay que arreglársela quizá para contarse de otro modo esta historia, de remisiones a remisiones de remisiones, en un destino que no está nunca seguro de juntarse, de identificarse o de determinarse.

Jacques Derrida

La historia del entrelazamiento ético y estético entre fotografía y migración se cifra en dos de las promesas iniciales de la fotografía en su doble relación con el presente y la memoria. A la fuerza testimonial e indexical de inscribir el presente y la presencia del sí mismo en la realidad: «Esto ha sido», y «allí he estado», se suman en apenas una década la redefinición del mundo conocido o alcanzable, las fronteras y los territorios percibidos o imaginados, y con ellos lo que considero una potencia de migración implícita en la

fotografía misma, que bien podría resumirse en la frase atribuida a los hermanos Lumiere en 1839: “a partir de hoy podremos viajar sin movernos”. Inextricablemente vinculada a la era de la industrialización que posibilitó su aparición en Francia unas décadas antes, el desarrollo técnico material de las cámaras y de los procesos fotográficos de reproducción¹², así como la aparición de notables referentes que fueron modelando los incipientes géneros fotográficos¹³ y sus modos de circulación cultural, son transformaciones que corren en paralelo al significativo aumento de movilidad humana que marcó el tránsito de mediados del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX como lo que se reconoce como la «edad de la migración en masa» (circa 1850-1914).

[L]a revolución industrial provocó la aparición de nuevas trayectorias migratorias, y millones de personas que continuaron migrando apoyaron la industrialización prolongada [...] La influencia disruptiva de las fábricas, los ferrocarriles y las economías de escala cambiaron tanto la naturaleza de la oportunidad como el lugar donde esta podía surgir. Millones de personas fueron desarraigadas de sus formas de vida tradicionales y de sus hogares, y se pusieron en marcha por diferentes caminos en la búsqueda de mejores oportunidades, o para escapar de una vida que se había hecho insoportable. (Reig y Norum, 2019, p. 17)

¹² El desarrollo de la fototipia por Louis Alphonse Poitevin es un buen ejemplo de los avances tecnológicos de la época que aceleraron los procesos de reproducción fotográfica. A esta invención le siguieron en los subsecuentes años, el primer lente angular desarrollado por Charles Harrison en 1859; el procedimiento para la reproducción fotomecánica patentado en 1864 por Walter Bentkey Woodbury; el uso del magnesio como flash entre 1862 y 1865; el descubrimiento del proceso de gelatino-bromuro en 1871 por Richard Lech Maddox; entre otros hasta llegar en 1880 a la invención de la Kodak Number One de manos de Eastman, la primera cámara fotográfica portátil que usó película de rollo y que transformó la historia de la fotografía haciéndola accesible (económica y técnicamente) a los aficionados y no solo a los fotógrafos de oficio.

¹³ Algunos de los hitos más significativos del creciente campo fotográfico de la época incluyen la fundación de la primera revista fotográfica en 1850 *The Daguerreian Journal* (New York, US); la publicación del primer libro de fotografías de viaje en 1852, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851* en el que Máxime Du Camp recoge las fotografías de su recorrido por Oriente en compañía de Gustave Flaubert; la invención de la *carte-de-visite* en 1851 por el fotógrafo francés Louis Dodero y patentada tres años después por André Adolphe Eugène Disdéri, en efecto se considera un formato temprano de social media; a este formato se sumó en 1869 la primera tarjeta postal.

A lo largo de Europa y Norteamérica, la fotografía ya estaba siendo utilizada como dispositivo tanto para documentar eventos históricos nunca antes registrados de manera inmediata en su propio acaecimiento, como la Guerra Civil estadounidense¹⁴, como para ampliar el conocimiento sobre nuevos territorios antes desconocidos o sobre civilizaciones antiguas nunca antes captadas del modo fidedigno que la fotografía de la época podía ofrecer, como las expediciones a Oriente, Egipto o la Selva Amazónica. También, por supuesto, algunos de los fotógrafos expedicionarios fueron descubriendo muy prontamente el filo lucrativo de sus aventuras en los deseos de imágenes exotizadas del nuevo mundo cuyo consumo se avivaba entre la clase burguesa de la época.

Desde esta perspectiva, la fotografía es parte incuestionable de las migraciones y contramigraciones de objetos, dinero, ideas (Reig y Norum, 2019) y, por supuesto, imágenes e imaginarios que acompañan los flujos migratorios de personas desde este período y hasta el presente. En este devenir imagen del mundo impulsado por el avance tecnológico, la fotografía se inserta simultáneamente en dinámicas que incentivan las movilizaciones de capital ideológico, monetario y cultural, y a su vez ha contribuido a hacer imagen y por tanto memoria, de los desplazamientos masivos de personas.

¹⁴ En 1861 Mathew B. Brady contrató más de 20 fotógrafos para recorrer todo el territorio de EE.UU y documentar la guerra. Estas imágenes no solo hicieron historia al documentar fotográficamente por primera vez un campo de batalla, también trazaron un segundo hito en la historia de la fotografía en 1961 cuando surgió la controversia en torno a algunas de las imágenes del archivo, bajo la teoría de Frederic Ray del *Civil War Times* quien apuntó que los fotógrafos habían movido de lugar algunos cadáveres para lograr mejores composiciones.

El referente más temprano que se conoce al respecto de la memoria fotográfica de las migraciones masivas es el trabajo de Augustus Frederick Sherman, cuyo archivo recoge alrededor de 250 retratos de inmigrantes que arribaron a Estados Unidos entre 1904 y 1925 por el puerto de New York y fueron procesados en la estación de migración ubicada en la Isla Ellis. Las fotografías de Sherman no fueron tomadas como registro oficial de los procesos de inmigración. La oficina de inmigración de la Isla Ellis comenzó sus operaciones en 1892, para suplir a la primera estación de inmigración del país, Castle Garden (actualmente Castle Clinton), que había recibido alrededor de ocho millones de inmigrantes entre 1855 y 1890, principalmente provenientes de países del Norte de Europa, pero cuyas instalaciones resultaban insuficientes para las llegadas masivas de inmigrantes que seguían aumentando. Sherman fue contratado en 1895 bajo el cargo de estenógrafo, para transcribir datos de los inmigrantes recién llegados. Sin embargo, a lo largo de los años fue usando los recesos de su trabajo oficial para fotografiar individuos, familias o grupos que debían permanecer en la edificación para inspecciones médicas o para interrogatorios más detallados.

Con el tiempo los funcionarios comenzaron a usar las fotografías de Sherman para promover el trabajo que se realizaba en la Isla Ellis y además se publicaron en algunos informes anuales del Comisionado General de Inmigración. Estos retratos, actualmente preservados en el Museo de Inmigración de la Isla Ellis y en la Biblioteca Pública de Nueva York, muestran a los sujetos ataviados con sus vestuarios típicos y situados en espacios

donde el fondo no pudiera competir compositivamente con el protagonismo de la persona retratada. La sistematicidad de los encuadres, predominantemente un plano medio de frente o de perfil, así como las anotaciones de los datos de origen (y en ocasiones el oficio) de los retratados y la fecha de la toma, dan cuenta de un deseo de hacer memoria de la diversidad de edades, grupos étnicos y tradiciones culturales o religiosas que caracterizaba a los inmigrantes más que la búsqueda de historias personales o íntimas.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, dos referentes ineludibles de la historia de la fotografía contemporánea nos interpelan en torno a la memoria de los desplazamientos humanos desde perspectivas distantes a esta suerte de velo etnográfico que parece cubrir el repertorio de culturas y orígenes de Sherman. El primero de ellos, en términos cronológicos, es el trabajo de Josep Koudelka. Sus primeras fotografías mundialmente conocidas, testimonian la entrada de los tanques soviéticos a Praga en 1968 frente a un grupo nutrido de ciudadanos que trataba de frenar el avance de la invasión. Bajo su lente se inscribió en el imaginario colectivo el dramatismo de uno de los eventos fundamentales de la historia mundial, el tiempo de olvido que se abría en la memoria de lo común para su propia nación, y también el inicio de su propia historia de migración. Dos años después de la invasión a Praga, ante el temor de que finalmente se descubriera su identidad como autor de estas imágenes que había logrado publicar en Londres, cruzando en secreto la frontera y usando un seudónimo, Koudelka aplicó a asilo político en Inglaterra, y posteriormente se unió a la agencia Magnum. Desde entonces se dedicó por

entero al proyecto, que ya había iniciado antes, de documentar comunidades gitanas en Rumanía, Hungría, Francia y España. *Gitans: la fin du voyage* (1975)¹⁵, su primer fotolibro, ofreció un sensible ensayo fotográfico que explora temas como la alienación y los desplazamientos en estas comunidades mayormente marginadas. Sin duda, es también el testimonio de un exiliado que va encontrando y perdiendo hogares provisionales sucesivamente en cada una de estas comunidades. Una impronta que será luego mucho más patente en su segundo fotolibro *Exils* (1988)¹⁶. Acaso con la misma ausencia de sentimentalismo que se le atribuye a su trabajo anterior, pero desprendidas de las trayectorias específicas de las comunidades gitanas y de la mirada antropológica sobre éstas, las imágenes de *Exils* evocan la soledad y el extrañamiento del deambular Koudelka, quien confiesa nunca haber estado más de tres meses en un mismo país desde que dejó Checoslovaquia en 1968. Desde la intimidad y el desamparo, este ensayo fotográfico ha sido descrito como una de las piezas maestras de la fotografía contemporánea. En tanto compendio interconectado de más de una década de viajes, *Exils* es un archivo personal e introspectivo abierto a la interpretación de quien ve las imágenes para que pueda hacerse sus propias historias. Con esta intención imaginativa Koudelka apoya su escaso uso de leyendas en las fotografías, para éste y otros ensayos; sin embargo, en la narrativa visual

¹⁵ El mismo año, Aperture editó la versión en inglés titulada simplemente *Gypsies*. En 2011, Aperture lanzó una nueva versión extendida de *Gypsies*. Esta edición revisada y ampliada incluyó 109 imágenes de la serie Cik'ni de Koudelka.

¹⁶ Publicado por el Centre National de la Photographie en París. El mismo año es publicada la edición en inglés bajo el título *Exiles* por Aperture. En 2014 Aperture publicó una nueva edición revisada y ampliada que incluye diez nuevas imágenes de Koudelka y un nuevo comentario con Robert Delpire.

se siente su propio peso de autor con una mirada sobreviviente en lo mínimo, que evita poseer nada entre sus imágenes. Una memoria silente de la condición espiritual y física del exilio no sólo del mismo fotógrafo sino de todo lo que fue conociendo durante sus viajes, que abre nuestros ojos a la realidad devastadora de que el exilio se instala en la vida más allá del cruce de unas fronteras entre estados o naciones, crece desde dentro hacia afuera y nos transforma de manera irreversible.

El otro referente que me interesa destacar es el proyecto *Éxodo* de Sebastião Salgado, considerado como el primer y más extenso estudio visual hasta el momento del flujo global de personas a finales del siglo XX. El trabajo de campo del proyecto abarcó 35 países entre cuyos territorios, Salgado documentó distintos tipos de desplazamientos entre 1992 y 1999: migraciones internacionales periferia-centro, de latinoamericanos hacia EE.UU, y de africanos hacia Europa, o de judíos provenientes de la ex Unión Soviética hacia EE.UU, Canadá y Europa del Este, por ejemplo; migraciones intraperiféricas, como las que marcan las historias de los refugiados kosovares en Albania, hutus en Ruanda, o libaneses en Irak; y también flujos al interior de países, entre ellos los desplazamientos entre zonas más y menos urbanas en Indonesia. Se trata de un corpus denso y complejo en el que la narrativa visual entrelaza contextos sociales, experiencias y territorios en la procura de claves para entender el desborde del fenómeno migratorio a escala mundial, desde las proximidades y contradicciones que atraviesan las vulnerabilidades de distintos grupos humanos en esta movilidad contemporánea. La narrativa de esta memoria

fotográfica de migración desembocó principalmente en dos libros *Migrations: Humanity in Transition* (2000) y *The Children: Refugee and Migrants* (2005)¹⁷, que cuentan con múltiples ediciones, y traducciones a seis idiomas (alemán, español, francés, portugués, inglés, e italiano) hasta la fecha. En paralelo, las fotografías han sido exhibidas alrededor del mundo en pequeñas y más amplias muestras a lo largo de los años. La más reciente muestra reunió 180 de las fotografías y tuvo lugar en Fondazione Pistoia Musei (Italia) entre 2019 y 2020, bajo el título *Éxodo. En el camino de la migración*. A más de dos décadas de su primera aparición, algunos de los detonantes de estas migraciones han cambiado, así como las trayectorias que trazan, otros no han hecho más que agudizarse, lo cierto es que estas imágenes de Salgado siguen interrogando a quien las ve sobre una realidad difícilmente aprehensible.

En las primeras décadas del siglo XXI las condiciones políticas, económicas¹⁸, de inseguridad alimentaria, discriminación y violencia fáctica “en las que se desenvuelven los procesos migratorios en escala mundial son de progresiva conflictividad en todos los

¹⁷ Como glosa Rodríguez Agudelo (2011) en su ponencia sobre las migraciones contemporáneas en la obra de Salgado: “La edición en inglés fue realizada por Aperture, EU; en francés “Exodes” editada por Amazonas images y publicada por: Editions de La Martinière, Francia; en portugués “Exodos” por Ed. Caminho, Portugal y Companhia das Letras, Brasil; en español “Éxodos”, por la Fundación Retevisión, España; y la edición italiana “In Camino” Contrasto / Leonardo Arte, Italia. Además de los libros se organizó un conjunto de sesenta posters para realizar pequeñas exposiciones. No obstante, en varias ciudades del mundo se presentaron presentaciones extensas con más de 400 fotografías. Adicionalmente se creó un programa didáctico para niños, que circuló especialmente en Brasil y España” (s/p).

¹⁸ Para un panorama de las relaciones entre el fortalecimiento político y económico de los Estado-Nación, el proteccionismo, y las características de la movilidad migratoria laboral contemporánea, consultar el trabajo de Genóveva Roldán Dávila (2020) El siglo XXI y las migraciones internacionales.

planos” (Roldán Dávila, 2020, p. 61). El complejo escenario de estos años se avizora como la mayor crisis humanitaria desde las migraciones generadas por la Segunda Guerra Mundial. Haciendo foco en las migraciones forzosas y masivas¹⁹, es decir, en los desplazamientos de grupos significativos de personas “que han tenido que migrar por razones de supervivencia” (Reig y Norum, 2019, p. 25), en este panorama en movimiento convergen al menos tres nodos insoslayables. Siguiendo el orden cronológico señalaré en primer lugar, la salida masiva de refugiados de Siria desde el estallido de la Guerra Civil en 2011, que ya asciende a 5.6 millones de personas en el mundo, además de 6.2 millones de desplazados en el propio país (UNHCR/ACNUR, 2023). Segundo, la crisis migratoria en Europa, agudizada desde el 2015 frente al colapso de los centros de atención por la llegada (en balsa, tren, autobuses e incluso a pie) de más de un millón de refugiados, solicitantes de asilo y migrantes comerciales, principalmente a través de las rutas del Mediterráneo y la ruta de los Balcanes occidentales²⁰; en los años subsiguientes, las cifras

¹⁹ Tal como los estudios de migración de la última década señalan (ver Reig y Norum, 2029, y Roldán Dávila, 2022), y se constata el informe de 2022 de la OIM, la cifra de migrantes que corresponde a la categoría de migraciones voluntarias o migraciones laborales, es bastante superior al de migrantes forzosos. Del total de migrantes estimado para 2020 en el mundo: 281 millones, solo alrededor de una tercera parte 89.4 millones corresponde al grupo de refugiados, solicitantes de asilo y desplazados internacionales o internos. Sin embargo, me interesa atender la categoría de migración forzosa en conjunto con la condición de desplazamiento masivo, porque constituyen dos características fundamentales de la migración venezolana que es motivo y contexto de los proyectos de las fotografías que dan base a esta investigación.

²⁰ Desde 2015, las políticas de control de fronteras exteriores y flujos migratorios se han reforzado. En 2016, la UE creó el Centro Europeo de Lucha contra el Tráfico Ilícito de Migrantes, y la Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas (Frontex) mantiene desplegadas tres operaciones encaminadas a rescatar a los migrantes en peligro en el Mediterráneo y combatir el tráfico ilícito de migrantes.

de intento de entrada siguen siendo elevadas; sin embargo, las víctimas de naufragio²¹ han disminuido aunque siguen siendo alarmantes²². Tercero, la crisis migratoria y de refugiados venezolanos, también conocida como la “Diáspora bolivariana” o el “Éxodo venezolano”, que se fue gestando desde flujos menores de migración entre el 2002 y el 2014, y que da muestras de su dimensión masiva desde el 2015, registrando cifras que la ubican como el desplazamiento de personas en condición de vulnerabilidad más significativo en las Américas en la época contemporánea, y se estima que para el año 2024 podría ascender a los 10 millones.²³

Este horizonte de crisis migratoria apenas mínimamente deslindado en el párrafo anteriores apunta no sólo la agudización en los países de origen de los problemas sociales y políticos que pueden ser causantes de migraciones tanto voluntarias y regulares como forzosas, sino también el aumento de escala de los flujos migratorios en su conjunto²⁴. Así

²¹ De acuerdo con las cifras del Consejo de la Unión Europea entre 2015 y abril de 2023 se han registrado 26 623 personas fallecidas en el Mediterráneo y en las rutas de África occidental.

²² Recién el 8 de junio de 2023 el Consejo de la UE alcanzó un acuerdo sobre dos reglamentos clave de asilo y migración para establecer un procedimiento común a los estados miembros, así como para “racionalizar” los procesos y reducir los plazos.

²³ Cuando delimité el corpus de estudio de esta investigación en 2020, la cifra conocida de migrantes venezolanos rondaba los 4 millones. Al momento de la última revisión de este capítulo la suma de refugiados, migrantes y solicitantes de asilo venezolanos reportados por los gobiernos anfitriones era de 7.320.225.

²⁴ Aunque las cifras de migrantes en el mundo es difícil de medir con fiabilidad, y más si consideramos que las llamadas migraciones irregulares difícilmente son contabilizadas en su totalidad por los organismos oficiales en los países de acogida, para dar perspectiva al tema conviene considerar que, de acuerdo con Reig y Norum (2019), la cifra de migrantes en el mundo durante la década del 90 osciló entre 38,5 millones y 33, 8 millones; mientras que según la estimación de la Organización Internacional para las migraciones en 2020 había 281 millones de migrantes, lo que equivale a 3,6% de la población mundial.

mismo ha sido notable el cambio de sus trayectorias en el presente siglo. Durante el período de las primeras migraciones internacionales masivas (1850-1920) los desplazamientos se direccionaban principalmente desde Europa hacia las Américas (Reig y Norum, 2019, p. 30-31); mientras que la etapa actual muestra trayectorias de Asia y África hacia Europa, y de Latinoamérica hacia Estados Unidos y Canadá. No obstante, también es significativo el flujo migratorio entre países de Latinoamérica, y la migración venezolana es un ejemplo considerable al respecto, pues, aunque se han registrado cifras de migrantes venezolanos en África, Asia, Europa y Oceanía, los países que han recibido mayor número de migrantes desde el 2015 se ubican en Latinoamérica²⁵. Otro rasgo notorio en este sentido es el incremento del índice de desplazamientos que se realizan por vía terrestre²⁶, con excepción por supuesto de los flujos migratorios de las rutas del Mediterráneo.

A propósito de la memoria fotográfica de esta crisis migratoria actual, y en particular, a la documentación de los desplazamientos por vía terrestre, me parece importante destacar el trabajo del fotógrafo chileno Carlos Villalón Santamaría en torno a las migraciones irregulares en el llamado Tapón del Darién (*Darien Gap*), en la frontera

²⁵ En consideración a un espectro más amplio de las migraciones contemporáneas es necesario señalar que las trayectorias describen una dimensión mucho más compleja y difícil de deslindar y que se diversifica en correlación al tipo de migración (interna, laboral) y a las fluctuaciones de mercado y a las nuevas formas de trabajo en el contexto de la era digital, que a su vez ha propiciado otras categorías de movilidad, como la “migración virtual”. (Reig y Norum, 2019)

²⁶ Este fenómeno en parte se explica por el aumento en las medidas de control de tránsito aéreo e imposición de visados para el ingreso a ciertas nacionalidades. En la actualidad, casi todos los países de las Américas y el Caribe exigen visado para los venezolanos; y para acceder a la zona Schengen deben obtener un permiso del Sistema Europeo de Información y Autorización de Viajes.

colombo-panameña²⁷. Villalón ha estado documentando tanto la migración en la zona como el impacto ecológico en la selva del Darién por más de una década. En sucesivos viajes durante ese período ha acompañado grupos de migrantes por tramos del trayecto a pie. Ha sido testigo tanto de los cambios del entorno como de las variaciones en los perfiles de los migrantes mismos²⁸. Con un dramatismo muy distinto al de las imágenes de Salgado o la agudeza de las fotografías de Koudelka, en las imágenes de Villalón la realidad desborda por su inmediatez en la combinación contrastante de la proximidad de los retratos de personas que están a límite de sus fuerzas y todavía se sostienen unos a otros en el cruce de los tramos más complicados; la crudeza de las evidencias de violencia de grupos paramilitares, ladrones, violadores y asesinos en el camino; y, por supuesto, la imponente presencia de la selva, que por momentos atemoriza y otras veces ofrece alivio. Este trabajo en proceso, además de hacer memoria de la migración en su transcurrir, da muestras de otras migraciones en el modo de circulación de las imágenes fotográficas. Además de la descripción general del proyecto que puede encontrarse en su sitio Web bajo el título The

²⁷ Con este nombre se conoce el tramo de selva fronteriza de 575.000 hectáreas de extensión entre Panamá y Colombia en la carretera Panamericana. Se considera una de las rutas más peligrosas en el mundo para los migrantes, tanto por lo intrincado de la selva y las complicadas condiciones del terreno como por el riesgo que representan las bandas de criminalidad y los cuerpos paramilitares que operan en la zona.

²⁸ En 2023 se ha estimado que alrededor de mil personas cruzan diariamente por el Tapón del Darién. Hasta antes de la pandemia de Covid-19 los migrantes que tomaban esta ruta eran principalmente de Haití y Cuba seguidos de países de África, Sudeste Asiático y Medio Oriente, entre ellos Bangladesh, Senegal, Ghana, Uzbekistán, India y Nepal. Desde el 2021, el grupo más numeroso de migrantes es de nacionalidad venezolana. De acuerdo con el Reporte sobre Movimientos: Segundo Trimestre 2022 de R4V “solamente en junio de 2022, el Servicio Nacional de Migraciones de Panamá (SNM) reportó 11.359 entradas de personas venezolanas desde Colombia a través del Tapón del Darién, representando casi tres veces más entradas que aquellas reportadas en todo el primer trimestre de 2022 (4.182). Más de la mitad de las personas venezolanas en estas rutas hacia el norte salieron directamente de Venezuela”

Darien Gap, en sus cuentas de Instagram y Twitter puede hacerse seguimiento parcial de las historias de los migrantes de cada viaje que Villalón realiza a la zona mediante las imágenes, información y reflexiones en las que el propio fotógrafo insiste en llamar la atención de las autoridades para encontrar soluciones a la situación desesperada de estas personas y a los crímenes de los que son víctimas en la selva.

Las plataformas digitales sin duda han tenido una incidencia en las transformaciones de la fotografía como medio de documentación, transmisión y soporte de la memoria de las migraciones en el presente siglo. Además de abrir la circulación de estas imágenes fotográficas a una audiencia más amplia y diversificada, han contribuido en consecuencia a darle una mayor presencia pública a las imágenes de las migraciones y de los migrantes. Este giro se despliega desde (al menos) dos lugares de enunciación: el de la representación y el de la autorrepresentación; relativamente diferenciados, aunque no necesariamente contrapuestos, o entre los cuales podrían trazarse a su vez zonas de permeabilidad de las que emergen otras narrativas de migración, acaso más fluidas.

En primero de estos lugares identificaría el trabajo de documentalistas y/o fotoperiodistas que, como Carlos Villalón, representan el fenómeno de migración, sus protagonistas y sus contextos dando continuidad a cierta tradición de la práctica fotográfica del documental en la preeminencia del realismo, nítido, verificable, que produce un efecto de realidad contundente y procura la inscripción histórica del evento, teniendo como motivo el hecho social, fundamentalmente, de injusticia, pobreza o desigualdad; lo cual no significa que

todas las aproximaciones pretendan la neutralidad que se le atribuía a la fotografía de principios del siglo XX; por el contrario, un rasgo característico del impacto de uso de las redes sociales digitales en la divulgación de la fotografía documental es que posibilita una mayor exposición de la posicionalidad de los autores.

El segundo lugar de enunciación refiere a la mayor visibilidad de los modos en que los migrantes se representan a sí mismos y hacen uso no solo de la fotografía sino de los teléfonos inteligentes y de las redes sociales digitales para documentar su experiencia y compartir sus historias de migración (Gordon- Orr, 2023, p. 1), así como para crear o sostener sus comunidades afectivas. En efecto, uno de los cambios más notorios de la cultura visual en torno a las migraciones masivas contemporáneas se percibe en la gestación de una memoria autorrepresentacional.

Atenta a los entremedios, en este capítulo, me interesa abordar la intersección entre la representación fotográfica y la autorrepresentación de la migración. En un sentido amplio, en efecto, podría decir en anticipación que se trata de un lugar entremedio de enunciación que caracteriza todos los proyectos que conforman el corpus de estudio señalado en la introducción, en tanto son memorias de migración elaboradas por fotógrafas venezolanas migrantes, quienes elaboran su propio testimonio de migración al tiempo que dan cuenta del fenómeno de la crisis migratoria venezolana, y viceversa. No obstante, con la intención de proporcionar una primera muestra enfocada en el uso y reinterpretación del archivo como lugar-tiempo de la memoria abierto la transmedialidad como clave de estas fotopoéticas, en este capítulo me centraré en proyectos de tres de las autoras: *La Custodia*

(2015 - en curso) y *Este mar que ves / Postales de la memoria* (2019 - en curso), de Vilena Figueira; *Derivas en Valpozueta* (2018) y *Xenofobia durante la pandemia* (2020), de Freisy González Portales; y *Carta a Ailín* (2019), de Diana Rangel Lampe.

Estos proyectos proponen testimonios de la experiencia migratoria desde la fotografía como dispositivo operativo de la memoria que permite la circulación de conocimientos, historias, sensibilidades, y a su vez constituyen reflexiones sobre cómo estos dispositivos, en su condición técnica y material, promueven el registro o catalogación de las imágenes y a la vez su migración; y, con ella, la de recuerdos y olvidos (Belting 2007; Didi-Huberman 2006, 2009). Entre lo personal y lo colectivo, entre el afuera y el adentro de las fronteras nacionales venezolanas, entre lo local y lo global, estas memorias migrantes trazan un tiempo-espacio intermedio y en tránsito, una suerte de archivo vivo y abierto en el que las imágenes de migración multiplicadas transmedialmente operan como envíos en presente de correspondencias para una posible memoria futura.

Pulsar el cuerpo del archivo, el archivo del cuerpo

*He vivido mil vidas a través de esas
imágenes y ahora pienso que estoy
hecha de archivos.*

Vilena Figueira

Custodiar la (ansiedad de la) memoria

La artista e investigadora venezolana Vilena Figueira, actualmente radicada en Colombia²⁹, se especializa en archivos fotográficos y su trabajo está marcado por el papel del cuidado de lo que ella asume como cuerpos-documentos de la memoria. Durante casi 25 años trabajó en la Biblioteca Nacional de Venezuela. Primero se desempeñó como laboratorista, y

con el tiempo pasó a ser jefe de División de la Colección de Fotografía, considerado como uno de los archivos fotográficos analógicos más grandes de Latinoamérica. Desde el año 1996 hasta el 2016, Vilena Figueira coordinó la organización, catalogación, conservación, curaduría y divulgación del Archivo Fotográfico incluyendo la Colección de fotografía latinoamericana del siglo XIX³⁰ que en 1997 fue registrada en el Programa Memoria del Mundo de la UNESCO como parte de los Archivos Documentales de la Humanidad

En la trayectoria de Vilena Figueira se interconectan y sobreexponen de intrincada manera la investigación documental, el trabajo archivístico, la curaduría y la creación

²⁹ De acuerdo con la Plataforma de Coordinación Interagencial para refugiados y migrantes de Venezuela (R4V), codirigida por la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR) y la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), Colombia es considerado el mayor receptor de inmigrantes y refugiados venezolanos en el mundo desde el año 2016 hasta el presente. En el informe más reciente, 12 de junio de 2023, la cifra registrada fue de 2.48 millones de personas.

³⁰ Descrita en el registro internacional de Memoria del Mundo de la UNESCO como la colección histórica más completa de fotografía latinoamericana del siglo XIX existente en el continente, con 8.000 títulos que incluyen variados temas, desde paisaje y desarrollo urbano hasta retratos de personalidades, y entre los cuales se encuentra representación de todos los países de América Latina y el Caribe. La lista completa del patrimonio documental inscrito en el Registro Memoria del Mundo puede ser consultada en <https://webarchive.unesco.org/web/20220315085406/https://en.unesco.org/programme/mow/register>

artística; orientadas estas relaciones principalmente por tres ejes: la memoria, la tecnología y el territorio. Tanto en la investigación, como en la labor de catalogación y restauración y, por supuesto, en sus prácticas artísticas, la fotografía está inextricablemente vinculada a un cierto “furor de archivo” (Rolnik, 2008), que atraviesa la vida de la artista e investigadora venezolana. Asumida como dispositivo de inscripción y soporte de la memoria, gesto de cuidado con el cual Figueira insiste en preservar lo que está en riesgo de desaparecer. También es así una estrategia de resistencia simbólica y material frente a los olvidos impuestos por las políticas públicas en términos de manejo del archivo nacional.

Todo proceso de rescate de la memoria parte de un sentimiento de pérdida. Lo que nos ha pasado en estos veinte años ha hecho que nos aferremos más a nuestra memoria, se ha creado un valor más sólido por lo venezolano. Cuando sentimos que podíamos perder nuestro país empezamos a resguardar nuestras historias, nuestro patrimonio cultural. La memoria es un sistema de relaciones que si no se difunde, ni existe ella ni existimos nosotros. Lo que hemos hecho ahora es compartir memorias a través de las redes sociales. (Figueira citada por Pedreáñez, 2020)

De esta preocupación ante la experiencia de crisis de un presente en el que se percibe el desmantelamiento de las instituciones y acaso la pérdida misma de un país, surgen las primeras imágenes de *La Custodia*³¹; un proyecto de largo aliento dedicado al archivo y a los roles de archivistas y archivólogos. En una primera etapa de exploración este proyecto de Vilena Figueira estuvo enfocado en documentar el momento de quiebre

³¹ Aunque en algunas reseñas y entrevistas hechas a Figueira se ha fechado este trabajo entre 2015-2016, *La Custodia* es un extenso cuerpo de trabajo que da inicio en 2014 en la Biblioteca Nacional de Venezuela, y abarca distintas etapas, según me ha manifestado Vilena Figueira en las comunicaciones personales que hemos sostenido desde 2019 al respecto.

que estaba viviendo la Biblioteca Nacional de Venezuela como gesto de respeto por la institución y homenaje a quienes con sus labores silenciosas y desconocidas la mantenían funcionando a pesar de los problemas de presupuesto y la deliberada desatención del ejecutivo. Como Figueira ha comentado en las entrevistas de los años posteriores, el proyecto inició como la necesidad de elaborar un malestar que ella misma no sabía cómo nombrar, y que solo con el tiempo, la investigación y la puesta en práctica (y acción) fotográfica llegaría luego a denominar “Ansiedad de la memoria”³².



Figura 1.2 Sótanos de la Biblioteca Nacional (circa 2014). La Custodia © Vilena Figueira

³² *La Ansiedad de la Memoria* (2016) fue el título de la segunda exposición individual de Vilena Figueira, realizada en marco de la tercera edición del festival Foto Maracaibo. La muestra estuvo compuesta por una selección de imágenes del proyecto más amplio que he referido antes como *La Custodia*, así como objetos intervenidos por la artista. *La Ansiedad de la Memoria* es también es el título del fotolibro (inédito) que recoge parte sustantiva del proyecto desde sus inicios en 2014 en la Biblioteca Nacional de Venezuela, hasta las foto-acciones más recientes en distintas bibliotecas y archivos del mundo que Figueira ha visitado desde que emigró de Venezuela en 2015.

Las torres de materiales de la hemeroteca, sacados de su resguardo habitual durante un período de reorganización, y apilados en el sótano de la biblioteca sin el debido seguimiento de los protocolos para su conservación (Fig. 1.2), o el cúmulo de cajas del archivo administrativo y personal del canal de televisión Vive TV (Fig. 1.3) esperando para ocupar el lugar que había correspondido hasta entonces a las oficinas del Archivo fotográfico, eran algunas de las escenas del desborde cotidiano de su propia realidad inmediata que Vilena Figueira empezó a documentar sin todavía tener claro qué haría con las imágenes luego; pero en conciencia de que estaba siendo testigo de un momento histórico de la institución era invisible desde el exterior de sus paredes; a pesar de ser extensión de la crisis generalizada del país, y más todavía, consecuencia material de los mecanismos de institución de un homogéneo olvido nacional del pasado desde el cual el



Figura 1.3 Piso 3 de la Biblioteca Nacional (circa 2014). La Custodia © Vilena Figueira

gobierno (primero de Hugo Chávez Frías y luego de Nicolás Maduro) pretendió cimentar el viraje político de la llamada V República.

En estas imágenes pivotaes de lo que iría tomando el cuerpo de un nuevo archivo, o contra-archivo, en el proyecto *La Custodia*, se hace patente que la fuerza de los "mecanismos de institución del olvido" (Collingwood-Selby, 2009, p. 19), se materializa en el borramiento sistemático de la historia previa emplazando y ocupando literalmente los lugares donde debería resguardarse y administrarse su memoria. Casi una década después, todavía Figueira se expresa con dolor sobre estas imágenes como si verlas le llevara a vivir nuevamente las contradicciones de aquel momento:

Y son las cajas, son las cajas de los archivos administrativos de ese canal de televisión que se fue robando los espacios de la biblioteca, la primera televisión oficial, entonces esa imagen a mí me dolió mucho tomarla porque además el chico de allí de esa oficina era muy amigable; yo me ponía a conversar con él y me dejó tomar esa foto; pero esa foto a mí me costó mucho, y me cuesta mucho divulgarla porque es una de las imágenes que más hablan de la situación que estuvo pasando ahí. (Figueira, comunicación personal, 9 de septiembre de 2022)

Durante aquella etapa la atención de Figueira no solo era atraída por las imágenes de acumulación y ocupación impropia de estos archivos y cómo se trastocaba el orden de la biblioteca, por supuesto. La otra clave de esta crisis se expresaba ante la mirada de la artista en una dimensión más frágil y quizás menos notoria para otros que laboraban en el lugar. Me refiero a pequeños objetos o partes de objetos pertenecientes al archivo que iban siendo desprendidos como residuos por la falta de mantenimiento y presupuesto que, en ocasiones, no solo limitaba las condiciones de preservación de esos materiales sino también

demandaba la liberación de espacios, legítimamente ocupados por estos objetos archivados o por otros objetos funcionales que formaban parte de las dinámicas del archivo. Una edición antigua de algún libro cuyo papel se ha degradado por el paso del tiempo, o incluso la papelería oficial y los sellos utilizados para identificar los materiales entrantes al archivo (Fig. 1.4), son algunos de los objetos en los que Viena Figueira identifica un valor de memoria que se escurre del archivo en sus funciones, o que ha dejado de ser archivable porque la caducidad misma de sus materiales impide su preservación a más largo plazo. Al conservarlos y además fotografiarlos, Figueira no solo crea un repertorio de objetos testimoniales del momento histórico en el que ella misma se encuentra, sino que además reproduce nuevos documentos archivables y abre las posibilidades de conexión e interacción entre los objetos e imágenes de ese archivo en proceso que ya se vislumbraba en la serie.

Esta inclusión va mostrando que lo que le interesa a la artista es pensar la memoria como un sistema de relaciones vivas y cambiantes que es personal y a la vez colectivo. En este archivo aparentemente arbitrario, la necesidad (casi fetichista, para usar las palabras de la misma artista) de recolectar estos objetos que estaban destinados a desaparecer, responde a la sensación de fracaso del Estado en la custodia de lo común, y va apuntando hacia “nuevos órdenes de asociación afectiva” (Hirsch, 2012, p. 227). El interés por la fisicalidad y los rastros de memoria en diferentes soportes también será evidente en los siguientes trabajos de Figueira como comentaré al hablar de sus postales de la memoria.



Figura 1.4 Objetos recolectados de la Biblioteca Nacional y fotografiados para la serie *La Custodia* ©Vilena Figueira

Teniendo que asistir al derrumbe funcional y simbólico de la edificación que había sido el centro de su labor profesional y vital por más de dos décadas, Figueira comienza a sentir en su propio cuerpo la experiencia del estado de cosas que ya permeaban a una escala nacional, así como la conciencia del tenor político de la situación, y la convicción de tener que actuar frente a los posibles olvidos futuros que se estaban gestando en la memoria colectiva.

Por eso tú ves que yo me quise hacer esas fotos de lo que iban a botar, y entonces cuando este estrés, esta ansiedad atraviesa el cuerpo, lo atraviesa con una pregunta y la pregunta es: “¿qué va a ser de esto si yo no voy a estar?”, “¿qué va a ser de esto si yo que soy la que lo cuido, la custodia, no voy a estar?”, porque ya yo sabía que yo me tenía que ir de la Biblioteca Nacional porque allí estaban pasando cosas muy rudas; una de ellas es que me pusieron veneno en el teclado de la computadora. Me mandaron a la clínica dos veces. Todo quedó en sospecha. Es este asunto que no me dejaba dormir, que yo no entendía, no procesaba [...] O sea que yo llené mi casa de lo que botaban en la Biblioteca. [...] Ahora entiendo cómo un coleccionista se

vuelve fetichista: así, porque siente que eso se va a perder, qué hay que cuidarlo, que hay que custodiarlo. (Figueira, comunicación personal, 8 de septiembre de 2022)

En esta ansiedad de la memoria que confiesa Figueira se superponen lo personal y lo nacional, lo biográfico y lo político. Esta confluencia de la experiencia de pérdida o deslocalización en el ámbito personal y el “trauma nacional” que conducen a la exacerbación del deseo de memoria (Camacho, 2008) es un rasgo que comparten en un espectro amplio la mayor parte los proyectos que forman el corpus de mi estudio. Con claras evidencias materiales en casos como los proyectos de Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe incluidos en este capítulo. Sin duda, también en el proyecto *I Can't Hear the Birds* de Fabiola Ferrero, que abordaré en los siguientes capítulos. En cuanto a *La Custodia*, no es difícil deducir que dicha confluencia tiene a su vez un doble epicentro (al menos inicialmente). El primer y acaso más evidente lugar es la Biblioteca Nacional de Venezuela, en tanto localización física del archivo en el que debe resguardarse el patrimonio y la memoria nacional, y que había sido hasta entonces la sede de la experiencia profesional y formativa de Figueira. El otro es el propio cuerpo de Figueira como lugar de la experiencia que a su vez está siendo desplazado de sus funciones, y que incluso ella misma percibe como “fuera de lugar” y en riesgo de desaparición.

En tal sentido, cobra potencia y protagonismo una tercera estrategia fotográfica que excede la modalidad llana del registro documental prefigurado como mirada de testigo en las imágenes que he comentado previamente. Progresivamente, el deseo de testificar el

momento y dejar documento (archivable) trasciende el gesto de fotografiar hacia la intervención imaginativa del espacio y la creación de un nuevo evento que será a la vez repositorio fotográfico de la memoria del archivo y de la artista. Interpelada por la idea de que la preservación del archivo depende en gran medida de la labor silenciosa y a veces invisible de los archivistas, pero convencida de que la pervivencia del archivo debe sobrevivir a la finitud de éstos, Vilena desarrolla una serie de foto-acciones en las que ella misma performa ‘La Custodia’³³. Una parte significativa de esta serie está compuesta por dípticos fotográficos que muestran locaciones emblemáticas de archivo, como una sección de ficheros (Fig. 1.5), anaqueles de portafolios fotográficos (Fig. 1.6), archivadores rodantes (Fig. 1.7), o una sala de consulta (Fig. 8). En cada uno de estos dípticos, la primera imagen siempre muestra la presencia de una persona que hace uso del archivo, y la segunda imagen muestra el mismo lugar (casi en idénticas condiciones) pero sin la persona, cuya ausencia queda señalada sutilmente por algún detalle, como la silla vacía, los gabinetes abiertos (Figs. 5) o una variación en el emplazamiento de la cámara (Fig. 6). Como comenta Vilena Figueira en una entrevista al respecto de la serie, su intención inicial era “la representación de una labor” y “es entender que esa figura puede irse del lugar, pero el archivo siempre permanecerá” (Córdova Tábori, 2018).

³³ En lo sucesivo, recorro a la expresión ‘La Custodia’ para aludir al signo formante que es la labor de custodiar asignada al archivador devenida modelo arquetipal en las foto-acciones de Figueira, para distinguirla mínimamente del título de la obra-proyecto indicado como *La Custodia*.



Figura 1.6 La Custodia ©Vilena Figueira



Figura 1.7 La Custodia ©Vilena Figueira



Figura 1.5 La Custodia ©Vilena Figueira





Figura 1.8 La Custodia ©Vilena Figueira

En un principio las puestas en escena eran bastante discretas y se enfocaban en esta tarea de representar a las personas que trabajan en los archivos, pero destacando la pervivencia de los documentos y del archivo mismo como algo que les sobrevivirá (o tendría que decir sobreviviría). A un tiempo homenaje a quien dedica su vida al archivo, pero también asunción de la finitud. Sin embargo, el performance de esa labor cada vez se entremezcla más problemáticamente con su propio cuerpo y las interrogaciones que lo atraviesan en la reflexión sobre el momento histórico, haciendo que el sujeto fotográfico que aparece en la imagen transite en el intermedio de un significante dual “cualquiera/nadie” (que procura la acción y no la persona que la ejecuta) y la puesta del cuerpo concreto que sostiene la vulnerabilidad de los materiales del archivo, literal y metafóricamente.

Esta indagación le va dando a Figueira las fisuras necesarias para dejar entrar discretamente algunos indicios o guiños sobre la situación política del país. De este aspecto,

resulta ilustrativo el díptico en el que ‘La Custodia’ sostiene frente a sí un retrato (Fig. 8), ocultando casi la mitad de su propio cuerpo. Se trata de un retrato cuyo protagonista es Rómulo Gallegos, considerado como uno de los escritores venezolanos más relevantes del siglo XX, y hartamente conocido fuera de las fronteras nacionales, por supuesto. Pero el retrato es emblemático de su trayectoria política más que literaria. Gallegos militó desde joven contra la dictadura de Juan Vicente Gómez, y en 1947 se convirtió en el primer presidente democrático de Venezuela en la postdictadura. No obstante, fue derrocado por un golpe de estado de la junta militar encabezada por Carlos Delgado Chalbaud apenas nueve meses después de su toma de posesión. Exiliado por segunda vez, solo regresó después del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en 1958. Rómulo Gallegos es no solo un referente literario insoslayable en el acervo cultural venezolano, su figura remite en el imaginario social a la historia de una democracia herida desde su emergencia y a las primeras migraciones forzadas de la Venezuela contemporánea. Y Vilena Figueira no solo fue consciente de lo que dicho referente podía movilizar por sí mismo, sino también de la necesidad de incorporarlo de un modo en el cual la imagen pudiera resonar más allá de los fracasos del pasado al que tanto aludió el discurso populista de los primeros años de gobierno de Hugo Chávez Frías. Como la misma Figueira me comentó durante nuestra conversación a propósito de esta imagen:

yo tenía que ser muy suave al hablar de los temas políticos de lo que estaba pasando en la Biblioteca; y en esa época, habían profanado la tumba de Rómulo Gallegos, y yo decía “Por Dios, ¿esta gente qué está haciendo?, y cómo lo hablo que no sea

directo, porque yo soy carne fácil. (Figueira, comunicación personal, 8 de septiembre de 2022)

Entre muchos otros signos de descomposición social, la noticia de la profanación de la tumba del ex presidente Rómulo Gallegos en junio de 2016, estuvo precedida de protestas y manifestaciones contra el gobierno de Nicolás Maduro que escalaban desde el 2014, y el aumento notable de las migraciones desde el año siguiente. En este contexto, la inclusión del retrato de Rómulo Gallegos en la serie de foto-acciones de *La Custodia*, a la par de una reflexión sobre la importancia del archivo y su perdurabilidad, es un llamado simbólico de atención sobre las repeticiones de la historia y la democracia en riesgo en el presente.

La dedicación de la artista e investigadora venezolana Vilena Figueira por los documentos-cuerpos de la memoria está sin duda motivada por la crisis de una memoria nacional que está sometida a la desaparición y a la corrupción, no solo por el paso inevitable del tiempo sino por la indolencia de las autoridades y por el emprendimiento de un conjunto de políticas públicas que, en la premisa de transformar los regímenes de poder, sistemáticamente socavaron los andamiajes de la memoria colectiva y con ello también las condiciones de posibilidad de lo común en el presente. A través de la fotografía pulsa el cuerpo del archivo y el archivo posible de su propio cuerpo en la repetición mediante la cual encarna no solo la labor sino la subjetividad de ‘La Custodia’ en la imagen. Ofreciéndose como superficie de inscripción, la artista reflexiona sobre la permanencia de los objetos culturales, los discursos de poder que les atraviesan; y se percibe en su modo

de custodiar esta memoria, la tarea no tanto de preservarlos intocados sino de “cuidarlos” como vidas que deben ser valoradas y también atendidas desde la interpelación de su silencio.

El silencio, lo que se calla o no puede ser dicho ofrece una incompletud que abre el archivo a la imaginación, exige imaginación (Didi-Huberman, 2021, p.3). Vilena Figueira imagina una historia en la que se desdobra ella misma en una performance de ‘La Custodia’ por la cual que se trasvasan lo individual y lo colectivo: la historia personal de su ansiedad en torno a la memoria, y las contingencias que pusieron en riesgo su estabilidad laboral, se corresponde a su vez con el desmantelamiento mismo de la memoria nacional, y el fracaso de las instituciones.

Vilena Figueira pulsa el cuerpo del archivo nacional al mismo tiempo que pone su cuerpo en el lugar archivístico, en la edificación como toma ante la posibilidad de la pérdida, y en la pose declara de manera conjunta esas dos promesas indexicales de la fotografía que he mencionado en la sección introductoria de este capítulo: «Esto ha sido», y «allí he estado». Interviene la realidad del presente (su presente) haciéndose visible como guardiana del pasado pero también crea en ese mismo accionar una memoria futura: un testimonio de su presente que se inscribe en la historia, un documento de residuos, un objeto archivable en soporte fotográfico, que sin embargo muestra la herida de lo inarchivable como tensión que proviene de la imposibilidad de olvidar la pérdida, frente a la que se modula un otro recordar que junta fragmentos de lo hecho en una narrativa

iterativa que sin embargo no aspira al cierre (Acosta López, 2023). Así ‘La Custodia’ llevada a cabo por Vilena Figueira es un proceso infinito de afectaciones, de pérdidas, de ausencias y de presencias, en las que se ubican y explayan una profusión de sentidos, de imágenes. Imágenes de la memoria como sistema de relaciones y del archivo como repositorio, que es al mismo tiempo potencia de creación en su particular e individual resistencia al olvido.

Ella ha seleccionado cada fragmento del archivo, ella protagoniza la escena de domiciliación y de reunión. Ella, de igual manera, se ubica como documento en medio de su afectación, pues conoce al archivo y lo que contiene en la exigencia del análisis, en su correspondiente materialidad esperada y añorada. (Marín, 2022, p. 17)

En el seguimiento que he hecho de la trayectoria de Vilena Figueira desde 2015 hasta el presente, me parece notable que *La Custodia* es un proyecto aún abierto y en proceso. Más allá de su enclave inicial en el contexto de la agudización de la crisis venezolana del 2014, en los años subsiguientes *La Custodia* ha ido tomando la forma de un archivo de autor. Su activación se perpetra con interdependencia de la vida de la autora, quien a su vez afirma: “Estoy hecha de archivos [...] Yo entendí que mi cuerpo era el archivo” (Figueira, comunicación personal, 8 de septiembre de 2022). Figueira está hecha, atravesada, de archivos no solo por llevarlos consigo en tanto memoria inmaterial, sino también en el sentido de que ha dedicado su vida a la preservación material de los archivos de otras personas e instituciones, y en extensión el suyo propio. En tanto artefacto, este

archivo se va nutriendo de nuevas imágenes y objetos, y además se mantiene como sustrato de base en los posteriores proyectos creativos, curatoriales y educativos de la artista.

(contra)Archivo desplazado y en desplazamiento

Re-enmarcados por su propia experiencia de migración, los ejes de indagación de Vilena Figueira fundamentados en torno a la memoria, la tecnología y el territorio se ha extendido discontinua y fragmentariamente hacia *Este mar que ves. Postales de la memoria* (2019 - en curso). Aunque transita otras superficies e interrogaciones técnico-materiales, en este proyecto la compulsión de archivar insiste en algunos de los conceptos y de las estrategias que antes he descrito como principios modeladores de *La Custodia*: la fotografía como soporte-huella de restos mnémicos; la re-colección de desechos³⁴; la repetición (casi acumulativa) de los elementos compositivos; y sobre todo, el intervalo indecible entre lo personal y lo nacional, y la potencia poética de lo inarchivable.

Las postales que componen este trabajo en proceso son “[d]ispositivos de memoria por donde ha pasado una imagen y la reflexión [que proponen] no es solamente del tránsito de una persona al migrar sino también del tránsito de las imágenes, pero a la vez de las

³⁴ A propósito de la creación de archivos fotográficos a partir de residuos como memoria de migración y de los flujos entre culturas, un antecedente elocuente en el que se articulan tanto la recolección de objetos como la acumulación y repetición es el ensayo fotográfico *Contraband* (2010) de Taryn Simon. La artista creó un archivo de 1075 imágenes en apenas una semana de registro de objetos confiscados en el Sitio de Inspección Federal de Aduanas y Protección Fronteriza de EE. UU y en la instalación del Correo Internacional del Servicio Postal de EE. UU, ambos ubicados en el Aeropuerto Internacional John F. Kennedy, Nueva York.

imágenes que acompañan esa memoria del migrante” (Figueira en Cardona, 2023). Se deduce de las declaraciones de Vilena Figueira que la deriva hacia la movilidad de las imágenes en su indagación artística desde las estrategias y usos del archivo ha estado impulsada por la experiencia de deslocalización que ella misma ha vivido en sus incursiones migratorias. Con el propósito de reflexionar sobre la fotografía y la migración como fenómenos conjuntos, y particularmente espejados en su vivencia, Figueira diseña un complejo sistema de relaciones en el que se combinan tres fuentes o soportes de memoria y dos procedimientos técnicos para integrarlas. Al primer grupo corresponden: 1) elementos electrónicos extraídos de teléfonos inteligentes, tabletas y computadoras, como chips de memoria, tarjetas gráficas, pequeños lentes y flejes de conexión³⁵; 2) archivos fotográficos³⁶; y 3) audios de testimonios. Al segundo, 1) la fotogrametría³⁷ para registrar los elementos electrónicos y las fotografías de archivo en una imagen digital compuesta; y

³⁵ Estos dispositivos fueron recolectados directamente por Vilena Figueira visitando ventas de objetos usados, depósitos y contenedores de desechos.

³⁶ Para el cuerpo de trabajo desarrollado en hasta el 2019, y que es el que abordaré en esta sección, las fotografías de archivo corresponden casi exclusivamente a paisajes del mar. Sin embargo, en etapas posteriores Figueira ha incorporado otros archivos fotográficos entre los que se incluyen retratos del siglo XIX y paisajes del siglo XXI en los que se muestran evidencias del cambio climático. Como puede constatarse en la muestra de *Este mar que ves* exhibida en la Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia, del 24 de agosto al 2 de septiembre de 2022.

³⁷ La fotogrametría es una técnica de registro, medición e interpretación fotográfica que data del siglo XIX. Tiene la finalidad de obtener información precisa de la forma, dimensión y posición de objetos y espacios. Se utiliza principalmente en estudios de cartografía, topografía y geodesia. Desde la segunda mitad del siglo XX, gracias a los avances tecnológicos que la han hecho cada vez más precisa y accesible, esta técnica fue cobrando importancia en los estudios arqueológicos y en el registro de lugares y objetos de valor patrimonial. En el presente la técnica también tiene un uso destacado en los campos de la animación y el desarrollo de videojuegos.

2) una aplicación de realidad aumentada³⁸ para incrustar el audio en la imagen digital (resultante del procedimiento previo) y que luego ese audio pueda ser activado por el escáner de un dispositivo móvil.

La performatividad y lo transmedial aparecen en la obra de Vilela Figueira no solo como una estrategia de representación, sino como ideas-formas-gestos, produciendo la realidad presente y una cierta memoria futura o memoria alternativa y en proceso. Lo que resaltan estas postales experimentales es cómo la experiencia se ha vuelto desconocida, a veces ininteligible, pero no por ello irrepresentable. Lo que la tecnología hace posible en este caso, es también lo que niega. Los testimonios incrustados en estas postales solo se pueden escuchar mediante las postales impresas y usando una aplicación de realidad aumentada para acceder a los audios a través de un dispositivo móvil. (Acosta López y Cardona, 2023, p. 38)

Al amparo de esta condición de performatividad transmedial que caracteriza el proyecto, me interesa destacar a continuación tres aspectos: el género tarjeta postal, la incorporación de la voz y el mar como motivo recurrente. Estos permiten indagar en el tipo de experiencia perceptiva que ofrecen estas piezas en sí, así como en los modos de circulación que posibilitan, y a su vez anticipar cómo estos aspectos prefiguran las claves poéticas que me han llevado a distinguir las obras de mi corpus de estudio como memorias migrantes; pues en la misma medida en que estas autoras elaboran memorias fotográficas (y/o multimediales de base fotográfica) de las migraciones, sus exploraciones técnicas y estéticas dan cuenta de cómo las imágenes traspasan fronteras territoriales, temporales y,

³⁸ ROAR es una plataforma de realidad aumentada orientada a emprendimientos de entretenimiento, mercadeo y educación. Está diseñada para facilitar la operación de crear una experiencia inmersiva a partir de una imagen digital a la que se le pueden agregar marcadores interactivos en pasos sencillos, sin necesidad de tener conocimientos previos de programación.

por supuesto, también mediales; y más aún cómo las tensiones de esta(s) memoria(s) se transforman y migran en el proceso.

La intención de remitir a la tarjeta postal es evidente desde la segunda cláusula que compone el título, sin duda. Como lo es en la primera cláusula la referencia al mar; pero a ello me referiré posteriormente en este capítulo. De esta primera indicación directa a propósito del género de las piezas se desprende la modelación de una recepción posible anclada en el conocimiento cultural extensamente compartido, aunque simultáneamente se introduce un sutil velo extrañificador. El formato, contenido y uso de la tarjeta postal, está incrustado en nuestro imaginario colectivo incluso a pesar de la recesión de su uso durante las últimas décadas del siglo XX. La historia de la fotografía y de la tarjeta postal están doblemente implicadas. Aunque en los primeros años de su aparición a finales del siglo XIX, la tarjeta postal no incluía ilustraciones fotográficas, muy prontamente se popularizó el uso de éstas, gracias al desarrollo de técnicas fotográficas, como la heliotipia, la fotolitografía y la fototipia, que permitieron tanto la reproducción de imágenes a menos costo y mayor rapidez, como la expansión del ideal modernizador de la época (Medina Hernández, 2021). En consecuencia, se expandió el uso de la fotografía como medio de conocimiento del mundo a distancia, y también se produjo una mayor circulación de la fotografía como objeto cultural de intercambio y movilizador de la memoria.

Así, la tarjeta postal en su apertura nos prepara; pone al descubierto trozos de la vida, inicia procesos que despiertan los recuerdos y avivan la imaginación. Son como umbrales entre tiempos pasados y presentes, entre lugares remotos y

cercanos, entre diversos modos de existir, de sentir y de pensar. (Restrepo, 2010, p. 48)

En tal sentido, la elección de la tarjeta postal como estrategia conceptual y compositiva para el desarrollo de este proyecto es un modo de incorporar condensadamente la historia de la fotografía desde una de las áreas específica en la formación de Figueira como especialista en archivos fotográficos y procesos del siglo XIX. Al respecto me parece ilustrativa la inclusión en la serie del reverso de una tarjeta postal fechada en 1948, perteneciente al archivo de la Biblioteca Nacional de Venezuela. El texto de la misiva es difícil de descifrar por la caligrafía, pero entre las palabras más legibles, además de algunos datos sobre la Cruz Roja venezolana, podemos claramente identificar la palabra “Venezuela” al final del texto y la fecha al inicio de éste “18 - 12- 48”. Menos de un mes después del golpe de estado que terminó con la presidencia de Rómulo Gallegos el 24 de noviembre de 1948. De manera que esta postal puede leerse también en remisión al archivo de *La Custodia*, como parte del sistema de relaciones que Figueira activa para una memoria colectiva en el presente del país. La reproducción del original de esta tarjeta ha sido intervenida, como el resto de las piezas de la serie, con un dispositivo electrónico que aparece adosado en la imagen final mediante fotogrametría (Fig. 1.9). Pero a diferencia de todas las demás, ésta es la única pieza en la que no se utiliza un paisaje marino de base. Adicionalmente es la única pieza cuya materia prima antes de ser intervenida era ya una postal. Las capas metadiscursivas en este caso arman una suerte de *matryoshka* fotográfica: una tarjeta postal dentro de otra; un archivo (el de la Biblioteca Nacional de Venezuela)

que migra e inaugura otro nuevo desde sí; el cual a su vez migrará en dispersión como postales



Figura 1.9 Este mar que ves. Postales de la memoria ©Vilena Figueira

En esa tradición que ella reinterpreta la fisicalidad del objeto transicional comporta un aspecto tan importante como la remisión de la postal a un lugar de la experiencia que en la distancia es enviado parcialmente por otro ausente como encuentro desplazado. Del remitente al destinatario se traza el envío de una imagen (y posiblemente un mensaje verbal) que es expresión metonímica del «aquí» en el que el destinatario no se encuentra, y que pasará a ser «allá» al llegar a sus manos. La imaginación de uno es simultáneamente el recuerdo del otro, y entre ambos se sostiene una frágil memoria dialogada en las que las distancias se acortan o se ensanchan, y, sobre todo, comienzan a medirse de otros modos afectivos. A esta clave apunta mi interpretación de lo que antes he llamado un sutil velo

extrañificador en el título. En la pragmática de la tarjeta postal se les denomina por el lugar que representan o del que provienen, desde el que serán o han sido enviadas. Si pensamos más específicamente en las colecciones de postales en los archivos fotográficos, resultaría previsible encontrar simplemente la indicación del formato con el añadido de referencias de locación acompañadas de periodización o resaltando un evento histórico: como ‘Postales - España (1934-1964)’, ‘Postales - Venezuela’, o ‘Postales de la Revolución Mexicana’. La frase *Postales de la memoria*³⁹ como subtítulo de la serie fotográfica alude a un giro significativo en su posible catalogación porque mantiene entreabierta la interpretación de su ubicación y/o pertenencia. Doblemente podría implicar a la memoria como remitente de esas postales: son ‘postales de la memoria’ porque es ‘ella’ quien las envía; y a la memoria como lugar (distante pero indeterminado) desde el cual alguien envía mensajes: son ‘postales de la memoria’ porque se envían desde la memoria. El uso de la fotogrametría para la producción de las imágenes, me parece que refuerza la segunda interpretación, puesto que se trata de una técnica principalmente empleada para la medición e interpretación de territorios, espacios o lugares. El gesto de la artista de hacer circular estas piezas por el correo postal, me parece, sostiene la idea de que la memoria misma sea emisor(a) de las postales delegando a su ‘Custodia’ el rol de envío. Sin embargo, ninguna

³⁹ Una mínima lista de otros referentes contemporáneos que recurren a la apropiación de la tarjeta postal, como formato o como concepto, para elaborar memoria en torno a periodos de migración forzada o exilio, incluye los libros *Postales del exilio* (2009) de Carmen Ávila; *Postales de un destierro obligatorio* (2021) de José Jiménez Muñoz; así como la colección *Postales del Exilio* del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) de Colombia, y más recientemente *Postales para la memoria*, un proyecto colaborativo de iniciativa ciudadana, apoyado por el Museo de Memoria, Colombia.

de las dos estrategias que forman parte del proceso de producción y difusión de esta obra cancela del todo la posibilidad de pensar la ambivalencia de la emisión de estas postales o más propiamente su apertura a la pluralidad. En efecto, a pesar del artículo determinante (la), esta memoria desde la cual se emiten las postales de *Este mar que ves* no es una ni es unívoca.

En el deseo de crear un sistema de memoria en el que convivan distintas materialidades de sus posibles soportes o medios de transmisión, y al mismo tiempo incorporar la reflexión en proceso sobre la experiencia de migración, Figueira recurre a la voz. Pero no a su propia voz, sino a las voces de otros que como ella emigraron de Venezuela y que “actualmente están radicados en países tan diferentes como Chile, Colombia, México, España y Estados Unidos” a quienes les pregunta por las nociones que la han interpelado a ella misma en este proceso “¿Qué es para ti ‘Extrañar’?, ¿Qué es para ti ‘Transitar’? y ¿Qué significa ‘Venezuela’?” (Figueira en Acosta López y Cardona, 2023, p. 35). Interpreto esta incorporación de los testimonios de migrantes a través del recurso de realidad aumentada como un gesto afectivo de reapropiación que, si bien remite a las dinámicas de comunicación que la misma tarjeta postal comporta desde sus primeros usos, es también un signo de la necesidad de explorar otros lenguajes para elaborar aquella experiencia para la que aún no se ha encontrado ni traducción verbal ni inscripción en la memoria.

La presencia (invisible) de los testimonios de migrantes venezolanos en estas tarjetas postales recupera el uso de la palabra como código combinado con la imagen. Sin embargo, no lo hace desde la escritura que corresponde a la forma habitual de materialización verbal para este medio, sino a través de la voz; con lo cual la autora no sólo da cabida literalmente a otras enunciaciones y experiencias además de la suya; sino que también produce un efecto de cercanía, de intimidad, y de presente inmediato en el acto de escucha de cada testimonio. Cada uno de estos testimonios es indudablemente personal y a su vez compartido en desprendimiento de lo anecdótico. No hay anclajes contextuales que permitan al destinatario una asociación más específica y cerrada de la relación entre quien habla y aquello de lo que habla. Ni en el audio del testimonio, ni en el reverso de las postales impresas encontraremos tales referencias⁴⁰. Como sí ocurriría en una tarjeta postal tradicional, en la que la firma del remitente y la indicación del lugar desde el que ha sido enviada resultan inscripciones inapelables. Es más, no hay siquiera relación inmediata entre esa voz, ni su contenido semántico, y la imagen visual que es soporte de la materialidad palpable como postal. Nada las ata entre sí más que la condición de ser ambas

⁴⁰ A este respecto debo señalar una excepción importante. Para la exhibición *Inauditas. Tracing the Sound of Migrant Memories* (2023), curada por María del Rosario Acosta López y por mí, en conversación con Vilela Figueira, tomamos la decisión curatorial de incorporar los datos de los testificantes (nombre, ocupación y lugar de residencia actual) como parte de las fichas técnicas de *Este mar que ves. Postales de la memoria*, ofreciendo así otras capas de lectura sin afectar necesariamente las estrategias de la artista. En efecto, los audios podían ser escuchados con independencia de esta información escaneando la imagen de la postal en la pared.

(voz y fotografía) testimonios de movilidad, memoria en tránsito; y, por supuesto, la voluntad archivística (de Vilena Figueira) que crea comunidad entre ellas.

Ni la omisión de las referencias contextuales de los testimoniantes ni su arbitraria relación con la fotografía que acompañan son descuidos o actos involuntarios, claro está. Mucho menos se trata de una desvalorización de las identidades de las personas que ofrecen sus experiencias y voces en estos audios. Lo asumo, por el contrario, como una estrategia poética de despersonalización asociada a la deslocalización que vive todo migrante y a la necesidad por parte de la artista de destacar el proceso de elaboración de esa vivencia, el tránsito de duelo como se percibe en muchos de los audios, y no su determinación ni su captura. La trama que evidencian estos audios es la interrogación compartida y la búsqueda de lo común en la emoción. De hecho, la emoción se presenta en el conjunto de estos testimonios sonoros como aquello que permite conectarse con otros y a la vez como resistencia al olvido de lo común, como formación de una memoria nacional en dispersión.

Como puede suponerse, esa memoria colectiva en formación está duramente atravesada por la recurrencia de la nostalgia; pero también por la reflexión y problematización de ésta. En aproximaciones anteriores sobre la migración venezolana de este siglo ya he abordado el tema de la nostalgia y la posibilidad (o necesidad) de una nostalgia reflexiva e inventiva más que una búsqueda restaurativa⁴¹, que se evidencia en

⁴¹ Ver Cardona, Elena. “Potencia, no poder”. De la fotografía como gesto de resistencia y migración. *Empedocles European Journal for the Philosophy of Communication*. Volume 11, Number 2, 1 December 2020, pp. 153-178(26) DOI: https://doi.org/10.1386/ejpc_00020_1

algunas narrativas de migración venezolana desde el 2015 hasta el presente y que, sin embargo, no necesariamente constituyen la tendencia más reciente de abordajes literarios y plásticos. En todo caso me interesa destacar en este punto que en estas postales los audios activan esa reflexividad en diálogo, aunque éste sea diferido, y es mediante el diálogo que se refuerza la sensación de comunidad y de acompañamiento mutuo entre los testimoniados y la artista. En atención a este aspecto en particular es notable que Vilela Figueira es la primera destinataria de estos audios. En la mayoría de estos, los testimoniados la saludan antes de hablar del tópico por el que han sido interpelados, incluso en ocasiones la mencionan en algún otro momento del mensaje como si estuvieran hablando con ella directamente. En cierto sentido, escuchar aisladamente estos audios puede dar la sensación de que se está reproduciendo una nota de voz de WhatsApp o de otra plataforma de mensajería directa. Aunque no hay referencia directa a redes sociales digitales en todo el proyecto, el comportamiento comunicativo, los tonos de voz y estructuras de los mensajes en estas postales podrían activar tales protocolos de interacción cultural. En efecto, resulta consecuente con el rol de WhatsApp en las dinámicas de inserción de los inmigrantes venezolanos en distintas partes del mundo. Antes de la crisis migratoria WhatsApp era la mensajería de texto más utilizada en Venezuela, y además se consideraba una de las comunidades de usuarios más extensa globalmente. No ha de extrañarnos que en los países de destino de muchos migrantes venezolanos estos hayan orientado sus usos de la plataforma para informarse sobre empleos, buscar servicio, acceder

a asesoría legal o buscar alojamiento, además de usarla para mantener contacto con sus familias y amistades, incluso si en el país de acogida no es una práctica común, como es el caso de EE. UU y España, por ejemplo. Adicionalmente, me parece un rasgo interesante en tanto sugiere resonancias sutiles con otras de las obras de mi corpus de estudio, como *Donde ya no eres nada* de Freisy González Portales, en las que la mensajería de texto sí tiene un rol constatable.

En términos más amplios, el tipo de diálogo desplazado que movilizan los testimonios en estas postales es una potente herramienta en el conjunto de las obras del corpus al menos en tres sentidos concatenados. Primero como evidencia de la expansión de lo visual en incorporación de lo sonoro y la búsqueda de una reorientación o desorganización de los sentidos, que en efecto es una tendencia importante en parte de las obras. Segundo, porque activa un modo de enunciación interpelativa o en diálogo abierto, una búsqueda de correspondencias o de encuentros, también característica en el conjunto de la (foto)poéticas de estas memorias migrantes; y específicamente exponenciado como estrategia discursiva en las obras Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe que forman parte de este capítulo. Tercero, porque muestra cómo la radical experiencia de deslocalización y pérdida que atraviesan los migrantes abre condiciones de posibilidad para un provisional estado de comunidad que les era imposible dentro de las fronteras nacionales. Sobre estos aspectos volveré tanto en el capítulo 2, a propósito de los álbumes familiares; como en el capítulo 3, con una atención orientada hacia la escucha.

Como he anunciado al principio de esta sección del capítulo, el tercer aspecto que caracteriza la condición de performatividad transmedial de la memoria en *Este mar que ves*. *Postales de la memoria* es la recurrencia del mar como motivo que adquiere la cualidad de cronotopo diaspórico (Pereen, 2006), unidad imaginativa en la que se intersectan el tiempo y espacio en las figuraciones de la memoria en migración. En este caso, no se trata de un específico anclaje geográfico que permita la evocación del recuerdo mediante la observación del paisaje marino, sino de un constructo cultural y anímico que propiciará el encuentro intersubjetivo entre los testimonios de migrantes, la fotografía y la reflexión sobre la movilidad de los soportes de la memoria.

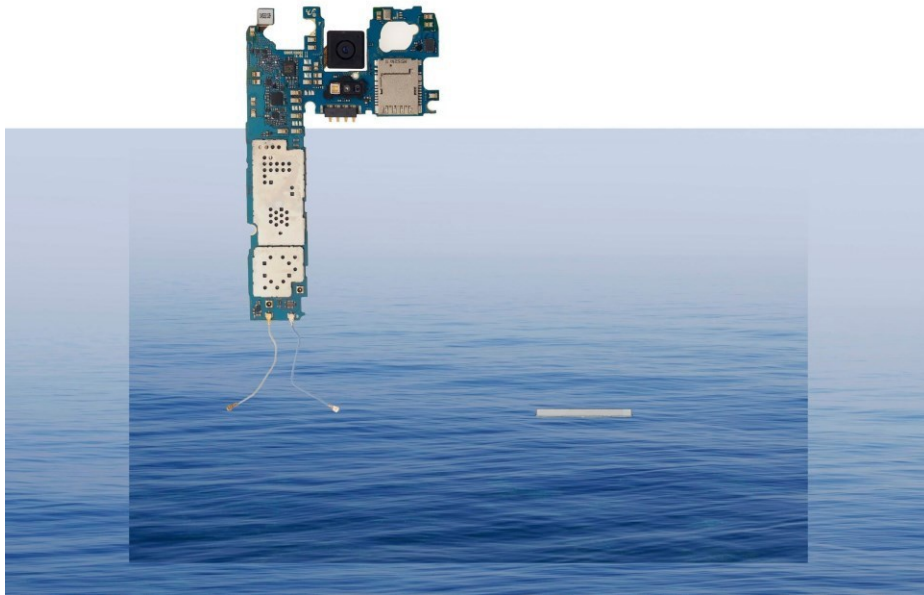


Figura 1.10 *Este mar que ves. Postales de la memoria* ©Vilena Figueira

De acuerdo con la declaración de intención de la artista, en su cuerpo de trabajo “[e]l mar alude a todas las imágenes habidas y por haber en el mundo. Las que hayan sido realizadas y aquellas que aún están por hacerse. El mar como reflejo espacio cambiante de las imágenes y su tránsito” (Acosta López y Cardona, 2023, p. 35). Por ello, es en efecto la única imagen visual que se repite en toda la serie, y como he mencionado antes, procede de archivos fotográficos. No obstante, como en el caso de los testimonios orales, estas imágenes del mar también han sido desprendidas de sus referencias contextuales para preservar en ellas la emoción de la percepción y la interrogación abierta a la imaginación. Si alguna referencia, aunque no declarada, puede atribuírseles, es a la propia historia de la fotografía más que a la contingencia de la migración. Pues ante la repetición profusa de la imagen del mar y su reiteración es casi ineludible la evocación de la emblemática serie *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto⁴². Dos diferencias notables destacan frente al trabajo de Sugimoto, cuyas imágenes están hechas en película en blanco y negro y cada una está ligeramente enmarcada por la indicación de lugar y fecha de la toma fotográfica; mientras que, como he señalado, los paisajes marinos que sirven de imagen-base en estas postales no tienen coordenadas semejantes que permitan su contextualización, y, por otra parte, son imágenes a color (Fig. 1.10), intervenidas, multiplicadas y, en ocasiones, superpuestas (Fig. 1.11). No obstante, la presencia del mar y la estrategia de repetición y variación del mismo

⁴² “Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing” puede leerse al final de la declaración de intención de Sugimoto en *Seascapes*.

elemento, inducen una búsqueda meditativa semejante en la obra de Figueira: el encuentro provisional y distante de un hogar perdido inmemorialmente e irrecuperable.

La imagen del mar como recurrencia de la memoria, traza un horizonte paradójico como ausencia y exceso: lo que no se tiene y, sin embargo, no puede ser del todo olvidado. Se trata de una imagen fundamental a propósito de la migración venezolana reciente no solo en esta serie fotográfica de Vilena Figueira. Es también un territorio incrustado en la memoria que resuena en otros cuerpos de estas memorias migrantes. En el corpus más amplio que compone este estudio, el mar emerge tanto de manera literal como en un sentido simbólico, como podrá notarse tanto en éste como en los capítulos siguientes. Como imagen fotográfica es a veces telón de fondo o referencia al Mar Caribe, por supuesto, y a la experiencia previa del mar en Venezuela; como se evidencia en la obra *Margarita* (2022) de Diana Rangel Lampe en torno a la cual reflexionaré en la última parte de este capítulo. En otras ocasiones es un rastro, un signo que pone de relieve la pérdida del horizonte que implica la experiencia migratoria. También el mar es lugar de encuentro entre la memoria pasada y el presente. apuntando acaso al primer y más reiterado cronotopo compartido entre las obras que componen mi estudio. Un lugar en el que además se interseccionan tiempos y espacios como acontece en el trabajo de Freisy González Portales, en la superposición de una fotografía de la playa de Macuto en Venezuela, por ejemplo, y el mar de Lima en Perú, como podrá notarse en el capítulo 3.

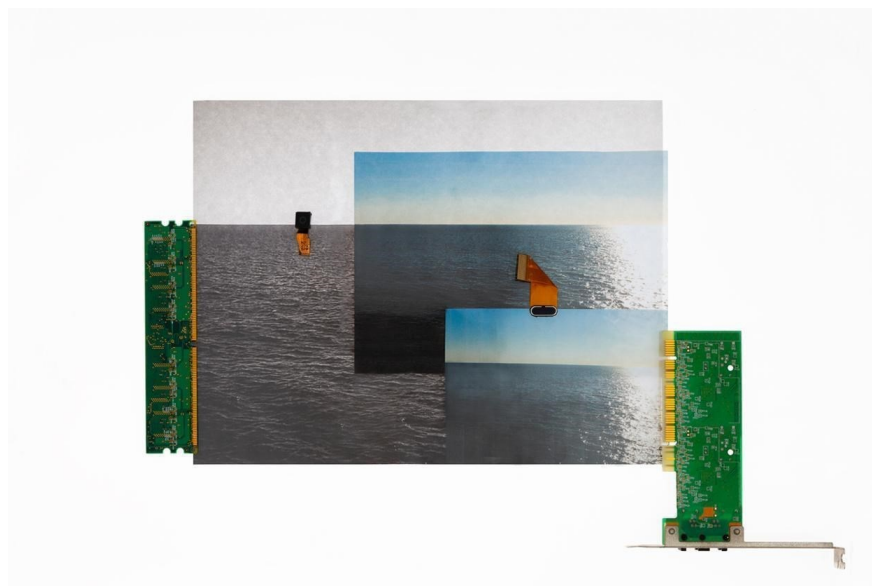


Figura 1.11 Este mar que ves. Postales de la memoria ©Vilena Figueira

En *Este mar que ves. Postales de la memoria* de Vilena Figueira el mar es metáfora de la memoria misma en su movilidad, de su aparente infinitud, de la condensación invisible de todas las imágenes posibles. Sin embargo, en este caso, no se trata de una referencia fáctica al lugar de acogida (Colombia) de la autora, ni tampoco reproduce locaciones de su país de procedencia (Venezuela) y sus experiencias previas; como sí ocurre en los trabajos de Fabiola Ferrero o Freisy González Portales, a los que dedicaré atención en los siguientes capítulos. Por el contrario, es un paisaje aparentemente intocado que nos remite a un tiempo indeterminado en el que nuestra visión del horizonte podría ser o podría coincidir con la visión del tiempo. Un tiempo que parece ser siempre el mismo y que, sin embargo, no cesa de cambiar; no cesa de moverse y que está conformado por

infinitas partículas que en su movimiento se mantienen juntas o al menos nos dan la sensación de estar conectadas entre sí y con nosotros. Las imágenes del mar nos devuelven una mirada. Quiero decir que nos involucran, nos ofrece un momento de recogimiento en el que quizás por un instante podemos sentirnos en casa, lejos de casa.

Deriva de archivo, archivo a la deriva

Hacer memoria es atender las vidas que hoy viven las modalidades de esa violencia. Atender requiere dismantelar el mundo fundado por esa violencia radical, tornar inoperante la efectividad de ese pasado que es el presente. Requiere, en fin, deshacer los modos de vincular—institucionales, normativos, perceptuales, libidinales—que articulan ese mundo, que reinstalan esa violencia originaria en el presente.

Rocío Zambrana. “Vida póstuma”

De migrante a migrante

¿Cómo deriva el archivo en la experiencia de migración? ¿Hacia dónde deriva? o ¿En qué deriva? He anunciado antes que la incorporación de testimonios orales, y otras formas de comunicación que transitan de la oralidad hacia el diálogo, son parte de las estrategias discursivas mediante las cuales estas autoras dan cuenta de su propia experiencia de migración y de la de otros migrantes venezolanos. En los casos que refiero en este capítulo, resulta elocuente el hecho de que sean estos elementos y en particular el rasgo de la voz, y su oscilación entre singularidad y pluralidad, evidencias de la

permeabilidad entre lo personal y lo colectivo. Evidentemente, lo testimonial es una marca en estos trabajos; una «deriva» que abre o expande los límites sensoriales del archivo fotográfico como cronotopo de la memoria migrante hacia lo sonoro.

Durante un desvío circunstancial de su propia ruta migratoria, Freisy González Portales transita por apenas dos días por Valparaíso, Chile en 2018, y decide emprender una breve aproximación a la migración venezolana en el lugar. A principios de ese año, Chile había recibido alrededor de 162 migrantes venezolanos, y ocupaba el segundo lugar en las estadísticas de países receptores en Latinoamérica⁴³. Recordemos que desde tres años antes, el desplazamiento de venezolanos fuera de las fronteras nacionales ya se había empezado a considerar por los organismos internacionales como una migración masiva y no voluntaria, con repercusiones importantes en el resto de la región.

Como memoria mínima de esa aproximación, la autora elabora una pieza audiovisual compuesta exclusivamente por testimonios orales y retratos hechos a 34 migrantes venezolanos: *Deriva en Valpozueta - Valparaíso, Chile* (2018). Entre la imagen visual y el audio se advierte en primera instancia un repertorio, variado aunque acotado, de migración reciente: rostros, edades, profesiones e historias componen una multiplicidad de

⁴³ Ese mismo año Perú pasó a ocupar el segundo lugar, el cual ha conservado hasta el momento. Mientras Chile ha ido descendiendo hasta el puesto cuatro de la lista y las estadísticas más recientes indican que ha recibido 444 mil migrantes venezolanos hasta 2023. Ver informe de junio de 2023 de R4V.

presencias que van dando cuenta por sí mismas de sus experiencias singulares y simultáneamente aludiendo a una colectividad a la cual pertenecen.

En este sentido me parece destacable el hecho de que aunque se trata de una muestra pequeña y azarosa (como explicaré en breve), en ella se perciben la confluencia de distintos estratos sociales, generaciones, lugares de procedencia y grados de instrucción que describen el nuevo y más amplio perfil migratorio venezolano en la acentuación de la crisis interna del país. El perfil migratorio venezolano hasta el 2013 estaba caracterizado por individuos (o grupos familiares reducidos) pertenecientes a la clase media profesional y cuya movilidad se catalogaba como migración voluntaria y/o migración laboral. Sin embargo, el aumento de las cifras de este renglón de movilidad entre 1999 y 2010 ya empezaba a destacar en los titulares de prensa como «fuga de cerebros». En efecto, la migración de profesionales de distintos sectores en este período recibió el calificativo popular de «balseros del aire». No es extraño que las revisiones críticas de la literatura contemporánea venezolana de las primeras dos décadas del siglo XXI, destacan sus interpretaciones como narrativas de “identidades portátiles” e imaginarios de la “Diáspora intelectual” (Rivas, 2011; Carreño, 2011, 2013).

Adicionalmente, es importante recordar que después del paro petrolero del 2002 fueron despedidos alrededor de 18.000 empleados de la corporación estatal Petróleos de Venezuela, S.A (PDVSA); los cuales en su mayoría tuvieron que migrar (solos o con sus familias) para poder sobrevivir pues no tenían permitido trabajar en ninguna otra empresa

del sector que estuviera relacionada con el gobierno (Carreño, 2013). Es claro que el contexto de conflictividad política y atendiendo a la cantidad de personas que tuvieron que migrar por estas razones, no puede considerarse este desplazamiento como una migración voluntaria sin cuestionamiento.

Con todo, habría que señalar también que la migración de este período, al menos en las estadísticas de movilidad regular, se describe en condiciones de menos precariedad, principalmente mediante trayectos aéreos y en condiciones más favorables en los procesos migratorios en los países de acogida (Vargas Ribas, 2018). Como he deslindado en el panorama del ensayo introductorio, en los años subsiguientes al 2013 se incrementaron significativamente las salidas por rutas terrestres que a partir de 2015 se comenzaron a considerar como crisis migratoria por los organismos internacionales dada la cantidad y rapidez de los flujos de personas. De facto, estos flujos se fueron ampliando hacia migraciones masivas e irregulares a pie entre 2017 y 2019 que continúan aumentando hasta el presente⁴⁴.

⁴⁴ De acuerdo con el Reporte sobre Movimientos: Segundo Trimestre 2022 de R4V: “El segundo trimestre de 2022 observó un incremento significativo en los movimientos irregulares de personas refugiadas y migrantes de Venezuela hacia el norte a través de Centro América y México, la mayoría con la intención de llegar a los Estados Unidos. Como reportado en el Reporte de Situación Especial de R4V para Centro América, México y Colombia, debido a requerimientos de visa nuevos y existentes ahora en todos los países de Centro América y México, las personas refugiadas y migrantes de Venezuela han acudido a crecientes movimientos irregulares, y en muchas ocasiones arriesgados, para llegar a sus destinos previstos”.

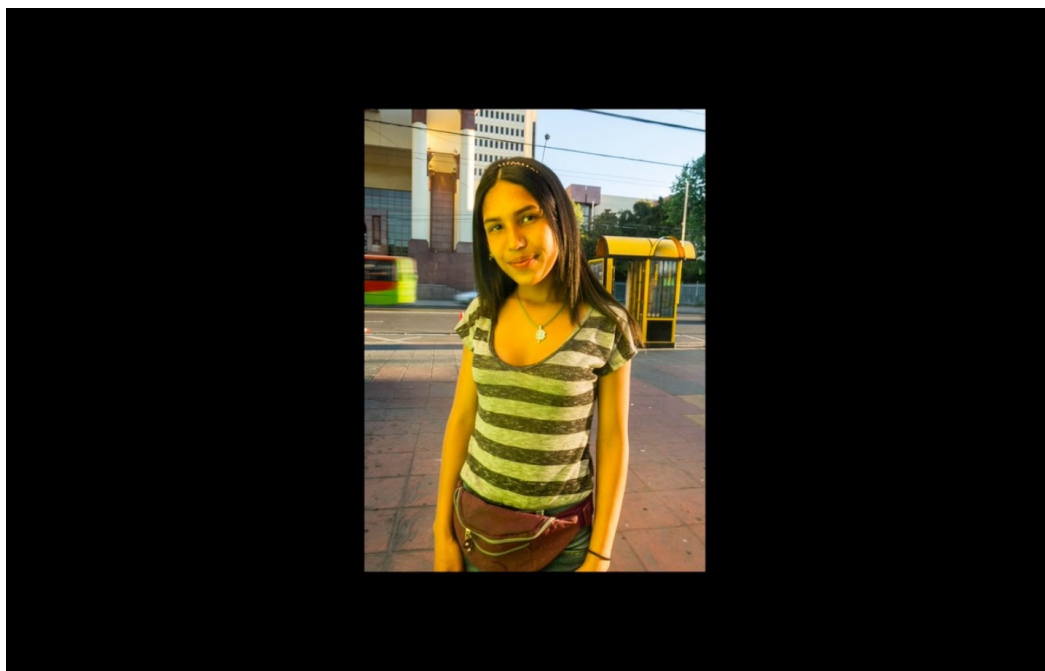


Figura 1.12 Deriva en Valpozuella (2018) ©Freisy González Portales

A los años ya tipificados dentro de este espectro de crisis de movilidad corresponden las historias de la mayoría de las personas entrevistadas en el video *Deriva en Valpozuella*. Con excepción de una de las personas (David Alayón) que afirma tener 11 años en Chile y un hijo de 7 años nacido en este país, todos los demás migrantes refieren haber llegado en un rango máximo de 3 años y mínimo de 2 meses, antes del momento del testimonio. Algunos de ellos refieren además haber estado por períodos previos en otros países de la región como Costa Rica, Ecuador o Perú “probando suerte”, o haber pasado por estos países (a los que se suma Colombia) para llegar a Chile por tierra desde distintos lugares de Venezuela. Sintomáticamente, ninguno de ellos menciona a qué se dedicaba antes de emigrar, pero todos indican sus edades y casi todos, el oficio o empleo con el que

subsisten en Chile; y entre las diferencias de estos datos, y las variedades dialectales se puede ir dibujando para el receptor del video un retrato colectivo y heterogéneo de la migración venezolana en su presentación directa de voz testimonial y retrato antropológico.

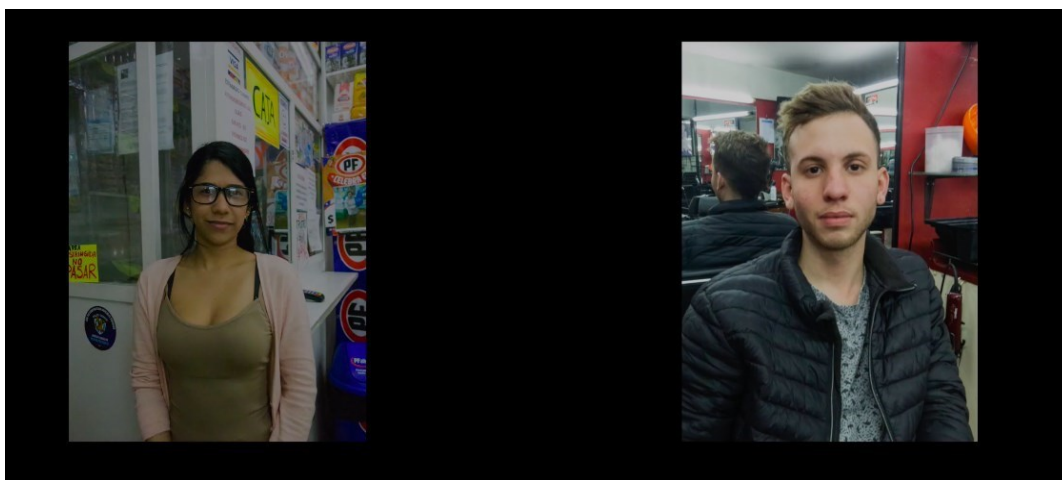


Figura 1..13 Deriva en Valpozuella (2018) ©Freisy González Portales

Consciente de la inmediatez de aquello que intenta documentar y en la intención de situar estas memorias orales del presente venezolano no como una excepción sino como parte de una historia latinoamericana más amplia, Freisy González Portales retrata a cada uno de los testimoniantes individualmente, como he mencionado antes, y siguiendo una aproximación antropológica que podría considerarse clásica, en la que cada una de estas personas es retratada frontalmente y mirando a cámara, en su entorno socio-cultural concreto; por lo cual la fotografía se ofrece como fuente de información tanto del sujeto como del lugar y acaso la época.

Sin embargo, esa tradición a la que aluden las fotografías de esta pieza muestra quiebres o variaciones de interés para la interpretación. Me refiero a que la mayoría de estos retratos son planos medios cerrados y frontales, en lugar de planos enteros en los que pudiera verse el sujeto completo e incluso deducirse su estatura y otras proporciones del entorno. Dada esta elección de encuadre, aunque se incorpora información del contexto inmediato, y el uso de iluminación natural, lo que predomina en la imagen son los rasgos del rostro de cada persona (Figs. 1.12, 1.13 y 1.14). Con esto se favorece la atención en los aspectos fenotípicos que podrían indicar etnicidad, edad y género, y simultáneamente, en la percepción de una unidad diversa pero común; de este modo el espectador del video puede notar que hay migrantes de distintas edades, procedencias y oficios, y sentir que han sido tratados de la misma manera sin que se destaquen atenciones diferenciadas. Sobre todo este encuadre ampara el contacto, o su búsqueda, en la mirada de un migrante a otro migrante, multiplicada en capas: del retratado/a a la fotógrafa; de un retratado al siguiente, en la calle, local o pantalla; del retratado/a a quien le mira al mirar el video.



Figura 1.14 Deriva en Valpozueta (2018) ©Freisy González Portales

En las estrategias de composición y este tratamiento que he descrito, los retratos de González Portales para esta serie, aunque recuerdan algo de herencia documental antropológica de Bárbara Brändli en su proximidad con los sujetos y la búsqueda de las miradas, más claramente invocan en la cultura visual las series de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra; cuyos proyectos abordan grupos de personas o comunidades (madres, adolescentes, toreros, soldados) desde el retrato individual para destacar la vulnerabilidad y emocionalidad de los sujetos más que la captura de rasgos sociales o culturales materialmente visibles. Se trata de una antropología visual contemporánea que rehuye tanto

la exotización del sujeto como su cosificación. Las imágenes de *Deriva en Valpozueta* insisten en la repetición del encuadre, incluso en el recurso de poses semejantes para articular un sistema perceptible como tal; acogiendo las diferencias de los sujetos, y minimizando la información de fondo, sin erradicarla, para poder llamar la atención sobre lo que no es del todo visible. Eso que requiere la voz para ser expandido en la percepción.

La voz se presenta en este video como huella viva de identidad de la persona y desidentificación de la continuidad con el sujeto fotográfico. En rigor, son dos unidades presentadas en simultáneo, que se expanden mutuamente pero que no se sincronizan temporalmente como código audiovisual. Esta asincronía es un rasgo técnico-material y en definitiva estético que interpreto en este video como correlato de la experiencia de otredad radical del sujeto migrante. Escindido entre su persona de «allá/entonces» (Venezuela) y «aquí/ahora» (Chile), estos sujetos no pueden contar una historia lineal ni presentarse a sí mismos como identidad étnica o cultural indivisible. Las nociones de unidad e identidad se aducen inoperantes para acoger la dimensión fragmentaria y en dispersión de la memoria de la migración, y con ello la materialidad del propio archivo fotográfico deriva hacia la no identificación de continuidad espacio temporal.

En cuanto a la enunciación verbal, algunos rasgos apuntan otra doble unidad (lo común y lo singular) irresuelta por parte de los mismos migrantes y cómo Freisy González Portales refuerza estos aspectos desde la composición visual. En primer lugar, el hecho de que cada uno de los migrantes retratados enuncia por sí mismo su nombre y su lugar de

procedencia, como he señalado en los párrafos precedentes, y que sin embargo su enunciación derive a veces sin transición hacia el plural, y en particular a la primera persona del plural, oscilando entre yo y nosotros. Al respecto, el primer testimonio/retrato del video es ya una marca discursiva al respecto. Después de un breve texto introductorio que sirve de antesala a los testimonios, la imagen se inaugura con el retrato individual de una mujer joven, centrado en el medio de la pantalla negra (Fig. 1.12), mientras se escucha el relato de la voz (que suponemos corresponde a la persona que vemos en el retrato): “Vinimos por tierra [...] pasamos por Colombia, Ecuador, Perú y llegamos aquí a Chile” (00:15). Como si una migración como la venezolana solo pudiera conjugarse en plural (y en presente), antes de saber siquiera quién es o cuál es el nombre de esta migrante, sabremos que se trata una historia compartida, colectiva, que como ella hay otros. Esto instaura, sin duda una pauta de recepción. A esta imagen de apertura se le sumará otro retrato y otro testimonio, sin que haya desaparecido el anterior; una vez finalizado el segundo relato aparecerá la tercera imagen y apenas unos segundos después desaparecerá la primera imagen (Fig. 1.13). Este patrón de iteración en el que los retratos se presentan de manera individual pero en una segunda instancia hacen conjunto con uno o dos más, va acentuando la idea comunidad, en las que los sujetos se relacionan en pantalla no por categorías etnográficas (edad, género, estrato social) sino por algún trazo en su relato, por las zonas recorridas en la deriva de la fotografía que los retrata, y sobre todo por el hecho común que los aproxima: la migración.

También en esa suerte de acumulación reiterativa se va reforzando la idea de que son muchos los migrantes venezolanos en esta ciudad, que en efecto es otra de las pluralizaciones que los testimonios remiten: “Tú agarras de aquí para allá y vas a encontrar venezolanos en cada local, porque esto está minado venezolanos, minado” (02:21). Es notorio que desde el título que describe el lugar como «Valpozuela» y no Valparaíso que es el nombre oficial de la ciudad, se está aludiendo de un modo dual y con cierto humor al hecho de que el territorio está tomado por la presencia de personas provenientes de Venezuela y transformado por la inserción de sus prácticas culturales que entran en conflicto y negociación (en el mejor de los casos) en la ciudad chilena⁴⁵. Mas esta referencia de uno de los testimoniantes para dar cuenta de la dimensión masiva de la migración venezolana trasluce otra ambivalencia de la enunciación: un plural desde que incluso siendo parte, el migrante se desmarca (consciente o inconscientemente) al nombrar los venezolanos como si él no fuera también uno de ellos; y más drásticamente con la expresión “esto está minado de venezolanos”. En el habla coloquial de la variedad de español de Venezuela se utiliza el adjetivo «minado», en su sentido más amplio, para referir

⁴⁵ La práctica lúdica de nombrar la ciudad conservando intuitivamente la raíz lingüística (o parte de ella) de su nombre original y agregando la desinencia “zuela” para referir a la migración venezolana, no es exclusivo de este caso. Puede notarse en situaciones de habla cotidiana, en publicaciones de redes sociales digitales o en memes, como otras ciudades que han recibido un número significativo de migrantes venezolanos son renombradas de esta manera. En EE. UU, que es el tercer país receptor de migración venezolana en el mundo, podemos encontrar algunos en Florida y Texas donde se concentran los porcentajes más altos de migración venezolana: Doral en Florida, donde se encuentran 55.0000 venezolanos (alrededor del 30% de los residentes) es llamada Doralzuela; y Kathy en Texas, donde residen 18.000 venezolanos es llamada Kathyzuela.

que algo está lleno. No obstante, es evidente que puede tener la connotación de algo peligroso, imprevisto, de cuidado, como un «campo minado», un área llena de minas es un territorio en riesgo por el que no se puede transitar. En el contexto de la migración venezolana, la expresión me pareció duramente problemática. Pues sin declararlo abiertamente, la persona que habla refuerza la imagen negativa de que el migrante es portador de desgracias, que desestabiliza el lugar y/o lo vuelve peligroso o afecta de manera indeseable las condiciones de vida.

A la experiencia de enfrentarse con este tipo de prejuicios o al temor de ser víctima de tratos xenófobos, aluden también los testimonios de la segunda mitad del video. “Trato de hablar chileno para pasar desapercibida” (02:30), comenta discretamente una de las testimoniadas sin agregar más acerca de los motivos por los que prefiere encubrir su identidad cultural; pero confirmando en esa discreción la imposición social, probablemente no tan discreta como ella, con la que el entorno demanda asimilación por parte del migrante. Otros comentarios son mucho más directos, y declaran la experiencia directa más que el temor o la suposición, como la afirmación de uno de los testimoniados en los segundos finales: “Hay mucha xenofobia. En Perú lo viví” (03:40).

La referencia a la xenofobia en este video no parece una decisión autoral apesadumbrada, al contrario, pareciera apuntar a la idea de las contradicciones y contrastes que marcan la experiencia de migración, pues la misma persona que afirma haber vivido xenofobia en Perú afirma segundos después que está allí “echándole pierna a Chile y

saliendo pa'lante⁴⁶ (03:49). En cierta dimensión podríamos decir que dar cese provisional a este breve archivo con un enunciado así se trata de un guiño esperanzador, o cuando menos remarca la idea del incesante camino, que se expresa a manera de avance: hay que seguir perseverando sin desfallecer, no detenerse. Volver a esta referencia unos años después, me ha parecido en retrospectiva un gesto anticipatorio e inesperado que habla de las contingencias y vulnerabilidades de las vidas de los migrantes. Pues como se apreciará en el siguiente segmento, en el 2020 Freisy González Portales le da continuidad a este archivo de migración en proceso en el contexto de la pandemia de Covid-19 y enfocada en el tema de la xenofobia.

Sin poder prever la agudización de la migración venezolana en los años por venir, ni el hecho de que el deseo de volver que expresan varios de los retratados se suspenderá en el tiempo para muchos de ellos, y menos aún que la crisis global de la pandemia haría más precaria la condición de los migrantes, es claro que Freisy González Portales identifica ante sí, y vive ella misma, una realidad humana que sobrepasa lo explicable o comprensible por la experiencia previa pero que se impone de facto. La intención de documentar esta realidad de los migrantes venezolanos en Chile tanto para su comprensión en el presente como para su posible revisión futura se conjuga con una cierta voluntad de archivar en la decisión de seleccionar cada uno de estos retratos/testimonios, organizarlos en un mismo

⁴⁶ «salir pa'lante», «echar pa'lante» o «pa'lante es pa' allá» son expresiones que en el imaginario venezolano refieren la idea de mejorar en las condiciones de vida por perseverar sin detenerse ante la adversidad.

conjunto, y adicionalmente establecer unas concatenaciones entre ellos como memoria de la deriva en proceso. El archivo abierto de un país cuyos habitantes salieron a buscar otro rumbo porque la trayectoria política los había hecho ya naufragar fronteras adentro, y que en el afuera también van derivando otros destinos inciertos.

En cuanto a la posicionalidad de la autora pareciera la deriva apuntar al seguimiento intuitivo o contingente del momento. Al abordar este aspecto, comunicación personal al respecto, la autora me ha confirmado que el grupo de migrantes entrevistados y fotografiados de hecho no es el resultado de una predeterminación del perfil de los migrantes que pudiera ser representativo del fenómeno migratorio para el momento ni de un arqueo previo de la zona en cuestión; sino de un proceso de deriva de «boca a boca», “de migrante a migrante”. Guiada por los mismos migrantes, Freisy González Portales fue desplazándose de un lugar a otro, de una persona a otra. Fueron los mismos testimoniantes quienes le indicaron a dónde ir y por quién preguntar.

Así las características de la transformación del perfil migratorio venezolano se van trazando entre lo visible en la fotografía y lo audible de la voz, a lo que se suman los silencios, los cambios de entonación, y por supuesto las reiteraciones que entre lo dicho y lo implicado testimonian la experiencia de migración y la búsqueda de una lengua otra para memoriarla.

(Nos)otros que somos

Antes de continuar me parece importante ofrecer algunos datos para afinar un poco más el foco en el contexto que concierne al trabajo de Freisy González Portales, y que esto acompañe la lectura de las imágenes de este segundo trabajo *Xenofobia durante la pandemia* (2020), que a su vez es el fondo no visible de su proyecto *Donde ya no eres nada* (2017-en curso), y no menos importante, porque ilustra un panorama más amplio sobre la migración venezolana.

Perú ha sido el destino de 19.7% de la migración venezolana contabilizada hasta el momento, y es el segundo país receptor en América del Sur, con un registro reciente de 1.5 millones de venezolanos (R4V, 11 de junio de 2023)⁴⁷. Podríamos considerar muchos factores que inciden en esta realidad. Para quien ha vivido en Venezuela en los últimos 40 años es lógico identificar las proximidades culturales como parte de los factores que hacen atractivo Perú como destino de migración, pues el pasado no tan remoto de migración inversa, en el cual Venezuela figura como el país de acogida para un 3.7% de la migración peruana entre 1980 y 2012, dejó trazas visibles (y vivibles, si se me permite el término) en la cotidianidad de las interacciones sociales para muchos venezolanos, en particular en cuanto a la comida, pero también en torno a la música y a la literatura y, por supuesto, a

⁴⁷ De acuerdo con la Superintendencia Nacional de Migraciones, al año 2021 los venezolanos representan el 87% de la población total de extranjeros residentes en Perú.

las amistades; y esto permite suponer tanto lazos familiares en ambos territorios como la influencia mutua de los imaginarios sociales.

La ubicación geográfica y la relativa facilidad de acceso es otro factor que luce todavía más claramente determinante: 2.249,02 km es la distancia más corta, en línea recta, entre Venezuela y Perú; pero sabemos que en cierto sentido esta distancia queda apenas como referencia para el transporte aéreo y en la práctica para un migrante es más bien una ficción puesto no puede efectuarse en la realidad; la ruta más expedita por tierra entre Caracas, Venezuela y Lima, Perú es más del doble: 5.073,54 km, e implica aproximadamente 75 horas y 41 minutos de viaje en transporte terrestre, sin contar las paradas. Un cálculo rápido sugiere que, a pie, como lo han hecho grupos enteros de migrantes venezolanos, serían alrededor de 912 horas; 38 días con sus noches, sin descanso. Con todo, después de Colombia y Ecuador, es el país más cercano a Venezuela del lado Este. Y tiene la ventaja del idioma sobre Brasil, que es vecino inmediato de Venezuela por el sureste y cuya zona fronteriza cuenta con acceso vial relativamente fluido y “normalizado” desde las poblaciones de Santa Elena de Uairén (Bolívar, Venezuela) y Pacaraima (Brasil).

El idioma es por lo general un aspecto determinante en la migración, tanto en la decisión de un destino planificado, cuando lo hay, como en la experiencia de desarraigo que vive el migrante fuera de su país. No ha de extrañarnos que el 80% de la migración venezolana se concentre entonces en otros países latinoamericanos, que tienen el español

como lengua oficial o de uso mayoritario en las interacciones sociales, o que el país europeo que más migración venezolana ha recibido sea España, por razones similares. De hecho, en estos casos, poco se insiste en el factor de la lengua como parte del duelo migratorio al cual vengo refiriendo. Sin embargo, quiero llamar la atención someramente sobre el hecho de que siendo Brasil el país de mayor extensión geográfica de Sudamérica y que teniendo una historia viva de relaciones fronterizas con Venezuela, haya recibido un 6.1% de la migración venezolana actual. Este porcentaje relativamente bajo dadas las circunstancias antes descritas supone un indicador que ha de interrogarnos por el rol de la lengua en este asunto, y también por las políticas migratorias de la región. Pues en la última década, Brasil ha sido conocido en la región por ejercer políticas de migración claramente selectivas, que favorecen a migrantes profesionales altamente calificados, pero limitan el ingreso de migrantes que provienen de países en extrema pobreza y que se desplazan de su lugar de origen por causas humanitarias.

Aunque el foco geográfico y cultural de esta sección sea Perú porque, como he señalado, es lugar desde el cual Freisy González Portales realiza la mayor parte de sus abordajes sobre migración⁴⁸, y por tanto allí debemos ubicar el contexto de su reflexión, la línea de sentido que provisionalmente he desviado hacia Brasil como inquietud abierta para continuar una exploración más amplia sobre el fenómeno de la migración venezolana y de

⁴⁸ Los proyectos de Freisy González Portales dedicados a la experiencia de migración entre 2017 y 2023 abordan un espectro amplio que incluye su propia migración de retorno en 2022. Al respecto dedicaré parte del análisis de sus imágenes en el capítulo 2.

la región misma, resulta pertinente también tanto el rol del lenguaje como las percepciones prejuiciosas y las actitudes discriminatorias son rasgos que emergen sintomáticamente en su trabajo, en particular la serie de tres videos titulada *Xenofobia durante la pandemia*.

Para este proyecto, Freisy González Portales trabajó a partir de capturas de comentarios xenófobos de publicaciones noticiosas en redes sociales: Instagram, Facebook y Twitter, y páginas web que monitoreó continuamente entre los meses de abril y mayo de 2020; así como la recopilación de información en las páginas web de los medios. Una ardua labor de recopilación y clasificación expresa en esta segunda sección del archivo posible de la migración, la conducción de una más dilatada pulsión que sin embargo comparte el mismo deseo intensificado de memoria a consecuencia del trauma nacional (Smith Camacho, 2008) que se percibe en *Deriva en Valpozueta*; que ahora emergerá sin la idealización del lugar de origen ni el deseo nostálgico de recuperación o restauración de un pasado supuestamente mejor. Se trata de un deseo archivístico que es más transparente en cuanto a su accionar político: un modo de hacer memoria poniendo en evidencia la inoperancia del sistema, la pervivencia de modos racializados de precarización de la condición de los migrantes.

Los tres videos en cuestión están orientados temáticamente en tres subcategorías, que son a la vez los subtítulos de dichas piezas: *Caminantes en las fronteras* (2020a), *Personal médico* (2020b) y *Trabajadores venezolanos de delivery* (2020c), y que podemos asumir como tres escenarios conflictivos en los que se evidencia la xenofobia. Cada uno

de los cuales ofrece una narrativa no lineal sino fragmentaria en la que más que una estructura de principio-medio-fin encontramos un repertorio de reacciones sin intervención visible de un narrador principal de los acontecimientos o de la autora. Aparentemente no hay una verdad o un mensaje unívoco en lo que se cuenta, en rigor no hay propiamente una historia. Y he dicho “aparentemente” porque en efecto en la serie hay al menos tres recursos discursivos que me interesa comentar porque revelan tanto la conciencia narrativa de la autora como su intención de mantener el relato abierto en su propia fragmentación.

El primer y más evidente de los recursos es que cada video está acompañado de un texto breve que introduce el tema y contexto, como puede notarse en el video sobre los *Caminantes en las fronteras* en el cual leemos:

La pandemia no ha detenido los movimientos migratorios, y en parte ha comenzado a revertir el éxodo venezolano debido a la condición vulnerable de la población venezolana que migró a diferentes países latinoamericanos como Perú, del cual han decidido salir o entrar a pie; habiendo sido desalojados (más de 500 casos, según indicó el embajador opositor Carlos Scull), y perdiendo sus puestos de trabajo. Estas complejas realidades han generado tensiones, e incluso muertes, de venezolanos en las fronteras (desde mediados de abril hasta los actuales días de mayo), como se han extendido en sitios web y redes sociales, en las que siguen persistiendo comentarios xenófobos, que se han agravado. durante la pandemia. (González Portales, 2020a, s/p)

Se trata, como he señalado, de textos introductorios, pero de estilo informativo o explicativo, que no pretenden tener un carácter narrativo, y que sin embargo nos sitúan en lo que veremos, si hemos leído el texto, claro. Porque la otra opción es que podemos activar el video sin haber leído apenas esta declaración. Nada en el dispositivo audiovisual nos lo

impide. No es una etapa que debemos cumplir para avanzar. Es un marco de lectura previo, ciertamente, pero en rigor no es parte irrestricta de la narración audiovisual, y eso es precisamente lo que lo hace más valioso como recurso narrativo, pues coloca un anclaje del sentido afuera. La narración empieza afuera, antes de lo que “ocurre” durante el video. Además, la autora elige no intervenir en la sucesión de noticias y/o comentarios (de usuarios de Twitter, principalmente) para dar secuencialidad a los hechos o apuntar interpretaciones y juicios al respecto. Al contrario, las imágenes se suceden ante nosotros apenas acompañadas por la música instrumental.

Debo decir, claro está, que la música de la que también es responsable la autora funciona acá como el segundo de los instrumentos discursivos a destacar. El sonido se presenta acá semejante a su función en *Deriva en Valpozueta*. De nuevo asincrónico en relación con la imagen visual, porque no corresponde con el sonido directo de las imágenes ni alude a alguna referencia sonora que sirviera a los efectos de reproducir la sensación de realidad o verosimilitud documental. Tampoco marca acentos giros inesperados, cumpliendo una función más bien dramática. Lo que ocurre es que el sonido crea una atmósfera anímica, un estado de recepción solemne para la lectura de los textos de las capturas de pantalla que componen el video. Una sensación que resulta incluso algo tensa y perturbadora, diría. En su conjunto opera como una desorganización de los sentidos que

impone escuchar⁴⁹ tanto o casi más que leer/ver. Como una suerte de ruido que contribuye a performar sensorialmente el aturdimiento que los contenidos visuales pueden producir semánticamente tanto por los referentes retratados en las pocas imágenes fotográficas, como por la violencia verbal de los comentarios que representan el mayor porcentaje del material.



Figura 1.15 XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales

En cuanto a las imágenes visuales, posteriormente al mensaje introductorio, el inicio del video da muestras de una mínima situación narrativa en términos de acción que da el establecimiento de los comentarios que leeremos posteriormente. La nota en sí misma no hace referencia a migrantes venezolanos (Fig. 1.15). Sin embargo, casi todos los comentarios xenófobos del video están orientados directa o indirectamente contra

⁴⁹ Expandiré estas observaciones en diálogo con otras de las obras del corpus, a propósito de la escucha, en el Capítulo 3.

venezolanos (Figs. 1.16 - 1.17) en el contexto de este hecho ocurrido el 14 de abril de 2020.



Luis Felipe Ocampo

Bien!!!! Es lo correcto, así se hace carajo. Al Perú se le respeta. Perú es una beneficencia???? Ecuador le conviene que se larguen esa gente no deseada y les dirige o facilita acceso a Perú, quién chucha son el resto como para definir qué el Perú es una beneficencia?

1 sem Me gusta Responder



Figura 1.16 XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales



Ben SH

Señor presidente, no tenemos recursos para nuestro país, por favor hagan que estos señores ilegales emigrantes regresen a Venezuela, no saben comoortarse y quién sabe que entre ellos haya delincuentes y chavistas infiltrados, poniendo a nuestro país en serio peligro, señores militares soldados de la PATRIA, por favor actuen por la seguridad de nuestro país.

15 h Me gusta Responder



Figura 1.17 XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales

Como la propia Freisy González Portales señala en el texto introductorio del video para contextualizar las imágenes:

El migrante es considerado una fuente segura de contagio o enfermedad, se les llama: potenciales criminales, borrones, monos, que merecen ser asesinados, que vienen con la intención de pedir bonificaciones (cuando el gobierno peruano no las ha otorgado al venezolano) entre otros aspectos, e incluso manifiestan xenofobia hacia las y los ecuatorianos y a su país. (González, 2020a, s/p)

En este repertorio de nombres y adjetivos negativos que reciben los venezolanos (o «venecos» como también se les refiere despectivamente), y que no hacen más que acumularse a lo largo de los 4 minutos y medio que dura este video, se actualiza (y con esto quiero decir se pone en acto) un imaginario de criminalización y racialización de la condición de migración que a la vez contrasta con la idealización y romantización del orden de la vida y lo local que ha sido supuestamente perturbado por la presencia indeseable de los extranjeros, y en simultáneo marca positivamente las fuerzas de represión que supuestamente defienden las fronteras y con ello la integridad del territorio nacional, exaltando un discurso de violencia que tiene repercusiones fácticas importante.

Todo confirma que los discursos, acciones sociales y políticas públicas que están aderezadas por la xenofobia y por el profundo desprecio y rechazo a los “otros” no son hechos aislados, y las posturas conservadoras confluyen en convertir a los inmigrantes en “chivos expiatorios”, en los responsables de las diversas problemáticas económicas, políticas y sociales que se presentan en los países de destino, en los de tránsito y aún en los de origen. (Roldán Dávila, 2020, p. 62)

Es francamente desesperanzador notar que apenas uno de los comentarios compilados en el video ofrece un tono de respeto y solidaridad por los migrantes (Fig. 1.18). Como si fuera poco el cúmulo anterior de representaciones racializadas y precarización, cargadas de profundo desconocimiento de la condición humana del

extranjero, este brevísimo momento de conciliación es prontamente contrastado por otro comentario que impulsa precisamente lo contrario (Fig. 1.19). Desde el resentimiento hasta la satisfacción por la desgracia ajena en el entendido de que es un castigo merecido por los males que han traído, en un claro tono de idealización del propio país como si Perú fuera una arcadía intocada en la que no existía la criminalidad hasta que llegaron los venezolanos.

#21Abr Muy lamentable la situación de nuestros hermanos venezolanos en #Perú que han sido desalojados por no tener cómo pagar el arrendamiento y se han visto en la obligación de retornar caminando. Urge la cooperación internacional para atender estos casos



Figura 1.18 XDLP. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales

Además de ser parte de un complejo imaginario social extendido a otras experiencias migratorias y en distintos territorios y épocas, el par estandarizado de romantización/estigmatización en el caso de la migración venezolana muy prontamente se posicionó como *leit motiv* en comentarios textuales y memes en las redes sociales

digitales. Probablemente avivado por el volumen sin precedentes de los grupos de venezolanos que han llegado, sobre todo por tierra, desde el 2018 en adelante, y de los que Perú es, como sabemos, el segundo receptor en toda la región.



Figura 1.19 XDLF. Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú ©Freisy González Portales

El tercer recurso que me interesa destacar respecto de la conciencia narrativa, que, no obstante, subvierte la idea de un relato acabado o un mensaje inapelable, es el sentido de final abierto que presentan los tres videos. Sin que haya una marca formal explícita, la última imagen de cada video ofrece una suerte de reverso o gesto que invita a la reflexión, pero sin clausurar la historia en su inscripción que permanece abierta y en proceso como la propia vida misma en su devenir, y por su puesto como la situación de la migración venezolana.

En el caso específico del video *Caminantes en la frontera*, la última imagen se trata literalmente de un reverso de la primera. El video comienza con aquella nota sobre el incidente en un punto de la zona fronteriza donde un guardia dispara a alguien para “persuadirle” de entrar al país. Para finalizar, el video muestra una nota periodística del 16 de abril de 2020, dos días después de la nota inicial (Fig. 1.20), que a su vez remite al retorno de un grupo de migrantes venezolanos que salieron de Perú, como de otros países de acogida, durante la pandemia porque sus condiciones de vida y estadía en dichos lugares se hicieron todavía más precarizadas.

→ **MIGRANTES**

Miles de venezolanos retornan a casa ante la cru- deza de la pandemia



Primera modificación: 16/04/2020 - 19:47 Última modificación: 16/04/2020



Figura 1.20 XDLP. *Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú* ©Freisy González Portales

En una suerte de escisión abierta, doble paralelo del «allá/entonces» y «aquí/ahora», que se ha mantenido como sustrato no dicho pero implicado en las oposiciones de nosotros

(los peruanos) y ellos (los migrantes venezolanos), el relato que se sitúa en términos de estrategias discursivas primero en Venezuela como coordenada de origen que está fuera del relato (audiovisual) mismo, al final abre de nuevo hacia ese afuera. Se fuga de vuelta, como si siguiera su camino de retorno al espectador, pero también a la realidad social, a la Venezuela a la que retornaron muchos migrantes venezolanos en cuanto se levantaron los cierres de las fronteras impuestos durante la pandemia. Ese retorno en el que a su vez muchos migrantes venezolanos (entonces y después) confirmarían que ya eran otros de sí mismos y en su propio país; que volver es también migrar. Por supuesto, no hay narrador que nos ampare, ni nota final que confirme la llegada a destino de los caminantes, quien observa debe articular por sí mismo las interpretaciones posibles y las reacciones que este retorno produjo. Probablemente, sin demasiado esfuerzo, las noticias en la prensa y las subsecuentes publicaciones en las redes sociales digitales le darán cuenta de cómo continuaron desarrollándose los acontecimientos desde entonces.

El 7 de mayo de 2023, un grupo de migrantes venezolanos que dormía en la calle fue atropellado en Brownsville, Texas, ciudad fronteriza que colinda con Matamoros en México. En el incidente murieron siete personas y seis más resultaron heridas. Las autoridades de la zona no descartan que se tratara de un crimen de odio. Al día siguiente de este hecho, centenares de migrantes fueron regresados a Venezuela desde la ciudad de Arica Chile, porque Perú negó el paso por la ciudad de Tacna ubicada en la frontera con Chile. “Las autoridades peruanas han declarado una emergencia migratoria en la zona y

han reforzado sus pasos fronterizos para evitar el acceso a personas indocumentadas”. (Statista Research Department, 12 de mayo de 2023). Tres años después de las imágenes que colecta *Xenofobia durante la pandemia* de Freisy González Portales, el archivo posible de las memorias de migración de los venezolanos sigue a la deriva en la realidad social. Los caminantes siguen llegando en números asombrosos a distintos sectores de la región, sobre todo en trayecto hacia EE. UU; y el clima de hostilidad frente a la crisis en muchos países, como en Perú, sigue tomando formas no solo en las calles y en los imaginarios mediáticos de las redes sociales digitales sino también en la enunciación oficial y las políticas públicas.

Archivar el paisaje, paisajear el archivo

Como se puede apreciar a partir de los trabajos de Vilena Figueira y Freisy González Portales sobre los que he reflexionado en las páginas precedentes, el paisaje como síntesis de la interacción entre el territorio (anterior o actual) y la experiencia de migración es una configuración perceptiva que forma parte de la reflexión sobre la identidad y el sentido de pertenencia geográfica y cultural con la que estas artistas elaboran simbólicamente su propia experiencia de migración. En la superficie más inmediata que podemos notar funciona como anclaje contextual para situar los acontecimientos y conflictos vividos por los migrantes, como se muestra *Caminantes en la frontera*, y también veremos en breve en *Carta a Ailín que está en Perú*. En tanto documento que acota una

aproximación al entorno, el paisaje fotografiado simultáneamente sirve al propósito de dar forma y dimensión perceptible al pasado, en el presente. Espacio geográfico ocupado o transitado (la calle, la frontera); acaso buscado o imaginado (el mar), el paisaje cumple funciones de localización en estas memorias de migración tanto en un sentido concreto, como en una orientación simbólica que remite a la pérdida, a la herida o a la memoria misma. En consonancia con la misma experiencia de migración el paisaje se presenta como desplazamiento literal y simbólico que espejea la deslocalización y la dificultad para delimitar lo que se vive en migración y, sin embargo, la imagen del paisaje puede darle soporte provisional para ser compartido con otro en la distancia; para corresponderse desde los afectos.



Figura 1.21 Captura del video Carta a Ailín que está en Perú. ©Diana Rangel Lampe

Carta a Ailín que está en Perú (2019) es una pieza de la artista y psicóloga venezolana Diana Rangel Lampe, actualmente radicada en Barcelona, España⁵⁰. Como casi cualquier carta que podamos pensar, es un mensaje escrito que un emisor envía a otra persona en la distancia. Como toda correspondencia, es un acto de habla diferido entre dos personas que se encuentran en lugares distintos. En este caso dos amigas venezolanas (Diana Rangel Lampe y Ailín Navas), una en Barcelona, España, la otra en Lima, Perú. Pero en este caso no se trata de un papel ni de pura escritura verbal, se trata de una pieza audiovisual compuesta por la combinación de fotografías, video e imágenes sonoras de la ciudad, acompañadas por la voz de Diana, además visiblemente inscrita por la subtitulación. Con este entramado se relatan algunos rastros del día como quien recuerda en voz alta y reflexiona sobre su propia experiencia (Fig. 1.21) desde su entorno inmediato. El espectador no tiene acceso a la interpelación de Ailín, pero puede saber por la declaración de intención que acompaña al video que el motivo de esta peculiar carta es que “ella quería que [Diana] le hablara de migración” (Rangel Lampe, 2019). También sabemos por ese paratexto que se trata de una colaboración para *Voces Migrantes*, un proyecto gestionado por Margareth Acevedo, en Argentina; Ailín Navas, en Perú; y Leisa

⁵⁰ Según las cifras 2 del Instituto Nacional de Estadísticas de España, en el último trimestre de 2022 Venezuela ocupa el tercer lugar (debajo de Colombia y Marruecos) en los flujos de inmigración procedente del extranjero, con 21.400 entradas solo en ese período, y 438,4 mil en total desde 2015. Aunque estas cifras son mucho más bajas que las que he señalado sobre Colombia o Perú, debo destacar que España es el primer país receptor de migración venezolana en la región europea, y el sexto en el contexto mundial.

Zambrano, en Ecuador; quienes desde el 2018 se interrogan sobre los desafíos de la migración desde los abordajes psicológicos y exploran alternativas de encuentro e intercambio cultural.

Aunque desde las primeras líneas, la voz en *off* menciona haber recorrido calles de Barcelona como parte de un trayecto habitual y simultáneamente se muestra un paneo de fachadas de edificaciones urbanas, decir que estas imágenes sitúan al espectador en el contexto concreto o que nos permiten una impresión general de la arquitectura y diseño urbanístico de la ciudad no se ajusta en realidad a la experiencia de recepción que este video propone. Desde las primeras imágenes resalta una cierta extrañeza del lugar o, más precisamente, de cómo ese lugar es ofrecido a los sentidos. Un paisaje pétreo y saturado, en el que los elementos se superponen en capas como agolpados entre sí; casi parece no haber aire en ese espacio, y la poca apertura que puede percibirse se encuentra lejos del emplazamiento desde el cual se mira. Sin embargo, en el recorrido de la mirada a través del lente de la cámara, el paisaje adquiere cierto y ligero dinamismo. Por la distorsión del lente al acercar o alejar manualmente la distancia focal, y teniendo probablemente un vidrio o material transparente de una ventana de por medio, la cámara distorsiona levemente la imagen de la superficie del edificio en el recorrido lateral por lo que parece que la fachada misma se moviera o que su estructura perdiera estaticidad descomponiéndose. A este efecto se suma la falta de horizonte visible. El plano es emplazado desde un ángulo de visión normal, correspondiente con la altura de visión de una persona, y los edificios ocupan la

visual casi por completo, de manera que no puede verse más allá de éstos ni puede suponerse una medida de distancia y proporción. En conjunto, la distorsión óptica descrita y esta ausencia de horizonte ofrecen un establecimiento de la situación que desafía la noción de paisaje.

En este sentido, la presentación simultánea a la voz de Diana Rangel Lampe relatando el recuerdo del momento en el que consiguió su primer trabajo después de ocho meses de haber llegado a Barcelona acompasan las imágenes con el estado de ánimo y las reflexiones sobre la migración como la materialización precaria e inestable de un ritmo interior y no la descripción de un lugar exterior visible y/o transitable. No hay correspondencia literal entre voz e imagen en toda la obra, y esa escisión queda también establecida desde esta primera secuencia. Al respecto, me reservaré por lo pronto la reflexión a propósito del contenido verbal de la carta, pues dado su carácter poético y su mención específica acerca de la escucha como práctica de vida necesaria puesta de relieve por la experiencia migratoria, he decidido abordarla en entre el conjunto de las intersecciones entre fotografía y poesía a las que dedico el capítulo 3. En esta sección me interesa destacar, sin embargo, que en la estrategia de montaje que implica este diálogo aparentemente desconectado entre voz y paisaje, semejante al que se aprecia en las *Postales de la memoria* de Vilela Figueira, se refuerza la idea de que las imágenes, junto con su disposición fragmentaria y deslocalizada, procuran dar cuenta de la experiencia migratoria

como algo que se sustrae a la posibilidad de narratividad, y en la que las coordenadas previas de localización del sujeto resultan inoperantes.



Figura 1.22 Captura del video Carta a Ailín que está en Perú. ©Diana Rangel Lampe

Las siguientes imágenes lo confirman. En casi todas ellas se repite la ausencia de horizonte de la primera secuencia, independientemente de lo contenido en el encuadre y del ángulo de visión. Mediante el video pasamos de la fachada de la calle al cielo (Fig. 1.22); y de éste al interior de una habitación, a la terraza de otro edificio (Fig. 1.23), al mar (Fig. 1.24). Asistimos a vistas distantes o cercanas, de lo que está enfrente, arriba o abajo, en relación con el sujeto de la mirada, pero del cual no podemos precisar la exacta ubicación. En estos conjuntos de fragmentos desiguales entre los cuales no puede tampoco trazarse sucesión causal ni continuidad en el espacio, lo visual va ofreciendo un recorrido fragmentario e intermitente. Técnicamente, no podemos ni siquiera catalogar estos segmentos territoriales en la imagen como paisajes, pues la coordenada de horizonte es la que permite ordenar visualmente los elementos en un conjunto y denominar la extensión visible en torno ella como un paisaje.



Figura 1.23 Captura del video Carta a Ailin que está en Perú. ©Diana Rangel Lampe

Las imágenes del mar son ejemplo paradigmático dentro de este inventario. Mientras que en la obra de Figueira el mar aparece como horizonte simbólico aspirado en exceso: intervenido y superpuesto, repetido y nunca el mismo, pero sobre todo desprendido de las referencias contextuales que pudieran vincularlo con lo dicho por los testimonios; en *Carta a Ailín que está en Perú*, el mar podría considerarse una referencia de ubicación geográfica descriptiva de Barcelona, ciudad desde la cual Diana Rangel Lampe enuncia la misiva a su amiga. Y en ese orden de ideas no ha de sorprender que se repitan vistas distintas del mar a lo largo del video. No obstante, estas imágenes aportan muy poca información factual del entorno o de las prácticas culturales del lugar. Como la mayoría de las imágenes de la obra, la primera aparición del mar tiene una relación metafórica con la voz, que en ese momento refiera la experiencia de haber trabajado lavando platos en un restaurante por varias semanas, y cómo esa experiencia le dio ciertos momentos de contemplación y reflexión interior a pesar de todo lo que ocurría a su alrededor. La segunda aparición visual del mar, por otra parte, plantea una excepción significativa (Fig. 1.24). Aunque la imagen carece de horizonte, como las anteriores, y tampoco podemos constatar su ubicación precisa, en este caso acompaña el relato en el que la voz de Rangel Lampe comenta los acontecimientos ocurridos en agosto de ese mismo año. Único momento en el que la enunciación se sitúa plenamente en el presente vivencial para ofrecer contexto reciente sobre el barco en el “120 personas que venían de Libia fue detenido en puertos italianos” (8:24). El mar aludido verbalmente y el mar de la imagen son el mismo, y no lo

son. Podemos argumentar que se trata del mismo mar Mediterráneo en el que ha sido detenido el barco, claro está; y, aun así, no estamos ante una correspondencia plena. Ni la imagen ha sido registrada en el mismo puerto en el que fue detenido el barco, ni el barco se encuentra ya en esa coordenada puesto que el hecho al que alude Diana ocurrió tuvo resolución unos días antes del presente de la enunciación. Con todo, esta única literalidad entre voz y paisaje cumple una función ilustrativa que acentúa el peso de las consecuencias políticas de los acontecimientos en torno a la migración, precisamente por el contraste entre la movilidad visible de las olas y el barco “suspendido en el tiempo 18 días” (08:27).



Figura 1.24 Captura del video Carta a Ailín que está en Perú. ©Diana Rangel Lampe

Esa contradicción entre lo visto y lo escuchado acompaña luego en la continuidad de la imagen del mar las reflexiones de la autora sobre otros sucesos en los que se reitera

la oposición entre la fragilidad de la vida de los migrantes y el silencio de las autoridades; pero propósito del fenómeno en otras latitudes y como conflicto prolongado y reiterado en el tiempo, refiriendo de manera más general a crímenes de odio contra latinos en EE. UU.

De tal suerte que la correspondencia breve y frágil entre ambos códigos de enunciación también opera como enclave desde el cual puede notarse con más contundencia la permeabilidad entre la dimensión personal de la migración con la que inaugura la carta, que se sostiene tanto en enunciación verbal en la que predomina la primera persona como en el recuento de experiencias propias, y la dimensión colectiva dentro y fuera de las fronteras españolas a las que se alude a lo largo de la carta; coordenadas de las que Venezuela está paradójicamente ausente de toda mención. Acaso porque se trata aún de una herida abierta muy recientemente, en la que la propia Diana Rangel Lampe todavía no puede plenamente reconocerse. De hecho, la autora plantea al inicio de la carta que solo puede aproximarse a la experiencia de otros, y en particular de esos otros migrantes de Siria y Libia que llegan por la ruta del Mediterráneo sobre los que Ailín le ha pedido hablar, desde el entendimiento primero de su propia experiencia y circunstancia y a partir de allí tratar de ponerse en el lugar del otro. Su indagación verbal y visual en torno a la migración es propia y ajena a la vez; un camino de múltiples entradas e imágenes erráticas en el que incesantemente va y vuelve de sus vivencias a las de otros.

Como quien busca claves en un oráculo, o vuelve sobre sus pasos ante la necesidad de buscar una nueva orientación, Rangel Lampe, abre su propio archivo en proceso para ofrecerle también al espectador la posibilidad de ponerse “en los zapatos del otro” (4:08), o más bien en la mirada del migrante que procura lugar desde la incerteza. En esta «carta» el paisaje es visualmente construido por imágenes que Diana Rangel Lampe había ido registrando desde que llegó a la ciudad como parte de lo que ella misma llama “mis obsesivas grabaciones que a veces pienso que no llegarán a ninguna parte” (Rangel Lampe, 2019). Así, estas imágenes en su acumulación y variación van dando cuenta de una ausencia que excede la mirada y desorganiza los sentidos llevándonos a buscar orientación en lo que está fuera de ellas: acaso la voz, y la otredad sobre la que reflexionan las palabras de la autora mientras nuestra vista se acompaña de pequeños detalles de formas, de texturas y de cambios de perspectivas. Las secuencias visuales de todo el video se reiteran y forman regiones, como pequeños recorridos de los sentidos. Sin embargo, en su sucederse no producen continuidad en el espacio ni progresión en el tiempo. Por el contrario, parecen resistirse a estos principios narrativos en virtud de la creación de un territorio afectivo abierto, como un paréntesis suspendido en el que pueden encontrarse las dos personas implicadas (Ailín y Diana) en la distancia entre la enunciación desde Barcelona y la futura recepción en Perú. La misma autora lo remarca al confesar que no sabe si está allá o acá mientras escribe la carta. Entre palabra e imagen se ampara un paisaje dual de otredad que sugiere modos oblicuos de estar mediante el entramado de correspondencias sensibles de

una puesta en relación de fragmentos de paisaje archivado que deviene archivo de migración paisajado.

Esta estrategia general y sus operaciones específicas se replica en un sentido más extendido. Considerando el conjunto de las obras de las artistas que componen el corpus, diré que es parte de los procedimientos para crear nuevos modos de comprender la experiencia de migración en las que el desplazamiento forzado del lugar de origen produce una dislocación de la identidad y de la noción de comunidad que deben ser atendidas en su propia movilidad y escisión. Los trabajos de Vilena Figueira, Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe, que he abordado en este primer capítulo apuntan significantes claves en ese sentido en la elaboración de memorias migrantes: el uso del archivo para crear, y la creación de archivos abiertos por los que se intersectan otros archivos. Alertan, llaman, invocan, pero no inscriben cronológica o históricamente, sino afectivamente, vitalmente.

Es la pulsión de los afectos, la pérdida, el duelo de la migración lo que abre estos archivos y los pone en migración. Los desplaza de su lugar, los desarraiga y permeabiliza las fronteras entre el archivo nacional y el archivo personal y por supuesto entre lo propio y lo apropiado. Desde allí estas imágenes se comunican entre sí, se superponen, dialogan, se rozan y van formando también nuevos archipiélagos de afecto y cuidado.

Estos trabajos abren el archivo como lugar del tiempo y tiempo de los lugares. En el movimiento oscilante entre el archivo como cuerpo (en tránsito y transición) de la memoria y el cuerpo propio como memoria en desplazamiento, memoria que se hace y

deshace en los roces de los otros cuerpos o los cuerpos otros, y también por las heridas de sus ausencias. Memoria (más que) personal y (menos que) nacional cuyo presente debe reinventarse exigida por las distancias que impone la crisis migratoria venezolana. A propósito de esta interrogación sobre el lugar del cuerpo y el cuerpo como lugar de encuentro de la memoria versaran mis reflexiones sobre la re-elaboración de los álbumes familiares en el próximo capítulo; principalmente, en torno a las obras de Wendy Estrella Yannarella, Fabiola Ferrero y Freisy González Portales.

Referencias Capítulo 1

Acosta López, M. (2023). The Resistance of the Unarchivable: From Myth to History in José Alejandro Restrepo's *Musa Paradisiaca*. In N. A. C. Stephen Zepke (Ed.), *Violence and Resistance, Art and Politics in Colombia* (pp. 41–60). Palgrave Macmillan.

Acosta López, M., y Cardona, E. (2023). *Inauditas Tracing the Sound of Migrant Memories in Venezuelan Women Photographers* (T. Cruz, trans.). Gelimas Chilliprinting, Inc.

Alvarez, L. (2019). “El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital”, en *Políticas de la Memoria*, n° 19, Buenos Aires, pp. 161-168.

Augustus F Sherman, takes Ellis Island stenographer job, 1895, New York. (1895, enero 3). *The Evening World*, 6.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. V. Espinosa, trans.). Katz Editores.

Berajano, M. (Ed.). (2016). *Archion. Archivar lo creado... crear con lo archivado*. Siglo del Hombre Editores, SA.

Camacho, Alicia. S. 2008. *Migrant imaginaries: Latino cultural politics in the u. s. - mexico borderlands*. New York University Press. ProQuest Ebook Central
<https://ebookcentral.proquest.com>

Cardona, E. (12 de mayo de 2023 [25 de febrero de 2023]). *Inauditas: Conversación con las artistas*. Recuperado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DoeAdtP0faE>

Córdova Tábori, Lilia. “Vilena Figueira y la ansiedad de la memoria”. *El comercio*. Perú 14/12/2018.

Derrida, J. (2001). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Didi-Huberman, G. (2021). “El archivo arde”. En Goldchluk, G y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Figueira, V. (8 de septiembre de 2022). Comunicación personal.

González Portales, F. (2020) Xenofobia durante la pandemia / Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú. Mayo de 2020.
<https://vimeo.com/420804057>

González, J. A. (2023, May 3). *Mirada Expuesta* | “Este mar que ves.” El Universal.
<https://www.eluniversal.com/entretenimiento/149998/mirada-expuesta-este-mar-que-ves>

Gordon-Orr, R. (2023). Visual Culture. *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, 1–21.

Hirsch, M. (2012). Postmemory's Archival Turn. En *The Generation of Postmemory* (pp. 227–250). Columbia University Press.

Immigrant Photographs by Augustus Sherman. (s/f). Photo Gallery (U.S. National Park Service). Recuperado el 19 de junio de 2023, a partir de
<https://www.nps.gov/media/photo/gallery.htm?id=6529eb6c-155d-451f-67debad6f88dcf07>

Khan, S., Chattha, S., & Saleem, S. (2023). Visual and Linguistic Narrative Structures in Migration Discourse: A Socio-Cognitive Semiotic Analysis of Multimodal Projection of Afghan Migrants Living in Pakistan. *Palarch's Journal Of Archaeology Of Egypt/Egyptology*, 20(2), 636–671.

Marin, E. (2022). La Custodia / Vilena Figueira o el Arconte de la memoria. En V. Figueira, *La Ansiedad de la Memoria (fotolibro inédito)*, pp. 1–26.

McAuliffe, M. y. A. T. (Ed.). (2022). *Informe sobre las Migraciones en el Mundo 2022*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM).

Medina Hernández, A. M. (28 de junio de 2021). Historia a través de la fotografía. El análisis de tarjetas postales de desnudo femenino de la Compañía Industrial Fotográfica. *NIERIKA. Revista de Arte Ibero*.
<https://nierika.iberomx/index.php/nierika/article/view/7/589>

Núñez-Herrador, E. A., y Espinosa, R. (2019). Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica. *La Tadeo Dearte*, 5(5), 178–203.

Pedreáñez, I. Vilena Figueira: “Todo rescate de la memoria nace de una pérdida”. Cinco 8. 31 de octubre de 2020. <https://www.cinco8.com/perspectivas/vilena-figueira-todo-rescate-de-la-memoria-nace-de-una-perdida/>

Peeren, E. (2006). Through the Lens of the Chronotope: Suggestions for a Spatio-Temporal Perspective on Diaspora. *Thamyris/Intersecting*. 13, 67-78.

Plataforma de Coordinación Interagencial para refugiados y migrantes de Venezuela (R4V). *Refugiados y migrantes de Venezuela*. (11 de junio de 2023). Recuperado el 15 de junio de 2023, <https://www.r4v/es/refugiadosymigrantes.info>

Prada Llorente, E. (2004). El paisaje como archivo del territorio. *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 0(40). <http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/255>

Rangel, D. (2019, agosto 31). *Carta a Ailín en Perú. Diana Rangel (2019)*. Video Digital HD. 11:42 min. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fbSHylDBluY>

Refugiados sirios. (s/f). Recuperado el 21 de junio de 2023, a partir de <https://eacnur.org/es/refugiados-sirios>

Vargas Ribas, C. (2018). *La migración en Venezuela como dimensión de la crisis*. Recuperado el 4 de julio de 2023, a partir de <http://www.cries.org/wp-content/uploads/2018/09/009-Vargas.pdf>

Rivas, Luz Marina. “El país que nos habita: la tragedia de Vargas como metáfora”. *Conciencia activa* 28 y 29 (junio 2010-enero 2011): 131-161. Impreso.

Rodríguez Agudelo, G. (2011). Migraciones contemporáneas en la fotografía de Sebastiao Salgado, pautas para un análisis postcolonial. Universidad Nacional de Colombia.

Roldán Dávila, G. (2020). El siglo XXI y las migraciones internacionales. En *Migraciones, derechos humanos y acciones locales*. Ed. Barbara Frey, Ana Forcinito y Ana Melisa Pardo. *Hispanic Issues On Line*, (26), 60–75.

Rolnik, S. Furor de Archivo. Fitopatología Colombiana: Revista de La Asociación Colombiana de Fitopatología Y Ciencias Afines “ASCOLFI,” IX(18-19), 9–22.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Salgado, S., Salgado, L. W. (2000). *Migrations: Humanity in Transition*. United States: Aperture.

Vangelista, C. (2021). Fotografía y migraciones, siglos XIX-XXI.Introducción. *Artelogie*, 16. <https://doi.org/10.4000/artelogie.9420>

Capítulo 2

¿Dónde pongo el cuerpo? Del álbum familiar como lugar de cuidado y desolvido en la reinención de la familia



Figura 2.1 (Re)trato de familia. 1986. Measures of the Distance © Elena Cardona

Nací seis años después de la invención de la cámara Kodak 110. Una versión automática y compacta de cámara analógica, casi miniatura, que usaba cartuchos de película preensamblados en dos carretes para facilitar su instalación sin conocimientos previos del arte de manipular la película por cuenta propia para garantizar que la película se deslizara adecuadamente en el mecanismo interno sin trabarse o superponerse en el proceso (por error de instalación). En honor a la precisión, aquella Kodak 110 que tuvimos

en la familia y con la que hice este retrato no fue mi primera cámara. Le antecedió una adorable cámara instantánea con la que descubrí por primera vez el embeleso de mirar mi mundo a través del visor. Era azul como el Volkswagen modelo escarabajo de mi padre, en el que aprendí a conducir en la adolescencia y que después sería mío. El modelo y la marca cámara han desaparecido en el archivo de mi memoria de niña de 3 o 4 años. Tampoco conservo ninguna foto instantánea de aquella época para confirmarlo porque en realidad nunca hice una fotografía entonces, el cartucho de aquella cámara ya estaba discontinuado creo (o quizás mis padres no podían costearlo, quien sabe). Lo cierto es que fue más un instrumento de descubrimiento e imaginación para mí que una máquina de reproducción del instante.

En cambio, con la Kodak 110 di otros pasos más allá de mi misma y de aquella introspección del mundo exterior. Aquella observación atenta cedió lugar a las relaciones afectivas y me introdujo en la narrativa de mi familia con una inusitada agencia. Fotografiarnos unas a otras con aquella cámara también se convirtió en un lazo nuevo de proximidad con mi hermana. Era más una extensión de nuestros juegos compartidos que cualquier otra cosa, pero entre toma y toma nos fuimos también haciendo cuerpo y lugar la una a la otra en los espacios de la casa de mi abuela donde crecimos. De esas tardes de esparcimiento proviene mi primer retrato familiar cuando tenía 8 años.

Aunque no aparezca en la imagen es uno de los retratos familiares en los que me siento más implicada. Es una imagen de nosotros que me devuelve cierto calor de hogar

cada vez que vuelvo a verla. Sin dejar de interrogarme por los que éramos en aquel entonces y por el devenir de nuestras historias. El modo particular de abrazar (o no) y dejarse abrazar en el que reconozco sus temperamentos individuales y el modo de sostenerse unos a otros, o dejarse sostener, como el de mi padre que nunca ha sido un hombre de expresar con frontalidad sus emociones ni sus vulnerabilidades. En cambio, mi madre y mi abuela, mi prima y mi hermana, como las mujeres de mi familia toda, expresan su entrega o sostienen.

Con las imágenes del rollo al que pertenece esta imagen, y un álbum fotográfico que mi madre nos regaló, empezamos mi hermana y yo a contar nuestra historia como familia, entre imágenes de nuestros antepasados extraídas de otros álbumes y las que íbamos haciendo del presente. Así nos sumamos juntas a la labor de hacer memoria familiar compartida con mi abuela paterna, con quien pasábamos largas tardes viendo y volviendo a ver álbumes familiares entre los relatos de su voz.

En los 22 kilogramos que limitaban mi equipaje al emigrar no cabía el peso de tanta memoria compartida. Procurando sostenerme a mí misma desde esa pérdida, los álbumes que no pude traer conmigo han mudado capturas de pantallas de las conversaciones con mi hermana que está en Argentina, archivos digitales que alguna de mis tías o primas me envían con fotos de mi infancia, o de mi madre, o de mis abuelas, y un grupo de imágenes que Fabiola Ferrero reprodujo de los álbumes de mi abuela paterna en 2020. El entrelazamiento de mis afectos, las historias compartidas, la mirada abrigadora de mi madre, los paseos en bicicleta con mi hermana y mi prima, y las tardes de escuchar a mi

abuela vuelven en los gestos exigiendo un nuevo sistema todavía por venir en el que la herida de la distancia encuentre sus propias medidas.

Desde esa exigencia, estos abrazos me sostienen y me acercan a otros álbumes familiares de fotografías migrantes en cuyos proyectos encuentro elaboraciones fotográficas para repensar la familia y sus modos de hacer memoria en migración.

Álbum familiar: Cuerpo, casa y memoria

*[Y]a el mismo cuerpo, «poner el cuerpo», es
en sí ya una forma de dar testimonio*

Mariola Pietrak

*Family photograph may affect to show us our
past, but what we do with them - how we use
them - is really about today, not yesterday.*

Annette Kuhn

La memoria es una casa en la que todos caben

Liliana Bodoc

¿Qué puede decir la fotografía acerca del cuerpo? ¿Qué puede hacer la fotografía al cuerpo, con el cuerpo? ¿Y por su puesto a cuáles cuerpos? La fotografía es un modo de medir, investigar, pensar el cuerpo; un lenguaje que representa el cuerpo y lo disciplina. En este sentido, por supuesto, podría mostrarnos una cierta historia del poder a través de la mirada y la medición fotográfica. Modos de poner los cuerpos ante y detrás de la cámara. La antropometría fotográfica fue parte de la práctica científica antropológica desde el siglo XIX, y su adición a la disciplina se asociaba con darle un carácter más objetivo a la

observación etnográfica, convirtiéndola en un método de verdadera ciencia, digamos. La observación *in situ*, pero mediada por la escritura, se consideraba científicamente menos rigurosa. Como si el aparato mecánico y la mediación cultural adosada entre éste y a quien lo emplea no fuera una compleja y densa forma de mediación. Al esquema de Francis Galton para instrumentar la recolección de datos mensurables mediante fotografía le debemos los avances de la psicometría, sus pruebas descriptivas y predictivas, y también el primer método de reconocimiento facial: «retrato compuesto» para identificar rasgos comunes de belleza, enfermedad o criminalidad.

En este orden de ideas, basta recordar la extensa producción de fotografía que con intenciones de estudio antropológico inscribió en el imaginario social de los siglos XIX y XX modelizaciones de las comunidades indígenas nativas de África, Asia y las Américas, principalmente que resultaron la mayoría de las veces exotizantes, otras tantas romantizadas y otras simplemente desvalorizantes, perpetuando una infundada división entre «personas cultas» o «civilizadas» y «personas naturales» o «salvajes». Y este patrón se ha repetido luego de manera extendida a otros grupos subvalorados como los inmigrantes. Como puede notarse en una mirada retrospectiva de trabajos tempranos como el de Lehmann-Nitsche en la Patagonia en 1898, o más cercanos a nuestros días en los archivos fotográficos del programa Brasero entre 1942 y 1964, esta instrumentación de la fotografía como antropología basada todavía en una perspectiva biologicista y no cultural

tendió a asentar modos de racialización y discriminación basados en la medición del cuerpo e incluso difundir ideales eugenistas.

No obstante, me gustaría destacar que en el seno de las prácticas fotográficas también es posible advertir la potencia de la fotografía como instrumento de reflexión y desmontaje de estos protocolos culturales que ella misma ha acompañado. El proyecto Bracero History Archive (2021)⁵¹ me parece un ejemplo elocuente al respecto. No solo ha recolectado imágenes provenientes de las familias de los braseros con la intención de ampliar los documentos históricos en torno al programa, si no que propone el uso de estas fotografías como parte de los materiales didácticos necesarios para discutir en el aula de clases las leyes públicas del momento y su incidencia en las políticas de inmigración actuales.

Sostengo que estos modos de intervención del archivo y de otras prácticas fotográficas que extienden y problematizan el pasado, nos sitúan entre el testimonio y la reflexión de modo tal que la labor de hacer memoria exige del acto creativo más que de la mera reconstrucción o evocación para hacerse cargo de la deuda y el olvido histórico de la que es parte y agente. Con ese desplazamiento atiendo y empleo el término «desolvido»⁵²

⁵¹ Proyecto del Centro Roy Rosenzweig de Historia y Nuevos Medios, la Universidad George Mason, el Museo Nacional Smithsonian de Historia Estadounidense, la Universidad Brown y el Instituto de Historia Oral de la Universidad de Texas en El Paso. Financiado por el Fondo Nacional de las Humanidades.

⁵² En el campo literario este término tiene sin duda un antecedente significativo en la novela *El desolvido* (1971) de Victoria de Stefano. Ninguna referencia en los proyectos fotográficos que estudio en este capítulo se vincula a esta obra literaria ni al contexto directo de su trama ubicada en los años 60 y en el fondo social de la guerrilla, de la que fue partícipe la autora. En tal sentido no pretendo establecer una genealogía con la introducción de este término y no estuvo motivado en mi investigación por ésta. Aunque se trató para mí de

y, por supuesto, la acción de «desolvidar» como estrategia de extrañamiento en la que los materiales de una memoria anterior, restringida, afectada, negada, son intervenidos o transformados para remarcar los elementos críticos de la experiencia traumática que deben ser reelaborados, sin pretender adaptarlos o hacerlos encajar en la narrativa normatizada que no puede contenerla.

En tanto dispositivo de narrativización de la memoria familiar, el álbum aparece muy tempranamente en la historia de la fotografía, alrededor de 1860 (Sougez, 1999), pero por supuesto no aparece simple y aisladamente como gesto afectivo en el seno de la vida privada. También fue un instrumento silencioso de modelización de los cuerpos y de la noción de familia, y por extensión de la sociedad. Aunque hay desacuerdo entre los historiadores al respecto, por sus características y su primeras apariciones podríamos seguir las hipótesis que sostienen que el álbum familiar es extensión de las tarjetas de visita y las tarjetas de álbum que comenzaron a hacerse en 1858, y de los *photobooks* que los fotógrafos comerciales hacían por la necesidad de agrupar las imágenes para su venta, y que en consecuencia luego sus clientes replicaran esos modelos de coleccionismo para organizar en libros sus propios retratos familiares (Sagne, 1998). Más allá del trasvase entre lo comercial (que luego se bifurcaría en profesional y en artístico) y lo doméstico, en esta interpretación posible subyace para mí una idea de reinversión cultural que me resulta de

un hallazgo muy posterior, me pareció una sincronía afortunada descubrir que la novela de Victoria de Stefano narra ese país que fue y las violencias de entonces como lucha contra el olvido.

interés. Y es que en este orden de ideas podemos pensar el álbum familiar como reappropriación de las modelizaciones comerciales de los nuevos productos culturales y a la vez como gesto cohesionador del tejido social puesto en crisis por las transformaciones del mundo moderno: “un objeto simbólico que salvaguardaba los lazos emocionales y las relaciones sociales” (Sagne, 1998, p. 120). En reformulación de ese valor de objeto simbólico que ostenta el álbum familiar, su reinterpretación en estos proyectos junto con otras formas de fotografía vernacular ofrece un correlato heterotópico de la transformación de la familia, desde la reflexión sobre el cuerpo, la casa y la memoria en la experiencia de migración.

En el orden de lo afectivo, la reflexión sobre la fotografía vernacular me resulta ineludible en atención a los temas, materiales y procedimientos de trabajo que ponen de manifiesto los proyectos de Wendy Estrella Yannarella, de Freisy González Portales, de Fabiola Ferrero, y el mío propio, con más insistencia, y también de modos tangenciales en algunas de las fases de los proyectos multimediales de Diana Rangel Lampe y Vilena Figueira.

Como puede deducirse de una mirada general al corpus, estas fotografías recurren a la fotografía vernacular, principalmente en el uso de álbumes familiares, como materia para la elaboración de sus propios proyectos. En primera instancia, esta estrategia no luce como un gesto disruptivo si consideramos que se trata de una práctica bastante extendida entre fotógrafos considerar su propio archivo de autor como una fuente permanente de re-

elaboración. Y esto sin entrar siquiera en el territorio del arte contemporáneo, en el que los usos y reappropriaciones de la fotografía vernacular han generado un creciente interés en las últimas dos décadas, y hasta se podría considerar que estas prácticas artísticas (o curatoriales, en muchos casos) insisten en la apreciación de su carácter espontáneo, no intencional, e intentan remediar la desvalorización precedente de estas imágenes en la historia de la fotografía y en el mundo del arte en general. Si consideramos con Clément Chéroux (2014) que “[e]n el régimen de las imágenes, por su carácter profuso y prosaico, la fotografía vernacular ocupa justamente una imagen de alteridad: ella es lo *otro* del arte. A semejanza de lo vernáculo en general, ella es pues, a la vez, *utilitaria*, *doméstica* y resueltamente *heterotópica*” (p. 14), esta tendencia es en cierto modo una tarea de inclusión y transformación de las reglas del arte.

Me interesa esta definición de Clément Chéroux aunque no tanto específicamente en ese estatuto que le adjudica a fotografía vernacular frente al arte, sino en su carácter doméstico y heterotópico, en relación a la propia historia de la fotografía y a cómo se presenta inextricablemente vinculada con la experiencia de migración en mi corpus de estudio.

Quiero decir entonces que en estos proyectos el uso de los álbumes familiares y otras concreciones de la fotografía vernacular no responde meramente una declaración artística de resemantización o reappropriación de lo utilitario, ni de reclamo de su valor estético, aunque en efecto lo tenga, sino que hace parte de una poética fotográfica de la

memoria en contextos de migración. Se trata tanto de una fuente de inspiración y de recursos materiales, como de un motivo de reflexión sobre las formaciones de subjetividad en el orden de la intimidad y de lo familiar, y en el orden de lo social extendido, en la intersección de las variables de raza, género, estatus socioeconómico, entre otras, y en el terreno conflictivo de las negociaciones del sentido de pertenencia y de identidad (¿nacional?) que la experiencia de migración acentúa, densifica o transforma en muchas de las inquietudes e interrogaciones que los trabajos de estas fotografías me han planteado. En tal sentido, me parece que la historia misma de la fotografía trasluce la permeabilidad entre los ordenamientos de lo doméstico y lo público, o al menos la posibilidad de la fotografía de navegar entre estos órdenes de ida y vuelta, y problematizarlos.

En los proyectos *Illusorium* de Wendy Estrella Yannarella; *I Can't Hear the Birds* de Fabiola Ferrero; y *Dispositivos para tocar* y *Donde ya no eres nada* de Freisy González Portales, se trata no solo de la presencia reiterada de los álbumes fotográficos como herramienta de activación del recuerdo mediante el estímulo exterior (Molnár, 2015; Vicente, 2013); sino también que mediante éstos se materializan los procesos de memoria migrante como actos de imaginación que producen narrativas de identidad y problematizan nuestros modos de vincularnos y pertenecer a una cierta comunidad (Kuhn, 2002; Spence and Holland, 1991).

Abrir la mirada a un panorama más amplio de los estudios de memoria y migración, permite confirmar además que la referencia a la casa (y/o el hogar) es uno de los *topoi*

fundamentales de toda narrativa de migración y constituye un elemento clave para leer expresiones de nostalgia, manifestaciones de duelo, así como tensiones y conflictos entre el sentido de pertenencia al lugar de origen, el anhelo de retorno y la experiencia de desarraigo en el lugar de acogida en las memorias de las diásporas (Boccagni, Armanni y Santinello, 2021; Hall, 2020; Stock, 2010; Bauman, 2010). Por supuesto, se trata de un topos que tiene una notable recurrencia en la literatura de la diáspora venezolana, como puede advertirse en las antologías más recientes y los estudios críticos de la última década (Rivas Rojas, 2021, 2022; Carreño, 2013; Rivas, 2011). En estas memorias se deduce un correlato entre familia y nación, del que la casa (su imagen, su anhelo y su recuerdo) atraviesa no sólo el período de duelo migratorio, sino que emerge como tópico recurrente, que marca los desplazamientos y «entre-lugares» de la memoria.

La casa, escindida y desplazada como el propio cuerpo en la experiencia de migración, se hace cronotopo diaspórico de la memoria en estos proyectos. En este capítulo me interesa aproximarme a las imágenes de Wendy Estrella Yannarella, Fabiola Ferrero y Freisy González Portales para discernir sobre el álbum fotográfico familiar como herramienta que opera como soporte y mediador de la relación entre el cuerpo y la casa, en tanto éstos son cronotopos diaspóricos recíprocos en el tránsito de la experiencia migratoria que abren la interrogación sobre la noción misma de familia. De tal suerte, propongo que las reinterpretaciones y transformaciones que estos proyectos ofrecen acerca de la triangulación álbum familiar/cuerpo/casa constituyen modos de hacer frente al dolor, a la

pérdida, al olvido, en la elaboración de una memoria en resistencia, una resistencia de la memoria. La imagen y noción de familia que la fotografía inscribe mediante el álbum modela nuestros mundos interiores (Kuhn, 2002), intervenir esa imagen para interrogarnos sobre nuestros modos de habitar y estar juntos, es una tarea política a la que nos invitan estos proyectos.

Deseo decidido de memoria

En el trabajo de la fotógrafa y psicóloga venezolana Wendy Estrella Yannarella, el álbum fotográfico se presenta como un dispositivo nodular que marca simultáneamente sus vínculos con la historia y genealogía de su propia familia, así como su proximidad temprana a la fotografía en tanto objeto cultural y oficio. Como la autora suele recordar la fotografía la acompaña desde la infancia a través precisamente del álbum familiar, en el que se conjugan principalmente las fotografías que hacía su abuelo italiano que emigró a Venezuela en las primeras décadas del siglo XX, y la preservación y narrativa que estaban a cargo de su abuela⁵³.

La fotografía siempre estuvo presente en mi historia desde el entorno familiar. Mi abuelo, inmigrante italiano (como muchos en Venezuela), hacía muchas cosas, entre ellas las fotografías [...] yo no recuerdo a mi abuelo realmente porque él fallece pocos años después que yo nací, pero a mi alrededor siempre estuvo su recuerdo, todas sus cámaras, sus diapos porque estaban por allí los negativos, y

⁵³ Wendy Estrella Yannarella ha hecho referencia a esto en varias conversaciones y comunicaciones personales que hemos tenido entre 2018 y 2022. Su mención también ha sido recurrente en eventos relacionados con el ámbito fotográfico, como en la entrevista radial que le hizo Mónica Pupo para Diafragma 5.6 el 25 de abril de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=Wz873uQ6uTY>, y en la conversación online que mantuvo con Vilena Figueira para Espacio Articulado el 26 de noviembre de 2020.

sobre todo a través del álbum familiar, que mi abuela es quien me involucra en esto a través de esta narración de los álbumes. (Wendy Estrella. Entrevista personal. 3 de septiembre de 2022)

La potencia de este vínculo temprano y vernacular con la fotografía puede percibirse como herencia viva en las series fotográficas de Wendy Estrella desde *Peinture* (2014) y *Niñas bien* (2016) en los que la memoria familiar se aborda desde una mirada íntima de los resquicios de la casa y de pequeños objetos que aluden a una atmósfera otra en sombras, de “causas intangibles”⁵⁴, secretos y heridas por contar. Inmersa en esta reflexión sensible, Wendy Estrella Yannarella emprende su propio archivo familiar a través del registro de los álbumes (Fig. 2.3) en los que desde 1930 su abuela materna Hortensia fue preservando el material fotográfico hecho por su esposo Nicolino y por los amigos de éste que también eran fotógrafos aficionados, y elaborando cuidadosamente la narrativa de la familia a través de los años.

En la misma comunicación personal del 3 de septiembre de 2022 que he citado anteriormente, Wendy Estrella destaca tres aspectos de la historia que envuelve los álbumes de su familia y su relación con estos que considero claves en el seguimiento de su propia práctica archivística hacia poética fotográfica de la memoria familiar: «amateurismo», sentido de comunidad o familia ampliada, la experiencia ficcional(izada). Acaso la primera de estas claves ampara en sí a las otras dos y se extiende en ellas. A propósito de la hechura

⁵⁴ Wendy Estrella Yannarella. Catálogo del Salón Espacio Gaf Meridafoto 2016. p. 27
https://issuu.com/detodounfoco/docs/catalogo_expositores_ivsal_n_espac

de los álbumes Estrella Yannarella aclara que su abuelo “era un fotógrafo amateur”⁵⁵ y que las fotos están aún en buen estado gracias a la “intuición de la abuela” que supo cómo cuidarlas. Más que para remarcar la falta de formación y experiencia profesional de ambos, la acotación sobre el «amateurismo» de la labor de sus abuelos tanto en el oficio de fotografiar como en la tarea de preservación de las fotografías implica la filiación “con una determinada praxis fotográfica caracterizada por la pasión, la autoreferenciación y la libertad creativa” (Arolas y Font, 2013, p. 33). Una delicada y casi tácita concatenación de parentesco se teje desde aquí. El lazo consanguíneo con los abuelos Nicolino y Hortensia es simultáneamente para Wendy el origen de su vínculo con lo fotográfico, y estos lazos se refuerzan como declaración sobre su propia práctica fotográfica cuando en la deriva de su relato la misma Estrella se reconoce como fotógrafa “netamente vernacular” e insiste en que para ella es algo muy distinto de un oficio con el que ganarse la vida.



Figura 2.2 Captura de pantalla de las primeras 3 publicaciones en la cuenta de IG @laestrellawendy. 25, 27 y 30 de septiembre de 2016 (derecha a izquierda respectivamente) ©Wendy Estrella Yannarella

⁵⁵ Salvo indicación contraria, las frases citadas en esta sección Deseo decidido de memoria corresponden a comentarios o expresiones de Wendy Estrella durante la nuestra comunicación personal del 3 de septiembre de 2022.

Un segundo aspecto deviene en cierto sentido del mismo contexto de producción «amateur» ampliado por la colaboración de otros fotógrafos aficionados. Pues adicionalmente a las fotografías del abuelo, estos álbumes fotográficos en los que se funda el encuentro de Wendy Estrella Yannarella con su historia familiar (y fotográfica), incorporan imágenes hechas por personas allegadas a su abuelo, pero no miembros de la familia. Así dos reconfiguraciones se plantean simultáneamente desde la base de la narrativa familiar que construyen los álbumes. Esta suerte de autoría colectiva o compartida en el seno mismo de la trama narrativa de la memoria de su familia es además difusa y casi imposible de rastrear porque no hay marcas claras de atribución a cada fotógrafo en cada una de las imágenes preservadas hasta el presente, lo cual abre otra traza invisible, la de una conciencia implícita de que esta historia familiar no puede ser una sola ni unívoca. A su vez la incorporación de estas imágenes hechas por los amigos del abuelo sugiere metonímicamente una reconfiguración misma de la familia; un sentido de comunidad, fundada en el afecto y las aficiones en común por la práctica fotográfica compartida, que amplía el núcleo familiar más allá de los lazos consanguíneos o políticos (adiciones por contrato matrimonial).

La tercera clave que me interesa destacar es la asociación de los álbumes familiares con una especie de experiencia ficcional. Cuando Wendy Estrella Yannarella reflexiona sobre los álbumes familiares rememora sobre el disfrute de los tiempos de su infancia y se percibe a sí misma como espectadora: “Era como ver una buena película”, dice la fotógrafa

en una de nuestras comunicaciones personales. Esta comparación con la experiencia cinematográfica es sin duda relevante para aproximarse al modo en que ella misma percibe en el presente su experiencia del pasado, y el tipo de mediación que la fotografía le ofrece ante su historia familiar. Desde la proximidad de lo familiar, en la sala de la casa de la abuela entre álbumes fotográficos Wendy Estrella Yannarella es espectadora de la vida familiar antes de ella nacer, en particular la vida de su propio abuelo Nicolino. La memoria familiar desde allí queda marcada por el protocolo de interpretación (Isava, 2022) de ser aquello que solo puede ser experimentado como lejano y fuera de la realidad inmediata. En el protocolo de esta iniciación se vislumbran algunos de los trayectos simbólicos que propone su fotografía y que fueron exponenciados luego por su experiencia de migración.



Figura 2.3 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 30 de septiembre (derecha y centro), y 3 de octubre (izquierda) de 2016. ©Wendy Estrella Yannarella

Aunque no pretendo hacer un análisis genético de la obra de Wendy Estrella Yannarella, pues me parece que el archivo familiar que la autora va publicando en su cuenta de Instagram desde 2016 dista mucho de ser un relato de origen, y tampoco podría atribuirle

la continuidad de una línea cronológica, sí considero oportuno señalar algunas secuencias y giros que remarcan el correlato entre la familia, el álbum fotográfico y la casa. A pesar de que la cuenta de IG de Wendy Estrella Yannarella se presenta como archivo dedicado al álbum de familia y en efecto se apropia de este nombre para definir su propia identidad discursiva, este archivo no reproduce el orden interno de los álbumes familiares fotografiados de manera íntegra, ni sigue los criterios cronológicos y tópicos (eventos) de organización que caracterizan al género (Vicente, 2014, 2018; Larralde Armas, 2015; Triquell, 2012) al catalogar y mostrar las imágenes. Al tratarse de una cuenta de IG, evidentemente hay un ordenamiento cronológico de las publicaciones, pero ello no corresponde en este caso con los contenidos de las imágenes publicadas. Aunque no se trata de una obra finita sino de un archivo y en tanto tal subjetivo, susceptible de transformación (Rolnik, 2008) y siempre en riesgo de destruirse a sí mismo, diré que en su estado actual *Álbum de familia* ofrece cuatro ejes principales que organizan su contenido y describen cierta peculiar trayectoria de esta memoria en proceso como reconfiguración de la familia: el registro fotográfico de álbumes familiares, el retrato de familia, el registro de la casa y sus objetos, el fotomontaje como reinención del álbum. Tales ejes se evidencian en grupos de imágenes que se suceden en períodos de las publicaciones formando regiones visuales y temáticas de distinta extensión y claramente identificables en el *home* de la cuenta. Seguiré este orden ofrecido por el propio archivo digital para dar cuenta de los aspectos que me interesa destacar en torno al correlato entre casa, familia y álbum desde

las claves del «amateurismo», el sentido de comunidad y la experiencia ficcional(izada) que antes he indicado.

Bajo el título común de *Álbum de familia*, que se señala en el texto de la bio de la cuenta de IG y que también acompaña casi todas las publicaciones de la misma, esta “narración de los álbumes”, como la llama la propia fotógrafa, inicia *in medias res* con el registro un retrato en una de las páginas de alguno de los álbumes familiares (Fig. 2.2 derecha). Con apenas la referencia de un lugar y un nombre, en ese orden: “Álbum de familia. En La Pastora. Reinaldo”, asistimos sin saberlo a un giro de la memoria y sobre todo del rol de la autora en ella, quien pasa de ser la espectadora del álbum familiar al gesto de fotografiar el álbum e inaugurar su propio archivo familiar, que inicia como álbum de álbumes y se va abriendo a la experimentación técnica y a la autorreflexividad. Acaso todavía es pronto para verlo en estas primeras imágenes, pero se intuye una intención narrativa que transgrede la memorabilia en tanto recopilación de imágenes u objetos valiosos para el recuerdo. Las dos primeras imágenes corresponden a retratos de la misma persona (o eso suponemos porque se menciona el mismo nombre), pero lo que quiero destacar más que la precisión de la catalogación del registro es que estas imágenes atienden a la gestualidad. En este caso al contraste de los dos gestos: entre el modo desafiante de posar a cámara que muestra el retrato de Reinaldo en la situación más doméstica (Fig. 2.2 derecha) y el gesto de sorpresa de un Reinaldo elegantemente vestido (Fig. 2.2 centro) durante la celebración de boda (¿de quién?) y aparentemente capturado inesperadamente

por quien lo fotografía. A estas dos imágenes les sigue la fotografía de la cubierta de un álbum con el grabado: *Nuestra Boda* (Fig. 2.2 izquierda). A partir de acá todo lo que el espectador de las imágenes puede hacer es especular. Como al inicio de las buenas películas, tenemos algunos mínimos datos, pero mucho por descubrir, o al menos la expectativa de asistir a una historia que quizás nos será negada.



Figura 2.5 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 11, 16 y 19 de diciembre de 2016 (derecha a izquierda). ©Wendy Estrella Yannarella



Figura 2.4 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 25 y 27 de febrero de 2017. ©Wendy Estrella Yannarella

En las imágenes de las publicaciones subsiguientes a éstas se confirma que la atención de la mirada de la fotógrafa se posa tanto en los materiales preservados en las

páginas de los álbumes familiares como en los rastros o marcas de presencias anteriores (Fig. 2.3). Retratos de distintas épocas entre 1932 y 1962, aproximadamente, sin secuencialidad cronológica entre ellos, van mostrando distintas generaciones de la familia en las situaciones prototípicamente memorables como nacimientos, graduaciones, cumpleaños (Figs. 2.3, 2.4), matrimonios, comuniones y bautizos (Fig. 2.5), o retratos de estudio donde vemos al abuelo Nicolino posar junto a su equipo de béisbol (Fig. 2.6 derecha y centro) o incluso a un grupo familiar (¿hermanos o primos acaso?) vestidos como Blanca Nieves y los siete enanos (Fig. 2.7 derecha), y también en situaciones domésticas como paseos, vacaciones familiares, miembros de la familia jugando (Fig. 2.7 centro e izquierda), principalmente infantes, simplemente posando en algún lugar de la casa (Fig. 2.7 izquierda) o habitando cotidianamente los espacios de la casa (2.6, 2.7).



Figura 2.6 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 8 y 11 de octubre de 2016 (derecha a izquierda). ©Wendy Estrella Yannarella

El repertorio más que acumulativo es diverso en cuanto a las situaciones registradas, también lo es en cuanto las épocas como puede notarse en esta selección por

los formatos y tonos de las imágenes que evidencian el uso de distintos tipos de película y así como niveles diferentes de degradación, aunque no siempre se indique con precisión ni las fechas, ni los lugares ni quienes son las personas que aparecen retratadas. Como he señalado antes, los textos descriptivos que acompañan estas publicaciones son sucintos y en la mayoría de los casos se identifican bajo el título “Álbum de familia”. En este sentido, aunque se trata de un archivo vinculado a una familia específica (la familia Yannarella) en sus materiales de procedencia, la ausencia de cierta especificidad en los datos que he mencionado desprende en cierto sentido las imágenes de sus determinaciones primeras y las ofrece como fuente para la identificación de otras familias reales o posibles.



Figura 2.7 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 27 y 28 de octubre de 2016 (derecha e izquierda respectivamente). 18 de noviembre de 2016 (centro).

Aunque la autora misma no lo supiera para el momento de este registro, de ese desprendimiento y de la coexistencia de épocas, generaciones y diversos lugares que en esta etapa se muestran como latencia emergerá dos años después un aspecto fundamental de la serie *Illusorium* (2019-2020), cuyas imágenes abordaré posteriormente en esta

sección. Antes de desembocar en ese punto, que en efecto corresponde al último eje: el fotomontaje, quiero destacar dos giros de esta memoria familiar en proceso hacia afuera del álbum en tanto objeto fotográfico, pero sin abandonar su sentido como archivo y su valor personal y social como asidero de la memoria familiar. Como se constata en la selección que he mostrado, en las primeras publicaciones lo fotografiado es el álbum mismo, su contenido (las fotos) y también su materialidad como objeto. Es mediante el objeto-álbum que se accede a la familia, a una cierta memoria de ésta. En las siguientes regiones temáticas y visuales “Álbum de familia”, como he anticipado, surgen dos sujetos fotográficos más: la familia, mediante los retratos de familiares, y la casa, mediante el registro de sus espacios y objetos. En ambos grupos de imágenes se refuerza cierta intención dramática de provocar la imaginación del espectador que se puede intuir desde las primeras publicaciones de la cuenta como he sugerido antes.

En una oscilación entre el presente del pasado localizado en la casa que fue de la abuela y ahora es considerada “la casa familiar”, y el presente del futuro: el porvenir de nuevos álbumes familiares en potencia, desde abril de 2017 hasta enero de 2018, las publicaciones de *Álbum de familia* están casi enteramente dedicadas a los retratos de miembros de familia, incluida la propia fotógrafa entre estos. Aunque no hay en los textos complementarios ninguna mención particular acerca del tratamiento de género o edades, llama la atención que de los 25 retratos que ocupan este segmento, la mayoría corresponde a tías, y primas (Fig. 2.8), según se indica en las descripciones correspondientes; apenas 3

son de hombres adultos (Fig. 2.9); una sola de las imágenes corresponde a un infante (Fig. 2.9 centro); y dos de las imágenes son autorretratos (Fig. 2.8 izquierda). A partir de este desglose no podría afirmarse que hay un patrón en la selección e intención de las imágenes, ni mucho menos que sea representativo o no del grupo familiar. Serían muchas las circunstancias y variables a considerar, sobre todo porque la autora (que es a la vez quien fotografía y quien archiva) no menciona nada al respecto en las publicaciones. Sin embargo, sí podemos asumir que independientemente de cuántas personas haya fotografiado, éstos son los retratos que ha elegido para inscribir su mirada de/desde la familia.

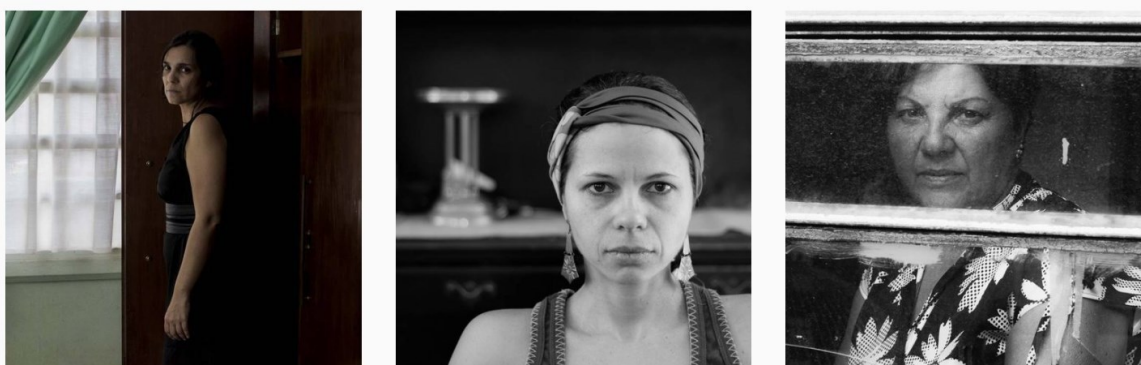


Figura 2. 0.8 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 9 y 12 de abril de 2017 (derecha y centro). 10 de julio de 2017 (izquierda). ©Wendy Estrella Yannarella

En un sentido amplio, este conjunto de retratos evidencia la decisión de extender la memoria familiar con nuevas imágenes que podrían ser parte de uno o varios álbumes familiares futuros. En ese aspecto no se diferencia de cualquier otro retrato familiar, podríamos decir. Pero en estas imágenes se traslucen adicionalmente otras características. Evidentemente no son retratos espontáneos. Las poses, la mirada directa a cámara en casi

todos los casos, la ausencia de la sonrisa estereotipada y complaciente de los retratos familiares es sustituida por un rango de gestos facial sobrios que se aproximan hacia miradas sombrías e incluso perturbadoras, son aspectos que evidencian un modo decidido de ocupar el lugar e interpelan a quien mira la imagen. Estos retratos fueron dirigidos por la fotógrafa para destacar una apreciación psicológica más que descriptiva o meramente situacional de un momento doméstico.



Figura 2.9 Captura de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 28 de agosto 2017 (izquierda); 29 de octubre de 2017 (centro); y 11 de noviembre de 2017 (derecha). ©Wendy Estrella Yannarella

Si en toda fotografía se abriga el gesto de preservar un momento (el deseo que lo envuelve y los afectos que suscita) para la memoria y a la vez de dar testimonio del lugar que se ocupa en él, entonces en estos retratos hay modo de poner el cuerpo ante la realidad material de la casa de la abuela y un modo implicarse mutuamente (la fotógrafa y cada uno de los retratados) en la elaboración de la memoria familiar, diría. Se torna en efecto mucho más patente la voluntad de continuar la «narración de los álbumes» desde una mirada propia que recupera de la tradición más amplia del álbum fotográfico como dispositivo de narrativa de la memoria familiar la inclusión de los nombres de los retratados, y en algunos

casos sus roles en la estructura familiar, aunque sin atribución de fecha o lugar. Entre lo espontáneo y lo dirigido, entre la tradición y su ruptura, domina la aporía. Sobre todo, entre la voluntad de dar cierta continuidad a la memoria familiar pero interrumpiendo la representación idealizada de la familia que es parte de los tropos y convenciones del álbum familiar (Fitzpatrick, 2021; Batchen, 2004, 2008), y que no era una excepción en el caso de su propia historia, pues en los álbumes de su abuela, como en los de la mayoría que conozcamos, raramente se incluyen momentos de tensión o se expresa infelicidad. Esa habitual inscripción de lo memorable en el álbum familiar aparece deslastrada de la pretensión de que solo la alegría y la celebración merecen ser recordadas, y desde los rostros y las poses se imponen cuerpos que testimonian el lugar y el presente, sin concesiones, incluso sin hacer lo que se espera de ellos que hagan.

Más allá de la inscripción archivística, que es breve e imprecisa, resulta destacable como estrategia narrativa la mención a Reinaldo ahora como Tío Reinaldo (Fig. 2.9 derecha), porque le permite a los espectadores fuera de la familia reconocer en el rostro del hombre maduro los rastros del rostro del niño de la primera imagen de la cuenta de IG ahora transformados por el paso del tiempo; y con ello es factible además vincular el pasado familiar al interior a los álbumes fotografiados con el presente de la fotógrafa y su familia. Aparte de los nombres y ocasionalmente los roles familiares, solo se incluyen como información complementaria una dedicatoria y dos felicitaciones por cumpleaños a dos de los fotografiados: una a Martín (sin referencia de parentesco) y otra a Rafael Enrique, que

es identificado como hermano (Fig. 2.9 izquierda). Aunque esto no establece un patrón suficiente, además de contribuir a trazar someramente el contexto, la inclusión de las felicitaciones alude a un evento memorable por lo cual insiste en la atribución vernacular de las imágenes como parte de un (otro) álbum familiar por venir. Por su parte, la única dedicatoria cumple una función similar pero ampliada simbólicamente. Como título de uno de los dos autorretratos de Wendy Estrella Yannarella en esta sección (Fig. 2.8 izquierda) se lee “A los ausentes”. Al acompañar precisamente a la imagen de la propia fotógrafa, esta dedicatoria no sólo expresa el motivo y carácter de esa imagen en particular, sino que adquiere además la función de declaración de intenciones en cuanto al conjunto. Estos retratos son así, no solo el deseo de hacer memoria del presente familiar sino también de rendir homenaje a quienes ya están desde el lugar emblemático de la familia, la casa misma de los ancestros como epicentro de sus lazos de parentesco y hogar que guarda la memoria.



Figura 2.10 Capturas de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 3 de marzo y 26 de febrero de 2018 (izquierda a centro); 18 de febrero y 8 de marzo de 2018 (centro a derecha). ©Wendy Estrella Yannarella



Figura 2.11 Capturas de pantalla de la cuenta IG @laestrellawendy. 2 de mayo de 2018 (izquierda); 15 de abril de 2018 (izquierda-centro); 28 de marzo y 7 de junio de 2018 (derecha a centro). ©Wendy Estrella Yannarella

Dado este valor fáctico y simbólico de la casa para la memoria familiar, no ha de sorprender que luego de esta sucesión de retratos familiares, las siguientes imágenes de la cuenta de IG de Wendy Estrella estén dedicadas a un registro de la casa de la abuela en el cual alternan fotografías y otros documentos del archivo familiar (Figs. 2.10 derecha y centro), colecciones de objetos memorables (Fig. 2.10 centro e izquierda), muebles, ventanas, puertas y demás detalles de las habitaciones (Fig. 2.11), y ocasionalmente nuevos retratos de algunos de los familiares.

Considerando estos rasgos de caducidad de los materiales y, por supuesto, las fechas de los documentos, las imágenes de los objetos testimonian el paso del tiempo y sugieren la necesidad de un registro digital de aquellos que probablemente ya no podrán ser guardados, y de los cuales entonces nada más quedarán las fotografías como recuerdo. En cuanto a la casa en sí, aunque predominan los encuadres cerrados y con poca distancia focal, entre una imagen y otra el espectador puede ir recomponiendo el lugar y reconocer que se trata de espacios inhabitados. De nuevo, la inscripción textual de las fotos no ofrece confirmaciones ni del lugar ni de la fecha en que se hicieron las imágenes, menos aún sobre

el posible destino de la casa. Pero los comentarios de otros miembros de la familia confirman que “parece otra casa”, vacía y sin actividad permanente se ha vuelto extraña a los ojos de quienes la visitaron en otros tiempos. Con lo cual estas imágenes no sólo atestiguan el estado actual de la casa, sino que también anticipan en el relato familiar su próxima desaparición y acaso la disgregación de la familia. En efecto, las publicaciones de la cuenta de IG de Wendy Estrella Yannarella cesan en agosto de 2018, poco antes de que ella migrara a Argentina. Pasará casi un año desde entonces hasta que Estrella publique nuevas imágenes en este *Álbum de familia*, en ellas encontraremos los fotomontajes de la serie *Illusorium* (2019-2020) como retorno a aquellos álbumes familiares de su abuela desde una mirada que se re-inventa la familia en la distancia figurando su propia memoria migrante.

En el 2018, en medio de una prolongada crisis económica en Venezuela, acentuada además por la inseguridad y por las protestas de calle contra el gobierno de Nicolás Maduro que no cesaban desde el año anterior, Wendy Estrella Yannarella ya no podía sostener más el centro multidisciplinario de estimulación para niños que fundó como psicóloga, especializada en el trabajo con personas con autismo, en Caracas. Había logrado resistir precariamente hasta entonces, pero tuvo que dejar de percibir su propio salario para estar al día con la renta del lugar y no poner en riesgo el funcionamiento del centro, la atención a los niños ni los ingresos de los colegas a su cargo. Finalmente, en 2018 cuando se agravó la crisis con la escasez de alimentos, Estrella Yannarella llegó a lo que ella misma

denomina el “punto de quiebre”, y decidió buscar otras condiciones de vida junto a su madre en Buenos Aires, Argentina donde se encuentra uno de sus hermanos.

Una vez instalada en Buenos Aires, y pasados los primeros meses en los que su ánimo y vitalidad, como los de cualquier migrante, estaban enfocados en entender el entorno, cómo adaptarse o negociar la experiencia propia para sobrevivir allí, Wendy Estrella Yannarella recibió su propio «baño de realidad» en el ámbito fotográfico y, como ella misma relata, con el reconocimiento de la pérdida:

Yo no me había dado cuenta de que al irme de mi país estaba dejando atrás mi objeto fotográfico. No lo entendí hasta que pasó toda esa adrenalina inicial de ‘bueno dónde nos ubicamos, el departamento, cómo voy a trabajar, trabajando en lo que sea, no importa, todo bien, eso no me afecta, porque hay que echar pa’lante y tal’. Y cuando quise tomar la cámara y hacer fotografía, no pude. Lo peor fue darme cuenta de que no podía porque lo que yo fotografiaba no iba a estar allá jamás [...] Fue el momento en que yo entendí, que yo fotografiaba solo desde esta casa en particular. Todo mi trabajo fotográfico fue hecho en esta casa y yo no había entendido eso hasta que me fui. Y tomé la cámara y no encontraba que hacer con la cámara. Y el día en que me di cuenta de hecho, ese día fue el día que comenzó mi depresión del migrante. (W. Estrella Yannarella, comunicación personal, 3 de septiembre de 2022)

Asumir esta pérdida le llevó un tiempo, pero fue precisamente desde allí que lo indecible de su experiencia se dio (¿y cedió?) a un nuevo lenguaje para ella. Es la experiencia fáctica de deslocalización que introduce la condición de migrante en esta nueva etapa de su vida, lo que le revela con más claridad su propio objeto fotográfico: la casa de la abuela. La casa que fue el lugar en el que creció, la casa que ha sido lugar de reunión de la familia, y sede principal de su memoria; la casa en la que asistió al encuentro con la fotografía: como espectadora, como creadora y como archivadora. El nudo de esto, por

cuanto se deduce del testimonio de Wendy Estrella sobre su propio proceso migratorio, es que estar despojada de esta casa que era el lugar donde fotografiaba era perder al mismo tiempo la fotografía como instrumento y lenguaje; entonces el duelo se tornó inabarcable porque no solo estaba distanciada de su familia y de su pareja que no había podido migrar con ella, había tenido que dejar atrás su historia, y adicionalmente no tenía a la fotografía como “tabla de salvación” desde donde elaborar estas pérdidas como en el pasado. La fotógrafa cuenta que siguió insistiendo en ver y fotografiar en Buenos Aires, sin realmente sentir que se encontraba a sí misma en estas nuevas imágenes. Mudarse a una casa de una edad semejante a la de su abuela, y cuya dueña era también una abuela, ayudó en parte a elaborar la experiencia, pero no lo suficiente en el proceso fotográfico. Fue finalmente el encuentro con la obra de otra fotógrafa migrante, Grete Stern⁵⁶, lo que iluminó su camino de vuelta a la fotografía vernacular y al álbum familiar desde la técnica del fotomontaje.

Emprendió entonces una nueva búsqueda en su propio proceso de creación teniendo como material de base el archivo fotográfico familiar que ella misma había creado, junto con dos de los álbumes familiares de su abuela que pudo llevar consigo al migrar a Argentina, y contando con el apoyo de su esposo, el fotógrafo Vladimir Marcano, quien digitalizaba algunas otras imágenes de aquellos otros álbumes que permanecieron en la casa de su abuela, y se los enviaba desde Caracas, Venezuela. Así, desde un “deseo

⁵⁶ La fotógrafa alemana Grete Stern, emigró a Argentina en 1933 debido a su origen judío. Entre 1949 y 1951 realizó una serie de fotomontajes titulados Sueños que fueron publicados en la revista femenina *Idilio*. Su trabajo jugó un papel fundamental en la modernización de la fotografía argentina.

decidido”, como ella misma lo llama, comienza su experimentación técnica con el fotomontaje en el que las claves de amateurismo, sentido de comunidad o familia ampliada y experiencia ficcional(izada) se materializan en una poética en clave ilusoria, como anuncia el título que le ha dado a la serie que se desprende de los años recientes de este proyecto: *Illusorium* (2019-2021).



Figura 2.12 Capturas de pantalla de la cuenta de IG @laestrellawendy. Álbum de Familia. 17, 20 y 22 de junio de 2019 (derecha) ©Wendy Estrella Yannarella

Las imágenes de esta nueva etapa inmediatamente llaman la atención por su efecto de realidad trastocada. Aunque las gestualidades y poses puedan ser reconocidas por el espectador como propias de situaciones cotidianas o incluso remitan a codificaciones socialmente extendidas del retrato familia, la situación en su conjunto se ofrece extraña dados lugares insólitos donde aparecen situadas las personas retratadas y la desproporción de escalas entre sujetos, objetos y espacios: un grupo familiar comiendo entre dos peldaños de una escalera (Fig. 2.11 derecha), un niño y una niña sentados en el tope de un escritorio cuyo ancho de las gavetas es mayor que la altura de ellos (Fig. 2.12 centro); dos mujeres y tres niños sentados en los resquicios de una pared exterior envejecida, casi flotando entre

las vetas de moho (Fig. 2.12 izquierda); son apenas las primeras muestras de una serie de imágenes paradójicas en varios aspectos.

Como en todo fotomontaje, encontramos en estas imágenes una composición que



Figura 2.13 Capturas de pantalla de la cuenta de IG @laestrellawendy. Álbum de Familia. 5, 8 y 25 de agosto de 2019 (derecha a izquierda) ©Wendy Estrella Yannarella

actúa por superposición de capas en las que los elementos que conforman cada capa son fragmentos extraídos de fuentes diferentes. En este caso la procedencia general de los elementos parece lo único seguro de identificar. Wendy Estrella Yannarella extrae de los álbumes de su abuela los retratos a los miembros de su familia, los descontextualiza de la situación originalmente fotografiada y los reterritorializa en un nuevo espacio-tiempo. En la primera operación en ocasiones separa a los sujetos de sus grupos originales, y luego los reagrupa con familiares de distintas generaciones, juntando personas que posiblemente no se hayan conocido entre sí o no hayan al menos compartido la escena original del registro fotográfico que fue asentado en el álbum de la abuela. En la segunda operación, la fotógrafa les da un nuevo espacio-tiempo a esas figuras y a los parentescos abriéndolos a una experiencia imaginativa más que restaurativa del pasado (Boym, 2008). Ciertamente,

los espacios en que se escenifican estas nuevas situaciones tienen a su vez un sustrato fáctico pues son imágenes totales o parciales del registro de la casa de la abuela Hortensia que Wendy Estrella Yannarella fotografió antes de emigrar. Para quien haya visto otras imágenes de la cuenta de IG @laestrellawendy no es difícil identificar algunas de las habitaciones, muebles, ventanas en estas nuevas imágenes. Por ejemplo, el salón con la enredadera en la ventana (Fig. 2.11 derecha) sitúa dentro de la casa familiar el retrato de la monja con la niña (Fig. 2.13 izquierda); y la repisa de la entrada servirá mostrador para los dos niños que posan sentados y, en la nueva escena, llevados a otra escala por la artista, lucen casi un objeto decorativo de la casa. Sin embargo, sustraídos de color y ahora repoblados con las fotografías extraídas del álbum familiar, los espacios de la casa de la abuela se desrealizan y se desprenden de sus coordenadas espacio-temporales específicas en favor de un efecto de «lugar otro fuera del tiempo» que permea toda la serie *Illusorium*.

Los familiares del presente y los que ya han muerto se juntan⁵⁷; primas y tías o abuelos, e incluso los amigos extienden sus relaciones de parentesco, más allá del pasado que los vinculaba en la narrativa del álbum fotográfico compuesto por la abuela Hortensia. En la misma cuenta de IG @laestrellawendy donde la autora había publicado previamente los registros de la casa y el álbum a los que me referí en las páginas precedentes, en junio

⁵⁷ Los retratos que utiliza Wendy Estrella Yannarella para estos fotomontajes son todos retratos de personas con vida en el momento de la toma fotográfica; sin embargo, conviene destacar que en la suerte de vida extendida hacia otro tiempo-espacio que estas imágenes ofrecen puede rastrearse otro hito importante de la historia de la fotografía familiar en la época victoriana durante la cual la fotografía *post mortem* se popularizó como una práctica para honrar a los fallecidos retratándolos junto a sus familiares como si en realidad aún estuvieran vivos.

de 2019 aparecerán las primeras imágenes de esta serie de fotomontajes acompañados del mismo título general “Álbum de familia” que inscribía las secuencias de publicaciones anteriores. Y también en esta nueva etapa los miembros de la familia expresan sus impresiones sobre las imágenes en los comentarios, de los que van surgiendo no solo interrogantes y confirmaciones acerca de las personas y lugares que las imágenes muestran, sino expresiones de afecto de los hijos, sobrinos o nietos de los retratados. Como en otras culturas diaspóricas, también este álbum fotográfico ilusorio opera como objeto cultural que contribuye al mantenimiento de los lazos familiares y al recuerdo de la vida anterior en el país de origen (Fitzpatrick, 2021). En estas interacciones virtuales y en la distancia se va construyendo un lugar abierto y significativo en el que se reiteran vínculos sociales, psicológicos y afectivos como resistencia a la disgregación de la familia; una suerte de casa de la memoria en la que todos pueden entrar y encontrarse, desde distintos países y zonas horarias, no solo para recordar sino para permitirse el asombro de volver a ver aquellas imágenes del álbum de la abuela Hortensia, e incluso los espacios mismos de su casa, como quien mira por primera vez algo que paradójicamente le es tan propio como ajeno.

Entonces, en algún punto, primero entendí que atravesar todo este proceso, es encarar el olvido, es hacerle frente al olvido. Es un acto de resistencia, realmente, ante el olvido. Es una batalla. Lo que me gusta de lo ilusorio, es que es irreverente. Y aunque se sirve de la memoria, a su modo, le gana la batalla al olvido y a las ausencias. Se la gana. Estas fotografías yo las hago para mí y, por supuesto, las personas que más vibran con estas fotografías son mi familia. Mi familia que son la mayoría migrantes actualmente. (W. Estrella Yannarella, comunicación personal, 3 de septiembre de 2022)

Es en este sentido planteado por la autora que interpreto en *Illusorium* una labor de cuidado propio que inicia por la necesidad de dar lugar a las ausencias concretas y que luego se extiende a otras capas de la familia como acto conjunto de imaginación y creación de ese tiempo afectivo posible, más allá de los hechos del pasado y del presente. Se trata de la elaboración de la herida propia y compartida, mediante la puesta del retrato, en tanto cuerpo fotográfico, en el lugar de la(s) ausencia(s). Esta operación de ocupación del lugar del / lo ausente, e incluso la reunión provisional de miembros de la familia en un tercer espacio creado fotográficamente y con temporalidad propia en el que he venido insistiendo al describir los fotomontajes de esta serie, tiene antecedentes significativos en un horizonte más amplio en el que la fotografía ha acompañado la indagación por la memoria y la identidad ante experiencias de violencia traumática en Latinoamérica. Pienso en concreto en la “ceremonia de encuentro” que produce Lucila Quieto en su trabajo *Arqueología de la ausencia* (2011) al juntar en un mismo espacio fotográfico, mediante collage, los retratos de padres desaparecidos y retratos de sus hijos sobrevivientes⁵⁸. A quienes la dictadura les negó la posibilidad de tener una memoria familiar efectiva, Quieto les ofrece, y se ofrece a ella misma, «la foto que nunca tuvieron», fotos soñadas o imaginadas; de hecho, son fotografías de un momento nunca ocurrido antes de la toma fotográfica; un recuerdo ficticio

⁵⁸ El proyecto de Lucila Quieto surgió desde su propia impronta como hija de un desaparecido y militante de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), la cual se formó en 1995 y ha reunido desde entonces a hijos e hijas de detenidos y/o desaparecidos de la dictadura cívico-militar argentina.

que reinscribe los lazos de parentesco de manera reflexiva en estos cronotopos fotográficos como lugar-tiempo de una memoria posible y necesaria para afrontar el presente. La ausencia concreta y las circunstancias de ambas fotografías son distintas, no se trata del padre o la madre desaparecidos por la dictadura en las fotografías de *Illusorium*, pero sí la pérdida de una familia entera e incluso, por extensión, la ausencia del país que le es negado al que migra en condiciones forzadas por la crisis social y humanitaria como es el caso de Wendy Estrella Yannarella y su familia. En lo sustancial ambos trabajos se encuentran en la creación fotográfica de lo memorable que a su vez expande el horizonte de expectativas en el desborde del presente.

Una otra narrativa familiar que desolvida, o como diría Wendy que “le gana la batalla al olvido”. Pues, aunque tiene como punto de partida el archivo familiar propio, su intención transgrede la testificación de la realidad factual pasada desde el descentramiento y la fractura teleológica que la experiencia de migración acentúan. Las imágenes de *Illusorium*, aunque gestadas durante la experiencia de migración, no articulan una narrativa aspiracional o anticipatoria como es recurrente en los álbumes familiares de migrantes (Fitzpatrick, 2021; Campt, 2017). Estos fotomontajes resisten la representación (y auto-representación) aspiracional tanto de integración o asimilación al nuevo país como de retorno al origen. Por nostálgica que pueda parecer la labor de hacer imágenes a partir de viejas fotografías, en la operación sucesiva de desprendimiento y posterior superposición de capas, en esas imágenes y lo que en ellas se ofrecen se dejan trazas para evidenciar su

naturaleza no real, por lo cual la realidad anterior queda desplazada de tal modo que ya no hay posible origen que reconstruir. En este sentido, producen un efecto de percepción más bien fuera del tiempo y fuera del espacio conocido. A diferencia de lo que lo que indican los estudios acerca del modo espacio temporal en el que la migración organiza la noción de familia en bloques divididos entre las configuraciones del antes y después y/o allá y aquí (Long, 2014, 249), *Illusorium* despliega un espacio-tiempo liminal que no se ancla a ninguna de estas dos coordenadas ni tampoco se resuelve en la sumatoria de ambas.

Me interesa que se vea el recorte porque es un fotomontaje, es decir, eso no pasó de verdad pero tengo que conservar bien esa ese límite entre lo real y lo ilusorio es decir [...] cuando ya terminé y tomé distancia, la sensación primera es de que esto no me pertenece, esto tiene vida, esa esto se está revelando ante mí y es algo que estoy viendo. Yo me sentí como espectadora de algo que había hecho yo misma. Como si yo misma estuviera viendo por primera vez algo. Es decir, el fotomontaje cuando realmente desde el punto de vista personal lo resuelves se te revela, o sea, se independiza de ti. (W. Estrella Yannarella, comunicación personal, 3 de septiembre de 2022)

Estos fotomontajes, como declara la autora, no tienen una intención de apropiación artística, y sin embargo comparten con la tradición del fotomontaje en la historia del arte y de la fotografía, enfocarse en los efectos crudos de la yuxtaposición más que en los contenidos separados de sus fragmentos (Laxton, 2019). En este orden de ideas es necesario señalar que no hay mención verbal alguna a la migración en los textos complementarios de este álbum, ni se contrastan el país de origen y el de destino o acogida entre sus imágenes o comentarios. Tampoco puede deducirse el tópico de la migración en ninguna de las imágenes con precisión. A diferencia de la reflexión expresa y directa que encontraremos

en los proyectos de Fabiola Ferrero y Freisy González Portales que abordaré en las siguientes secciones de este capítulo, en *Illusorium* asistimos a una elaboración más bien silenciosa, en sombra. La migración es el espacio-tiempo intersticial desde la cual se gestan las imágenes de la serie y ello se trasluce en la técnica y en la búsqueda de otro tiempo-espacio, pero no está tematizado en los comentarios ni se representa visualmente en los motivos de los montajes. Aunque los retratos utilizados provienen del álbum familiar previo, como sabemos, y por tanto remiten a personas existentes y eventos ocurridos, en el fotomontaje se desplazan hacia una existencia otra que no es pasado ni presente, que en efecto es forjada, ficticia si se quiere. Es en ese forzar la existencia en el límite que estas imágenes performan la experiencia de migración, y la memoria como resistencia



Figura 2.14 Capturas de pantalla de la cuenta de IG @laestrellawendy. Álbum de Familia 22 de marzo de 2020 (derecha); 10 de abril de 2020 (centro); 5 de julio de 2019 (izquierda) ©Wendy Estrella Yannarella

Ni aquí ni allá, el álbum familiar ilusorio que se le revela a Wendy Estrella Yannarella abriga una memoria desprendida, portátil y en transformación. En particular, en cuanto a la transformación que sufrieron sus procesos fotográficos precisamente debido a la condición de distancia que su migración a Argentina le impuso frente a sus «objetos

fotográficos» (la casa de su abuela y sus álbumes, además de los miembros de su familia). No poder acceder directamente a éstos significó en su caso una migración técnico-material de los procedimientos analógicos a los digitales y de la fotografía al fotomontaje, por ejemplo, como enunciación otra desde la misma materia vernacular con la que venía trabajando; y desde la cual ahora agencia una transfiguración a la vez literal y metafórica de sus espacios cotidianos y de propios lazos familiares re-inventando espacios imaginales en los recontextualiza retratos que ahora fuera del álbum ocupan virtualmente espacios de la casa de la abuela en el pasado reciente antes de la migración (Figura 2.13 izquierda) o los de otra casa en la que vivió la fotógrafa en Argentina (Figura 2.14 izquierda); también reúne a miembros de la familia que históricamente no podían coincidir en el mismo espacio-tiempo factual (Figuras 2.12 izquierda, 2.14 centro); y los hace habitar espacios que tienen una particular historia en la familia, como el cuartito prohibido debajo de la escalera en el que pone el cuerpo fotográfico de su tía siendo niña para que juegue, como deseaban la autora y sus primas a edades similares (Fig 2.14 derecha). Desde los fragmentos de la casa de la abuela y con la familia multiplicada fotográficamente, Wendy Estrella Yannarella erige una casa ilusoria en la distancia, impermanente y susceptible de nuevas mutaciones. Como apunta Raquel Rivas Rojas, siguiendo los planteamientos de Silvia Molloy, en su lectura panorámica de las narrativas de la diáspora venezolana del siglo XXI, la imagen de la casa traza un «entre-lugar» que sirve de refugio a la intemperie de la experiencia migratoria:

un *home away from home*, una casa fuera de casa; en suma, un lugar provisorio, aun cuando llegue a ser permanente. El *imaginary homeland* se vuelve homeland portátil, como Venezuela para los venezolanos, casa a la que se acude en el recuerdo, fuente inagotable de relatos que permiten asentarse. (Sylvia Molloy citada en Rivas Rojas, 2022, p, 67)

Entre la casa familiar y el álbum que es casa de la memoria (ahora fuera de la casa concreta), lo vernacular del «antes-allá» (Venezuela) y del «aquí-ahora» (Argentina) se encuentran en las imágenes de Wendy Estrella Yannarella como proceso metonímico que extiende fragmentos de una totalidad en un nuevo espacio heterotópico, en el que a la vez van quedando indexicalizados los tipos familiares, las generaciones e incluso la clase social, mediante rasgos como las poses de los retratos, la vestimenta y los objetos, de los cuales pueden deducirse épocas e imaginarios sociales asociados. Sin embargo, diría que esto es una condición que se considera propia de los archivos o colecciones vernaculares y que no remite con especificidad a un «vernacular venezolano». Se requeriría de un conocimiento archivístico muy especializado para advertir tal dimensión en su trabajo o en todo caso de una experiencia compartida que puede revelar coincidencias entre lo visto y el propio álbum familiar. En todo caso esta aproximación parece apelar más bien a la recepción afectiva desde lo cotidiano e íntimo que se ha tornado en «extrañamiento», quiero decir, que se ha vuelto extraño en la experiencia y se nos devuelve a quien lo vemos como un acto de extrañar para hacer memoria⁵⁹.

⁵⁹ Me he referido en la introducción a este extrañamiento en tanto estrategia-efecto que hace ostensible el gesto de fotografía en la imagen y con él una potencia poética-política que interpela a quien ve la imagen.

Este *Álbum de familia* que en sus segmentos iniciales muestra un archivo del pasado familiar en el que se articulan cuidadosamente historias y parentesco, mediante los retratos, breves inscripciones y otros objetos preservados como evidencia de algunos eventos significativos y emblemáticos de la narrativa familiar. Atravesado por la migración este archivo en proceso, fundado en el álbum familiar y las imágenes de la casa de la abuela, se desplaza hacia la re-elaboración de la memoria familiar en la que el gesto de fotografiar supone a la vez poner el cuerpo propio allí en lo que exige presencia y acción, y poner el cuerpo de los otros, ocupar las ausencias, hace derivar el álbum como objeto testimonial de la memoria a casa-ilusoria del desolvido en los fotomontajes. Desde tales dimensiones materiales, se potencia este proceso intersubjetivo como voluntad de cuidado y afecto: “deseo decidido” de memoria con el que se encara la batalla contra la amenaza del olvido.

Velar la casa: que parezca que hay alguien⁶⁰

En el proyecto *I Can't Hear the Birds* (2016- en curso), la fotoperiodista venezolana Fabiola Ferrero aborda la reciente crisis migratoria venezolana a la luz de las sutiles tramas entre la memoria familiar (la suya propia inicialmente), la complejidad del colapso económico y la inestabilidad política del país que le dan marco. En la intersección entre lo familiar y lo nacional anida la potencia de una memoria que es profundamente personal y

⁶⁰ Las reflexiones en torno al proyecto *I Can't Hear the Bird* que desarrollo de manera ampliada en esta sección, cuentan con una versión preliminar en el artículo Entre archivo y performance: Resistencias de la memoria, *Liminalities*, 18(3). En aquella oportunidad mi abordaje estuvo orientado por las intersecciones que identifiqué entre los proyectos de Fabiola Ferrero, Verónica Aponte y Adriana Rondón-Rivero y por las conversaciones que sostuvimos entre 2019 y 2021.

que sin embargo no es individual, sino que nos involucra en el presente de un país y de la gente que lo vive dentro y fuera de los límites geográficos del territorio nacional.

Entre el 2016 y 2023 son muchas las capas que han ido sumándose en este trabajo de largo aliento. Imágenes que transitan entre la violencia evidente y reconocible de un presente inmediato y otra forma de violencia sostenida en el tiempo. Al primer caso atienden fotografías como las que retratan civiles detenidos por la policía durante las protestas por el referéndum para revocar a Nicolás Maduro de la presidencia (2016), o mujeres migrantes venezolanas en situación de vulnerabilidad o víctimas de violencia (2020). De la segunda encontramos imágenes que remiten a décadas de malas políticas, desatención y corrupción de las instituciones de gobierno, expresadas en el deterioro de las infraestructuras y la inseguridad, como en la falta de mantenimiento de Parque Central, en Caracas, uno de los complejos arquitectónicos más emblemáticos de la modernidad venezolana (2021, 2022), o el desastre ecológico causado por derrames de petróleo en el Lago de Maracaibo (2018) debido a fallas de mantenimiento en la infraestructura; también en las filas de personas en los mercados, farmacias y estaciones de gasolina por el desabastecimiento; y por supuesto, las imágenes desoladoras de migrantes cruzando a pie el río Táchira en la frontera entre Colombia y Venezuela (2020).

De estas capas me interesa destacar en este capítulo cómo la casa emerge como cronotopo de la memoria en la experiencia de migración en tanto constituye el espacio físico en el que se materializa la ausencia que es imperioso ocupar literal y simbólicamente,

tanto para testimoniar fotográficamente el momento del presente y los rastros del pasado, como para hacerse cargo de la transformación necesaria. La imagen de la casa, y de lo familiar como pérdida, surge entre las líneas de este reportaje de la nacional como espacio de gestación que abriga el propio proceso de duelo migratorio de Fabiola Ferrero y anuda desde el presente el rastreo de su memoria de infancia como contrapunto del abordaje fotoperiodístico de esta realidad más amplia sobre la situación actual de Venezuela. En palabras de su autora, Fabiola Ferrero, este proyecto “busca retratar a Venezuela como un estado mental, donde vuelan las memorias alrededor de un espacio físico abandonado” (Ferrero, 8 de junio de 2021).



Figura 2.15 Captura de pantalla de la cuenta de IG @fabiolaferro 11 de junio de 2021 #ICanHearTheBirds #Venezuela #migration © Fabiola Ferrero

Siguiendo esta premisa que acompaña el amplio y diverso archivo de *I Can't Hear the Birds*, pero sin pretender trazar una genealogía entre sus imágenes, propongo como punto de partida situarnos en la casa de la abuela a la que Ferrero vuelve después de haber emigrado de Venezuela, y desde allí apuntar los rasgos principales de su poética fotográfica en la que el cuerpo hace memoria en la casa y la memoria se corporiza. En la imagen que precede estas líneas vemos a Fabiola Ferrero en la esquina de una habitación, junto a la ventana, a media luz, sutilmente cubierta por el velo de una cortina (Fig. 2.15). Su rostro luce ligeramente levantado como quien intenta recibir la luz de la ventana, con los ojos cerrados, acaso recordando. La imagen ofrece así un signo múltiple en el que la fotógrafa ha puesto su propio cuerpo en el lugar para dar testimonio de lo vivido; a la vez que sugiere en su gesto la evocación de un tiempo anterior; e inscribe como materialidad la posibilidad de un recuerdo futuro mediante la toma fotográfica. Bajo el acompañamiento del texto extraído de su diario personal se expanden simultáneamente la lectura testimonial y el carácter performativo de su autorretrato.

Han pasado 5 años desde que crucé esa puerta, pero la casa de mi abuela se ve como si alguien hubiese dicho: “ya vuelvo” y luego decidió no hacerlo. Las fotos siguen en el mismo lugar, la pijama de mi abuela todavía está sobre su cama y la nevera está prendida. Mi mamá dejó eso y las luces encendidas durante años, dijo. “Para que parezca que hay alguien”. Quedé desorientada cuando escuché eso: para que parezca que todavía hay alguien aquí. (Ferrero, 11 de junio de 2021)

Las palabras de Fabiola Ferrero no solo nos permiten situar la imagen en la casa de la abuela y aproximarnos a lo que queda fuera del campo de la visión: todo aquello material que según ella misma todavía estaba allí y que no es ofrecido fotográficamente en este

avance del proyecto en su cuenta de Instagram @fabiolaferro. Su mínimo relato de la ocasión refuerza la introducción de la dimensión afectiva de la experiencia en la que habíamos sido inducidos por la imagen, y sobre todo en lo que a la misma autora le interpela: la contradicción de un lugar que parece haberse quedado suspendido en el tiempo; que está lleno y, sin embargo, nadie lo ocupa. La clave se erige en el doblez de la evocación de las palabras de la abuela ahora repetidas por ella misma en su desorientación. Imagen y palabra se corresponden entre el autorretrato y el diario no por una literalidad ilustrativa sino por la reiteración de un pacto afectivo que rinde honor a las palabras de la abuela: “para que parezca que hay alguien”.

Interpreto en este acto de autorretratarse en la habitación de la abuela un gesto de afecto expandido, que también es un rito de paso frente a la muerte simbólica de una organización de la familia que ha sido desagregada por la crisis nacional. Ella, que fue allí en su rol de nieta a ocuparse de las pertenencias de su abuela y de la casa en la que ya no hay nadie, ofrece su propia presencia para hacer parecer que alguien habita el lugar. Por su puesto, en efecto ella está allí en el momento de la toma fotográfica, y en esa acción transforma “la posibilidad de dar forma a las experiencias a través de su narración, convirtiendo lo que ‘pudo haber ocurrido’ en ‘algo sucedido’” (Sanjuán, 2020, p. 57). Más eso sucedido se hace sólo parcialmente visible en la fotografía, y esta será la clave reiterada como poética fotográfica de la migración en su proyecto. La Fabiola Ferrero en cuerpo presente está allí y a la vez no del todo, la cubre un velo que hace de su cuerpo una realidad

intermediaria, difícil de percibir en su densidad propia; una «presencia ausentada». Así, ella está allí para cuidar del paso de la memoria familiar a otro estado, y a la vez su imagen velada adquiere como conjunto las propiedades inmateriales de esas “memorias vuelan alrededor de un espacio físico abandonado” (Ferrero, 8 de junio de 2021). En tanto objeto testimonial, esta fotografía entra en el orden suspendido y pretendido de la casa de la abuela. Otra foto para acompañar acaso a las que siguen en las repisas; otro rastro que hace (a)parecer una suerte de normalidad cotidiana en la casa. Pero este objeto testimonial se ofrece ya trastocado por la experiencia migratoria. O más específicamente lo que comunica es la mirada de la migrante que regresa después de cinco años minada por el desplazamiento espacio-temporal, que no se reconoce del todo en ese presente inmediato que le rodea, y que más allá de la aparente totalidad unificada percibe capas de tiempo y experiencia disyuntivas. Este autorretrato de Ferrero nos interpela con un modo de «estar en ausencia», una filiación ambivalente (Bardenstein, 2007) con el hogar, que es también retorno a la patria desde lo familiar vuelto extraño en el presente.

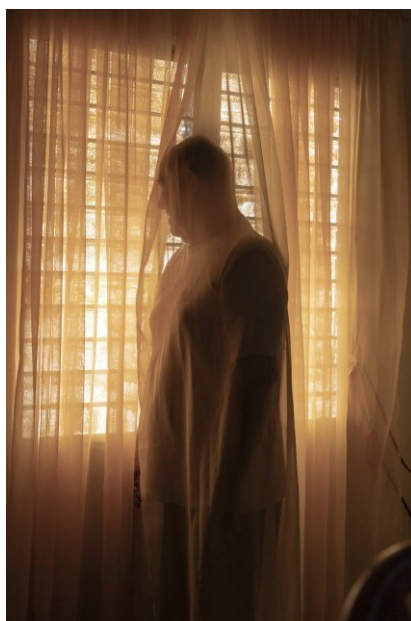


Figura 2.16 “Luis Luzardo, a former oil worker, poses for a portrait inside his home in Campo Alegría, an oil community in Cabimas, Zulia State, Venezuela”. 14 de febrero de 2022. I Can't Hear The Birds © Fabiola Ferrero

En cuanto al recurso estético de cubrir el cuerpo retratado con una tela traslúcida⁶¹ y al resultante efecto de «presencia ausentada» que he descrito en las líneas precedentes, el autorretrato de Fabiola Ferrero en la casa de su abuela no es un caso aislado entre las imágenes de *I Can't Hear the Birds*. El recurso opera en otros retratos con espacios y

⁶¹ Una lectura de las connotaciones ampliadas de este recurso en la obra de Ferrero permite sugerir el vínculo con una historia visual de la simbolización de la idea de nación. Una larga tradición de la iconología escultórica inscribe la representación de figuras femeninas cubiertas por velos como alegorías de virginidad o fe, principalmente. *La Velata* (1743) del escultor veneziano Antonio Corradini es uno de los referentes de mayor notoriedad y fama. A mediados del XIX, influenciados por su obra otros escultores como Giovanni Strazza, Pietro Rossi y Raffaello Monti dieron continuidad renovada a la representación de vírgenes veladas en el contexto del Risorgimento con lo que este motivo deviene alegoría de Italia como nuevo país unificado.

decisiones de iluminación y composición semejantes. Tal es el caso del retrato a Luis Luzardo ex trabajador de PDVSA⁶², quién también posa junto a una ventana y cubierto por las cortinas (Fig. 2.16). Por lo que puede apreciarse a través de las telas, la pose de Luzardo es distinta a la de Ferrero: con el rostro casi completamente girado hacia la ventana, y cabizbajo, su figura puede leerse como la de alguien que mira un afuera desolador o cuando menos ajeno. Lo vemos en un lugar entremedio interior; literalmente, entre la cortina y la ventana; con el cuerpo dentro de la casa, pero la mirada (y la atención) afuera. Con una mayor opacidad que en el autorretrato de Fabiola, resulta mucho más difícil identificar rasgos específicos e incluso detalles de su expresión facial.

En términos de representación visual este retrato niega los aspectos iconográficos (forma, dimensión, volumen, textura) que, en tanto reproducción de los aspectos perceptibles de la realidad, le darían identidad (visual) al sujeto ante la mirada de otros. Todavía más, oculta deliberadamente el rostro que consideramos zona de identidad de cuerpo y lugar del reconocimiento con los semejantes. En consideración a esto, resulta obvio que no se trata de un retrato descriptivo; sino de uno que aspira conectar al espectador con una situación y un estado de ánimo que corresponden a lo no visible en la imagen.

⁶² En la descripción completa con la que Fabiola Ferrero acompaña a esta fotografía puede leerse: “Luis Luzardo, a former oil worker, poses for a portrait inside his home in Campo Alegría, an oil community in Cabimas, Zulia State, Venezuela. The neighborhood was built specifically for workers with the now-ailing state oil company PDVSA, though these days many residents no longer work for the company. Once seen as a symbol of the rising Venezuelan middle class, many such neighborhoods are now falling apart due to subsidence caused by oil drilling, and residents experience lack of basic services”. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2023/Fabiola-Ferrero/8>

Ferrero tiende un puente material entre la imagen en la que no podemos del todo ver y la tragedia silenciosa de la crisis económica y política a la que alude el caso de Luzardo, como un modo de habitar ese territorio en falta que es la casa. De este modo, advierto, en la repetición del recurso también se refuerzan simultáneamente el entrelazamiento de la dimensión personal y la dimensión nacional en ambas historias, la de la fotógrafa y la del fotografiado. Pues éstas, aunque diferentes en sus contextos específicos, confluyen precisamente en la pérdida común del país.



Figura 2.17 "Two young women play with a scarf in the Guajira Desert, on the Venezuela-Colombia border". 26 de febrero de 2017. I Can't Hear The Birds © Fabiola Ferrero

Un tercer ejemplo de esta forma de encubrimiento para insistir en lo que no puede ser percibido visualmente, tematiza esta relación entre el velo y la existencia intersticial que se sugiere en las imágenes anteriores directamente. En el retrato de las dos mujeres

jóvenes que caminan por el desierto de la Guajira, en la frontera entre Colombia y Venezuela (Fig. 2.17), el velo toma el protagonismo del retrato si consideramos que cubre casi por completo los cuerpos de las retratadas y que éstas a su vez caminan de espaldas a la cámara, por lo que queda oculta incluso la silueta de sus rostros. El hecho conjunto de estar cubiertas y caminando de espaldas, por supuesto, aumenta la interrogación posible para el espectador de la imagen. ¿Quiénes son?, ¿de dónde vienen?, o ¿a dónde van? Son preguntas mínimas que la imagen no tiene intención de responder y que tampoco hallarán anclaje en la descripción de la fotografía.

Vista desgajada del conjunto de este trabajo documental, el retrato de las dos mujeres interpela por lo que no deja ver; por lo que media el velo, y por lo que queda fuera del campo de visión en ese desierto enmarcado por los límites de la óptica fotográfica. Se trata de una imagen silenciosa, diría, por cuanto en ella todo parece ligeramente quieto. Se erige con una composición serena y estable, de líneas simples en términos formales. Aunque en esta aparente serenidad las proporciones infiltran cierta inquietud: al cielo solo le corresponde un tercio de la imagen por lo que podría percibirse como un espacio comprimido, sin aire y dominado por la aridez de la tierra. Por otra parte, podría tratarse de cualquier lugar y de ninguno al mismo tiempo. En ausencia de elementos claros de referencialidad que permitan diferenciar ese paisaje en particular, ni siquiera para alguien que haya estado en el lugar donde fue hecha la toma fotográfica podría realmente asegurar dónde es ni cuándo. Vista en el marco general del proyecto de Ferrero, adicionando a estos

elementos el velo como clave, y atendiendo a los datos indicados de su localización, es propicia la analogía en torno a la migración o el cruce de fronteras como tránsito incierto del territorio pero también de la identidad y de las expectativas de comunidad: un sentido de ruptura que afecta la percepción del tiempo y el espacio (Peeren, 2006; Bhabha, 1994; Clifford, 1994) así como la visión de sí mismo del migrante ha perdido el contorno y nitidez (Hall, 2020) que se expresa en estas imágenes mediante la opacidad parcial de las telas que intermedian la visión de los sujetos detrás y delante del lente fotográfico.



*Figura 2.18 Casas de venezolanos que emigraron entre 2016 y 2021 (Selección). Las fotografías pertenecen al archivo del proyecto *I Can't Hear The Birds* cortesía © Fabiola Ferrero*

En el «extrañamiento» de la experiencia y de la mirada, el velo (los velos) tienen una doble función reiterada en el conjunto de las imágenes de *I Can't Hear the Birds*, como

parte del sistema de signos visuales que configuran el tratamiento de la ausencia como vacío, abandono y silencio; pero sobre todo, se trata de estrategia estética que contribuye a performar en la imagen una existencia intersticial creando espacios intermedios donde habitan los cuerpos y las miradas, como sugieren las imágenes anteriores (Figs. 2.15, 2.16, 2.17). También estas capas aparecen en otros conjuntos de imágenes como evidencias del cuidado, de la protección de los bienes y de la memoria. Telas, cortinas y plásticos aparecen en el registro fotográfico que hace Fabiola Ferrero de las casas de personas que tuvieron que dejar Venezuela (Fig. 2.18) cubriendo lo que todavía queda en ellas.

A diferencia de los retratos a los que me he referido con antelación, las fotografías de las casas muestran espacios literalmente vacíos o meramente ocupados por los muebles y las pertenencias de los migrantes venezolanos que antes vivieron en estas casas. En tanto testimonio de la migración de este siglo, Ferrero asemeja su propia experiencia personal y familiar con la experiencia de otras familias en cuyas casas todavía permanecen los objetos y mobiliario a la espera de un retorno o de la resolución final de venderla a nuevos propietarios. En las fotografías se puede notar como algunas de las casas permanecen casi intactas por algún tiempo, como en el testimonio que relata Fabiola Ferrero acerca de la casa de su abuela; en otras imágenes resulta mucho más evidente que se trata de lugares inhabitados, en los que se van acumulando los rastros del paso del tiempo en combinación con la ausencia física de personas. Sobre estas otras capas de tiempo como parte de una poética de la ausencia que exige una otra escucha comentaré a propósito del

video de este proyecto en el capítulo 3. Por lo pronto, me interesa en este punto atender como he mencionado a la presencia de las telas u otras capas sobre los objetos y lugares como evidencia del cuidado.

Cubrir con estos materiales las pertenencias dejadas en la casa se trata en estos casos, sin duda, de una decisión práctica que, en principio, no tiene un carácter estético y la intención de hacer una declaración sobre la experiencia. En el sentido más literal posible éstas son imágenes directas, pues provienen de la realidad inmediata captada por la cámara de Ferrero para mostrar el fenómeno de migración desde una de sus aristas que es el notable vaciamiento de las viviendas. La reiteración, sin embargo, apunta tanto a la dimensión inabarcable del fenómeno de migración como a las intrínsecas filiaciones entre casa, familia y memoria que cifran este retrato psíquico y afectivo de la crisis venezolana. Ocultando materialmente, también estas imágenes nos interpelan sobre lo que no podemos ver: Sobre las historias pasadas de quienes habitaban estos espacios; sobre sus hogares transicionales en el presente y, como diría Fabiola Ferrero, sobre las memorias que revolotean alrededor de estos espacios abandonados. Entre sus silencios de telas y a media luz, estas casas nos interrogan así mismo sobre el «aquí y ahora» escindido en el que ellas mismas como lugares y fenómeno social reciente están transformando los modos de vivir en Venezuela.

Otras historias todavía por contar de esta migración venezolana remiten a los desafíos que la desocupación de viviendas ha representado para la población venezolana

en la dimensión familiar, en términos tanto afectivos como económicos, y su paralelo en la dimensión social extendida como secuelas de la migración y el colapso económico. Es notable cómo este fenómeno sin precedentes en la historia contemporánea de Venezuela ha orientado nuevas estrategias de socialización que van desde las rutinas que los familiares deben implementar para hacer parecer que en las viviendas desocupadas todavía vive alguien, hasta el desarrollo de modelos de negocio para hacerse cargo del mantenimiento de la infraestructura y del sostenimiento económico de estos lugares en ausencia de sus propietarios, e incluso ocuparse de la venta en caso de ser necesario⁶³.

⁶³ En la descripción de la fotografía del 18 de marzo de 2022, la propia Ferrero hace referencia explícita al respecto: “Many middle-class families leave their belongings behind when they migrate, hoping eventually to return. Local entrepreneur Mairín Reyes has built a business around this practice. Migrants call her when they realize they won't return to Venezuela, and she catalogs and sells the contents of their homes for them, and eventually the house itself” <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2023/Fabiola-Ferrero/20>

Como parte de una investigación más amplia y en proceso, Stefan Gzyl abordó estos aspectos desde una reflexión de diseño urbano y en diálogo con los testimonios de cuidadores en la ponencia “Caracas, Departed City. Caretaking in the aftermath of emigration and collapse” presentada durante el simposio (Re)thinking Venezuela: Movement, Transit, Displacement, en Cornell University entre el 14 y el 15 de abril de 2023.



Figura 2.19 I Can't Hear the Birds Cortesía de © Fabiola Ferrero

A propósito de la deslocalización como existencia intersticial simbolizada por este «velamiento», encuentro resonancias significativas entre los retratos que he comentado hasta ahora, el registro de las casas de personas que emigraron y otra imagen del proyecto que también sitúa al espectador en la casa vaciada pero ahora intencionalmente habitada por el álbum familiar. En este caso se trata de la casa de los padres de la fotógrafa, también incluida en el registro previamente comentado (Fig. 2.18, derecha). Con una estrategia distinta de superposición de capas, Ferrero explora otro modo de «poner el cuerpo» en la casa para sostener su propia vulnerabilidad ante esa realidad que le interpela desde la ausencia, y ocupa provisionalmente el presente vaciado de sentido desplegando imágenes

de su propio pasado familiar (Fig. 2.19) para testimoniar la paradoja de su experiencia como migrante.

[F]ui como poco a poco vaciando la casa y, en ese proceso que fue un poco terapéutico, yo quise darle un espacio simbólico a la memoria y la proyecté en las paredes. Busqué un proyector y proyecté videos de mi infancia en las paredes de ese apartamento vacío como para darle un último chance a la normalidad de habitar esa casa. (Ferrero en Cardona, 2023 Inauditas Conversatorio. 25 de febrero de 2023.

Ferrero abre el archivo de sus memorias familiares y lo sobrepone en la casa como acto de resistencia⁶⁴ en el que se hace visible el encuentro inestable entre el espacio despojado y las ausencias hechas presencia espectral y anacrónica por la fotografía. El presente no puede ser revocado, ni siquiera restaurado por ese deseo de “normalidad” que invoca la autora en su testimonio al respecto. Esta capa de la imagen fotográfica proyectada en la pared hace de la casa un lugar de memoria velado. Y, sin embargo, no hay disimulo o enmascaramiento de la realidad; no se oculta la ausencia con las imágenes proyectadas de quienes vivían en la casa. Por el contrario, se remarca. La acción de encubrimiento está indefectiblemente ligada a hacer no solo visible sino experienciable la falta en su exceso. Allí, se especializan fugazmente el pasado y el presente de manera conjunta sin conciliar, no obstante, su disyunción, que permanece ostensible en los rasgos singulares de los signos que indexicalizan cada uno de los tiempos: la materialidad concreta y volumétrica del sillón

⁶⁴ En un marco más extendido en torno a la fotografía contemporánea hecha por mujeres, esta estrategia en particular podría apuntar nodos en común entre el trabajo de Ferrero y otros proyectos como *Arqueología de la ausencia* (2011) de Lucila Quieto y *Family Frames* (2016) de Muriel Hasbun.

desocupado y envuelto en plástico; la superficie plana y ligeramente translúcida del retrato, que hace de la presencia de la familia una suerte de segunda piel suspendida en ese espacio.

Teniendo también la casa y el álbum familiar como puertos de partida vivenciales y a la vez simbólicos de la experiencia migratoria, algo similar a *Ilusorium* ocurre en los correlatos que el uso de la fotografía vernacular articula en el proyecto *I Can't Hear The Birds* de Fabiola Ferrero, en cuanto al «extrañamiento» de lo cotidiano y la elaboración simbólica de la experiencia de migración. Con al menos una diferencia importante al contrastarlo con el trabajo de Wendy Estrella Yannarella. Como he apuntado al principio de esta sección, en este proyecto se conjugan fotografías de distintas procedencias y no solo del archivo familiar de la fotógrafa; pues junto con las imágenes extraídas de su álbum familiar también se encuentran imágenes de los álbumes familiares de otros migrantes y de sus casas; el registro documental de eventos noticiosos de la vida pública del país durante ese mismo período; y un conjunto adicional imágenes de técnica mixta que incluyen collages y dibujos digitales.

En rigor sólo un porcentaje de las imágenes de este proyecto podrían considerarse dentro de la fotografía vernacular como ha sido descrita, al menos en los estudios teórico-críticos contemporáneos (Cheroux, 2014; Zuromskis, 2009; Batchen, 2008). Sin embargo, en este punto adoptar en pleno la división entre fotografía vernacular (o amateur) y fotografía profesional, suscribiría un ideal de pureza de la técnica fotográfica, así como del campo fotográfico y sus modos de circulación en la cultura visual, en el que se re-inscriben

jerarquizaciones entre lo correcto y lo incorrecto, lo culto y lo popular, lo profesional y lo utilitario. Estas jerarquizaciones me parecen contrarias a la agencia política que la fotografía vernacular acompaña en estos trabajos en tanto permite poner de relieve una dimensión de las subjetividades y de las experiencias de la Venezuela contemporánea que se asume como un «fuera de lugar» para las personas migrantes y para una parte de la población que aún reside en el país, pero que se considera no representada ni por las prácticas ni por los imaginarios de las políticas actuales. Asimismo, porque asumir esta distinción entre fotografía profesional y fotografía vernácula desestimaría la elección poética que hace la fotógrafa al generar familias fotográficas entre estas imágenes de distinta procedencia como un gesto que devuelve la atención sobre el territorio nacional desintegrado como país, y a la vez extendido como «estado de ánimo» en la diáspora.

Joanna Long (2014) argumenta que la familia es central para la experiencia migratoria y para su estudio, no solo porque puede ser tanto el motivo de la movilización como el marco contextual en el que sus efectos son inmediatamente percibidos por los migrantes, sino porque “in diasporic contexts, experiencing multiple ways of family life can multiply ideas of family itself, adding it to the list of apparently singular things (home, homeland, identity, nation, belonging, etc.) that assume greater diversity through migration” (Long, 2014, 248). En consonancia con este argumento de Long, identifiqué en *I Can't Hear The Birds* una performance general de la migración como familia otra, extendida, dispersa, cuyos miembros se enlazan por la pérdida, por los afectos y por la

voluntad de interrogarse en ellos y no sólo por vínculos de sangre, por el lugar de origen o por la etnicidad.

El archivo que yo utilizo dentro del proyecto *I Can't Hear the Birds*, que es de mis compañeros, en tu archivo,⁶⁵ estas fotografías que son de los álbumes familiares de las personas que visito [...] obviamente tiene un lugar fundamental porque tomo este objeto que habla de la Venezuela que fuimos y que ya no existe. (F. Ferrero, comunicación personal, 2 de febrero de 2022)

La proliferación de imágenes provenientes de estos álbumes familiares de otros venezolanos cuyas familias también transitan la crisis migratoria y humanitaria multiplica una suerte de mosaico compartido e incompleto del país de origen: Venezuela. Pequeñas piezas parciales que no pueden dar cuenta por sí solas de la dimensión masiva e inédita de la crisis migratoria venezolana pero que al ponerse en relación unas con otras ofrecen un



Figura 2.20 Tríptico compuesto con fragmentos de fotografías del archivo del proyecto *I Can't Hear The Birds*
© Fabiola Ferrero

⁶⁵ Fabiola Ferrero se refiere acá a mis álbumes familiares, diarios y otros objetos personales que ella fotografió en la casa de mi abuela durante 2020, a ese conjunto de fotografías pertenecen algunas de las imágenes de las figuras 2.20 y 2.22.

otro país disperso y en movimiento; difícil de ver y de asir, difícil de comprender o clasificar, por supuesto.

El tríptico que antecede estas líneas ofrece un ejemplo que puede dar al lector mínimas coordenadas sobre las líneas de fuga e interconexión entre los álbumes propios y los apropiados (Sanjuán, 2020) que destaco en este proyecto de Fabiola Ferrero (Fig. 2.20). A la izquierda, vemos una fotografía de unas vacaciones de la infancia de Fabiola Ferrero cubierta con arena de la playa de Machurucuto a la que solía ir con su familia (Fig. 2.20 izquierda); en el centro, una habitación de la casa de la artista e investigadora Vilena Figueira en Caracas, Venezuela, cubierta con telas y plásticos durante el proceso de mudanza después de que ésta migrara a Colombia; y a la derecha, un retrato velado por el papel traslúcido de uno de los álbum familiares de mi abuela Elizabeth Cardona, re-fotografiado por Fabiola Ferrero en 2020. Como puede notarse, el velamiento en el que he insistido previamente también se extiende a otras formas de opacidad y difuminación; incluso en algunas otras imágenes del proyecto pasa por la elección óptica del desenfoque o difuminado (*blur/blurring*). En este aspecto conviene señalar que Carol Barsdenstein (2007) caracteriza bajo el nombre de «difuminado diaspórico» (*diasporic blurring*), el conjunto de operaciones de representación que en la producción cultural de la diáspora, se relacionan con la dificultad de asimilar la experiencia migratoria a una narrativa de continuidad y certeza espacio-temporal. Sin embargo, en el fenómeno descrito por Bardenstein apunta a una incapacidad para reconocer e incorporar el entorno y las

particularidades del presente en el país de acogida, o incluso las deficiencias y diferencias del pasado. Mientras que el caso de las imágenes de *I Can't Hear The Birds*, quiero insistir, la estrategia redundante en la remarcación de estos aspectos, así como en generar conexión entre lo que parece distante, haciéndolo familiar entre sí y abrigando su proliferación.

I Can't Hear the Birds es pivotalmente un archivo de archivos, abierto desde su interior, y susceptible de transformación. ¿Pero no lo son todos los archivos en algún punto, y más específicamente los archivos fotográficos históricos? Lo desafiante en este punto es que todavía se trata de un archivo proliferante, en proceso y del presente. No puedo considerarlo como una reconstrucción o preservación del pasado sino como la gestación de una memoria del presente; del presente de Fabiola Ferrero, que fotografía casas vacías, cajas de embalar, muebles cubiertos, viejas fotos (propias y ajenas), y desde ese derrumbamiento de la proximidad emocional sostiene la interrogación por el pasado y por el futuro sin sutura de una comunidad que derrama las fronteras geográficas.

Entre el velamiento y la proliferación se abriga su condición de memoria migrante para mí. Y en tal sentido insisto acá en la idea que he planteado en el capítulo 1 tomando como primer deslinde los proyectos de Vilena Figueira, Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe. Digo memoria migrante y no memoria de la migración porque no se trata solamente de que Fabiola Ferrero, en tanto fotoperiodista, tenga el propósito de documentar el fenómeno reciente de la migración venezolana, lo cual sin duda alguna es una intención principal en su proyecto. Sino porque su modo de abordar esa documentación está

empapado de su propia experiencia de migración, que expande y problematiza los modos convencionalmente distanciados de documentar. Junto con su propio archivo familiar y la documentación que hace se acumulan los registros de las casas y los álbumes fotográficos de otras personas como inventario sin clausura. Esta memoria migrante se multiplica al interior de sí misma y se abre al exterior; pues además las fotografías de Ferrero sobre estos objetos se reproducen y se desplazan hacia otros territorios y se transforman en otros proyectos.



Figura 2.21 Captura del archivo Web en proceso del proyecto *We Must be far Away* ©María Ríos-Mathioudakis

Es en efecto de estas proliferaciones que surge mi encuentro más directo con Fabiola Ferrero y su proyecto. Pues entre 2019 y 2021, extendió su reflexión hacia otras miradas y otras voces, desarrollando un capítulo en colaboración con migrantes venezolanas en California, Estados Unidos, que luego adoptó el nombre de *We Must be far Away*. En esta fase tuve la oportunidad de participar desarrollando una etapa de mi proyecto

Measures of the Distance junto con María Ríos-Mathioudakis (*The Place You Think About*), Verónica Aponte (*Hiatus 2002, 2020*); Nina Rancel (*La audición*).

We Must be far Away incluyó los proyectos individuales de cada una de nosotras y planteó intersecciones entre los mismos. En el proceso de seleccionar, ordenar y reagrupar fotografías de nuestros álbumes familiares fuimos a la vez, reuniendo las imágenes de nuestros recuerdos y preguntándonos cómo usamos ese pasado en el presente, qué nos dice de cada una de nosotras y acerca del orden de lo común del que provenimos, y cuya imposibilidad en el presente es la que nos sitúa en reunión. Sin duda, ese diálogo nos mostró mucho más de cómo vamos elaborando nuestro presente como migrantes y desde allí una nueva memoria de la(s) familia(s) en migración, que se enlazan en este momento significativo (y significativo) de la historia reciente de Venezuela. Un archivo que responde a una experiencia de migración que excede los marcos previos de representación e interpretación en el imaginario social venezolano y en sus prácticas políticas. Un archivo abierto, vivo (Diallo, 2012): de fotografías, videos, performance, collages, en el que recuerdos visuales, auditivos, táctiles, propios y ajenos, se rozan y se transforman (Fig. 2.22). Memoria transmedial y trans-subjetiva que, como una onda que rebota, se afecta y se transforma, responde desde distintos lugares y tonos a la interpelación de Fabiola Ferrero sobre esa Venezuela que está en el afuera geográfico.

Estas condiciones supusieron para mí no solo claves para repensar los límites del archivo fotográfico para dar cuenta de la experiencia de la migración, sino también una

interrogación vital sobre el lugar del cuerpo en ese proceso. Desde la común preocupación por la memoria y lo que dejamos atrás en la migración, surgió ese encuentro con Fabiola Ferrero en 2019, y fue ella quien sostuvo mi vulnerabilidad en su cuerpo y su mirada, al fotografiar por mí (quiero decir: para mí, y también en mi lugar) algunas fotografías de los álbumes de mi abuela Elizabeth (Figs. 2.1 y 2.21) y otros objetos testimoniales de memoria (diarios, libros y espacios de la casa), que constituyen parte de los materiales con los que yo estaba desarrollando mi proyecto artístico personal en torno a la memoria familiar antes de emigrar. Desde su vulnerabilidad y desde la mía, compartidas y únicas me interroga cómo hacemos frente a un dolor que no puede ser nombrado.

Poner el cuerpo detrás de la cámara para fotografiar es también un gesto de afectividad y cuidado: un modo de sostener la vulnerabilidad propia y de aquello que nos importa y sentimos en riesgo de desaparecer. En el gesto de fotografiar se manifiesta el deseo de preservar una experiencia, una emoción en un tiempo-espacio del que somos partícipes en ese momento y del cual la fotografía generará una pertenencia mutua: sí en cierto sentido podemos afirmar que la persona que fotografía está capturando un momento de la percepción y de la historia (de una familia, de una sociedad, de una cultura) también en cierto sentido quien fotografía queda imbricado en esa imagen, se pertenecen recíprocamente.

Me refiero a una pertenencia creada con el cuerpo como quien ocupa un lugar, en este caso doblemente: en el presente del gesto de fotografiar y en los múltiples presentes-

futuros de la percepción de la fotografía. “Ese ‘lugar’ es la base para un consenso, para el conocimiento intersubjetivo” (Flusser, 1994, p. 103), en el que la fotografía puede ser un modo de resistencia de la memoria, un modo en que la memoria resiste el olvido: creando nuevas experiencias en otros cuerpos, generando nuevas preguntas y extendiendo modos de cuidado mediante los cuales configuramos nuestro sentido de familia más allá de las organizaciones nucleadas previamente conocidas.

Tratando de asir el mundo

*Tratando de asir el mundo
me sostengo
me libero*

Freisy González Portales

Donde ya no eres nada (2017- en proceso) es declaradamente una exploración de la identidad en duelo, un testimonio del desarraigo, que Freisy González Portales hace desde su experiencia como migrante. Un aspecto inicial, acaso iniciático, de este trabajo en proceso también estuvo relacionado con la indexicalización y simbolización de la casa como cronotopo de la experiencia de migración. No obstante, esa inserción opera en la poética de este tercer proyecto fotográfico desde una perspectiva distinta a los dos casos que he abordado previamente. Pues, en primera instancia, en estas imágenes no se trata de la casa de la abuela ni de la remisión a la infancia, como en efecto ocurre tanto en el trabajo de Wendy Estrella Yannarella como en el de Fabiola Ferrero, aunque con estrategias fotográficas y propósitos estéticos diferentes.

En este caso, el gesto de fotografiar tiene que ver con documentar los lugares en los que la fotógrafa vivió durante los cuatro años de su estancia en Lima, Perú. Esos lugares que ella llama paisajes/paraísos migrantes, y en los que es notable la condensación entre la precariedad de las condiciones materiales de las habitaciones en sí mismas y la vulnerabilidad de su estar-allí: buscando acomodarse en un lugar intermedio entre las sombras y la luz, entre el afuera y el adentro. Unas veces, su cuerpo se ofrece a contraluz, con la mirada ligeramente esquiva frente la rudeza de un muro que le impide provisionalmente ver por sí misma el horizonte (Fig. 2.22). Otras veces la veremos difusa, trastocada, y en transición (Fig. 2.23).



*Figura 2. 22 “Un cuartico en una terraza” Lima, Perú. 2018. Donde ya no eres nada
Cortesía de ©Freisy González Portales*

Como una suerte de diario visual de la impermanencia, estas imágenes testimonian nuevos comienzos en sus sucesivas mudanzas, al tiempo que van dando cuenta de su modo de empezar a «poner el cuerpo» en los espacios y en su situación, tratando de construir cierta «normalidad» mediante los detalles, como las cortinas que se empeña en poner para dar color a la habitación y sentirla un poco más propia (F. González Portales, Comunicación personal, 17 de diciembre de 2022), a pesar de que funcionalmente no es en realidad necesaria puesto que no hay exterior desde el cual pueda ser vista. Observar el comportamiento de la luz procurando explorar los rincones fue también un modo de habitar esos nuevos espacios, interrogándose fotográficamente sobre sus modos de experimentar el tiempo y el espacio directamente en el cuerpo.



*Figura 2.23 . La primera habitación que pude alquilar en Lima". Lima, Perú. 2017.
Donde ya no eres nada. Cortesía de ©Freisy González Portales*

Casi dos años después de la toma fotográfica de esa “primera habitación”, la autora publica la imagen en su cuenta de IG y declara cómo esa vista del muro la paralizaba por

momentos, pero también la impulsó buscar conexión con otros migrantes para documentar sus “paisaje/paraíso” y continuar interrogándose sobre los modos de habitar un lugar y qué consideramos un hogar (González Portales, 14 de enero de 2020). En la elaboración impulsiva de esta cortina en particular, que antecede el acto decidido de ocupar el lugar dejando testimonio fotográfico mediante el autorretrato, se vislumbra para mí un modo de cuidado que apuntala la poética de memoria migrante de Freisy en este proyecto desde el inicio y que se fue haciendo más ostensible en los siguientes años. En la necesidad de “asir el mundo” nuevo, procurando tomar el control de su vida que parece desgajada de todo orden anterior, la autora combina sus procedimientos fotográficos con la costura o el bordado como labores de cuidado aprendidas de su madre.

En el caso de las cortinas, como es evidente se trata de un acto previo que sin embargo se acompañará con el registro fotográfico posteriormente. En otros casos más notorios el bordado no solo es posterior a la imagen, sino que funciona más bien como reelaboración de la memoria para construir una realidad otra. En ambos casos se trata de una implicación directa del cuerpo en el proceso de reflexión sobre la permanencia y estabilidad de la existencia.



Figura 2.24 "Colapso". Captura de pantalla de la cuenta de IG @freisygonzalez 21 de abril de 2021. Donde ya no eres nada. ©Freisy González Portales

La interrogación de la autora por los modos en que nos relacionamos con los espacios que habitamos, se expande en el encuentro entre fotografía y bordado ante el colapso (Fig. 2.24). Más que la reproducción del anhelo de casa, o la tematización de la nostalgia, en esta imagen la fotógrafa literalmente retorna a la casa desde afuera, debilitada,

desprendida de su contexto, y ablandada. No es ya la casa fáctica ni el pasado los que se insertan en el presente transfigurados, sino la casa como concepto que es colocada ahora sobre un fondo negro gestacional para repensarlo reconociendo sus fracturas. El bordado en esta ocasión no es un gesto que intenta restituir o reparar. Freisy González Portales pone el cuerpo propio allí para coser la imagen que no está visiblemente rota, no procura juntar partes desprendidas; al contrario, su bordado literalmente hace colapsar la casa, mientras declara en su intención la analogía entre la casa y la vida: “De la destrucción, de los restos y de lo que a veces intento hacer con ellos... Como la vida misma” (González Portales, 21 de abril de 2021).

Mediante el bordado y también en el uso de collage o fotomontaje, las imágenes de “estos paisajes/paraíso migrantes” que son el horizonte desconocido que guía la reflexión sobre el hogar y los modos de habitar, va tramando la autora una memoria otra, del presente en curso, que tensiona la memoria que llevó consigo desde Venezuela. Algunas pocas fotografías del álbum familiar que pudo llevar consigo en el viaje, y otras que pudo recuperar después digitalmente, serán la reiteración omnipresente de lo que no está, de lo que ya no es. En un diálogo inconcluso entre el pasado y el presente se abre también la incertidumbre del futuro. Cómo la fotógrafa empieza a hacerse lugar entre los recuerdos difusos del pasado que se muestran propensos a la desaparición frente al paso del tiempo (Fig. 2.24), y los lugares intersticiales del presente (Fig. 2.22, 2.23) los cuales lucen más concretos en términos materiales, pero también inciertos en sus posibilidades de

permanencia. En esas condiciones nítidamente se exagera el deseo de memoria y, en el caso de Freisy González Portales, el afianzamiento de los lazos afectivos.



Figura 2.25 “Atesorar ❤️” IG @freisygonzalez. 24 de enero de 2021. ©Freisy González Portales

He restaurado esta foto de mi mami de 1978 (en Margarita, Vzla) que tengo como parte de mi archivo familiar migrante, y siempre es un sublime acto de amor y felicidad hacer este tipo de cosas, pero también un intento por preservar la memoria, nuestra memoria” (González Portales, 24 de junio de 2021)

Al tratarse de imágenes del pasado, y en particular del pasado familiar, sintomáticamente reaparece la voluntad de restauración acompañada además por la evocación de anécdotas que contribuyen a detallar la construcción de sí misma desde el relato autobiográfico, al mismo tiempo ofrecen datos sobre una historia pequeña, alternativa de la fotografía venezolana si atendemos a los procesos, fechas o incluso estudios fotográficos mencionados en los comentarios. Asimismo, como podrá notarse un poco más adelante, esta relación con la fotografía familiar no estará exenta de reflexión e

intervención imaginativa. En el anclaje del archivo familiar hay una doble dinámica de sobrevivencia para la fotografía migrante. Este gesto de cuidado y afecto propio va aparejado con la vulnerabilidad emocional y también económica. En algunas de las publicaciones de Freisy González Portales en su cuenta de IG estas dos dimensiones se presentan juntas.



Figura 2.26 “Larga vida al amor por el #archivofamiliar y la memoria” IG @freisygonzalez 10 de mayo de 2021. ©Freisy González Portales

Esta es quizás mi foto favorita de mi álbum familiar. Es un retrato de mi abuelo paterno, de Francisco, a quien me hubiese encantado conocer. Fue tomada en La Guaira (Vzla), en el Foto Estudio Litoral, en diciembre de 1971.

Larga vida al amor por el #archivofamiliar y la memoria. (González Portales, 10 de mayo de 2021)

Las fotografías tomadas de su álbum familiar antes de migrar le acompañan en Perú no solo como objetos testimoniales (Spitzer y Hirsch, 2012) de su propia historia familiar y social, de sus lazos afectivos y de su sentido de pertenencia a Venezuela como lugar de

origen. Al mismo tiempo tienen un valor de uso que le permite o bien ofrecer sus servicios para restaurar las imágenes de otras personas “con amor” y por “un buen precio” (Fig. 2.25), o bien usarlas como materia para producir nuevos objetos de cuya venta pueda obtener ingresos adicionales para sustentarse (Fig. 2.25). De este modo, el uso de su propia práctica fotográfica, o al menos algunas de las técnicas vinculadas a ésta, son sucesivamente un medio de sobrevivencia inmediata y una estrategia para establecer nuevas redes laborales, similares acaso a las que tenía en Venezuela. Este aspecto de su propio itinerario personal como migrante la vincula a una larga historia del uso de la fotografía durante los fenómenos de migración del siglo XIX al XXI, en los que la fotografía ha sido ejercida como oficio alternativo por migrantes de distintas procedencias en sus procesos de inserción en los mercados locales de los países de acogida en los que se encontraban (Vangelista, 2021). En extensión, podemos suponer que el uso de redes sociales digitales para promocionar su trabajo pone tanto las labores de restauración de la fotografía como su dedicación por los archivos familiares en circulación otros marcos de referencia dentro de la producción visual contemporánea incluso más allá de su entorno inmediato.

En paralelo, las fotografías provenientes del álbum familiar servirán también como materia directa a partir de la cual se reflexiona técnica, conceptual y afectivamente sobre la vida familiar y la condición de migración desde una dimensión más experimental, o inventiva, si consideramos el fotomontaje que hace la autora al combinar una foto de un

paisaje de Caracas hecho con su primer rollo de 35mm a color, cuando todavía estaba iniciándose en la fotografía, y un retrato de su madre (Fig. 3.28).



*Figura 2.27 “En esta foto mi mamá estaba de novia con mi papá” IG @freisygonzalez 19 de junio de 2020
©Freisy González Portales*

En esta foto mi mamá estaba de novia con mi papá (quien tomó la foto) paseando en El Junquito, lugar al que me llevaron muchas veces de niña a montar caballos y a sentarnos en los montes. Mi mamá tendría unos 20, como me contaba en estos días.

Llegué a la fotografía por ella, sí. Y por eso uní intuitivamente su foto a una mía de mi primer rollo #35mm a color, del cielo de Caracas, en Altamira, cuando aprendía con mi querido @hrattia a cómo manejar el fotómetro

¡Feliz cumpleaños mami! Te amo infinito. Siempre estaremos conectadas desde la raíz, hasta la última ramita

En el texto que acompaña a esta imagen en la cuenta de Instagram, la autora no sólo ofrece datos acerca del modo intuitivo en que forja la imagen en homenaje al cumpleaños

de su madre, sino que declara que es gracias a ella que se inició en la fotografía. He elegido esta fotografía entre otras que también remiten a la madre, en parte por esa declaración, pero también porque en el fotomontaje se cifran dos claves fundamentales de su fotopoética como memoria migrante. En el aspecto más directamente ostensible y concreto, la imagen muestra materialmente el encuentro del álbum familiar emigrado y el archivo autoral de Freisy González Portales como acto de imaginación. La continuidad visual entre una y otra imagen, dada por la composición en díptico cuya bisagra es la co-presencia de la figura de un árbol, establece un correlato entre dos tiempos de su propia historia personal de la fotógrafa y de su formación visual, cuya reflexión proviene de la interrogación existencial que la experiencia migratoria moviliza y de la necesidad de reconexión que la distancia impone en los afectos.

Por una parte, la relación de filiación está cifrada simbólicamente por la autora mediante la analogía implícita del árbol como signo que suplanta la noción de familia, como relación natural, orgánica, y por supuesto genealógica, que es reforzada por el anclaje verbal que afirma que madre e hija estarán siempre “conectadas desde la raíz hasta la última ramita” (González Portales, 19 de junio de 2020). Esta clave simbólica reaparecerá parcialmente en otras imágenes a propósito de la reflexión de la autora sobre el lugar del cuerpo. Por otra parte, aunque la fotografía del árbol no remita a un paisaje de Perú, como sí ocurre en el caso de la imagen dedicada a su padre (Fig. 2.29) y en otros de los fotomontajes que comentaré en el capítulo 3, sí es notable que además de producir el

encuentro entre dos tiempos del pasado (el propio), propone el diálogo de dos miradas asimismo de tiempos diferentes: la suya y la de su padre, quien es el autor del retrato a la madre. Al generar este espacio-tiempo conjunto reafirma un cierto modo de filiación más allá del hecho consanguíneo.



Figura 2.28 “En esta foto (que tomó mi mamá ❤️) mi papá tendría unos 20 años y jugaba al fútbol de la manera apasionada en la que ha hecho todo en su vida” IG @freisygonzalez 21 de junio de 2020 ©Freisy González Portales

De él aprendí el amor y la entrega a lo que se hace, al trabajo, el gusto por la historia (tal vez por eso uní su foto a una mía de Pachacamac, sitio arqueológico de Perú) y por cosas curiosas como el nombre del moho del pan ("Rhizopus nigricans").

Mi papá tiene un talento sin límites para imitar acentos (como el portugués, el chino), sabe además de todos los deportes que existen, y tiene un humor inteligente y divertidísimo (González, 21 de junio de 2020)

Siguiendo los mismos principios básicos del fotomontaje del retrato de la madre junto al paisaje del árbol, Freisy González Portales compone una nueva entidad espacio-

temporal en este retrato del padre. En efecto, entre estas imágenes resalta la correspondencia del vínculo mutuo entre la pareja. El retrato de ella hecho por él, el retrato de él hecho por ella. En ambos casos, además, la imagen extraída del álbum familiar es objeto movilizador de una elaboración de la memoria en el presente que funciona como retrato verbal y afectivo del sujeto, desde la evocación del pasado hasta la declaración del fundamento del parentesco. Pero a diferencia del retrato de la madre, la continuidad de los elementos en el retrato del padre es recompuesta superponiendo las coordenadas espacio-temporales que describen el itinerario de la fotógrafa como migrante: el pasado en Venezuela del retrato del padre tomado por la madre, y el presente del paisaje tomado por Freisy González Portales en Pachacamac, Perú. La sutileza de la analogía posible entre ambos momentos fotográficos se sostiene precariamente por una delgada línea blanca que la fotógrafa hace coincidir en el fotomontaje para aproximar, al menos en la composición visual, la distancia geográfica y temporal que separa ambas fotografías.

La narrativa familiar ahora re-elaborada desde este punto de vista, compensa la distancia fáctica creando un nuevo paisaje ambivalente que trae a presencia el cuerpo del padre en el lugar donde está ausente y desde el cual, entonces, la imagen fotográfica ya no rememora, sino que «desolvida» el lugar de la ausencia dándole un nuevo contexto y significado que emerge del inconsciente como estrategia que reconfigura el «allá-entonces» y el «aquí-ahora» simultáneamente. Entre la imagen fotográfica y el anclaje verbal, estos retratos condensan una narrativa de identidad individual y familiar, enlazada

entre el pasado de los padres y el presente de la hija. Lo cual no solo da un mínimo contorno a cada uno de los miembros del grupo familiar, sino que produce un nuevo estado de la familia misma y de su organización. En esta refundación simbólica las relaciones han dejado de expresarse en una jerarquía vertical del núcleo familiar; éste, aunque conservado en sus funciones mínimas, se muestra en un espacio de capas desplazadas que junta provisoriamente las memorias dispersas, ahora convertidas en memorias compartidas en un nuevo plano de estructura predominantemente horizontal y de relaciones simultáneas.

Susana Sanjuan (2020) argumenta que todos los álbumes familiares operan como archivo en su modo de seleccionar, ordenar “como acto mismo de hacer memoria” y porque da espacio a ese hacer “como lugar mnemónico” (p.65). Mediante la reafirmación de los vínculos afectivos y experienciales con la madre y el padre, Freisy González Portales hace del encuentro forjado de estos dos archivos un lugar intersticial de memoria sensible y exterioriza las interrogantes que mueven su reflexión sobre la identidad y la migración: qué la contiene y qué la libera. La fotografía extraída del álbum familiar, sacada de la narrativa de contigüidades y simultaneidades que le propicia el soporte de las páginas, en este proyecto es correlato de la experiencia migratoria en su deslocalización, en su potencia de arrojar al migrante a un lugar-tiempo donde no se es nada; y es también desde allí que se permeabilizan los trasvases entre el archivo familiar y el archivo autoral en las prácticas fotográficas de la autora, movilizadas en testimonio de migración. La experiencia de deslocalización y duelo que intensifica la migración horada las fronteras entre estas dos

dimensiones fotográficas rendidas a la labor de la memoria, ambas insuficientes para abordar una experiencia que excede lo conocido previamente para la autora.

Intentar asir esa realidad impermanente, sostenerse en ella, es para Freisy González Portales una labor de la memoria y del cuerpo. La experimentación de otros dispositivos y soportes se hace necesaria en sus procesos creativos para atender estas mudanzas de los sentidos. Cuando la inmaterialidad de la memoria afectiva se acentúa por la ausencia de seres queridos a quienes no se puede abrazar, ver, escuchar en persona, la fotografía le ofrece a Freisy González Portales una segunda piel, dispositivo para tocar el rastro de la memoria materializada en la foto (Fig. 2.30).



*Figura 2.29 Captura de pantalla de Dispositivo para tocar. 30 de septiembre de 2020).
“Mi mamá y yo, retratadas por mi papá en Morrocoy, 1988”. ©Freisy González Portales*

El cuerpo fotográfico de la madre reproduce iconográficamente su cuerpo factual y a la vez ocupa su ausencia. Mediante esta analogía la fotografía del álbum familiar se

propone no sólo como un elemento que permite la evocación interior del pasado, sino que constituye la única materialidad posible del acto presente. Además, como insistiré al volver sobre las imágenes de Freisy González Portales en el Capítulo 3, la exploración de estos límites de la fotografía para ofrecer una experiencia de la memoria en migración apunta un desplazamiento de los protocolos de visualidad del acto de recordar volviéndolo una acción táctil y sonora que se tornará más intensificada.

La puesta en relación de fotografías con distintos formatos, algunas hechas con procesos químicos y otras con procesos digitales, si bien puede considerarse que al igual que en el proyecto *I Can't Hear the Birds* de Fabiola Ferrero, es el resultado contingente de la situación migratoria y trabajar con una combinación de materiales que proviene de archivos personales y otros que se van produciendo en el transcurso mismo de la experiencia migratoria. En el caso de *Donde ya no eres nada* es asumido por su autora como una estrategia conceptual y estética que le permite aproximarse a la memoria latente, a la incertidumbre de la experiencia y a las implicaciones del azar y error, tanto en los motivos fotografiados como en la exploración de las fronteras entre los soportes materiales, los medios y procesos involucrados, y también re-interpretar sus propias claves poéticas. Como me parece es el caso de la unidad dual cuerpo-árbol inscrita antes por el vínculo con la madre y que emerge nuevamente en otra imagen, pero ya no definida por la clave de la contigüidad sino por la superposición de capas inconexas que no llegan a fundirse del todo, y donde además se preservan las marcas de la sutura que reúnen el cuerpo y el árbol (ya no

fotografiado sino como objeto directo) en la tela negra que evoca la noche y el inconsciente,



Figura 2.30 “¿Dónde pongo el cuerpo?” IG @freisygonzalez 26 de abril de 2021 ©Freisy González Portales

interrogándose sobre su propio lugar: “¿dónde pongo el cuerpo?” (Figura 2.30).

Dada la redundancia entre el cuerpo fotografiado y el cuerpo nombrado, la pregunta me sugiere una doble lectura que imbrica cierta reciprocidad entre la experiencia y la imagen, más allá de la mera referencia. ¿Dónde pongo el cuerpo, mi cuerpo de mujer migrante, frente a la realidad? Es a la vez ¿dónde pongo la fotografía del cuerpo en la composición? Una interpelación recíproca sobre la vivencia y el acto creador fotográfico, que se ofrece irresuelta y acentuando la vulnerabilidad. La palabra en esta imagen no solo es una capa semiótica adicional que se superpone en la fotografía para co-existir junto con los otros elementos discursivos, sino que está bordada con el mismo hilo rojo que la autora ha usado antes para colapsar la casa: “Intuitivamente el rojo toma lugar, mi cuerpo lo hará también”, declara en el texto que acompaña la imagen (González Portales, 26 de abril de

2021), y al menos en la imagen el rojo es también lo que en sus puntadas sujeta el resto de los elementos a la tela y entre sí. Este sistema de funciones permite considerar la palabra en sí misma como un instrumento para suturar provisionalmente la herida de la migración. Sin embargo, es importante señalar que no se trata de un cierre o clausura. Al contrario, diría que paradójicamente sutura y abre en este caso por la duda declarada de la pregunta con la que se auto interpela el sujeto de enunciación en la imagen, y con ello, por supuesto, interpela también a quien la ve.

Esta reflexión en proceso sobre el cuerpo y la identidad que la experiencia de migración acentúa, se extiende en el proyecto *Donde ya no eres nada* de manera elocuente e intensificada al abordar los documentos de identidad. En primer lugar, porque incorpora distintos tipos de documentos que a su vez remiten a distintos niveles de semiotización de la identidad o del estatus de ciudadanía, y que por su puesto están destacados en el marco de los procesos migratorios. Estos pasan por la representación iconográfica de identidad en el retrato fotográfico tipo carnet; la abstracción que reduce la persona a unos datos sumarios de las variables sociales (edad, género, dirección, número de identificación) y que

sintomáticamente deben vaciarse en una plantilla de casillas vacías; o la figura también abstracta, aunque causal del signo indicial que implica la huella dactilar (Fig. 2.30).

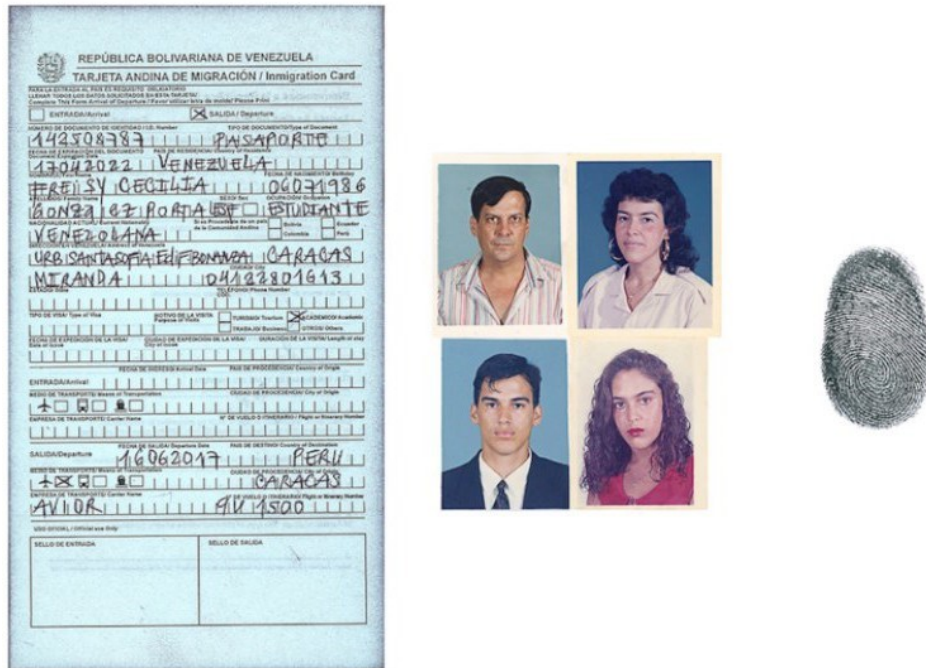


Figura 2.31 Donde ya no eres nada Cortesía de ©Freisy González Portales

Todos estos signos fotográficos y no fotográficos, pero vernaculares en tanto tienen funciones utilitarias y a la vez se relacionan con la identidad, están agrupados en una composición armónica que, no obstante, muestra la heterogeneidad material y la no vinculación natural entre los elementos. Esta imagen de conjunto se revela para mí como una doble metáfora que afirma en la negación: el lugar que conforman todos esos documentos de identidad no tiene identidad, por el contrario, está hecho de diferencias, y a la vez es el lugar “donde ya no eres nada”. No obstante, al tiempo que pone en evidencia la arbitrariedad de estos documentos y sus modos de institucionalizar la identidad, opera

en ellos la transformación como un ejercicio de libertad de construirse a sí misma. Freisy González Portales encara en esta reelaboración de sus documentos de identidad la experiencia simultánea de deslocalización individual y desagrupación de la familia, que en el contexto de migración forma parte de los procesos de crisis de identidad y el sentido de pertenencia, conformando una nueva familia de documentos transitorios, inestables y heterogéneos que cuestionan la fijeza de las categorías impuestas en la inscripción y ejercicio de la identidad por los instrumentos legales de la administración del Estado.



Figura 2.32 *Donde ya no eres nada* Cortesía de ©Freisy González Portales

Figura 2.32 *Donde ya no eres nada* Cortesía de ©Freisy González Portales

No solo el título sino también otros anclajes verbales de las imágenes insisten en modulaciones de esta metáfora compleja que remite a dolorosas fluctuaciones de la identidad en las que la incertidumbre de la migración se experimenta como errancia del

cuerpo, o “deambular de animal tembloroso” que se entrega “a la noche abierta, a la nada”. Con todo, me gustaría destacar que advierto experiencia de desarraigo una acción afirmativa que la conecta con la reinención de su propia identidad impermanente y que subvierte los protocolos de registro legal de la identidad reproduciendo en una misma imagen el solapamiento de sus dos documentos de identidad: la cédula venezolana y el permiso de permanencia temporal peruano (Fig. 2.32), es decir, procurando hacer coincidir el plano formal-legal y el plano experiencial-afectivo de su identidad en tránsito. Desde una noche oscura, que se hace lugar de la gestación fotográfica y de la escritura poética, Freisy González Portales agencia otro lenguaje dislocado, para hacer sentido de su propia dislocación. Creo que hay allí, en esta correspondencia de la experiencia y las estrategias de invención, las claves de una experimentación fotográfica como zona de interrogación de la potencia creadora como “saber-del cuerpo” (Rolnik, 2019) para una descolonización de la memoria.

En los proyectos *Illusorium* de Wendy Estrella Yannarella; *I Can't Hear the Birds* de Fabiola Ferrero; y *Dispositivos para tocar* y *Donde ya no eres nada* de Freisy González Portales, el tratamiento de la fotografía familiar y vernacular supone tanto las indagaciones sobre el modo en que estos archivos soportan la memoria como las posibilidades de ser intervenidos por otros lenguajes y materialidades en la procura de articulaciones vivas de las memorias individuales y colectivas en formación en las que, al mismo tiempo, se destacan las tensiones entre memoria y olvido como modos de habitar los espacios, para

hacerse cargo de la ausencia y los ausentes. En este sentido las operaciones fotográficas que acompañan el trabajo de memoria para transitar la experiencia de migración en los proyectos de estas autoras no solo provienen de procesos aislados o restringidos a la particular historia de sus familias, sino que se ofrecen reconfiguraciones de la noción de familia movilizadas por las condiciones de la experiencia traumática de la crisis migratoria venezolana.

La migración del álbum fotográfico, el álbum deconstruido de quien migra, se muestra en estos proyectos como estallido de esa narrativa lineal o serial de la que refiere Annette Kuhn en cuanto al modo en que el álbum familiar produce un constructo cultural que nos permite hacer sentido de nosotros en el ahora de la producción de sentido del pasado que se proyecta a futuro (Kuhn 19). Poner el cuerpo en la casa-ilusoria, en la casa-velada, en la casa-colapsada, es una labor de memoria para sostenerse a sí mismas y a los suyos desde aquellos lugares “donde ya no eres nada”, o desde donde no se puede escuchar a los pájaros, en tanto ese tercer espacio inaugurado por la disconformidad entre quién se fue en el pasado y quien se está siendo en el presente nos interpela a propósito de la función constitutiva de las constelaciones espacio-temporales en relación a los sujetos, sus comunidades y sus memorias (Peeren, 2006, p. 71) en su dimensión afectiva y también política, indisolublemente ligada a la fluidez de la diáspora misma; condición en la que el «entonces-allá» del país de origen y el «aquí-ahora» del nuevo país de residencia (o tránsito) coexisten en el discurso intersubjetivo, en la experiencia directa (o fáctica) de la

vida cotidiana y, por tanto, en la performatividad de la identidad. Una memoria migrante que es casa sin puertas, de flujos que se hacen y se llevan a todas partes y ningún lugar, resonando en el cuerpo. A la escucha de esa resonancia densa entre la memoria y el olvido en la experiencia de migración dedicaré mi reflexión en el siguiente y último capítulo.

Referencias Capítulo 2

- Arolas, Mar Redondo y Font, Pere Freixa. (2013). Amateurismo y fotografía. Consideraciones a propósito de las Rutas Escondidas de Mallorca, de Jesús García Pastor. *Estúdio*, 4(8), 32–41.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura* (C. Aira, trans.). Manantial.
- Batchen, G. (2008). SNAPSHOTS. Art history and the ethnographic turn. *photographies*, 1(2), 121–142.
- Bauman, M. (2010). Exile. En Knott, K., & MacLoughlin, S. (Eds). *Diasporas: concepts, identities, intersections*. Zed Books.
- Bardenstein, C. (2007). Figures of Diasporic Cultural Production: Some Entries from the Palestinian Lexicon. En Baronian, Besser, S., & Jansen, Y. (Ed.), *Diaspora and memory figures of displacement in contemporary literature, arts and politics*. (pp. 17–32). Rodopi.
- Boccagni, P., Armanni, B. & Santinello, C. A place migrants would call home: open-ended constructions and social determinants over time among Ecuadorians in three European cities. *CMS* 9, 47 (2021). <https://doi.org/10.1186/s40878-021-00256-y>
- Boym, S. (2008). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Cardona, E. (2022). Entre Archivo y Performance: Resistencias de la Memoria. *Liminalities*, 18(3). <http://liminalities.net/18-3/memoria.pdf>
- Cardona, E. (2023, mayo 12). *Inauditas: Conversación con las artistas*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DoeAdtP0faE>
- Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula* (R. Bastien, trad.). Serieve.
- Clifford, J. (s/f). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302–338.
- Diafragma 5.6 Radio. (2020, mayo 4). Wendy Estrella en Diafragma 5.6 Radio. 25.04.2020. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Wz873uQ6uTY>

Erkonan, S. (2016). Photography and the construction of family and memory. En Leif Kramp, Nico Carpentier, Andreas Hepp, Richard Kilborn, Risto Kunelius, Hannu Nieminen, Tobias Olsson, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Ilija To- manić Trivundža and Simone Tosoni (Ed.), *Politics, Civil Society and Participation: Media and Communications in a Transforming Environment*. Bremen: Edition Lumière.

Erkonan, S. (2020). The politics of self-reflexivity in ethnography. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 11(1).

<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/iscc/2020/00000011/00000001/art00012>

Estrella Yannarella, W. (2017) Niñas bien. Catálogo Expositores IV Salón de proyectos fotográficos Espacio GAF Ciudad de Mérida, 30 de septiembre de 2016

https://issuu.com/detodounfoco/docs/catalogo_expositores_ivsal_n_espac

Estrella Yannarella, W. (3 de septiembre de 2022). Comunicación personal.

Ferrero, F. [@fabiolaferro]. (8 de junio de 2021). From my project #ICantHearTheBirds This week I'm sharing a tiny bit of an ongoing project that portrays Venezuela as a mental state. #Venezuela #migration [Fotografía]. Instagram.

Ferrero, F. [@fabiolaferro]. (11 de junio de 2021). From my project #ICantHearTheBirds This week I'm sharing a tiny bit of an ongoing project that portrays Venezuela as a mental state. #Venezuela #migration [Fotografía]. Instagram.

Ferrero, F. (2 de febrero de 2022). Comunicación personal.

Ferrero, F. *I Can't Hear the Birds*. (2023). Wordpress Photo. Recuperado el 22 de julio de 2023, a partir de <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2023/Fabiola-Ferrero/24>

Fitzpatrick, O. (2021). From Cavan to Kansas: A Photographic Album of Family Migration from Ireland to North America. En J. C. A. Lien (Ed.), *Contact Zones. Photography, Migration, and Cultural Encounters in the United States* (pp. 57–78). Leuven University Press.

Flusser, Vilém. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.

González Portales, F. (2017). *Donde ya no eres nada*. PHMuseum.

González Portales, F. [@freisygonzalez] (14 de enero de 2020). “La primera habitación que pude alquilar en Lima” [Fotografía]. Instagram.

González Portales, F. [@freisygonzalez] (14 de enero de 2020) “Esta es la segunda habitación que pude alquilar en Lima, luego de un par de lugares temporales...Un cuartico en una terraza” [Fotografía]. Instagram.

González Portales, F. [@freisygonzalez] (19 de junio de 2021). “En esta foto mi mamá estaba de novia con mi papá (quien tomó la foto) [Fotografía]. Instagram.

González Portales, F. [@freisygonzalez]. (21 de junio de 2020). En esta foto (que tomó mi mamá) mi papá tendría unos 20 años y jugaba al fútbol [Fotografía]. Instagram.

González Portales, F. (17 de diciembre de 2022). Comunicación personal.

Hall, S. (2020). Cultural Identity and Diaspora. En *Undoing Place?* (1st Edition, pp. 231–242). Routledge.

Hirsch, M. (2012). Resisting images. En *Family Frames: photography, narrative and postmemory* (pp. 189–215). Harvard University Press. (Obra original publicada en 1997)

Holland, P. Spence, J., & Holland, P. (Eds.). (1991). *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. Virago.

Isava, L. M. (2022). *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. Pre-Textos.

Kuhn, A. (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Verso.

Larralde Armas, F. (2015). Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto). *Les Cahiers ALHIM*, 30. <https://doi.org/10.4000/alhim.5374>

Laxton, S. (2019). Photomontage in the Present Perfect Continuous. *History of Photography*, 43(2), 191–205.

Lewis, S. (2022). *Abolish the Family. A Manifesto for Care and Liberation*. Verso Books.

Long, J. C. (2014). Diasporic Families: Cultures of Relatedness in Migration. *Annals of the Association of American Geographers*. *Association of American Geographers*, 104(2), 243–252.

- Maristany, J. (2015). Álbum de familia: escritura del trauma y memoria fotográfica en narraciones argentinas recientes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 175–199.
- Molnár, Á. É. (2015). *Family Photography as a Tool to Create* (G. Kopek (ed.)) [PhD]. Moholy-Nagy University of Art and Design.
- Quieto, L. (2011). *Arqueología de la ausencia*. Recuperado el 13 de julio de 2023, a partir de <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/mam/exposiciones/arqueologia-de-una-ausencia.pdf>
- Rivas Rojas, R. (marzo-septiembre 2022). Escrituras en diáspora. Una lectura panorámica de los cuentos que nos contamos sobre el destierro. *Baciyelmo*, 16(3), 60–74.
- Rivas Rojas, R. (2021). Electronic Diasporas: Identity and Postliterary Fictions in the Blogs of Three Venezuelan Exiles. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 54(2), 187–193.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2008). Furor de Archivo. Fitopatología Colombiana: Revista de La Asociación Colombiana de Fitopatología Y Ciencias Afines “ASCOLFI,” IX(18-19), 9–22.
- Sanjuán, R. (2020). Archivos familiares, propios y apropiados como cuerpos narrativos para una memoria genealógica. *Arte Y Políticas de Identidad*, 22, 56–72 pp.
- Stock, Femke. (2010). Home and Memory. En Knott, K., & MacLoughlin, S. (Eds). *Diasporas: concepts, identities, intersections*. Zed Books.
- Sagne, Jean. (1998). The photograph album. A new history of photography. Michel Frizot, Ed. Könemann, Köln.
- Sougez, M.-L. (1999). *Historia de la Fotografía*. Cátedra.
- Triquell, A. (2012). Fotografías e historias. *La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: CDF Ediciones. http://www.agustinatriquell.com/imagenes/triquell_wAo5w3ACYko0.pdf

Vicente, Pedro. (2013). “Apuntes a un álbum de familia”. En Pedro Vicente (Ed.) *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (pp. 11-19). Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.

Zuromskis, C. (2009). On snapshot photography: Rethinking photographic power in public and private spheres. En J. J. Long, A. Noble, & E. Welch (Eds.), *Photography: Theoretical Snapshots* (pp. 49–62). Routledge.

Capítulo 3

Resonar: la escucha entre fotografía y poesía



Figura 3.1 (in)Audible (2021). Measures of the Distance. ©Elena Cardona

No podría decir con exactitud en qué momento se abrieron en mi propia experiencia las intersecciones y correspondencias entre fotografía y poesía que me animan en este capítulo. Por momentos me parece que se trata de una suerte de contagio, resultante del contacto, del roce. Acaso una permeabilidad inducida, que responde a mi propio ritmo interior, anterior a la materialidad de lo visto o lo nombrado. Una búsqueda de umbral para darle nombre a la experiencia de duelo que me agujereaba después de la muerte de mi madre.

Mi compromiso con la imagen poética ha transitado desde entonces incesantemente de la escritura a la cámara. Escribo en procura de algo que inevitablemente tiende a

escaparse de mis palabras, que se resiste a ser nombrado; y que sin embargo puede encontrar abrigo provisional entre las palabras, en las fisuras de la escritura, en el blanco de la página. Fotografio para hacer perceptible materialmente algo que queda siempre fuera de campo; no para registrar mi visión o mirada sobre un objeto, sino para permitirme volver a su ausencia y calladamente escuchar la resonancia que encuentra en mí. Me cautiva lo que entre poesía y fotografía encuentro de semejante, esa aleación inestable que emerge en las diferencias entre ambas, y en la diferencia de sí mismas: ocultar mostrando, callar diciendo, obrar deshaciendo.

A pesar de tratarse de prácticas de creación que implican procedimientos y codificaciones aparentemente muy diferentes, se corresponden cuando un mismo flujo de conciencia les atraviesa: lo poético. El encuentro de la experiencia sensible de lo que nos sobrepasa y la emergencia de un otro lenguaje. Lenguaje esquivo, que crea resistencias a la clausura y a la fijeza de los signos, que se abre siempre al límite de su propia definición, que se rehace en la medida en que actúa, y en su obrar nos interpela.

Doble interpelación, diré. De aquello que en la imagen poética nos llama y de su resonar en nosotros. Resonancia que ocurre en un entremedio, en un intervalo entre la realidad objetual y la (ir)realidad imaginal. Como posible realizado en la imagen poética (única concreción) que sin embargo está más allá de la constatación; se abriga en la experiencia estética, y desde ese lugar, como acto de creación, transforma la realidad anterior fundando otra que nos transformará a nosotros de vuelta: la imagen que se ofrece

a los sentidos y a la vez nos extraña del mundo, en un instante que solo se sostiene por su propia intensidad, por su poder de lanzarnos al umbral entre memoria e invención.

Un intervalo resonante entre la fotografía y la poesía convoca en los proyectos de Fabiola Ferrero, Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe las condiciones de posibilidad para una escucha otra de lo inabarcable en sus memorias migrantes y del fenómeno inaudito de la migración venezolana.

Itinerarios cruzados

Poetry is the way we help give name to the nameless so it can be thought. The farthest horizons of our hopes and fears are cobbled by our poems, carved from the rock experiences of our daily lives.

Audre Lord

Tal vez sí, mirar una fotografía es una complicidad con el presente: sabemos lo que ese rostro ya no es. Sabemos a dónde nos remite ahora: a lo que nunca ha sido.

Hanni Ossott

Me gusta pensar en los itinerarios cruzados entre fotografía y poesía como una historia de complicidades, filiaciones sensibles y entrañables amistades que, en los más lúcidos casos, orientaron notables colaboraciones estéticas y pulsaron los límites conocidos hasta entonces de ambos lenguajes, el verbal y el visual. Sin duda la obra de Charles Baudelaire es un referente ineludible al respecto. Una lectura de ida y vuelta de Walter

Benjamin a Susan Sontag permitiría trazar ejemplos y reinterpretaciones de la influencia mutua entre la poesía de Baudelaire y los desarrollos técnico-estéticos que acompañaron la fotografía en sus inicios (y a los primeros fotógrafos) en relación con la transformación de la mirada del sujeto moderno. Los numerosos retratos del poeta, además, se han considerado testimonio de su cercana amistad con Félix Nadar. Aunque no hay documentación de ninguna específica colaboración artística entre ambos, Mariana del Cabo (2015) argumenta con nutridos ejemplos el “influjo de la disciplina [fotográfica] en la poética de Baudelaire” (p.104).

En un sentido cronológico estricto es justo señalar que el primer antecedente documentado del diálogo entre poesía y fotografía remite a una historia de amistad y complicidad. Me refiero al libro *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King, and other poems* (1875) de Julia Margaret Cameron, quien creó alrededor de doscientas fotografías a petición de Alfred Tennyson para acompañar la publicación de su libro de poemas. Por decisión del editor, al poemario de Tennyson solo se incorporaron dos de las imágenes Cameron. Sin embargo, la fotógrafa consiguió luego su propio editor y publicó una nueva versión con doce fotografías y reproducciones facsimilares de los poemas de Tennyson manuscritos por ella, encuadernado en tela roja con grabados de oro en la portada, contraportada y lomo (Mellby, 2009; Parr y Badger, 2004).

A esta cartografía mínima de filiaciones entre fotografía y poesía ya entrado el siglo XX habría que sumar uno de los referentes más desafiantes e incomprensidos de su tiempo:

Pro-Eto (1925) con textos de Vladimir Mayakovsky y fotomontajes de Aleksandr Rodchenko. Si giramos la mirada hacia el contexto latinoamericano, una nutrida lista de libros alimenta el horizonte ampliamente descrito ya por Horacio Fernández (2011) en el *Fotolibro latinomaericano*, entre éstos: *España en el corazón* (1935) de Pablo Neruda y Pedro Olmos; *Dictado por la jauría* (1962) de Juan Calzadilla y Daniel González; *Paranóia* (1963) de Roberto Piva y Wesley Duke; *Ciudad de lima* (1968) de Mirko Lauer y Jesús Ruiz Durand; *O mergulhador* (1968) de Vinicius de Moraes y Pedro de Moraes; *Versos de salón* (1970) de Nicanor Parra y Daniel Vittet. Antes de este estudio, con las notables excepciones del libro conjunto de Maiakovski y Rodchenko, y el de Piva y Duke, la mayoría de las publicaciones de poesía y fotografía del período que he señalado fueron percibidas e interpretadas por la crítica como poemarios ilustrados o más específicamente poemarios con fotografía más que como fotolibros o libros de artista, sin dar particular atención ni a las expansiones semióticas entre estos lenguajes, ni a los posibles entrecruzamientos entre ambas prácticas.

En retrospectiva, como puede apreciarse por la labor reciente de Horacio Fernández y Juan Bonilla en la exposición “La cámara de hacer poemas” (2018)⁶⁶, la relación entre

⁶⁶ Organizada por la Biblioteca Nacional de España y abierta al público (del 06.06.2018 al 26.10.2018) en el marco de PhotoEspaña 2018, la exposición (como se describe en la hoja de sala) “incluye libros de poetas como Guilherme de Almeida, Max Aub, Joan Brossa, Ramón de Campoamor, Cavafis, Nicolás Guillén, Ferreira Gullar, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Enrique Lihn, Pablo Neruda, Blas de Otero, Nicanor Parra, Fernando Pessoa, Roberto Piva o Rainer Maria Rilke. Entre los fotógrafos, Antonio Cánovas, Javier Campano, Català Roca, Martín Chambi, Hernán Díaz, Paz Errázuriz, Eduardo Gageiro, Sergio Larrain, Wesley Duke Lee, Mayito, Costa Martins y Victor Palla, Bernard Plossu, Leopoldo Pomés o Gustavo Thorlichen.”

poesía y fotografía tiene una de sus más concretas materializaciones culturales, como podría suponerse, en el libro. Y ya es considerado como un fenómeno editorial digno de atención para quien procure cartografiar las prácticas poéticas tanto en el campo literario como en el fotográfico. Mediante una importante “selección de libros de poesía ilustrados fotográficamente (y viceversa)”, la exposición da cuenta del horizonte contemporáneo de esta relación con un recorrido cronológico desde el siglo XX hasta el presente.

Finalmente, en atención a la última década no quisiera dejar de destacar algunos títulos que a mi juicio ofrecen desafíos para seguir reflexionando sobre esta historia de itinerarios cruzados entre fotografía y poesía: *Carreteras nocturnas* (2014) de Igor Barreto y Ricardo Jiménez. *Litane* (2017) de Alejandro Tarrab; *Negro oscuro blanco trágico. Mañana vendrán las piedras* (2019) de Efraín Vivas y Santiago Acosta; *Demasiada luz para hacer poesía* (2020) de Paula Cucurella, con imágenes de Felipe Cooper.

Más allá de los límites de la página impresa y el objeto libro, el encuentro entre fotografía y poesía hace visible una experiencia del tiempo única que tiene consecuencias notables para la indagación de la imagen como pensamiento y para la reflexión sobre la función de la fotografía misma en la interrogación de la historia. Pues en ese encuentro se manifiesta de modo inquietante el poder de la imagen para interrogarnos, para incitarnos a la revisión o revaloración de nosotros mismos, como Mark Strand (1990) reconoce en la fotografía familiar pero no en eso que llama “fotografías del resto del mundo”. El horizonte de los estudios sobre fotografía durante siglo XX, y aún en el XXI, ofrece un movimiento

oscilante entre el apego a la iconicidad como fundamento de la imagen visual y el devenir simulacro del mundo. Este péndulo dominante, con todo y sus diferencias disciplinares, traza la tendencia a considerar la imagen fotográfica en su aspecto indicial⁶⁷, como documento en el sentido de «registro» de los hechos; o en su aspecto simbólico, como condensación de contenidos culturales o percepciones del mundo. Incluso si aceptamos que la “mirada moderna prefirió dirigirse hacia lo imaginario, y un poco después hacia un mundo virtual, para el que el mundo real constituye un obstáculo”, o que la fotografía “ya no enseña como es el mundo sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos” (Belting, 266), en gran medida seguimos pensando la fotografía como instrumento que ancla el tiempo de la percepción al pasado, que fija el acontecimiento (el hecho o la percepción, según la perspectiva disciplinar) en el emblemático «esto ha sido» con el que Barthes bautizó el tiempo fotográfico.

Lo que me interesa plantear no revoca esta idea del todo, pero la reformula en cierta medida: lo fundamental en la imagen fotopoética, el ethos de la imagen poética fotográfica, no es lo que registra iconográficamente, ni siquiera es el testimonio de un presente que es ya pasado, lo fundamental allí es la ausencia experimentada: ver un futuro-pasado (en el

⁶⁷ Jacques Rancière (2011) insiste en que la determinación de la especificidad del arte a sus medios técnico-materiales reduce el problema a la oposición indicio (Barthes, Bazin) / simulacro (Baudrillard, Debray, entre otros), dejando fuera el “destino de las imágenes”: “un entrelazamiento lógico y paradójico entre las operaciones del arte, los modos de circulación de la imagería y el discurso crítico que devuelve su verdad oculta a las operaciones de uno y las formas de otra”. Al respecto me parece destacable y lúcido el trabajo de situar la disciplina de los estudios fotográficos en sus desafíos contemporáneos que hacen J.J. Long, Andrea Noble y Edward Welch en *Photography. Theoretical snapshots*. New York: Routledge, 2009.

presente de la percepción) que es a la vez imaginación (invención) y memoria. Un tiempo en el que quien ve la imagen está implicado como ausente e interrogándose como irreversible exclusión.

En este capítulo abordo las intersecciones entre poesía y fotografía desde esa interpelación de la ausencia en la emergencia de estas memorias migrantes. Orientada por esta coordenada inicial exploro sus condiciones como espacio creativo intersticial en el que acaece una otra experiencia (de Haene, 2012; Cardona, 2018), como parte de los dispositivos de creación intersubjetiva personal (aunque no necesariamente individual) que a su vez interpela las condiciones de posibilidad de la institución de una memoria nacional (o transnacional) que administra la experiencia de lo común (Collingwood-Selby, 2009).

Me interrogo más específicamente sobre cómo estas intersecciones implican una expansión de la imagen fotográfica y entorno a los modos en que las imágenes poéticas (fotográficas, verbales y sonoras, principalmente) ofrecen articulaciones vivas de las memorias individuales y colectivas en formación. En éstas se destacan paradójicamente tensiones entre el olvido y lo inolvidable, como potencias transformadoras de las experiencias traumáticas, que son clave para una comprensión crítica de cómo estas memorias del presente no sólo desafían presupuestos acerca de las relaciones entre territorio e identidad. En tal sentido están produciendo otros modos de conocimiento y transmediaciones culturales desde-por América Latina.

Como puede advertirse en los ejemplos que he ofrecido del corpus en los capítulos

anteriores, en estas fotopoéticas el olvido no emerge necesariamente como algo que debe ser superado, o como un aspecto negativo opuesto a la preservación de un pasado en riesgo. Como sabemos, el olvido no es simple y llanamente un opuesto de la memoria, al contrario, está tramado de modos complejos y no siempre perceptibles materialmente en los procesos de memoria tanto como el acto de recordar (Todorov, 2000; Ricoeur, 2004; de Haene, 2012; Lvovich, 2016). En efecto, en los proyectos de estas fotografías el olvido no siempre es directamente tematizado, y tampoco puede asumirse una noción plenamente imbricada en la demanda de procesos de reparación histórica. El olvido aparece, al menos inicialmente, como cronotopo interpelado: un espacio-tiempo residual al cual es necesario rendirse, en el sentido de entregarse; y a la vez, como una pérdida a la que la fotografía y la palabra pueden hacer frente y resistencia, desolvidando la ausencia mediante operaciones poéticas de extrañamiento. Es en la oscilación entre la rendición y la resistencia a la pérdida de la memoria el intervalo indecible desde el cual se puede rendir otra experiencia, en el sentido de ofrecer o dar a otro(s). A partir de la revisión de los álbumes familiares y la fotografía vernacular he insistido en que considero estas prácticas parte de un entramado de gesto de afecto y cuidado propio que abriga la posibilidad de resonar en otras experiencias. Y que por ello pueden pensarse como maneras de crear activamente, desde la interrogación en torno a las relaciones entre cuerpo, territorio, memoria y afectos, como he desarrollado en los dos capítulos previos. En una parte destacable de estos proyectos tales interrogaciones acaecen vinculadas a inéditas

intersecciones entre fotografía y poesía, agenciadas por la experiencia migratoria. Lo cual no solo se evidencia en la específica declaración sobre el tema migratorio y el duelo en los versos de algunos de los proyectos, sino por el hecho adicional de que no hay antecedente de exploración de escritura poética o de diálogo expreso con la poesía en ninguna obra anterior de estas fotógrafas.

De las posibles relaciones entre fotografía y poesía que emergen en el corpus, en esta ocasión me interesa atender cierta relación con la palabra poética tanto escrita como oral, y la apertura hacia una dimensión propiamente sonora o audible de estas obras, en el sentido material que implica la incorporación del sonido y la voz en estas memorias. Así como el desdoblamiento de la imagen visual hacia una búsqueda de sinestesia de la experiencia o incluso la reflexión sobre su imposibilidad en los soportes técnicos habituales que la imagen fija suponen, en la interrogación sobre las estrategias de una poética de la reverberación que acaso permita pensar en “qué medida la imagen anticipa una escucha por venir en la cultura, capaz de remover sus más profundas resistencias y pulsar por la incorporación de lo que ha sido desplazado, sumergido o desconocido” (Cróquer, 2020, p.11).

En tal sentido, volveré sobre los proyectos previamente analizados en los capítulos precedentes, con la intención de destacar su dimensión poética en vínculo con la sonoridad y la apertura hacia la escucha en el marco general del corpus. Sin embargo, pondré el foco inicial en los proyectos que intrínsecamente ofrecen notables evidencias respecto a las

intersecciones entre fotografía y poesía, principalmente: *Oblivion* (2016) y *I Can't Hear the Birds* (2020), de Fabiola Ferrero; *Donde ya no eres nada* (2017-en curso) y *Volver al azul* (2021- en curso), de Freisy González Portales; *Carta a Ailín que está en Perú* (2019), *Margarita* (2022) y *Entre la huella y la voz* (2020-2021), de Diana Rangel Lampe.

Después del olvido, a *state of mind*

El duelo se ha convertido en un tema central de todos mis trabajos que puede ser también eso del olvido. El Duelo al final es desprenderse de algo, y el olvido es desprenderse de una memoria.

Fabiola Ferrero

Desde un denso negro que las contiene como noche oscura e interminable, emergen las imágenes y versos en el fotolibro *Oblivion* (2016), de Fabiola Ferrero. De afuera hacia adentro, esa oscuridad absoluta de las cubiertas del libro se rompe abrupta y momentáneamente por la palabra en referencia al título y al nombre de su autora (Fig. 3.2). Luego, sin embargo, la oscuridad retorna, pero levemente menos sólida, acaso porosa, al abrirse en la primera doble página a una imagen del mar invertido como cielo (Fig.3.3). En sucesiones discontinuas, la oscuridad como espacio-tiempo fotográfico impreso en las

páginas va haciendo peso en la composición instalando una dimensión sin bordes, latencia en el inconsciente, olvido donde se gesta la imagen.

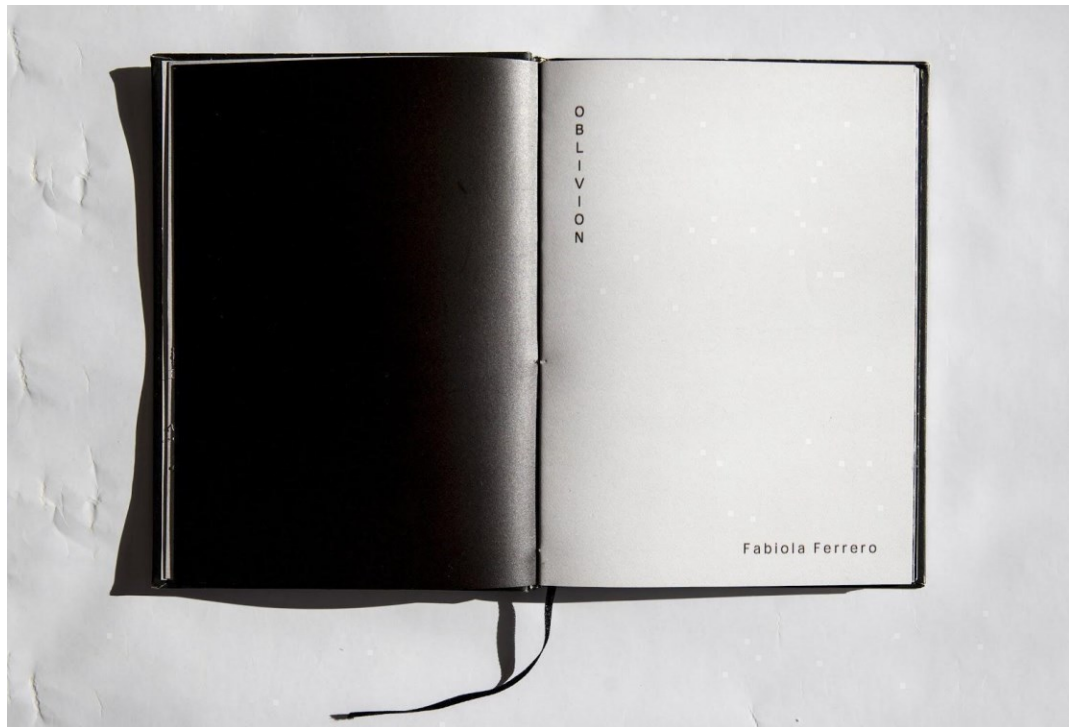


Figura 3.2 Fotografía de la primera doble página del libro *Oblivion* (2016) © Fabiola

Dos singularidades destacan en esta obra al leerla en conjunto con el resto del corpus. La primera y más general, es que es el único fotolibro de la muestra que he seleccionado, y en efecto, es la única obra concreta y cerrada sobre sí con una publicación. En todos los otros casos, incluyendo *I Can't Hear the Birds*, como he mencionado en varias oportunidades, se trata de proyectos en curso, abiertos y susceptibles a transformaciones internas que incluyan o excluyan aún imágenes, técnicas, soportes e incluso subtemas o estructuras. Al respecto quisiera destacar que esta indeterminación misma me ha permitido

explorar las conexiones entre las imágenes de una manera más libre y sugestiva, e incorporar nuevos ordenamientos que han surgido del archivo a la pantalla o a la pared de exhibición, en aquellos casos de los proyectos que ya han sido expuestos colectiva o individualmente. Tal libertad y apertura ha implicado al mismo tiempo un incesante desafío al momento de abordar los énfasis que me he propuesto para cada capítulo, pues los linderos entre estos aspectos no son siempre claramente determinables y a los tópicos y referentes fotográficos les sobreviene la permeabilidad y superposición de materiales y técnicas en la mayoría de los proyectos. A pesar de esta marcada diferencia, parecía irrenunciable la incorporación del fotolibro *Oblivion* a la muestra, puesto que además de combinar fotografía y escritura poética, su realización es asumida por Fabiola Ferrero como elaboración íntima del duelo migratorio, que luego dará paso a su proyecto de largo aliento sobre la migración venezolana.

La segunda diferencia que muestra *Oblivion* es su directa tematización del olvido en el título. Aunque se trata de la única mención directa en todo el libro, por supuesto funciona como anclaje de las imágenes poéticas visuales y verbales que se despliegan en la obra. En este sentido, el olvido acompaña la imagen del mar como recurrencia de la memoria, verbal y visualmente: como ausencia y exceso: lo que no se tiene y, sin embargo, no puede ser del todo olvidado. Desde la primera imagen que abre el libro como he mencionado en el primer párrafo de esta sección, el mar emerge invertido en una suerte de cielo denso que envuelve la experiencia desde el anhelo de lo perdido (Fig. 3.3). Sensación

de desorientación que se afirma en la palabra poética que le acompaña: “De tanto buscar el mar / el cielo se me hizo húmedo y salado / y entonces vivir se sentía / como un intento de respirar / bajo el agua / y el murmullo del mar / como un homenaje / a mi memoria”. La experiencia de migración se poetiza en la interrelación de la imagen y la palabra como un límite de la existencia que exige otros modos de participación y de entendimiento, no solo del entorno desconocido sino del propio cuerpo y sus capacidades de adaptación para sobrevivir en él.



Figura 3.3 Oblivion (2016) © Fabiola Ferrero

También el mar condensa en este libro la pérdida aludiendo formalmente a la deslocalización mediante una caída diagonal del horizonte en la composición, y uso del

desenfoco (Fig. 3.4). Entre esta imagen abre diálogo que no solo es sugerido sino reforzado por el hecho de que esta misma imagen del libro re-aparece en una versión a color en el video de *I Can't Hear the Birds* que abordaré en el siguiente apartado.



Figura 3.4 Oblivion (2016) © Fabiola Ferrero

La intertextualidad entre estos trabajos de la misma autora, de la que el mar es un nodo significante, se expande como clave poética en el conjunto de las memorias migrantes de estas fotografías si consideramos su reiteración en otros proyectos del corpus. Como ya he apuntado en el capítulo 1 a propósito de *Este mar que ves* de Vilena Figueira; y de *Carta a Ailín que está en Perú* y *Margarita* de Diana Rangel Lampe, las imágenes del mar, contextualizadas en la experiencia directa o no de estas autoras, remite en sus trabajos a un lugar-tiempo que ampara el testimonio de migración y moviliza tanto la reflexión sobre la imagen como su desplazamiento del orden de lo visual a la exigencia de otros protocolos

de interpretación y comprensión. Con una función semejante se presenta de manera significativamente vinculada a la escucha y el cuerpo en *Donde ya no eres nada y Volver al azul* de Freisy González Portales, como argumentaré luego en este capítulo. De tal suerte, no solo por su tematización directa, sino más elocuentemente por la fluidez, permeabilidad y latencia que su simbolismo sugiere, considero esta suerte de mar interior cuyas olas rumorean desde adentro, un cronotopo diaspórico que pulsa las condiciones de transmedialidad y archivo vivo posible como principios creadores de estas fotopoéticas.

En cuanto al recurso óptico del desenfoque que esta imagen del mar ofrece es relevante también la analogía que sugiere entre el mar y el cuerpo propio como lugares de la memoria y la experiencia respectivamente cuyos límites se permean o desdibujan en la migración. Así interpreto la correspondencia entre intimidad de la memoria exteriorizada en el paisaje inestable del mar y la opacidad del autorretrato que se despliega a doble página en el libro. Sin rostro reconocible, sin rasgos que determinen por completo su identidad, el cuerpo se ofrece difuso, como «presencia ausentada» cuya figura sobre el fondo negro supone a la percepción un territorio de un paisaje lejano (Fig. 3.5) que apenas puede ser divisado. Las estrategias fotográficas no procuran aquí la inscripción iconográfica, y por tanto descriptiva, del retrato figurativo sino materializar la condición de extraño y extrañado de aquello que se sostiene precariamente entre el olvido y la memoria. El mar y el cuerpo son imágenes extrañadas en el sentido de que retratan lo interior invisible a los ojos, la sensación misma de pérdida y ajenidad para la que todavía no se tiene una imagen

nítida, y que en efecto solo puede ser mínimamente contorneado en la imagen que no recupera el pasado, sino que traza una memoria nueva. El autorretrato en este caso, como ocurre también en los autorretratos de Freisy González Portales en sus “paisajes/paraísos migrantes”, alude al gesto de fotografiar como proceso de autorreflexión sobre la identidad puesta en crisis.



Figura 3.5 Oblivion (2016) © Fabiola Ferrero

Tal indagación de la paradoja de una memoria traumática que se expresa en el autorretrato encuentra de nuevo su correlato ambivalente en las palabras finales del libro: “Ella no quiere volver atrás, / pero se niega a salir adelante / Es querer lo perdido, pero de lejos. / Ser un nostálgico es ser amante / de lo que ya partió / solo por su condición de ausente”. Los versos afirman como única certeza la disyunción, a pesar de la insistencia en procurar verbalizar lo que no tiene forma. Como un indicio de cómo la densidad de la

experiencia vivida se resiste a los signos que intentan contenerla, la voz poética se desdobra en una tercera persona remarcando la distancia entre quien habla y quien testimonia con el cuerpo. Dos sujetos de enunciación diferenciados que sin embargo remiten al mismo sujeto de la experiencia, en el intervalo aún indecible entre qué dejar atrás y qué preservar de la amenaza del olvido.

Creo que *Oblivion* era el inicio de ese duelo mío en el que yo decidía qué quería olvidar, qué era demasiado pesado y necesitaba olvidar para poder seguir adelante, y qué más bien me daba raíz y no lo quería olvidar. Entonces, en ese proceso de memoria, qué quiero llevar conmigo y qué me duele demasiado y tengo que soltar era el centro de *Oblivion* mientras que en *I Can't Hear the Birds* hay un poco la continuación de eso, pero es la aceptación de mi duelo migratorio. (F. Ferrero, comunicación personal, 2 de febrero de 2022)

Aunque no exclusivamente ligado a la autorrepresentación, el uso del desenfoque podría considerarse parte de cierto vínculo fluido entre *Oblivion* y siguiente proyecto de Ferrero por la reiteración de lo inasible a la visión que se expresa en la combinación de otros recursos de opacidad en la estética fotográfica de *I Can't Hear the Birds* que fueron motivo de mi reflexión en el capítulo anterior. Insisto en estos aspectos nuevamente porque vistos retrospectivamente desde el fotolibro cifran la transitividad de su propia experiencia migratoria dilatada como experiencia nacional de trauma al conjugarla con las imágenes de los álbumes familiares de otros migrantes venezolanos y del entorno de esa Venezuela que en la distancia se ha tornado inaudible como el canto de los pájaros.

Una bandada de pájaros diminutos en la distancia, atraviesan el cielo como estela porosa en el fondo gris, sobre el cual podemos leer *I Can't Hear the Birds*, al menos en

tres capas de tipografía que van perdiendo opacidad del blanco hasta un gris que casi se transparenta con el fondo. Esta es la imagen que recibe al espectador del video en el que la fotógrafa venezolana Fabiola Ferrero condensa su declaración de intención:

My project, "I Can't Hear the Birds," is a collective psychological portrait of current day Venezuela, where the increasing challenges of daily life have created debilitating trauma. Mixing diaries of people who have fled with their old family albums and mementos of what they have left behind, I aim to create an emotional journey of the grief induced by the loss of the country we once knew. (Ferrero 2020)

En torno a la intención de articular una memoria colectiva en la proliferación a partir de álbumes familiares propios y ajenos, ha versado ya mi aproximación a este proyecto de Ferrero en el capítulo 2. Como he anunciado, me interesa en esta ocasión su diálogo con la poesía. La relación intertextual entre fotografía y poesía en este proyecto es patente desde el título, por su puesto, inspirado en el poema titulado “Debo estar lejos”⁶⁸ del poeta venezolano Eugenio Montejo, en cuyos primeros versos podemos leer “Debo estar lejos / porque no oigo los pájaros”. Esa clave de la distancia física que se mide a partir de lo que se puede escuchar, o más bien en este caso de lo que no se puede escuchar, de la imposibilidad que instaura la lejanía, permea las imágenes fotográficas del proyecto de Fabiola Ferrero, como puede apreciarse en la secuencia inicial del video. En ésta se que concatenan imágenes fijas que no representan continuidad en el espacio y tiempo factuales, pero que en su devenir introducen el estado de ánimo que invoca esta imagen poética del

⁶⁸ Este poema pertenece al libro *Terredad*, publicado por primera vez en 1978 por Monte Avila Editores en Caracas, Venezuela.

poema de Montejó: de la estela de aves, a una esquina blanca con un espejo que no refleja nada al polvo de la mesa que nos muestra el rastro de lo que no está, al retrato familiar roto y caído hasta la habitación con los muebles cubiertos, sobre la cual finalmente aparece la locación geográfica referida: Caracas, Venezuela, para situar las imágenes y sonidos que hemos percibido, así como la enunciación que le seguirá inmediatamente (Fig. 3.6)⁶⁹.



Figura 3.6 Secuencia de capturas de pantalla del video *I Can't Hear the Birds* (2020) © Fabiola Ferrero

De esta primera sucesión de imágenes es destacable, además de los mínimos elementos referidos a la casa, la desembocadura en el retrato familiar, o más bien en los

⁶⁹ Todas las imágenes de esta subsección son capturas de pantalla extraídas del video *I Can't Hear the Birds* (2020). Magnum Foundation. 2:20 min <https://vimeo.com/390550385>

restos de un escenario familiar: el retrato de cinco personas, que suponemos miembros de una familia, en un espacio que podemos suponer es una casa donde habitaban las personas que aparecen en el cuadro.

La inscripción del retrato fotográfico en la narrativa de la historia familiar posee así un doble sentido: por un lado, registra situaciones que connotan momentos felices para quienes los han vivido; por el otro, quizás de manera menos consciente, deja un documento testimonial para el futuro. (Larralde Armas, 2015, p. 2)

Lo que el gesto de fotografiar de Fabiola Ferrero inscribe acá es un futuro anterior tornado pasado en una memoria presente que abre la posibilidad de otro futuro posterior para ese retrato, Acaso también ¿para la familia del retrato? ¿Para nuestras propias familias evocadas en nosotros al ver el retrato? El gesto de fotografiar acá ofrece una memoria tensionada en la que las indexicalizaciones que el retrato familiar hace de las figuraciones de la noción de familia, o los protocolos de feminidad y masculinidad, y hasta la idea de belleza, son problematizadas por el deterioro que esta fotografía señala de la que se aduce potencialmente la demanda de una memoria colectiva más amplia.

Otro aspecto que me interesa destacar es la ausencia de palabra (hasta el minuto 00:20), a excepción de los títulos. No hay por tanto mención directa del olvido en palabras, y de hecho tampoco la habrá en la locución posterior del video. El olvido se cifra como demanda que proviene de una pérdida anterior a la imagen y que paradójicamente al ser fotografiada se torna memoria de la desaparición: rastro de una ausencia, presencia de lo que está dejando de ser. Toda fotografía, es por antonomasia, susceptible de contener esta dualidad de ser la presentación incesante de un pasado, que ya no existe tal cual más que

en la imagen. La ligera, pero no simple, diferencia que percibo en estas imágenes es que además de memoriar los signos de lo olvidado o dejado, de la pérdida, se ofrecen como intervalo entre la memoria y el olvido, abriendo otro lenguaje para experimentar sensiblemente lo que no puede ser plenamente representado en la reproducción de los objetos, lugares y personas.

Una apertura a lo poético que en esta primera parte se relaciona con la atención al sonido fuera de campo. El silbido del viento, el eco de unos pasos, o el rechinar de una puerta, son referencias sonoras con las que el espectador apenas puede intuir la configuración de un espacio vacío o abandonado pero impreciso y deslocalizado, puesto que no le son ofrecidas imágenes visuales directas para complementar su percepción. En cambio, el correlato visual muestra fragmentos de distintos espacios también indeterminados, aunque al menos estas primeras imágenes puedan sí identificarse bajo un mismo campo semántico: la casa-la familia, marcado por la ausencia, pero también por objetos testimoniales (Hirsch y Spitzer, 2006): retratos, portarretratos, espejos, en los que se torna visible y palpable el paso del tiempo a través de los residuos de polvo, o el estado de desuso. Las imágenes de estos espacios y objetos testimonian la tensión entre el deseo de hacer memoria del presente en su discurrir, sobre una historia común a un colectivo y no solo la historia individual de una persona o familia, y el riesgo de que esa historia caiga en el olvido junto con los espacios y objetos que antes formaban parte de la cotidianidad de quienes tuvieron que dejar el país.

Luego de esta introducción, la siguiente secuencia de imágenes mantiene la misma tónica familiar, íntima y de abandono o ausencia, en la que se va haciendo memoria a partir de los objetos olvidados en estas casas, pero ahora acompañados de la voz *en off* de Fabiola Ferrero que declara “Venezuela is not a country anymore but a state of mind”. Con la voz se inaugura otro nivel de escucha que decididamente coloca el país y la experiencia colectiva en primer plano, y que es reforzado desde el relato visual al que se suman fotografías de calle en las que pueden identificarse figuras humanas solitarias en medio de una humareda, o grupos de personas conglomerados. Aunque no se muestren o enuncien datos específicos de estas imágenes, por los elementos presentes en ellas puede deducirse que refieren a protestas y/o enfrentamientos con la autoridad. De este modo contribuyen a contextualizar en el presente de la crisis política y económica venezolana, la reflexión verbal de Fabiola Ferrero. Esto sin dejar de reconocer la dimensión personal que la interpela desde su propia experiencia familiar y la de sus amistades. Resulta significativo ya desde esta parte del video la naturaleza mixta de los materiales fotográficos que integran *I Can't Hear the Birds*. Las fotografías documentales más cercanas al reportaje fotográfico (Fig. 3.7) se entrelazan acá con imágenes re-fotografiadas o extraídas de los álbumes

familiares de Fabiola Ferrero y de otras personas allegadas a ella, incluyendo tiras de negativos.



Figura 3.7 Captura de pantalla del video I Can't Hear the Birds (2020) ©Fabiola Ferrero

A esta breve locución, en la que sin embargo queda declarada la posicionalidad de la autora, le siguen audios de voces de personas de distintas edades y géneros. Conversaciones parciales de lo que parecen intercambios entre familiares, y en las que no puede reconstruirse un acto comunicativo completo, ni siquiera una idea completa. Tan sólo frases sueltas de las que destaca un tono risueño en voces jóvenes y una voz masculina solapada entre otros sonidos que dice: “se acabó mira”. El espectador no puede saber a quién pertenecen las voces, pero podría deducir que se trata de la misma familia (la familia de la autora) que aparece en un retrato de grupo en un video proyectado en la pared. Es acaso uno de los pocos instantes en que coincide el sonido directo con la imagen en sentido plenamente narrativo. No obstante, dadas las imágenes previas y la declaración sobre ese

país que ya no existe, en palabras de la autora, la frase “se acabó” queda virtualmente redimensionada y extendida sobre la memoria⁷⁰.

Es justo después de esa frase, un poco antes de la mitad de la duración total de la pieza, que el discurso tiene un giro adicional. Como si todo lo anterior tuviera el sentido de preparar las condiciones para otra escucha por venir, la enunciación que hasta ahora se había desarrollado en modalidad aseverativa y preformada en inglés, cambia de idioma hacia el español (con subtítulos en inglés) y muda también de género discursivo hacia la enunciación lírica y apoyada en los versos de Eugenio Montejó. El poema “Debo estar lejos”, leído por Fabiola Ferrero, pasa a ser la estructura verbal principal del discurso en correlato con imágenes diversas que incluyen vistas panorámicas de la ciudad de Caracas (urbanizaciones y barriadas populares, el Guaire, el Ávila) y fotografías de protestas de calle (manifestantes con máscaras antigases, autos incendiados, funcionarios de las Fuerzas Armadas Nacionales apuntando con armas de fuego a civiles). La correlación entre imágenes visuales y palabra vuelve a ser metafórica como al principio del video, pero esta vez se han invertido los roles entre ambos códigos. En esta sección la dimensión poética recae más claramente sobre la palabra y la voz; mientras que las fotografías expresan una

⁷⁰ Esta misma idea podría rastrearse en Twitter como una suerte de matriz colectiva desde 2013 bajo el hashtag #Venezuekaseacabo, pero es a partir de 2018 que ha sido verdaderamente notable la viralización de la frase para sintetizar la crisis humanitaria y migratoria de los años recientes. Como síntoma previsible de la extrema polarización que caracteriza la situación política y social de Venezuela en este período, casi en simultáneo con la aparición de esta etiqueta en las redes sociales digitales encontramos la contraparte en la etiqueta #Venezuelasearreglo que es usada tanto para contra-argumentar sobre la deplorable situación del país como para ironizar al respecto.

relación más bien referencial respecto de los objetos-sujetos fotografiados. Sin embargo, al presentarse simultáneamente se refuerza el sentido simbólico del conjunto sin renunciar del todo a la referencia fáctica. Al contrario, queda dramáticamente intensificada por el sonido de detonaciones, gritos y cacerolazos que acompañan toda la secuencia. Aunque debo señalar también que un rasgo importante al respecto es el carácter selectivo y no lineal del conjunto de imágenes. Sumada a la deslocalización que representa la falta de anclajes contextuales determinantes en las imágenes, este carácter selectivo junto con el ordenamiento no cronológico o temáticamente secuencial, se articulan en un discurso que rehúye la teleología prototípica de la narrativa de/en la nación (Carreño, 2013; García y Restrepo, 2018), y destaca la dimensión inmaterial de la relación con la tierra natal, como lugar origen que cifra la sensibilidad y la experiencia pero que ha perdido su dimensión concreta, no solo se desvanece en la memoria del migrante sino en su condición misma de estado-nación: ya no es un país, sino un estado de ánimo.

Con los últimos seis versos del poema, que es exactamente un tercio de éste, también transcurre el final (abierto) de esta mínima memoria en video. Entre el silencio del enmudecimiento de los pájaros que refiere la voz poética y un primer plano de mar (Caribe, suponemos) sin horizonte, vuelve el espectador a ser testigo de las memorias familiares de la autora, en una breve sucesión de imágenes que sobre todo tienen en común la evocación de la infancia. Esta clave queda como final suspendido, en la imagen de un retrato familiar que (visualmente) flota sobre las nubes, y (verbalmente) adormece bajo las alas de los

pájaros que todavía no puede escuchar (Fig. 3.8). En la paradoja entre las imágenes referidas a los objetos que han sido olvidados o dejados atrás en los viajes de migración, y lo aquello que no puede ser olvidado de esa experiencia, acaso la infancia emerge poéticamente en las imágenes de Fabiola Ferrero, no solo en este video sino en el resto del cuerpo fotográfico que compone su proyecto, como esa «única verdadera patria» que Rainer-Maria Rilke declaraba no tenía territorio.

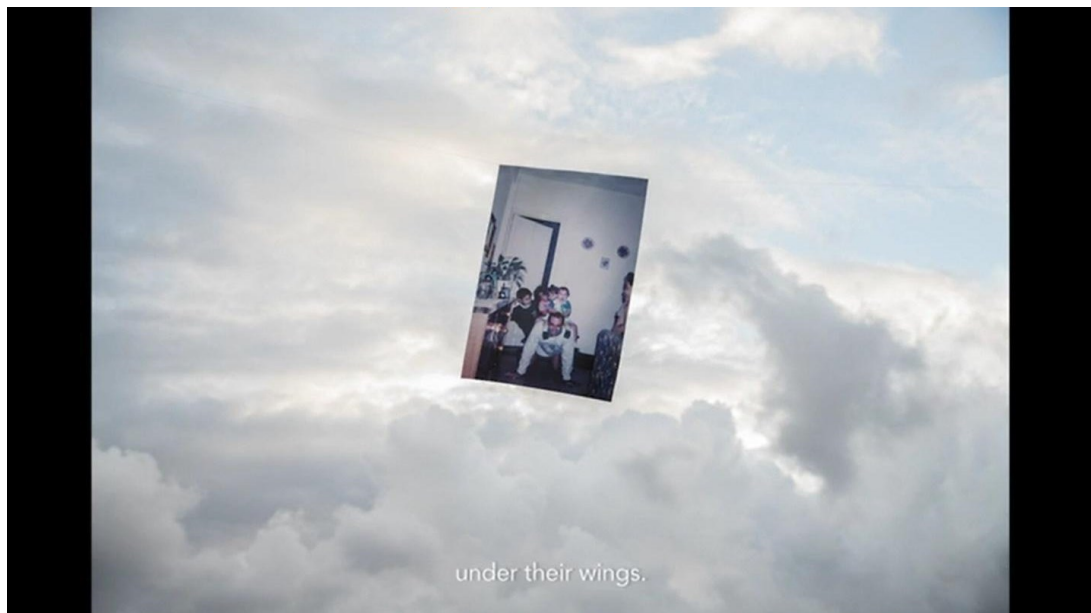


Figura 3.8 Captura de pantalla del video I Can't Hear the Birds (2020) ©Fabiola Ferrero

Nos rendimos, yo me rindo

Venimos del país del dolor. Somos árboles con ramas cortadas. La ciudad nos obliga a trabajar y mientras tanto suspiramos. Deambulamos como un animal tembloroso, tratando de agarrar el mundo. Nos rendimos, yo me rindo; a la incertidumbre, a la soledad, al deseo, a la tristeza, al recuerdo, al olvido, a la noche abierta, nada.

Freisy González Portales

Como ya era evidente en la diversa muestra de imágenes de *Donde ya no eres nada* que en el capítulo anterior me permitieron reflexionar sobre los límites y expansiones del álbum familiar en la labor de memoria reflexiva de la migración, las técnicas experimentales y la exploración de distintos formatos y procedimientos son en sí mismos principios creativos es en la incesante exploración de los modos de habitar que despliega rizomáticamente esta fotopoética de Freisy González Portales.



Figura 3.9 *Donde ya no eres nada*. Cortesía de © Freisy González Portales

De tal suerte que los principales recursos estéticos, como el fotomontaje y el bordado, que antes he destacado en las aproximaciones a la casa, en las intervenciones de las fotografías de su álbum familiar y en las transformaciones de los documentos de identidad, operan en otras imágenes de paisajes para buscar un lenguaje que se aproxime a la experiencia migratoria. Ella desvía el lenguaje fotográfico del registro nítido e iconográfico para reducir la falla que lo distancia de la extrañeza vivida. En tal intención suma el uso de películas vencidas a sus experimentaciones para fotografiar el entorno peruano que va descubriendo desde el lente de la cámara. De esa elección surgen imágenes que muestran un presente difuso y distorsionado en el registro de sus dimensiones (Fig. 3.9); en efecto menos concreto y verosímil que el paisaje de algunos parajes del pasado traídos en el archivo personal (Fig. 3.10, centro). Adicionalmente, la fotógrafa recurre a las dobles o múltiples exposiciones, como puede notarse en el paisaje marino que sigue a estas líneas (Fig. 3.9) y en otros paisajes más declaradamente ofrecidos como localización interior (Fig. 3.18). En ambos casos lo visible en la imagen fotográfica sugiere un paisaje emergido desde el inconsciente como si se tratara de imágenes soñadas o imaginadas y luego fotografiadas. Lo cierto es que en estos paisajes no se representa el lugar geográfico específico (en Perú), tanto como las condiciones materiales de la experiencia de migración que impone la incertidumbre y el azar en el tránsito del nuevo territorio. Y esto es posible precisamente por la introducción de la película vencida en el

proceso de fotografiar que limita el control que puede tener sobre el resultado final quien fotografía, independientemente de su conocimiento de la técnica, y a la vez desprende provisionalmente a la imagen del rol de reproducción iconográfica de lo fotografiado.

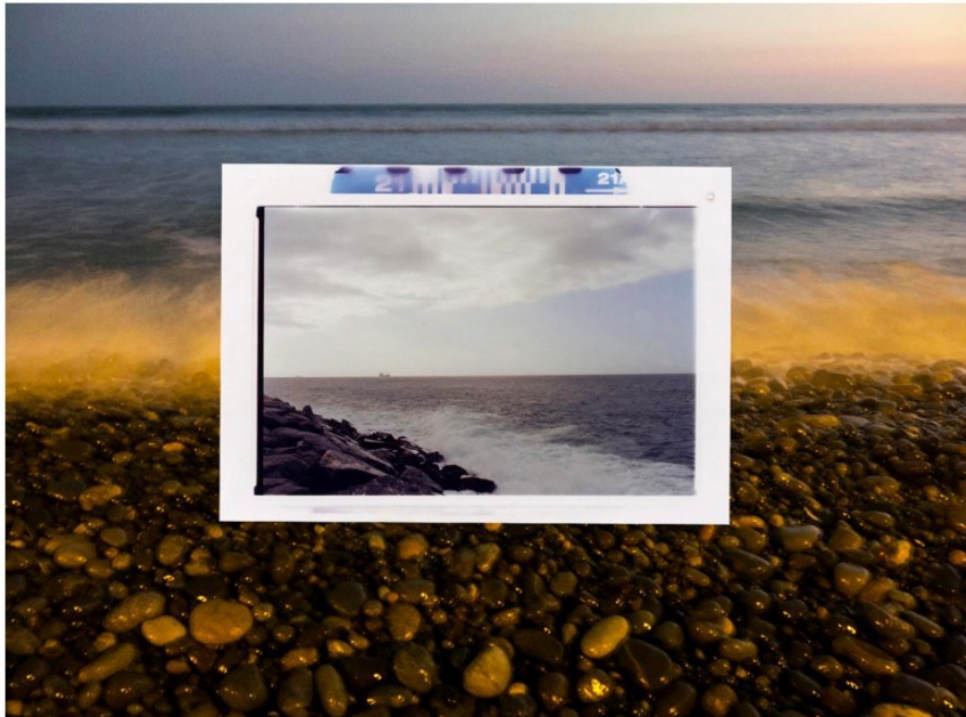


Figura 3.10 Donde ya no eres nada. Cortesía de © Freisy González Portales

Como he anticipado, en una segunda instancia puede notarse como la combinación de este recurso con la técnica del fotomontaje evidencia el contraste entre el antes y el después de la migración (Fig. 3.10). La reunión de la sensación de pérdida o desorientación y el deseo de restitución de una realidad previa reconocible se materializan en la superposición material de dos mares, uno contenido en el otro, buscando cierto balance (en la composición) y acaso armonía (de los tonos), pero conservando el marco que las diferencia. La fotografía de Macuto en Venezuela (2009) que Freisy González Portales

toma del archivo que llevó consigo al migrar aparece en el centro de este montaje inalterada en su materialidad, pero superpuesta a la fotografía que la misma autora ha hecho años después en la playa de Miraflores de Lima (2017). El «antes-allá» es no solo sobrepuesto sino parcialmente incrustado en el «ahora-aquí», procurando encontrar sincronía y cierta estabilidad entre el paisaje interior de la memoria y el exterior de la experiencia inmediata. Los dos planos coexisten sin coincidir plenamente. Generan de tal suerte un otro espacio-tiempo no mensurable o localizable que no puede ser captado del todo como unidad por los sentidos.

En otras imágenes eso desconocido se convierte literalmente en la desaparición de lo previamente conocido tanto en lo público como en lo íntimo: el entorno y el sí mismo del sujeto migrante. En este proyecto, Freisy González Portales incorpora otra clase de fotomontajes en los que la fotografía de paisaje es intervenida por conversaciones con personas de su entorno familiar o afectivo más cercano, colocando sobre un fondo fotográfico las cajas de texto de la mensajería de WhatsApp. El recurso de incorporar mensajería de texto en la imagen que aparece previamente en los videos de Xenofobia durante la pandemia para dar cuenta de las percepciones discriminatorias ante los migrantes en las redes sociales es revertido en estos fotomontajes como instrumento no de discriminación sino de soporte emocional en la distancia. En esta ocasión la autora ha eliminado también los nombres de cada interlocutor. Aquello que habitualmente nos permite designar y reconocer identidad de alguien, desaparece en un entorno nuevo y ajeno,

que no le corresponde referencialmente a la situación de comunicación que se reproduce (Figs. 3.11, 3.12 y 3.13). En la mayoría de estos fotomontajes no puede aseverarse quiénes hablan ni desde dónde hablan. Los datos fácticos como la locación de los interlocutores, la fecha de la comunicación, también son intencionalmente suprimidos (¿olvidados?) en virtud de dar lugar a los afectos y emociones que comparten las dos personas involucradas. Tres ejemplos me resultan elocuentes al respecto.



Figura 3.11 Donde ya no eres nada. Cortesía de © Freisy González Portales

El primero corresponde a un diálogo conmovedor entre Freisy González Portales y su madre, quien vive en Venezuela (Fig. 3.11). Es el único caso en el que puede precisarse la relación de parentesco porque está referida directamente en el diálogo (Fig. 3.11). Ambas relatan el dolor de la ausencia y cómo la vida cotidiana se convierte en algo extraño,

vaciado de sentido. En un terreno solitario, en el que domina la aridez de la tierra y las rocas, se pierde un caminante en una ruta sin fin visible. Ese paisaje intersticial, construido como intersección entre la fotografía y la palabra, es de hecho el único lugar posible para el encuentro de ambas, como intervalo del «allá» (Venezuela) y el «aquí» (Perú) en un «ahora» permeable.



Figura 3.12 Donde ya no eres nada. Cortesía de © Freisy González Portales

En otro de los fotomontajes (Fig. 3.12) lo telúrico de fondo es sustituido por el infinito del cielo nocturno estrellado, aún más indeterminado, en el que apenas se reúnen dos mensajes de texto que parecieran venir de la misma persona hacia la autora, por la mención al tiempo que (suponemos) cumplirá como migrante. Por el tono y las palabras empleadas se podría llegar a la deducción de que es probable que estos mensajes también provengan de la madre. En todo caso, resulta evidente la intención de destacar las palabras de afecto como compañía en una noche solitaria y atemporal, que invita a la simbolización

del duelo como “noche abierta”; imagen que se anuncia desde el último verso del poema que acompaña a manera de declaración de intención de este trabajo en proceso, que en el conjunto pasa a ser una suerte de fondo reiterado con variaciones en las fotografías y fotomontajes, como se verá más adelante.

En un análisis más distendido en torno a este proyecto de Freisy González Portales me parece pertinente atender las posibles diferencias materiales y de recepción que se generan entre las imágenes en sus ediciones para distintas publicaciones o exhibiciones y las imágenes tal como aparecieron en la cuenta de IG de la autora, donde pueden estar o no acompañadas de textos explicativos que revelan datos que no son recuperables en el fotomontaje per sé, además de estar acompañadas de etiquetas que no solo posibilitan otras lecturas y conexiones deducibles entre estas imágenes sino que de facto quedan indexadas algorítmicamente en las plataformas digitales. En adición a esto, una dimensión importante de la dinámica de estas imágenes en la cuenta de IG, y que me induce a considerarlas como parte de un archivo vivo (Diallo, 2012; Zami 2021) de memoria afectiva. Dados los comportamientos de comunicación de las redes sociales digitales, estas imágenes gozan de un mayor espectro de circulación que las versiones editadas de *Donde ya no eres nada* y movilizan las respuestas (reacciones, comentarios) de los seguidores de la cuenta que son materialización de las formas de interacción social en una comunidad virtual que puede incluir desde amigos y familiares hasta colegas o personas interesadas en el campo de la fotografía. Esta comunidad heterogénea y sin delimitación geográfica, suple

provisionalmente los entornos habituales de intercambio cultural, profesional y, por supuesto, afectivo, que la autora, como otros migrantes, echa en falta en el país de acogida en donde todavía luchaba por establecer nuevas redes de trabajo y de socialización.

En el tercer ejemplo de estos fotomontajes de conversaciones (Fig. 3.13) se hace evidente la búsqueda de un lugar afectivo en la distancia y la importancia de estos mensajes en su gestación. El espacio fotográfico de fondo que da contención a los mensajes no es ya un paisaje exterior sino interior. Construido por la combinación de un elocuente autorretrato y la fotografía de una planta. Con el rostro bañado por un triángulo de luz cenital, y acostada en el suelo, el retrato de Freisy González Portales invita a la imagen de la entrega, entre el sueño y la imaginación, pero también a la latencia de la muerte. La fotografía de la planta que acompaña del lado derecho la composición, justo debajo de los mensajes de texto ya anuncia una pulsión de vida, vinculante, creciendo y sin embargo extraída, sostenida por una mano y no por la tierra donde debería echar raíces. Se trata de una escena mínima de intimidad, simbólica y al mismo tiempo confesional si leemos el texto que acompaña la publicación:

Las palabras de los que quiero son mi kit de supervivencia. Son agua para mi raíz.
/ En estos días una palabra salva. Salva del hastío, de los pensamientos perturbadores a los que es necesario quitarles voz... Una palabra salva y consuela (González, 12 de junio de 2020).

Las emociones y los afectos en la experiencia de duelo migratorio son el sustrato mayor que moviliza este proyecto fotográfico. Acaso de modo más patente en las imágenes que involucran la intimidad cotidiana y el entorno familiar. En su propia inscripción de la imagen dentro de este diario visual digital que es su cuenta de IG, queda además remarcado el lugar sustantivo, vital que tiene la palabra en su propio proceso de duelo. Como la misma Freisy González Portales relata en la declaración de intención de este proyecto en curso, las conversaciones con su madre en la distancia son un enclave fundamental de sus reflexiones en torno al desarraigo y a la aceptación.

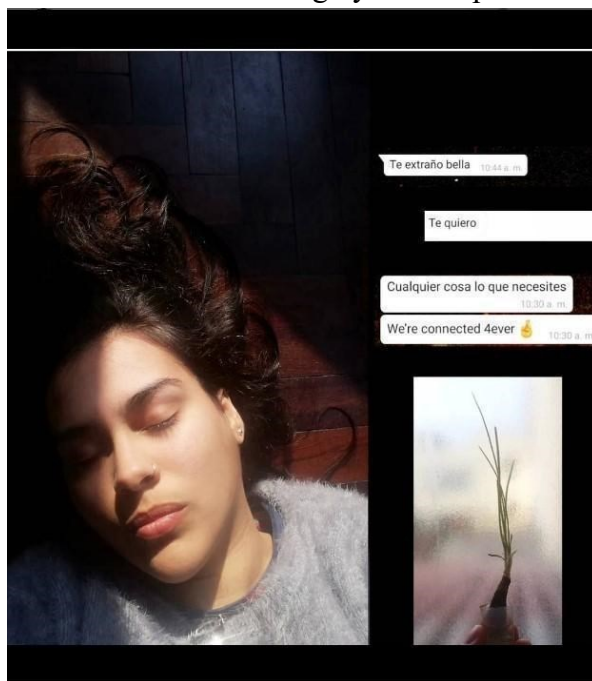


Figura 3.13 Donde ya no eres nada. Cortesía de © Freisy González Portales

En efecto, también la relación con la madre es un motivo recurrente evocado en la mención a los retratos de ella que lleva consigo desde que salió de Venezuela, o de manera

más directamente visual, tanto en otras imágenes en este proyecto como en las líneas de fuga que pueden rastrearse de allí hacia sus archivos familiares y también hacia otros proyectos en proceso mediante las publicaciones en su cuenta de Instagram @freisygonzalez. Como en los retratos de su madre que la autora restaura y comparte, en los que ostensiblemente se confirma otros modos del compromiso (material y práctico) de Freisy González Portales con la preservación de la memoria familiar, a propósito de los cuales ya he reflexionado en el capítulo 2.

Estas remisiones a la madre condensan y movilizan las ideas poéticas fundamentales de *Donde ya no eres nada*: la herencia tanto familiar como fotográfica; el sentido de pertenencia; y por supuesto los modos de cuidado. Mediante estas remisiones se entrelazan intrincadamente materias de distinta naturaleza: la palabra para acompañar en la distancia, el bordado para nombrar los nuevos paisajes interiores; el retrato para recordar tocando; la sonoridad del mar que acompaña el recuerdo. Como vimos en el fotomontaje de la página anterior, una pequeña planta en crecimiento recuerda la analogía de orden vegetal que quedó inscrita en el retrato de la madre/árbol, como una evidencia de que, en la distancia, la hija migrante ahora retoña separada físicamente de la madre, aunque notablemente conectadas en el orden simbólico.

En atención a esa imagen poética el conjunto de este fotomontaje, y el sistema al que pertenece, encuentra su horizonte verbal en el poema que acompañó la selección de imágenes para el catálogo de la muestra *Transterritorialidades* (2018): “Identidad esquizofrénica, cuerpos errantes que huelen a desarraigo/ Venimos del país del dolor. Somos árboles con ramas cortadas” (González et al, 2018, p.8). Esta imagen dolorosa de la migración que va figurando no solo el duelo propio sino una enunciación colectiva para referirse al desarraigo y la impotencia, y que oscila entre el cuerpo y el árbol se materializó en una primera etapa del proyecto en curso en una selección de imágenes, intencionalmente presentadas como dípticos (Figura 3.14). En tal composición puede notarse formalmente la analogía fraguada principalmente por la contigüidad interrumpida en el espacio, y la proximidad en la paleta de color de ambas fotografías.

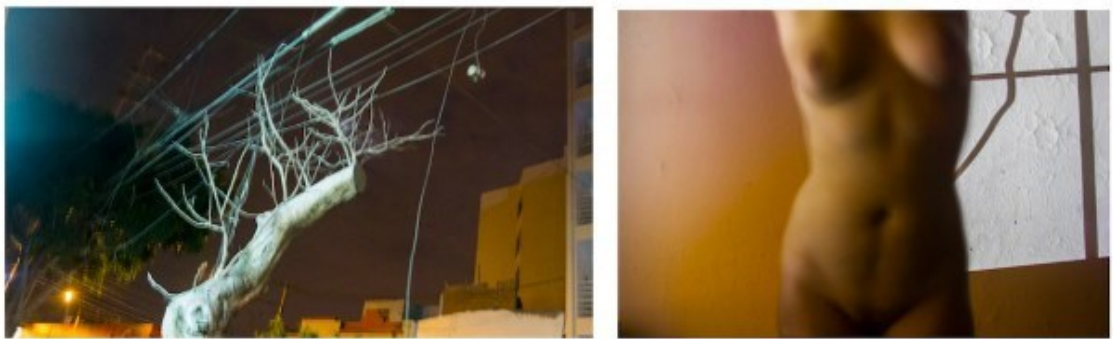


Figura 3.14 Donde ya no eres nada. Cortesía de © Freisy González Portales

Simultáneamente “la noche abierta” queda imbricada en el díptico anterior como tercer elemento que me complejiza la relación entre el tópico de la madre y el del árbol como parte de esta poética de memoria migrante. En su reiteración esa “noche abierta” se

perfila como el lugar propicio para la paradoja de ausencia/exceso de memoria en la enunciación de Freisy González Portales, para hacerle lugar aquello que no puede ser del todo recuperado pero que tampoco podrá ser completamente borrado. En la última sección del poema, el dolor y la fragilidad de la condición migrante dan paso a la entrega, y la voz poética torna de la enunciación plural al yo singular: “nos entregamos, yo / me entrego; a la / incertidumbre, a la soledad, al deseo, a la / tristeza, al recuerdo, al / olvido, a la noche abierta, a la nada” (González et al, 2018, p. 8).



Figura 3.15 “A veces solo queda mirar adentro” IG @freisygonzalez 4 de agosto de 2021. Donde ya no eres nada Cortesía de ©Freisy González Portales

Desde esa “noche abierta”, la autora insiste en la labor de buscar un lenguaje para poder dar peso y horizonte a lo que apenas puede pensar. Así, como en el caso de la interrogación por el lugar del cuerpo, la palabra hace puente entre el afuera y la reflexión sobre la deslocalización mediante el bordado directo en las fotografías como otro nivel de

interrogación sobre la identidad propia y el proceso de duelo que insiste en la mirada introspectiva (Fig. 3.15). Se trata de una exploración de la propia noche interior que es exteriorizada en las imágenes de paisajes inciertos, difusos, como quien traza de adentro hacia afuera nuevas coordenadas. Como puede notarse desde el capítulo 2, el bordado sobre fotografía no es una técnica aislada en este trabajo de Freisy González Portales, es un modo de intervención poética. Una estrategia para interrogarse sobre los desgarros del tiempo, del cuerpo y de la memoria. Borda en torno a una herida abierta pero no repara, sino que horada las superficies, haciendo del hilo y su escritura una traza visible y palpable de su dolor. Y en ese acto hace pasar las angustias de su cuerpo a la imagen.

La presencia reiterada del hilo rojo en las imágenes bordadas también insiste sobre los vínculos entre ellas en torno a las interrogantes de su proceso vital como migrante.

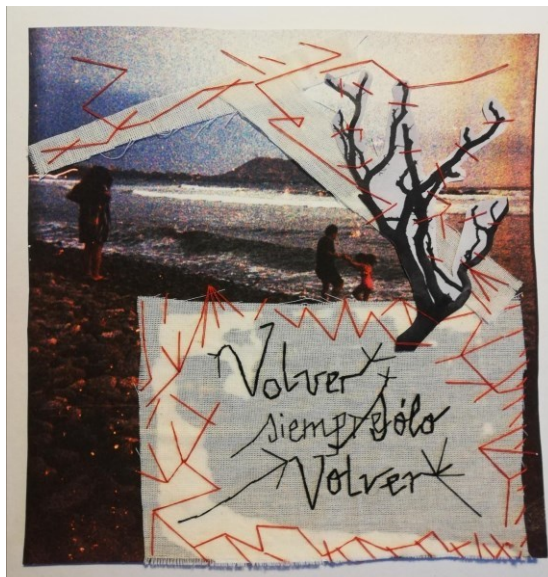


Figura 3.16 “Volver siempre/solo volver”. IG @freisygonzalez 11 de agosto de 2021 Donde ya no eres nada Cortesía de ©Freisy González Portales

Responden a inquietas latencias que la pulsán desde adentro y que solo pueden ser escuchadas entre puntada y puntada, con atención dilatada, mirando hacia adentro. En términos semejantes describió Freisy González Postales su deseo irrenunciable de volver a Venezuela, nuestras conversaciones dedicadas a estas imágenes (comunicación personal, 17 de diciembre de 2022). Una decisión irresuelta que aparecía insistentemente en sus imágenes en la remisión al mar y en la interpelación sobre el cuerpo propio, y que según su propio testimonio al respecto se le manifestó más contundentemente mediante la labor de bordado: “Volver, siempre/solo volver”. En efecto en este fotomontaje bordado (Fig. 3.16) puede leerse, por una parte, como una suerte de nodo que intersecciona la resonancia de varios elementos claves de *Donde ya no eres nada*. Un mínimo recorrido por la imagen hace notable junto a la declaración del bordado, la presencia yuxtapuesta de una rama arrancada, en remisión a la madre y a su autopercepción de la condición de migrante como “árboles con ramas cortadas”, en el mar latente e incierto que le ha dado el azar de la película vencida (Fig. 3.9). Por otra parte, el mismo fotomontaje es anuncio de la deriva vital y estética de la fotografía hacia su siguiente proyecto: *Volver al azul* (2021- en curso).

Al volver a Venezuela en 2021, su indagación sobre la migración no se detiene; al contrario, adquiere una otra dimensión en el que la vuelta no es asumida como llano regreso al origen sino como espejo se mira para continuar tratando de encontrar la imagen del migrante retornado. No es tarea fácil deslindar una frontera entre estos proyectos, en efecto no creo siquiera que sea pertinente a su comprensión. Varias de las imágenes sobre las que

he reflexionado tanto en este capítulo como en el anterior, incluyendo el fotomontaje que antecede estas líneas, surgieron durante la etapa de *Donde ya no eres nada*; sin embargo, reaparecen como antecedentes o reinterpretaciones en algunas de las ediciones en proceso de *Volver al azul* junto a nuevos conjuntos de imágenes que como estelas en movimiento acogen el tránsito de una migración a otra.

Los proyectos *I Can't Hear the Birds* de Fabiola Ferrero, y *Donde ya no eres nada* de Freisy González Portales, ofrecen una reflexión doble a propósito de la fotografía como lenguaje que proviene de la percepción y funda memoria sensorial, afectiva, social, y también como acto creador, en el proceso de duelo migratorio (Achotegui, 2012). En ellos, la poesía emerge inicialmente desde la intertextualidad y avanza hacia la expansión de la imagen poética propiamente fotográfica. Acaso compás de espera para una escucha otra por venir.

Ante la imagen, y/o ante lo que de ella promueve tanto una memoria histórica que se resiste a desaparecer, como una percepción distinta de la propia existencia y del resto del mundo en el que discurre, quizá se trate de entrecerrar un poco el ojo y abrir la oreja. (Cróquer, 2020, p.14)

Abrir la oreja (acaso el cuerpo todo) para escuchar la imagen. A partir de este estadio, me he preguntado más específicamente si las intersecciones entre fotografía y poesía evidenciadas por esta parte del corpus de estudio podrían ofrecer condiciones de posibilidad para la “Escucha a través de la ruptura radical y las lagunas de la experiencia traumática” (Caruth, 1995, p. 4), y cómo los dispositivos estéticos contribuyen a explorar, sacar a la luz y transformar en el proceso la comprensión e inteligibilidad de esa experiencia

de desplazamiento, “en la creación de nuevas áreas de percepción y nuevos marcos de sentido” (Acosta, 2018, p.67).

Hacia la escucha, hogar del caracol

*Posiblemente el oído sea el sentido
de lo poético y no el ojo...*

Luis González Palma

En los proyectos fotográficos de Fabiola Ferrero y Freisy González Portales que abordo en este capítulo, las correspondencias entre la poesía y lo sonoro «aparecen» de modos diferentes y en distintos niveles de producción de significados, sentidos y significación. En ambos casos, sin embargo, estas estrategias operan como invitación a la escucha. Como se aprecia en la primera sección de este capítulo, en *I Can't Hear the Birds* el sonido es, literalmente, el vehículo de la palabra poética expresada en la voz de la autora; y a la vez es una estrategia de poetización, que se efectúa al romper la correspondencia referencial entre lo audible y lo visible en la pantalla.

Allí se reúnen en voz de Fabiola Ferrero tanto las ideas que dan andamiaje conceptual a sobre su aproximación a la diáspora venezolana como la lectura de los versos completos del poema de Montejó. Lo sonoro produce entonces un primer encuentro que se desdobra en otro, pues las fotografías que aparecen simultáneamente a la voz de Fabiola, también son reinscritas por sonidos directos (pasos, el abrir de una puerta, voces ininteligibles, disparos durante unas protestas, sonido de viento o de olas) producen otra capa audible que simultáneamente permea las imágenes visuales y las imágenes verbales,

y que no necesariamente se corresponden punto a punto narrativamente con ninguno de los dos registros. Es decir, la relación entre estos regímenes de representación no está garantizada por el anclaje referencial (la imagen no ilustra el sonido ni viceversa) ni por la sincronía plena. Al contrario, desde el inicio del video hay una suerte de «fuera de campo» que se juega en la recepción mediante la co-presencia de la visión de algo que no se deja escuchar y el sonido de algo que no deja ver. Esta doble ausencia presentada instaaura una suerte de dislocación en la espacialización del tiempo/temporalización del espacio que se considera consecuente a la imagen fotográfica y que puede leerse como expansión de los modos de realización del cronotopo diaspórico, que describe Ester Peeren (2006) como “particular form of doubled chronotopical interpellation, as a dwelling-in-dischronotopicality” (p. 68), lo destacable me parece es que esto acaece por la tensión irresuelta entre lo audible y lo visible, porque se ponen se dislocan o descolocan mutuamente y no por un rasgo exclusivamente fotográfico en este caso.

En cambio, en *Donde ya no eres nada* lo sonoro se imbrica a lo poético en tanto transfiguración. En la mayoría de las imágenes de este proyecto no hay presencia material de sonido⁷¹ y, no obstante, convocan sonoridad, solicitan una cierta actitud de escucha poética que va de la mano con la transposición de los sentidos. En un plano probablemente más evidente situaría el rol de la palabra escrita en el que se filtra como rastro la voz. Un

⁷¹ La obra *Dispositivo para tocar* constituye una excepción en este sentido. No obstante, en rigor es importante señalar que la autora considera estas piezas y otros videos realizados durante el 2020 como exploraciones paralelas al cuerpo principal del proyecto *Donde ya no eres nada*.

ejemplo notable es la inclusión de las conversaciones con su madre (Figura 3.11) en el que advertimos sin duda los usos de la oralidad y que acompaña al tono familiar en las interjecciones (“ay mi amor”), los diminutivos (“mamita”) y las frases breves o fragmentarias acompañadas de puntos suspensivos, como quien vacila en concretar una sensación que no puede ser descrita (“La realidad... no estás”). Aunque también encontramos en estas conversaciones rasgos que provienen de las prácticas de comunicación digitales, en este caso de la mensajería de texto, como el uso de contracciones escritas que son inoperantes en la oralidad (“q falta me haces”). Otro uso de la palabra que trae consigo el recuerdo de la voz es la escritura-sutura que he abordado en párrafos precedentes. En un plano distinto al de la palabra se presentan otras transposiciones visuales de una posible sonoridad. Me refiero a la dimensión propiamente gráfica de la imagen.

En las fotografías de *Donde ya no eres nada* dos estrategias principales se reiteran generando este efecto: la trepidación y la superposición. En el conjunto de las imágenes no sólo sugieren la deslocalización de los paisajes o ambientes, su cualidad transitoria, también contribuyen a generar una sensación de aturdimiento; y sobre todo, exigen ser interpretadas suspendiendo el mero reconocimiento iconográfico de los elementos en la imagen (lo visual). La superposición de elementos en la composición se ejecuta en estos casos, algunas veces por el registro de dobles exposiciones (Figs. 3.9, 3.15) y, en otras ocasiones, por el uso de collages (Fig. 3.16) o fotomontaje digital (Figs. 3.10 - 3.13). En

las tres técnicas la co-presencia de elementos implica solapamiento entre ellos y con esto una apertura a la multidireccionalidad de la percepción porque las fuentes de estímulo también provienen de direcciones distintas, generando una sensación envolvente que podría asociarse más a la experiencia acústica de percepción que a la recepción visual, y que será más acentuada en las imágenes netamente gráficas que en aquellas en las que se presentan signos tipográficos. En tanto aparece la escritura o la composición presenta algún elemento que predomina como figura en el fondo, sobre todo si es una figura humana, podremos recomponer mínimamente una direccionalidad de la imagen y por tanto dar una orientación a la lectura.

En cuanto a la trepidación, encontramos niveles de mayor o menor intensidad (Fig. 3.14 y 3.17), que metafóricamente podríamos asociar con volúmenes de audición. No es ajeno al campo fotográfico interpretar la falta de nitidez y/o el grano de la imagen como ruido visual. También las variaciones luminosas que afectan el color de alguna sección o de toda la fotografía son asumidas como un fallo e incluidas en la misma categoría. La reiteración de este recurso en la serie fotográfica de Freisy González denota una intencionalidad que potencia la dimensión estética de ese supuesto fallo. Lo que dificulta la visión, lo que se sustrae de ella, es precisamente lo que en estas imágenes pide atención. Técnicamente, de hecho, la trepidación puede ser el resultado de dos factores principales: el movimiento de la cámara (o de quien la sostiene) y/o el movimiento de lo fotografiado. La trepidación de las imágenes que he señalado como ejemplo ofrece ligeros

desplazamientos, o apenas un ligero desenfoque; esto responde al movimiento de lo fotografiado y a la acción de reducir la velocidad de captura de la imagen o aumentar su exposición. Por ello percibimos que se desrealizan los contornos de los objetos y sujetos, así como la información visible de sus superficies y texturas, con lo cual se produce un efecto que hace parecer a los objetos como si vibraran sutilmente.

Por supuesto, no pretendo decir que en estas imágenes los códigos de la lectura visual queden por completo desactivados. Lo que propongo en cambio es que estas imágenes se realizan en el defecto del lenguaje fotográfico, es decir, haciéndolo fallar en su capacidad de reproducción visual de los aspectos perceptivos de los objetos, en la cual se sustenta su efecto de realidad. Con ello se subvierten parcialmente los protocolos de experiencia e interpretación de la imagen que se anclan en reconocimiento iconográfico, principalmente en cuanto a la nitidez y al ordenamiento del espacio (linealidad, sucesión). Las elecciones técnicas de la autora se distancian de este efecto de realidad en la representación fotográfica propiciando un efecto estético de sinestesia que reconduce los signos visuales como estímulo que atiende algo que no puede ser visto. Aunque la mediación se produzca en primera instancia dentro del código visual.



Figura 3.17 Donde ya no eres nada + Volver al azul IG @freisygonzalez 30 de mayo de 2022. ©Freisy González Portales

A partir de 2022 algunas imágenes de la cuenta de Instagram de Freisy González Portales muestran la condensación de estos aspectos que confirma la intencionalidad de remitir a la escucha. En su serie de autorretratos de esta etapa encontramos la presencia de caracoles marinos como referentes reiterados, generalmente colocados al oído de la autora, como quien intenta escuchar ese murmullo del mar (que se parece al mar) en el interior de la caracola (Fig. 3.17). No hace falta mayor análisis para reconocer la imagen de una persona con un caracol en el lugar del oído para reconocer que es parte de un repertorio ampliamente vinculado a la experiencia de escuchar, fácilmente reconocible en el

imaginario cultural moderno. Lo que inmediatamente me llamó la atención de estas más recientes imágenes fue su condensación del eco. Ya la referencia del caracol introduce semánticamente la referencia del eco, pero el hecho de colocarse caracoles a ambos lados de la cabeza, extrema esa idea desplazando el rumor del mar hacia un lugar imposible, una experiencia de aturdimiento. Además, la imagen remite al eco tanto iconológicamente como morfológicamente: la reiteración del elemento-caracol a ambos lados, en combinación con la trepidación insiste en lo que vibra y se repite desplazado, en tal sentido resuena visualmente.

Esta condensación de la sinestesia del sonido como invitación a la escucha invoca a su vez intertextualmente a la poesía. En su publicación del 30 de mayo de 2022, Freisy González Portales acompaña la imagen con un fragmento del poema “Caracol, el hermano”, de la poeta venezolana Ida Gramcko⁷²:

Así construimos un lugar humano,
pero tan lleno de él como de brisa.
Inventamos
una pared de cal... ¡y tan distinta!
Un muro nuevo, ¿raro?

(Gramcko, 1952, p. 194)

La relación entre el título y la imagen resulta directa por la mención del caracol, por supuesto, pero también encuentro significativa la sugerencia de un otro hermano que

⁷² Ida Gramcko (1924 -1994) fue una destacada ensayista, poeta y periodista venezolana. Desde muy joven gozó del reconocimiento de un lugar destacado en la literatura hispanoamericana. En 1977 recibió el Premio Nacional de Literatura. El poema “Caracol, el hermano” pertenece al libro *Poemas (1947-1952)*. México: Editorial Atlante, 1952. p. 194.

se mantiene implícito en la estructura del plural que aparece en los versos. Entre el plural de la enunciación verbal y el singular de la enunciación fotográfica se produce una oscilación que contribuye al desdoblamiento del sujeto lírico de conjunto como multiplicidad del uno (un yo que es nos-otros, un nosotros que resuena en mí). También los textos de su publicación sostienen esta apertura entre el singular y el plural como umbral de acogida para lo uno en lo múltiple. Para la interpelación que procura sintonizar la experiencia del otro en la propia. El contenido de los versos también remite a esa transitoriedad que a la vez se corresponde con el campo semántico de la búsqueda del hogar, de su proceso de construcción (o invención) que es sin duda parte del fundamento de esta serie fotográfica en curso en la que Freisy González se interroga a sí misma sobre sus propios modos de habitar desde la experiencia de migración. La imagen de la casa que se lleva auestas es un *leitmotiv* que reaparecerá en el trabajo de Diana Rangel Lampe con implicaciones similares. Sobre todo, si consideramos que en ambos casos la metáfora de la casa-caracol no solo implica la condición portátil de llevar la casa a donde se vaya, sino que la casa es el refugio y es a la vez, estructuralmente, una extensión del cuerpo. Un “lugar humano” que es a la vez la (re)invención del sí mismo del migrante. Un hogar que guarda delicadamente el rumor del mar dentro de sí para que pueda resonar a los oídos de quien está dispuesto a escuchar.

El sonido de los pájaros, su canto (que ya no se puede oír); la voz de la madre en una grabación; las voces extranjeras; las voces migrantes; los sonidos de la calle; el silencio; el acto de escuchar; son parte de un campo semántico de lo sonoro que es tematizado insistentemente en estos proyectos fotográficos como parte del

proceso de duelo, en vínculo con el doble gesto de la memoria de olvidar (desprender) y desolvidar (reimaginar, reinventar). (Acosta López y Cardona, 2023, p.17)

Ese doble gesto de olvidar y desolvidar a su vez remite a lo que debe ser traído en ausencia, más notablemente en los casos del video de Fabiola Ferrero que he comentado en este capítulo y en los proyectos de Diana Rangel Lampe que abordaré más adelante. Sin embargo, como he mencionado antes a propósito de Freisy González Portales, en muchas oportunidades en esta dimensión asistimos también a una transposición de lo sonoro en visualidad por medio de la palabra escrita, principalmente, que acompaña a la imagen como texto ancilar en tanto leyenda o descripción (Fig. 3.6), o que se vuelve parte de la imagen misma al estar inscrito tipográficamente en su campo compositivo (Figs. 3.15 y 3.16). Pero también como una estrategia de poetización de la imagen visual, esta visualización de lo sonoro ocurre por mediación de la imagen silente en cuyo objeto fotográfico se advierte un referente sonoro que no puede ser recuperado plenamente para la experiencia sensorial del espectador. Tal es el caso de imágenes en las que podemos ver pájaros al vuelo, o posados en la barda de un parque; un grupo de personas conversando; niños jugando en un parque o en una plaza; un manifestante en una protesta de calle; o un hombre disparando a campo abierto mientras el niño detrás de él se cubre las orejas con las manos; la mujer con unas conchas marinas. Este tipo de imágenes no requieren ya el anclaje verbal de la palabra ni de la incorporación de recursos de sonido para invitar a la experiencia de la sonoridad. O

tendría que decir, al recuerdo de experiencias sonoras previas que le permitan al espectador recuperar lo que no le es dado en la imagen.

Ya desde esta dimensión inicialmente referencial podemos suponer una función pragmática de interpelación: ofrecer imágenes que piden ser escuchadas, que apelan a la vivencia de otro y a su disposición anímica para escuchar de otro modo lo que allí no es directamente audible. Como apunta lúcidamente Tina M. Campt “listening to images is constituted as practice of looking beyond what we see and attuning our sense to the other affective frequencies through which photograph register” (Campt, 2017, p. 9). Y que por tanto va abriendo a otra dimensión más bien simbólica que atañe a las fisuras e imposibilidades que cifran estas poéticas fotográficas en torno a la experiencia de la migración.

En tal sentido, diría que ya desde este pliegue entre lo referencial y lo simbólico en el que lo sonoro parece relacionarse con una suerte de hiato espacio-temporal de la experiencia pueden advertirse las conexiones con la noción de cronotopo diaspórico (Peeren, 2006). Más precisamente porque marca una suerte de principio funcional de las constelaciones afectivas del presente sea en un nuevo país de acogida o en el mismo tránsito de la migración que se experimenta como ruptura de la continuidad espacio-temporal del territorio nacional que se abandonó y de las interacciones sociales que se perdieron en ese allá. Con respecto a este último aspecto de los vínculos interpersonales me resultan sin duda significantes la presencia de las imágenes de la dinámica familiar, y en particular la

infancia convocada en el trabajo de Ferrero, y el diálogo (literal y simbólico) con la madre que ofrece el trabajo de Freisy González Portales. Más adelante en este capítulo también notaremos su resonancia en los trabajos de Diana Rangel Lampe.

Otra dimensión, acaso más concreta, corresponde a la incorporación material de elementos de sonido que hacen parte de las imágenes sea como modo de indexicalizar el espacio-tiempo o propiamente como elemento formal clave de sus estrategias estéticas. Voces narrativas, testimonios orales, sonidos referenciales y música, conforman elementos discursivos y estrategias estéticas en la mayoría de los proyectos incluidos en el corpus de estudio. Debo en relación con este aspecto señalar la excepción que constituye *Illusorium* (2019-2020) de Wendy Estrella Yannarella, pues, como queda evidenciado en el Capítulo 2, aunque este extenso cuerpo de trabajo explora zonas intermedias entre técnicas analógicas y digitales, incluidas la re-fotografía y el fotomontaje, y en ello radica su potencial interpelación, se circunscribe a la imagen fija y no incorpora elementos verbales, ni voz ni otros recursos sonoros en su experimentación.

Todos los otros proyectos del corpus tienen en común el uso de recursos sonoros (al menos en algunas de sus piezas) y/o la incorporación de la palabra como parte de una expansión de lo fotográfico hacia condiciones de recepción multimodales e incluso la combinación de distintas plataformas conectadas transmedialmente. *Este mar que ves / Postales de la memoria* (2019) de Vilena Figueira, obra que abordé en el primer capítulo, me parece un ejemplo notable al respecto porque, como ya he señalado antes, se trata de

un conjunto de piezas impresas en las que los testimonios (orales) de migrantes venezolanos están incrustados digitalmente en las imágenes de los paisajes fotográficos, y solo pueden ser escuchados con el uso de una aplicación de realidad aumentada en un dispositivo electrónico móvil. De hecho, considero que el lugar representado por *ese mar que ves* solo adquiere plenamente la condición de cronotopo diaspórico en el acto de escucha de los testimonios que en primera instancia son invisibles ante quien mira el paisaje de la imagen. Literalmente, en este caso, la fotografía es expandida y en esa expansión se transforman los protocolos de inteligibilidad que podrían permitir aprehender la realidad vital a la que refiere. En este caso, sin embargo, la sonoridad (literal o sugerida) no se vincula al diálogo entre poesía y fotografía como en efecto ocurre en la obra de Ferrero, González Portales y Rangel Lampe.

Otro ejemplo que considero significativo dentro del corpus, y que ocurre también al margen de la relación entre poesía y fotografía, es la serie *Xenofobia durante la pandemia* (2020) de Freisy González Portales. Como he señalado en el Capítulo 1, las tres piezas que componen esta serie integran materiales diversos (capturas de pantalla principalmente, y excepcionalmente videos) recopilados de redes sociales digitales (Instagram, Facebook y Twitter) y páginas web durante los primeros meses de confinamiento de 2020. Lo que me interesa destacar en esta ocasión a propósito de la sonoridad es que adquiere una función sustantiva en las piezas, pero no como podría esperarse porque contribuya rítmicamente en el montaje, o porque incorpore elementos

referenciales audibles como función meramente intradieética de las piezas. Esto último, de hecho, solo ocurre en “Caminantes en las fronteras” (2020a), que inicia con una breve secuencia en video de la que escuchamos cuando un guardia hace un llamado de alto a unos migrantes y luego dispara, sin que se muestre qué ha ocurrido efectivamente en el sitio. Cada uno de los episodios de esta serie ofrece un repertorio de fragmentos en el que las imágenes se suceden ante el espectador apenas acompañadas por la música instrumental de la que también es responsable la autora, y que opera como el elemento que da sensación de unidad a la discontinuidad del discurso en cada episodio y en la serie. No marca acentos dramáticos, transiciones ni giros inesperados, crea una atmósfera anímica, un estado de recepción solemne para la lectura de los comentarios de texto que aparecen en pantalla, incluso algo tenso y perturbador, diría. Como ya he señalado en el Capítulo 1, este ruido de fondo generado por el sonido funciona como correlato sonoro del aturdimiento que experimentan los migrantes ante las actitudes de xenofobia y discriminación expresadas en las redes sociales digitales y que se compilan en video. Asimismo, precisamente por no remitir a coordenadas propiamente espacio-temporales, es la música en este caso lo que insiste en la hendidura de la experiencia de migración que no puede ser localizada puntualmente o representada, de aquello que se resiste a ser capturado por un imaginario de criminalización y racialización de la condición de migrante.

Escuchar hasta que algo se rompa

He dejado intencionalmente hacia el final, los proyectos de Diana Rangel Lampe, como último ejemplo de estos aspectos en el corpus, porque en ellos se condensan la presencia de lo sonoro como elemento poetizador y el tránsito expansivo de la imagen hacia la escucha.

Como ya he comentado en el primer capítulo, *Carta a Ailín que está en Perú* (2019) es una pieza elaborada por la artista como colaboración para el colectivo *Voces migrantes*. En esta video-carta encontramos de nuevo la presencia de sonido directo de ambiente y de hecho en su función más convencional, es decir como parte de la dimensión referencial de las imágenes que de hecho no son fotografías como en los casos anteriores que he mencionado sino secuencias de video. Sin embargo, no todos los sonidos concretos de esta *carta* pueden simplemente decodificarse como indicios referenciales, porque en ocasiones sobreviene en algunas imágenes una suerte de ruido sostenido que prontamente se identifica como no proveniente de la misma fuente que lo visual, porque se suceden junto a secuencias de imágenes de distinta procedencia o repentinamente se detiene. Similar a como he descrito antes en el caso de *I Can't Hear the Birds*, se trata de una ruptura de la sincronicidad entre lo visible y lo audible que motiva en el espectador otro modo de atención, otra escucha. Adicionalmente, cuando cesan estos sonidos, no podríamos hablar verdaderamente de momentos de silencio o ausencia de sonido porque seguimos escuchando la voz (en *off*) Diana Rangel Lampe mientras lee la carta a su amiga. En efecto,

su voz es lo único continuo y sostenido de principio a fin en ese flujo aparentemente inconexo de imágenes cotidianas sin cohesión narrativa entre sí. Su voz que transmite a la vez la voluntad de quien ha puesto orden a la memoria mediante la estructura lineal de la escritura (leída) y un sustrato sonoro no capturado por ese orden y que se trasluce en el tono, en los trastabilleos al leer, en la respiración, en el sonido de la saliva.



Figura 3.18 Captura del video Carta a Ailín que está en Perú (2019) ©Diana Rangel Lampe

Como acaece en el video de Fabiola Ferrero, la voz también se transforma en este caso en el vehículo de la poesía. Por un breve segmento del video (entre el minuto 1:50 y el minuto 3:15), la voz de Diana Rangel Lampe suspende ese relato cotidiano que es casi un flujo de conciencia y que constituye el registro principal de la carta, para dar paso a la lectura de un poema que ha escrito en torno a las manos. Durante casi toda la lectura se ofrece a la visión una sola imagen que en nada corresponde semánticamente con lo que los

versos enuncian: la vista en contrapicado de una azotea en la que una manta ondea ligeramente por la brisa, ocupando el tercio central de la imagen, y con un despejado cielo azul de fondo (Fig. 3.18).



Figura 3.19 Captura del video Carta a Ailín que está en Perú (2019) ©Diana Rangel Lampe

En esa no correspondencia de imagen y palabra/voz se cifran las condiciones de posibilidad para la escucha poética de este segmento. La levedad del movimiento de la manta, sutilmente perceptible por el ojo, permiten que el oído atienda en primer plano a la voz en su despliegue minucioso que expande en sonido describiendo los movimientos mínimos de las manos con tal parsimonia que el acto de enunciación supone una duración mayor al de la movilidad misma. No conforme con crear esa disposición sensorial para la

escucha, en el último verso del poema, la imagen corta a otra de referencia y composición completamente distinta.

La voz poética va transformando desde el principio las manos en sujetos de cuerpo entero que “comen”, “beben agua”, o “se rascan la nariz”, actúan y sienten, viven, que son vulnerables; pero al final del poema la imagen visual nos las devuelve objetualizadas en guantes de goma inertes, sobre un fondo negro (Fig. 3.19). Esa mínima correspondencia del parecido formal entre las manos y los guantes, o incluso la extensión metonímica que suponen por su función resulta todavía más desconcertante por el contraste con la levedad de la imagen previa. Entre su enunciación visual y verbal, el video no permite que el espectador se acomode demasiado en sus protocolos de interpretación.

Cuando apenas parecía establecido el tono poético, la voz deriva hacia otra anécdota, retomando el discurso de la cotidianidad acompañado de imágenes visuales que atienden los detalles del entorno con planos cerrados, ángulos indirectos, y en ocasiones cierta trepidación de la cámara. Lo que habitualmente podría pasar desapercibido en el tránsito de un caminante por la ciudad queda exaltado por la duración en la imagen y al mismo tiempo genera un vacío referencial en relación con lo dicho, de tal modo que se sigue sosteniendo la enunciación audiovisual en una disparidad entre el carácter narrativo de la voz y la aparente aleatoriedad de la visión: un charco de agua en el suelo, el fragmento de una ventana inclinada, ropa colgada en un tendedero, paneos de otras ventanas, techos de edificaciones, eventualmente alguna persona, son algunas de las imágenes que

acompañan esta parte de la carta mientras la voz de Diana Rangel comenta, en un tono más informativo que anecdótico, algunos datos sobre migración en el contexto de la ciudad de Barcelona, donde se encuentra, y de la que remite específicamente a El Raval, como quien refiere una situación leída, investigada, que le es relativamente ajena. En contraste con la casi ausencia de personas en la imagen visual, la locución verbal ofrece un repertorio del desalojo del que fue testigo un día junto a Iván, su pareja: “mujeres gritando, muy flacas y con ojeras, hombres con bolsas de basura, viejos en camisetas asomados en las ventanas, un niño agarrado de la mano de su madre lloraba [...] personas ilegales como dicen” (5:49 min - 6:01 min).

Al final de este repertorio, con la imagen de unas aves que revolotean en el cielo, el tono de la enunciación cambia levemente de nuevo: “Ilegales”, “indocumentados”, “extranjeros” (6:18 min – 6:24 min), dice y vemos en la pantalla las palabras y el entrecomillado que la voz no deja traslucir. “Palabras que me resonaban en mi cabeza en esos meses cuando también lo era, cuando perdí mi pasaje de vuelta y no tenía papeles, y tampoco tenía trabajo, y estaba al fin en los zapatos del otro que quería comprender” (6:26 min - 6:38 min). Transitando del testimonio anecdótico hacia la reiteración poética, todavía con la misma imagen de los pájaros al fondo, la enunciación abandona la distancia de la observación de los otros para hacerlos propios: “y el niño era mío, el colchón era de mi vecino, el adolescente asesino era mi primo, mi hermano, mi alumno” (6:39 min - 6:47 min). Solo entonces hace suyas las violencias ajenas en el dolor compartido de ser

migrantes, y al cambiar la imagen por una sesión nocturna de fuegos artificiales, la voz cuenta que esa noche lloró por cada uno de esos sujetos anónimos que ha mencionado antes, también por Iván “que todavía se ponía hielo en el tobillo, por el adolescente “abatido” en la furgoneta por los mossos⁷³, por los tendones de mis muñecas lesionadas, y por mí que me fui creyendo que me las sabía todas, que migrar era igual que viajar” (7:05 min - 7:21 min).

La resonancia de las palabras es una clave poética tematizada en esta obra, y esa clave hacia el final amalgama en una indagación sobre “los poderes reconstructivos de la voz y los poderes curativos de la escucha” (10:23 min). Una evidencia de la interpelación que la vida de otros hace en ella, de un nosotros que en el dolor se abre a la escucha y le da un lugar compartido para habitar, en el desarraigo de la migración. “Algunas palabras deben ser dichas en voz alta para que abracen y reboten en las paredes. Para que vibren en el otro y de alguna forma sean parte de ese nuevo lugar en donde habitan” (9:59 min – 10:10 min). Esa resonancia de la palabra a la que la voz le da cuerpo es para Diana Rangel Lampe una casa que el migrante lleva a cuestas como los caracoles, pero no sólo es una casa móvil que le acompaña como prótesis, es también un abrigo interior que acompasa la escisión de los lugares (del allá y aquí): entre “la voz de mi madre en el teléfono y los grillitos de fondo al final terminan hasta arropándome en las noches” (10:30 min -10:36

⁷³ En los subtítulos del video se lee la palabra mossos, con la grafía correspondiente del catalán y no “mozos” como esperaríamos en español. En el contexto de lo narrado se entiende que Diana Rangel Lampe se refiere a los “mossos d'esquadra”, que es el nombre de la policía regional de la autónoma de Catalonia

min) y “el acento que se escucha de lejos en la boca de otros como nosotros” (10:43 min - 10:49 min) pero también el desconocido que te escucha con interés, porque lo que va apuntando es la reciprocidad resonante entre la voz y la escucha.

Dado el formato audiovisual y la presencia de la narración en *off*, la dimensión de interpelación que de por sí supone la carta adquiere como es de suponerse una modalidad propiamente sonora que configura entonces las condiciones que hacen posible la escucha como acto, que en efecto la requieren para efectuar la comunicación. Aunado a ello encontramos la reflexión insistente de esa voz sobre la importancia del acto de “escuchar hasta que algo dentro nuestro se rompa, escuchar hasta que se reconstruya” (Fig. 3.20) que la propia experiencia como migrante le ha puesto de relieve a Diana Rangel Lampe.



Figura 3.20 Captura del video Carta a Ailín que está en Perú (2019) ©Diana Rangel Lampe

La afirmación paradójica que vincula la escucha con un proceso cíclico de rotura y reconstrucción interna me remite en esta pieza de Diana Rangel Lampe a una búsqueda radical desde el lugar del trauma (Acosta, 2021, p. 6-8) en el que el yo procura establecer nuevos lazos consigo mismo y con los otros. Sintomáticamente, la enunciación en este segmento se deslinda de la primera persona y se abre a la estructura del infinitivo que despersonaliza al ejecutante de la acción en virtud de destacar la acción misma: escuchar. Mas ¿escuchar qué? Es algo que se mantiene sin respuesta. O al menos sugiere que la respuesta no está en lo que puede ser escuchado sino el acto de la escucha. Además, la remisión del sujeto a su vez se pluraliza como un nosotros que recibe la acción de escuchar. No es casual, o meramente aleatorio, que junto a esta afirmación el video sitúe al espectador oyente en una escena de esparcimiento en un espacio público. Como una proyección exterior de ese nosotros interior al que alude la afirmación, vemos a distintas personas socializando en un intercambio aparentemente cotidiano, sin que podamos identificar una persona o acción protagónica. Sin embargo, es destacable que un niño y una niña acompañan sincrónicamente la declaración sobre la escucha con su presencia danzarina (Fig. 3.20), en la sugerencia de una (re)constitución de un nuevo yo, tardío, que tiene lugar en vínculo con la imaginación y la experiencia lúdica.

Otro rasgo que me llama la atención de la enunciación, por sus implicaciones filosóficas y psicológicas, es que la narración que ha asumido desde el principio un carácter testimonial, ya inmersa en la reflexión sobre la migración, cuando apunta a escuchar algo

que se ha roto, no sugiere la importancia de recuperar algo del pasado que debe ser sanado, sino que por el contrario la voz narrativa insiste en escuchar hasta que algo se rompa. Mantiene la acción en un estadio de indeterminación con respecto a su objeto, tiempo o locación específica, pero la asume como determinación que generará un cambio futurible (“hasta que”), anuncia el impacto de un acontecimiento que todavía no es. La escucha misma es el «no-lugar/no-tiempo» de performance para esa experiencia desconocida aún, y cuya enunciación requiere un otro lenguaje en nosotros para testimoniar el arrojamiento fuera del sentido. Al insistir en la escucha, la afirmación de Diana Rangel desplaza los marcos de interpretación una hacia la recepción (escuchar) como otro modo posible de operar el sentido.

Antes he dicho que lo único constante en todo el video es la voz de Diana. Con sus ligeras variaciones de tono, a veces refiriendo anécdotas, otras leyendo un poema o una cita de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, a ratos reflexionando o interrogándose, su voz es un hilo conductor que no cesa, más que para la mínima respiración. Esa presencia constante de la voz es lo que sostiene la recepción del video en la escucha principalmente. En su voz “la imagen se abre a la escucha; es decir, a la exposición del sujeto implicado ante lo que lo expulsa en ella como causa profunda, más allá de lo visual y por encima de cualquier voluntad de representación” (Cróquer, 2020, p. 17). Diría en efecto que la representación ha sido retirada por una insistencia de la voz que acondiciona la situación de escucha para atender la resonancia de lo ausente.

Tres años después del silencio sintomático sobre Venezuela que hay en *Carta a Ailín que está en Perú* al que he aludido en el capítulo 1, el país ausente emergerá como voz e imagen desde otro paisaje y otro archivo revisitados. En *Margarita* (2013-2022), Diana Rangel Lampe asume el paisaje como asidero geográfico y afectivo, simultáneamente, del recorrido por la memoria de su familia y de la isla, en cinco episodios; en el transcurso de estos reflexiona sobre la historia de migración de varias generaciones enmarcada en el contexto nacional por dos dictaduras.

Desde el presente de la observación, la voz de Diana Rangel y la de su padre se alternan en la ilación de la memoria familiar. De otro tiempo de migraciones internas, de la Isla de Margarita a otros estados de Venezuela, unas motivadas por la búsqueda de mejores condiciones de vida, otras por la represión política durante la dictadura de Pérez Jiménez en la primera mitad del siglo XX, se deducen también los paralelos entre el pasado y el presente de una Venezuela marcada por una crisis humanitaria y el éxodo masivo. Entre las imágenes y sus voces se abre un breve resquicio donde lo afectivo no puede ser capturado del todo por el orden narrativo, y se trasluce en el tono, en los trastabilleos, en la respiración, en el sonido fuera de sincronía y en los pequeños movimientos. (Acosta López y Cardona, 2023, p. 45)

El viaje por este paisaje de la memoria en el que se entremezclan los tiempos comienza con una imagen del mar Caribe pleno como territorio fluido que desemboca en la isla de Margarita; y ésta a su vez, en intersección con el cielo, es ofrecida como horizonte literal y metafórico de la reflexión por venir.



Figura 3.21 Captura del video Margarita. ©Diana Rangel Lampe

Con este telón de fondo, desde los primeros segundos, la contemplación visual va dando paso a la indagación poética de la que emerge una sincronía entre paisaje exterior percibido y estado de ser que acompañará desde entonces al espectador. En la voz de Diana Rangel Lampe, la isla “se siente como un volcán” (Fig. 3.21), que sucesivamente “Quema”, “Duele”, “Ilumina”, “Espera” (00:19). De ella, según va planteando la voz, algo emana que hace que también quien está en ella sea “una isla”, “un pez”, “o un volcán” (00:33). A esta primera sincronía interior asumida por la voz poética se suman iguanas, charcos y hasta un caucho espichado en un catálogo heterogéneo y casi inverosímil que describe la isla en la distancia y con un halo intemporal. Sin haber todavía llegado materialmente a ella en la imagen visual, el espectador es impregnado del ánimo para asistir al encuentro de la isla.



Figura 3.22 Captura del video Margarita. ©Diana Rangel Lampe

Después de este primer acercamiento anímico, ocurrirá el visual progresivamente. Primero una vista general de la costa a media pantalla, alineada a la izquierda, en la que puede apreciarse tanto la orilla de la playa y el mar como la montaña en el horizonte. Prontamente, el lado derecho es ocupado por un plano distinto del mar en el que se divisa a lo lejos una embarcación. Esta suerte de díptico⁷⁴ (Fig. 3.22) es acompañado por un relato de llegada en barco a la isla, en primera persona y presente, como si la voz (de Diana)

⁷⁴ La pieza *Margarita* fue originalmente diseñada para ser proyectada en dos monitores o pantallas separadas que por su disposición crearían una experiencia inmersiva de recepción. La versión que estoy refiriendo en este estudio fue editada para ser vista en un solo monitor, y por ello en la misma pantalla comparten espacio los dos videos.

relatara el trayecto en el mismo momento en el que lo vemos las imágenes. Aunque refiere acciones y situaciones que en realidad no vemos.

A las vistas exteriores y luminosas del paisaje les acompaña un tono ambivalente que pasa sin mediación de la referencia casi idílica de la gaviota que los ve alejarse en el barco, a la imaginación de las posibilidades de un naufragio, y a la mención tensa del militar que la observa mientras se toma una cerveza. La atmósfera casi onírica de este brevísimo primer episodio se rasga cuando se revela en la voz una marca temporal que nos revela que lo escuchado es un paisaje de la memoria, un recuerdo puesto en presente: “Es el 2018”. La afirmación en presente del tiempo pasado resulta desconcertante, pero la enunciación misma no da cabida para elaborar la interrogación al respecto, todavía. Un último salto poético da cierre abierto al episodio con la frase “Margarita, Margarita, está linda la mar” (1:53), que por su alusión tan reconocible al poema de Rubén Darío, parece sugerir que el cuento está apenas por comenzar, y que Margarita es a la vez la protagonista y a quien está dedicada la escucha del mismo⁷⁵.

Mientras que en la estrategia narrativa visual se mantiene la alternancia de videos que aparecen en sucesiones duales en la pantalla, en el episodio II se inaugura un giro significativo en la enunciación verbal. El padre de Diana le sucede en el rol narrativo, ahora declaradamente enfocado en un pasado más remoto que corresponde a la época de su abuela

⁷⁵ Recordemos que el conocido poema de Rubén Darío inicia con el verso “Margarita, está linda la mar,” y la misma primera estrofa culmina con “Margarita, te voy a contar un cuento”

Rita (bisabuela paterna de Diana). Casi como quien le lee un cuento antes de dormir, el padre le va relatando a Diana la historia extraordinaria de cómo su abuela fue visitada por un «aparecido» que le habló de un tesoro escondido debajo de la estructura de la casa; y que en efecto ella lo consiguió y además, en contra de la voluntad de su esposo, quien insistía en enterrar de nuevo el dinero porque la casa no era de ellos, ella donó el dinero para ayudar a los migrantes que llegaban a la isla desde Turquía y Siria en esa época. Además de esta historia que prácticamente se convirtió en una leyenda local, según palabras del propio relator, destaca cómo esa generosidad de Rita indirectamente garantizó la relación de la isla con la familia en futuras generaciones. Pues una de las mujeres a las que dió el dinero hallado construyó años después la primera casa de dos plantas de la ciudad, y le cedió en agradecimiento una de las plantas a Rita y su familia para que la usaran cuando quisieran.

Como estela reflexiva sobre esta historia de solidaridades que trama la memoria de la familia Rangel en la voz del padre, un díptico destaca durante más de la mitad del relato. En éste la pantalla nos muestra dos imágenes de embarcaciones en el puerto. En el vaivén de ambas se acompasa no solo la escucha sino la lectura de los carteles de cada barco: el de la izquierda: “Soy bolivariano. Puerto Sucre”; el de la derecha “Venezuela - El tiempo

dirá” (Fig. 3.23). Sin juicio ni resolución, interpreto esta imagen dual como una alusión a la compleja deriva de la nación dentro y fuera de sus fronteras.

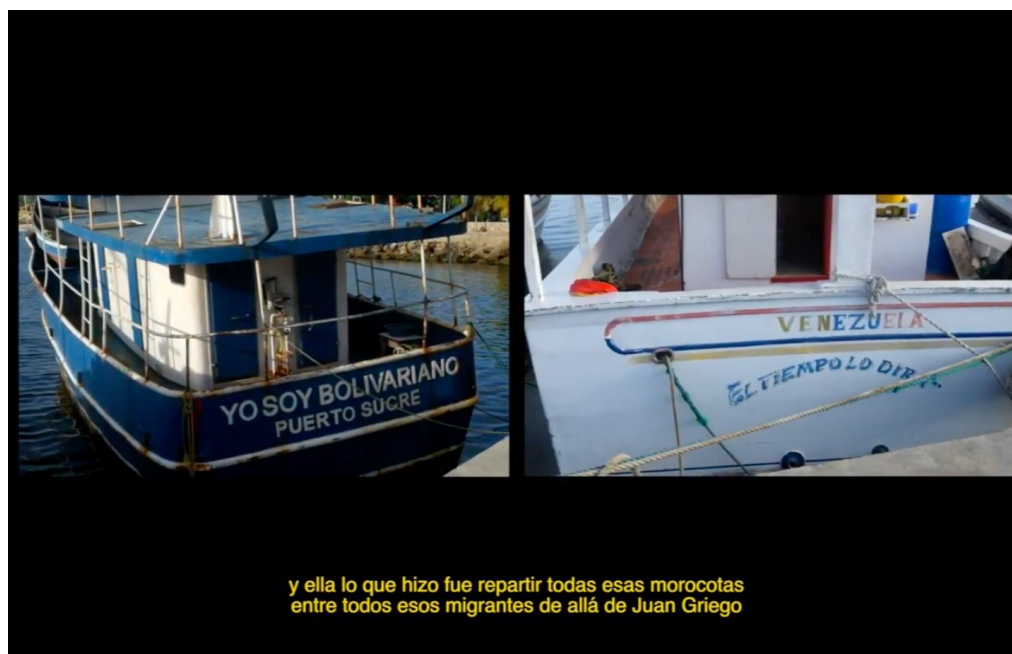


Figura 3.23 Captura del video Margarita. ©Diana Rangel Lampe

Se trata de un diálogo inconcluso con al menos tres capas de lectura. Quizás la más inmediata o evidente de éstas es la interlocución entre el pasado y el presente que transcurren simultáneamente en el relato oral: mientras el padre de Diana recuerda se inscribe el pasado en el presente de la enunciación; aunque ninguna seña visual (como el tratamiento de color o textura) distingue técnicamente la temporalidad referencial entre ambas imágenes, ni en rigor se puede afirmar que los videos hayan sido producidos en épocas distintas, el espectador puede suponer que esa paridad sonora se replica en el video puesto que el hilo de la enunciación lo induce, incluso desde el primer episodio.

Una segunda capa de lectura apunta a un debate, en este caso silencioso y aparentemente sereno, entre los bandos políticos que se disputan la conducción de Venezuela. De los carteles que nombran los barcos pueden deducirse ciertas codificaciones culturales que apoyan esta interpretación. Por una parte, el cartel del barco de la izquierda incluye la palabra bolivariano como identificación; éste es un adjetivo asociado en el presente a la orientación política de los gobiernos de Hugo Chávez Frías y al régimen actual de Nicolás Maduro; pues, aunque el «bolivarianismo» es muy anterior en tanto corriente de pensamiento político, el «chavismo» como ideología afirma basarse en los ideales nacionales y patrióticos inspirados por Simón Bolívar. Por otra parte, en el lado derecho, el texto verbal de la imagen nombra a Venezuela usando los colores de la bandera nacional (amarillo, azul y rojo) en la tipografía; si bien esto podría percibirse como un signo despolitizado dado que remite al símbolo patrio en general, desde los conflictos que condujeron al Paro petrolero de 2002-2003⁷⁶, sobre todo en las movilizaciones de calle, se fue afianzando el uso de indumentaria alusiva al tricolor nacional como símbolo de apoyo a los trabajadores de PDVSA, a la Coordinadora Democrática de Acción Cívica⁷⁷, y en

⁷⁶ Se conoce con este nombre la huelga general iniciada en diciembre de 2002 en el sector petrolero que consistió en la paralización de actividades productivas (laborales y económicas) de manera indefinida en protesta contra el gobierno de Hugo Chávez Frías. Fue convocada y promovida principalmente por la organización gremial Fedecámaras, y luego por la directiva y trabajadores de PDVSA, a los que se sumó la Coordinadora Democrática y el sindicato Confederación de Trabajadores de Venezuela (CTV), entre otras organizaciones. Esta paralización general se extendió hasta febrero de 2003, y es considerada la huelga de mayor duración y conflictividad en la historia contemporánea del país.

⁷⁷ Coalición de partidos políticos, asociaciones civiles y organizaciones no gubernamentales venezolanas opositoras a la administración de Hugo Chávez Frías.

general contra las políticas de la administración de Chávez Frías, quien dos años antes había obtenido poderes especiales que lo habilitaban para gobernar por decreto y cuyo control avanzaba notablemente sobre los modos de producción del país. Lo destacable, me parece, de esta imagen doble es que, aunque presenta cierta tensión en su carga cultural, su tratamiento visual no acentúa el conflicto y la separación, sino que por el contrario los aproxima, dejando la resolución a tiempo mismo (“el tiempo dirá”).

La tercera capa de lectura que percibo en esta imagen se infiltra de las dos anteriores. Como un reforzamiento de la permeabilidad entre territorio y sujeto que plantea el episodio I, en esta imagen del episodio II se encuentran en una unidad escindida. A la izquierda, la afirmación de identidad nacional en primera persona (“yo soy”) asociada no solo a un pensamiento político (“bolivariano”) sino además a una región en particular (Puerto Sucre); y, a la derecha, la denominación de un territorio-nación en duda (“El tiempo dirá”), acaso también suspendido en el tiempo como aquel otro barco de migrantes en el Mediterráneo al que se refería la *Carta a Ailín*. Tampoco en esta tercera capa de lectura de la imagen podemos esperar resolución.

El hilo de sentido sostenido en el que podemos encontrar progresión narrativa y la idea de un final, aunque abierto, proviene de la voz y no de los videos en este episodio. La voz narrativa en efecto no ha terminado el relato cuando el díptico de los dos barcos desaparece para dar paso a un paisaje nocturno de la playa de Juan Griego a pantalla completa, el cual sirve provisoriamente de anclaje territorial de la historia contada por el

padre en su declinar (Fig. 3.24). En penumbras, y mediado por el vaivén óptico entre enfoque y desenfoque, el conjunto del mar y el cerro El Vigía entre los que revolotean las siluetas de las gaviotas devuelve al espectador a un estado más contemplativo por algunos segundos, y sin embargo algo inquietante. El paisaje que se ofrece a nuestros sentidos al mismo tiempo genera resistencia a la comprensión inmediata o completa, se da y se niega en breves ajustes sucesivos. A pesar de que es la óptica la que está variando y no el paisaje mismo, en este caso, la variación produce el efecto de hacer que el espectador intente ajustar su propia visión como quien tiene (quizás) que moverse o encontrar la manera de ver mejor, de ver dos veces la realidad frente así.



Figura 3.24 Captura del video Margarita. ©Diana Rangel Lampe

Esta sutil interpelación nos interroga sobre qué estamos viendo y qué intenta ver la cámara. Como respuesta abierta y reflexiva se presenta el episodio III; porque en su desarrollo notaremos que la isla cobra un protagonismo mayor, diría. Además de ser lugar

de los acontecimientos recordados (episodio II) e incluso inspiración del acto de recordar (episodio I), en el episodio III el foco de atención es la memoria cultural e histórica de la isla misma. Subvirtiendo la estrategia discursiva que da predominancia a la voz en los dos segmentos anteriores, este episodio inicia en silencio y con la imagen (a media pantalla) de un niño que recoge sardinas de la arena y las deposita en un contenedor a su lado (Fig. 3.25). Mientras la acción transcurre, y se suman otros niños y niñas a la tarea, el sonido está ausente. No hay voz en off como en los casos anteriores; tampoco ningún sonido de ambiente. Asistimos a lo que parece ser un registro directo, pero completamente mudo. Unos minutos después este plano es sustituido por otro emplazamiento de cámara desde el que se puede ver cómo hombres adultos llevan cestas plásticas con la pesca desde las embarcaciones hasta la orilla de la playa donde antes hemos visto a los niños. De este segundo plano, la secuencia abre a un plano de conjunto en el que ya podemos ver de nuevo el horizonte, y con él una playa en cuya superficie flotan centenares de lanchas de pescadores y pelícanos; mientras revolotean las gaviotas por el cielo también la cámara se

moverá más cerca de los pescadores del lugar, quienes saludan y sonríen. Este tercer plano ya ocupa toda la pantalla en pleno, pero continúa extrañamente silente.

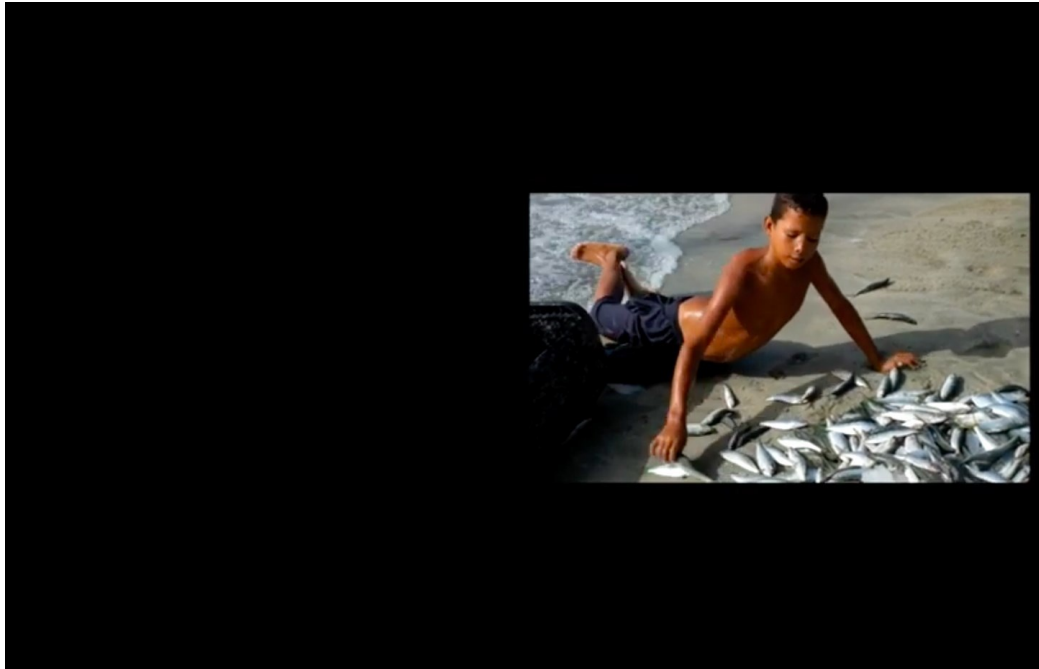


Figura 3.25 Captura del video Margarita. ©Diana Rangel Lampe

Casi al final del plano irrumpe el sonido, cuando ya no lo esperamos. Y no se trata de la voz de Diana ni la voz de su padre, sino una tercera voz que aún no habíamos escuchado acompañada de música. La música proviene de otro video que inmediatamente ocupa la enunciación principal; en éste se percibe un grupo de personas reunidas cantando en un descampado cerca de una carretera, mientras uno de ellos lleva la voz principal y ejecuta la música en el cuatro⁷⁸ (Fig. 3.26). Como caso excepcional en todo el video, esta secuencia es la única en la que la enunciación visual y verbal provienen de la misma fuente

⁷⁸ El cuatro es un instrumento de cuerdas tradicional de Venezuela y utilizado en la música típica de todas las regiones del país.

y ocurren al mismo tiempo. Sin embargo, el trabajo de la memoria sigue en acto. En el presente de la acción diegética que percibimos está ya incrustado el pasado como memoria colectiva; pues la letra de la canción que está en tiempo presente, como puede notarse en el estribillo: “se van, se van, se van los margariteños” (7:05), en realidad no alude al presente de la grabación (circa 2015) cuando ya la migración venezolana se había hecho masiva y daba signos de crisis en la región. Al escuchar los siguientes versos comprobaremos que la canción habla de otras migraciones: “se van a buscar la vida a los campos petroleros porque es la única salida” (7:09). El acento sobre estas migraciones internas que durante siglo anterior que afectaron duramente la vocación productiva pesquera de la zona, pues los habitantes de margarita buscaban mejores condiciones de vida y oportunidades de trabajo impulsados por el avance de la explotación petrolera en el país, se refuerza en la alternancia del plano del cantante con planos de la misma playa de



Figura 3.26 Captura del video Margarita. ©Diana Rangel Lampe

pescadores que hemos visto previamente y en la que en esta otra secuencia los niños juegan en el agua, con los pelícanos y lanchas pesqueras aun flotando sobre el mar.

A pesar de esta referencia histórica que queda inscrita por la letra de la canción, es difícil no atribuir en la escucha repetida de ese “se van, se van” un solapamiento del pasado referido con el presente migratorio venezolano no mencionado hasta este momento, en el que “miles de familias [han sido] fragmentadas a causa de la ‘narco-dictadura’ militar de la última década” (Rangel Lampe, 2022). Más todavía dado el marco de recepción que para este momento ya está instalado tanto por la declaración de intención de la artista, que acompaña el video e introduce su temática, como por las estrategias discursivas de los episodios precedentes. No obstante, la progresión nos mostrará que hay más capas de tiempo de heridas es ese solapamiento que intuimos. En el mismo episodio, después de un largo silencio, un nuevo giro reúne la voz de Diana Rangel Lampe y la de su padre. Aunque no se presentan en el mismo plano la sucesión de una a la otra en el mismo episodio contribuye a percibir las como un diálogo algo dilatado en el tiempo. En efecto, como una derivación irregular, no lineal, que va de la memoria colectiva a la personal y de ésta a la memoria familiar, pero no en el ámbito de lo íntimo sino en lo que esas vidas son afectadas por la política nacional. En la última parte del episodio lo sustancial es que el padre relata cuando el bisabuelo y la bisabuela Rita se van de Margarita a Ciudad Bolívar, huyendo de la dictadura de Juan Vicente Gómez porque estaban involucrados en los movimientos de oposición y temieron por sus vidas. Tuvieron que abandonarlo todo y vivir escondidos por

dos años, cuenta el padre, mientras la imagen nos muestra un video de recorrido algo acelerado por las calles comerciales de la ciudad.

Entre la imagen visual del paisaje y la voz de la memoria, en *Margarita* se va abriendo y multiplicando el archivo de la isla y su gente, como correlato personal y nacional de “La situación económica y política de Venezuela ha desvinculado a millones de venezolanos de su territorio, empujándolos a migraciones forzadas y búsquedas incansables de una calidad de vida estándar en otros países” (Rangel Lampe, 2022). *Margarita* es también un paisaje-archivo de despedidas. Poco a poco, casi sin entenderlo, lo vamos sintiendo en las imágenes y en los tonos de las voces. Los últimos dos episodios lo profundizan desde la meditación interior que se expresa tanto en la observación detenida de los detalles y las cosas simples, como en la analogía entre ese paisaje y la evocación de la figura de la abuela Rita en la voz de Diana, como quien invoca ritualmente una herencia real maravillosa que le es propia también. Me interesa destacar que tales estrategias forman parte de una poética de archivo transformado en paisaje dinámico de la memoria. En el conjunto de los cinco episodios no se percibe una conducción cerrada hacia la determinación de causas históricas del pasado que permitan explicar el presente, ni tampoco una clausura para la situación política de las últimas décadas, sino la errancia entre los hilos conductores del paisaje recorrido de la isla al archivo familiar revisitado oralmente y viceversa, como memoria de las migraciones que a su vez es migración de (esas) memorias.

En el intersticio entre la *Carta a Ailín que está en Perú y Margarita*, surgió *Voz en tránsito* (2020) como parte de las exploraciones de Diana Rangel Lampe en los modos de elaborar memoria en migración. En este proyecto artístico colectivo, Rangel Lampe asume la escucha como la condición de posibilidad para expandir las interrogaciones de sus prácticas artísticas (principalmente efectuadas desde la fotografía) y su formación en psicología clínica dinámica. De tal suerte que se trata de una intersección entre la escucha terapéutica y la escucha como operación artística que descentra ciertos regímenes de visualidad de la experiencia estética. La escucha es en este caso el articulador de los encuentros (sesiones de discusión y ejercicios), desde la conversación y el intercambio de historias de vida, pero también y sobre todo como acto cotidiano (no pasivo) y acción afirmativa de la experiencia de des-localización que viven tanto migrantes como exiliados o personas que se sienten extranjeras dentro de su propio país.

En el conjunto de materiales que este proyecto de Diana Rangel Lampe reúne en la plataforma virtual destinada a tal fin, podemos apreciar cómo estas experiencias son elaboradas y transmitidas desde una perspectiva intercultural inédita para los propios migrantes o participantes en general, puesto que viven nuevas relaciones con sus entornos inmediatos, geográfica y psicológicamente, asumiendo estos ejercicios de escuchar atentamente como modos de estar y descubrir sonidos en la cotidianidad, o como modos de recorrer el espacio, pero también entonces como modos alternos de aprehender esos

territorios y ocuparlos en la deriva sensitiva y afectiva que, además supone su inmediato o posterior relato en voz.

En el marco de este proyecto, la artista editó el video colectivo *Entre la huella y la voz* (2020-2021), una pieza audiovisual que reúne las voces de una comunidad de migrantes que participó en el taller desde ocho países distintos. La obra completa está compuesta por diez fragmentos y concebida de tal manera que éstos pueden verse/escucharse por separado como piezas individuales o en secuencia como una totalidad. *Entre la huella y la voz. Fragmento 1* integra los testimonios y reflexiones de tres integrantes: Adhemir Flores (Perú), Margareth Acevedo (Argentina) y Miguel Márquez⁷⁹ (Venezuela).

Desde el inicio de esta pieza todo apunta a la escucha. No solo es algo sugerido sino declarado. De hecho, no encontramos nada que ver en esta película. La imagen figurativa ha sido completamente desplazada en virtud de la atención a la voz. En su lugar, como estímulo visual nos acompaña apenas un plano de color, aunque no cualquiera. Cada fragmento usa un tono dentro del espectro lumínico de rojo, con distintas intensidades y brillos. En el caso de *Fragmento 1* es un rojo vibrante. Y con ese color de fondo

⁷⁹ Miguel Márquez (1955) es escritor, poeta y editor venezolano. Fue miembro cofundador del grupo Tráfico, director de Literatura del Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela (CONAC), cofundador del Festival Mundial de Poesía de Venezuela, investigador del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), y editor de la editorial El perro y la Rana.

escuchamos la voz de Miguel Márquez⁸⁰ que da inicio con una reflexión decididamente dedicada a la escucha como experiencia propuesta por el taller:

permeable, abierto, agujereado son palabras cercanas en una sinonimia que encuentro afín al propósito de acentuar la audición tal como lo propone voz en tránsito. Escuchar y poner el énfasis en lo que viene, en lo que recibo, en lo que busca sitio. Lo digo quizás por el privilegio que por lo general se le otorga a la mirada, a la visión, al ímpetu activo de mirar y la mirada entendida como cacería. En cambio, la audición como impregnancia parece ir por la vía de una psique receptora donde sucede una acción pasiva, entre comillas, en tanto que significa estar en condición de apertura lo que de afuera viene y darle entrada a la subjetividad [...] de aquello que encontramos en el camino, de aquello que configura lo que llamamos el otro (00:10 – 01:32).

Dos aspectos estructurales llaman inmediatamente la atención en este primer minuto y medio de la pieza. Acaso la más evidente es la ausencia de figuras visibles, que he mencionado antes. Sin embargo, también la duración del segmento y el estilo discursivo resultan fundamentales para el efecto de desplazar el sentido de la visión en el espectador, e incitar a la escucha. La pieza total tiene una duración de 4 min 32 segundos y este primer segmento ocupa casi un tercio de esa duración. Sin más imagen visual que el color rojo y sin otro sonido que el de la voz de Miguel Márquez, la audiencia es conducida a escuchar una reflexión que le sitúa conceptualmente en el meollo del asunto sin transición ni concesión narrativa. La voz enuncia, reflexiona, pero no narra nada. El protagonismo

⁸⁰ Quisiera aclarar que hago la afirmación de que se trata de la voz de Miguel Márquez porque mi conocimiento previo me permite reconocer su voz en este segmento. Pero me parece importante destacar que en ninguna parte más que en los créditos finales se identifican los nombres de las personas que participan en la pieza audiovisual. Un oyente que no conozca previamente las voces de los participantes no podría saber con certeza quién habla en cada momento. La deducción acaso puede completarse por el hecho de que hay una voz que puede ser identificada como femenina y otras dos voces masculinas.

absoluto de la voz en este caso es además un gesto anti narrativo, que no obstante se quiebra por la transición musical y la aparición de una segunda voz: Margareth Acevedo quien describe una escena en una calle de Buenos Aires, en la situación un músico toca el saxofón mientras una mujer baila, escuchamos sobre sus gestos y sus movimientos en el discurso diferido de la voz acompañada por los sonidos de la calle. Este segundo segmento es evidentemente más cercano a la visualidad en tanto podemos imaginar visualmente las figuras que deducimos de estos detalles, y sin embargo es una narración breve y fugaz que no ofrece principio ni fin, y tampoco elementos lo suficientemente distintivos como para recomponer por completo la situación. Este segundo segmento cesa en el minuto 02:38, pero podríamos decir que el tono narrativo se extiende hacia el siguiente segmento en la voz de Adhemir Flores quien se relata a sí mismo viendo el mar, escuchando el mar, mientras un albañil golpea el suelo. Al unísono de la voz narrativa escuchamos el viento de fondo (o algo que parece serlo) y el sonido aparentemente referencial de una herramienta que golpea una roca (como un cincel o un martillo). Este golpe contra la roca progresivamente se transformará en un sonido de un instrumento de percusión, y por los siguientes segundos escuchamos un solo musical, interrumpido de pronto por una voz que anuncia: “trato de seguir la comba” (03:39). No sabemos con certeza quién habla ni a quién le habla. Podría ser la misma voz de Adhemir Flores. En ausencia de la narrativa verbal los sonidos se vuelven menos claros con relación a sus referentes, como podemos suponer. La escucha se vuelve un acto más intuitivo, que implica deducción y confianza en el otro.

Luego la música continúa hasta la siguiente e inesperada interrupción: la misma voz interpela a alguien: “se da cuenta que la comba es percusión también, es decir usted también hace percusión” (04:14-04:24). De pronto juntamos las piezas todavía con incertidumbre: parece lo que hemos escuchado es el testimonio inmediato de un diálogo improvisado entre el albañil y el músico, o más bien, el intento del músico de hacernos escuchar las propiedades acústicas y percusivas del albañil en su trabajo con la herramienta. Un acto en el que Adhemir Flores desdobra para la audiencia su propia escucha atenta más allá de la funcionalidad del entorno, de apertura a lo que le rodea.

Aunque ya en algunos otros casos del corpus que comenté anteriormente se pone en evidencia el rol del sonido en la configuración de imágenes espacio-temporales que den cuenta de la experiencia de la diáspora, es notable que en el contexto de las prácticas que propone *Voz en tránsito* se desplaza la primacía de la visualidad en la identificación, y más aún, en la producción de cronotopos diaspóricos. No se trata solo de que las narrativas que transmiten las experiencias de los participantes sean orales o sonoras, y que adicionalmente refieran a la sonoridad de los lugares, lo cual de por sí supondría que la producción de sus específicos cronotopos de «encuentro» y «camino» se materializa en sonidos; y por supuesto esto es un rasgo significativo en cuanto a los desafíos que la experiencia de migración o des-localización inserta en los protocolos culturales, sensibles, y en definitiva estéticos, que hacen posible la ritualización necesaria en el paso de la vivencia a la experiencia. Mas lo que apunto, y que acaso se puede deducir de las bases conceptuales del

proyecto, es que estos cronotopos sonoros menores son el correlato en el sistema más amplio de un cronotopo de «umbral» que es la propia escucha, en tanto práctica social particular del tiempo-espacio a través de la cual una comunidad modeliza su entorno y su propio lugar en éste. Y es efectivamente, en este nivel de práctica social intersubjetiva e interindividual que el cronotopo puede operar, según Bajtín, en la producción de las formas objetivas de la cultura, y por supuesto en sus transformaciones. Siguiendo en esta orientación la expansión del término que hace Esther Peeren en la que considera la diáspora como un particular estilo de vida marcado por el cronotopo de “changing same” (término que toma de Paul Gilroy) que implica el constante reformulamiento de la experiencia y del rol social en la oscilación entre identidad y diferencia, entre estabilidad y mutabilidad, diré que es esta forma de *escucha expandida* y colectiva que propone *Voz en tránsito* y de los desafíos de los protocolos de experiencia (Deleuze y Guattari, 1978; Isava, 2022) que he mencionado, suponen un sistema abierto de «espacios-tiempos» descentrados, deslocalizadas, móviles, acústicos, donde las capacidades de decisión y acción de los participantes en las calles físicas y virtuales, pueden construir o articular también otros modos de espacios ciudadanos y de participación, en los cuales se problematizan las nociones esencializadas de identidad, o pureza de raza, nacionalismos, binarismos sexuales, tan férreamente incrustados aún en las instituciones culturales y en los marcos de comprensión imperantes en la contemporaneidad.

Referencias Capítulo 3

- Acosta López, M. (2018). La narración y la memoria de lo inolvidable. Un comentario al ensayo 'El narrador' de Walter Benjamin. En M.M. Andrade (ed.), Walter Benjamin, aquí y ahora. Bogotá: Universidad de los Andes. 175-196.
- Acosta López, M. (2021). Gramáticas de la escucha, gramáticas de la interpelación: hacia un abordaje filosófico del trauma y de la memoria en conversación con el trabajo de Cathy Caruth. In R. Martínez (Ed.), *Deconstrucción y psicoanálisis: ensayos sobre lo psicopolítico*. UNAM. 1-13.
- Acosta López, M., y Cardona, E. (2023). *Inauditas Tracing the Sound of Migrant Memories in Venezuelan Women Photographers* (T. Cruz, trans.). Gelimas Chilliprinting, Inc.
- Achotegui, Joseba. (2012). Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises. *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*. 30 (2). 79-86.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. V. Espinosa, trans.). Katz Editores.
- Boym, S. (2008). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Campt, T.M. (2017). *Listening to images*. Durham: Duke University Press.
- Cardona, E. (26 de enero de 2018). "Fotografía y poesía: Hacia una poética del silencio". Tarde de Fotógrafos. Galería Tresy3. Caracas, Venezuela.
- Caruth, C. (1995). *Trauma explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press.
- Carreño, V. (2013). Apuntes para una narrativa de la diáspora venezolana: enfoques, tendencias y problemas. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1(77), 9. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/9>
- Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados.
- Cróquer, E. (2020). Evidencia, estremecimiento y escucha. O de cómo la imagen anticipa una escucha por venir en la cultura. *Apuntes Filosóficos*, 29(56), 10–26.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor* (J. Aguilar Mora, trans.). Ediciones Era.

de Cabo, M. (2015). Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 11, 103–114.

de Haene, M. (2012). Entre el olvido y la memoria. Mirada fotográfica contemporánea.

Diallo, A, and MID Redaktion, eds. (2012) *The living Archive Kulturelle Produktionen Und Räume*. Berlin: Hienrich-Boell-Stiftung. <https://heimatkunde.boell.de/de/2012/12/18/living-archive-kulturelle-produktionen-und-raeume>

Diallo, A. (2020, May 21). *How to Live Together*. Contemporary And. <https://contemporaryand.com/magazines/how-to-live-together/>

Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. RM.

Ferrero, F. (2020) *I Can't Hear the Birds*. Magnum Foundation. 2:20 min <https://vimeo.com/390550385>

Ferrero, F. (2 de febrero de 2022) Comunicación personal.

García Arias, M. F., y Restrepo Pineda, J. E. (2019). Aproximación al proceso migratorio venezolano en el siglo XXI. *Hallazgos*, 16(32), 63–82.

Garrido, G. (26 de octubre de 2020). Freisy González. La ONG. <https://laong.org/freisy-gonzalez-portales-2/>

González Portales, F, et al. (2018). “Donde ya no eres nada”. *Transterritorialidades*. Máster Latinoamericano de Fotografía Contemporánea MALDEFOCO.

Gramcko, I. (1952). *Poemas (1947-1952)*. México: Atlanta.

Hirsch, M; Spitzer, L. (2006). “Testimonial objects. Memory, Gender and Transmission”. *Thamyris/Intersecting*. 13, 137-164.

Illustrations to Tennyson's Idylls of the King, and Other Poems (The J. Paul Getty Museum Collection). (s/f). The J. Paul Getty Museum Collection. Recuperado el 3 de agosto de 2023, a partir de <https://www.getty.edu/art/collection/object/104GCY>

Isava, L. M. (2022). *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. PreTextos.

Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Crossing Press.

Lvovich, D. (2016). Políticas del olvido. *História: Questões & Debates*, Curitiba, vol 64, n.2, p. 17-37, jul./dez.

Murad, Carlos Alberto. (2000) "O Fotográfico e o Fotopoético na Criação Imagética". Rio de Janeiro: Sociedade Iberoamericana de Gráfica Digital (SIGRADI).

Parr, Martin y Gerry Badger. *The Photobook: A History, Volume I*. London: Phaidon Press, 2004.

Peeren, E. (2006). Through the Lens of the Chronotope: Suggestions for a Spatio-Temporal Perspective on Diaspora. *Thamyris/Intersecting*. 13, 67-78.

Rangel Lampe, D. (31 de agosto de 2019). *Carta a Ailín en Perú. Diana Rangel (2019)*. Video Digital HD. 11:42 min. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=fbSHylDBluY>

Rangel, D. (2 de junio de 2021). *Entre la huella y la voz. Fragmento 1*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2pDbnJATAoE>

Rangel Lampe, D. (18 de septiembre 2022). *Margarita (2013-2022). Video Digital HD a dos Canales. 19:11min*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kI8k-RSQD8A>

Ricoeur, P. (2004) *La historia, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2004. pp. 531 – 533.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Zami, L. (2021). *Contemporary PerforMemory: Dancing Through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*. Transcript Verlag.

Lista de referencias

- Achotegui, Joseba. (2012). Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises. *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*. 30 (2). 79-86.
- Acosta López, M. (2018a). La narración y la memoria de lo inolvidable. Un comentario al ensayo 'El narrador' de Walter Benjamin. En M.M. Andrade (ed.), *Walter Benjamin, aquí y ahora*. Bogotá: Universidad de los Andes. 175-196.
- Acosta López, M. (2018b). Gramáticas de la escucha: decolonizar la historia y la memoria. En *Sujeto, decolonización, transmodernidad* (pp. 159–180). <https://doi.org/10.31819/9783954877003-008>
- Acosta López, M. (2021). Gramáticas de la escucha, gramáticas de la interpelación: hacia un abordaje filosófico del trauma y de la memoria en conversación con el trabajo de Cathy Caruth. En R. Martínez (Ed.), *Deconstrucción y psicoanálisis: ensayos sobre lo psicopolítico*. UNAM.
- Acosta López, M. (2023). The Resistance of the Unarchivable: From Myth to History in José Alejandro Restrepo's *Musa Paradisiaca*. In N. A. C. Stephen Zepke (Ed.), *Violence and Resistance, Art and Politics in Colombia* (pp. 41–60). Palgrave Macmillan.
- Acosta López, M., y Cardona, E. (2023). *Inauditas Tracing the Sound of Migrant Memories in Venezuelan Women Photographers* (T. Cruz, trans.). Gelimas Chilliprinting, Inc.
- Alvarez, L. (2019). "El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital", en *Políticas de la Memoria*, n° 19, Buenos Aires, pp. 161-168.
- Appadurai, Arjun. (2019). Traumatic Exit, Identity Narratives, and the Ethics of Hospitality. *Television & New Media*, Vol. 20(6).
- Arolas, Mar Redondo y Font, Pere Freixa. (2013). Amateurismo y fotografía. Consideraciones a propósito de las Rutas Escondidas de Mallorca, de Jesús García Pastor. *Estúdio*, 4(8), 32–41.

Augustus F Sherman, takes Ellis Island stenographer job, 1895, New York. (1895, enero 3). *The Evening World*, 6.

Bajtin, Mijail M. (1989). Las formas de tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica. *Teoría y estética de la novela*. Enric Sullà (Ed). Taurus.

Bardenstein, C. (2007). Figures of Diasporic Cultural Production: Some Entries from the Palestinian Lexicon. En Baronian, Besser, S., & Jansen, Y. (Ed.), *Diaspora and memory figures of displacement in contemporary literature, arts and politics*. (pp. 17–32). Rodopi.

Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.

Barthes, Roland. (1994). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. (Joaquim Sala-Sanahuja, Trad). Paidós.

Batchen, G. (2008). SNAPSHOTS. Art history and the ethnographic turn. *photographies*, 1(2), 121–142.

Bauman, M. (2010). Exile. En Knott, K., & MacLoughlin, S. (Eds). *Diasporas: concepts, identities, intersections*. Zed Books.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. V. Espinosa, trans.). Katz Editores.

Berajano, M. (Ed.). (2016). *Archion. Archivar lo creado... crear con lo archivado*. Siglo del Hombre Editores, SA.

Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura* (C. Aira, trans.). Manantial.

Boccagni, P., Armanni, B. & Santinello, C. A place migrants would call home: open-ended constructions and social determinants over time among Ecuadorians in three European cities. *CMS* 9, 47 (2021). <https://doi.org/10.1186/s40878-021-00256-y>

Boym, S. (2008). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.

Brea, José Luis. (2010). *Las eras de la imagen*. Akal

Camacho, Alicia. S. (2008). *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S. - Mexico borderlands*. New York University Press.

Campt, T.M. (2017). *Listening to images*. Durham: Duke University Press.

Cardona, E. (26 de enero de 2018). Fotografía y poesía: Hacia una poética del silencio. Tarde de Fotógrafos. Galería Tresy3. Caracas, Venezuela.

Cardona, Elena. (2020). “Potencia, no poder”. De la fotografía como gesto de resistencia y migración. *Empedocles European Journal for the Philosophy of Communication*. Volume 11, Number 2, 1 December. pp. 153-178(26) DOI: https://doi.org/10.1386/ejpc_00020_1

Cardona, E. (2022). Entre Archivo y Performance: Resistencias de la Memoria. *Liminalities*, 18(3). <http://liminalities.net/18-3/memoria.pdf>

Cardona, E. (12 de mayo de 2023 [25 de febrero de 2023]). *Inauditas: Conversación con las artistas*. Recuperado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DoeAdtP0faE>

Carreño, V. (2013). Apuntes para una narrativa de la diáspora venezolana: enfoques, tendencias y problemas. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1(77), 9. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/9>

Caruth, C. (1995). *Trauma explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press.

Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula* (R. Bastien, trad.). Serieive.

Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados.

Córdova Tábori, Lilia. “Vilena Figueira y la ansiedad de la memoria”. *El comercio*. Perú 14/12/2018.

Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302–338.

Cróquer, E. (2020). Evidencia, estremecimiento y escucha. O de cómo la imagen anticipa una escucha por venir en la cultura. *Apuntes Filosóficos*, 29(56), 10–26.

de Cabo, M. (2015). Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 11, 103–114.

de Haene, M. (2012). Entre el olvido y la memoria. Mirada fotográfica contemporánea.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor* (J. Aguilar Mora, trans.). Ediciones Era.

Derrida, J. (2001). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Diafragma 5.6 Radio. (2020, mayo 4). Wendy Estrella en Diafragma 5.6 Radio. 25.04.2020. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Wz873uQ6uTY>

Diallo, A, and MID Redaktion, eds. (2012) *The living Archive Kulturelle Produktionen Und Räume*. Berlin: Hienrich-Boell-Stiftung.
<https://heimatkunde.boell.de/de/2012/12/18/living-archive-kulturelle-produktionen-und-raeume>

Diallo, A. (2020, May 21). *How to Live Together*. Contemporary And 10.
<https://contemporaryand.com/magazines/how-to-live-together/>

Didi-Huberman, G. (2021). “El archivo arde”. En Goldchluk, G y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Erkonan, Ş. (2016). Photography and the construction of family and memory. En Leif Kramp, Nico Carpentier, Andreas Hepp, Richard Kilborn, Risto Kunelius, Hannu Nieminen, Tobias Olsson, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Ilija To- manić Trivundža and Simone Tosoni (Ed.), *Politics, Civil Society and Participation: Media and Communications in a Transforming Environment*. Bremen: Edition Lumière.

Erkonan, S. (2020). The politics of self-reflexivity in ethnography. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 11(1).

<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/iscc/2020/00000011/00000001/art00012>

Estrella Yannarella, W. (2017) Niñas bien. Catálogo Expositores IV Salón de proyectos fotográficos Espacio GAF Ciudad de Mérida, 30 de Septiembre de 2016
https://issuu.com/detodounfoco/docs/catalogo_expositores_ivsal_n_espac

Estrella Yannarella, W. (3 de septiembre de 2022). Comunicación personal.

Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. RM.

Ferrero, F. (2020). *I Can't Hear the Birds*. Magnum Foundation. 2:20 min

Ferrero, F. [@fabiolaferro]. (8 de junio de 2021). From my project [#ICantHearTheBirds](#) This week I'm sharing a tiny bit of an ongoing project that portrays Venezuela as a mental state. [#Venezuela #migration](#) [Fotografía]. Instagram.

Ferrero, F. [@fabiolaferro]. (11 de junio de 2021). From my project [#ICantHearTheBirds](#) This week I'm sharing a tiny bit of an ongoing project that portrays Venezuela as a mental state. [#Venezuela #migration](#) [Fotografía]. Instagram.

Ferrero, F. (2 de febrero de 2022). Comunicación personal.

Ferrero, F. (2023). *I Can't Hear the Birds*. Wordpress Photo. Recuperado el 22 de julio de 2023, a partir de <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2023/Fabiola-Ferrero/24>

Figueira, V. (8 de septiembre de 2022). Comunicación personal.

Fitzpatrick, O. (2021). From Cavan to Kansas: A Photographic Album of Family Migration from Ireland to North America. En J. C. A. Lien (Ed.), *Contact Zones. Photography, Migration, and Cultural Encounters in the United States* (pp. 57–78). Leuven University Press.

Flusser, Vilém. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.

García Arias, M. F., y Restrepo Pineda, J. E. (2019). Aproximación al proceso migratorio venezolano en el siglo XXI. *Hallazgos*, 16(32), 63–82.

Garrido, G. (26 de octubre de 2020). Freisy González. La ONG. <https://laong.org/freisy-gonzalez-portales-2/>

González Flores, Laura. (2008). La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI. Textos de Historia, vol. 16, nº 1.

González Portales, F, et al. (2018). “Donde ya no eres nada”. *Transterritorialidades*. Máster Latinoamericano de Fotografía Contemporánea MALDEFOCO.

González Portales, F. (17 de diciembre de 2022). Comunicación personal.

González Portales, F. (2017). *Donde ya no eres nada*. PHMuseum.

González Portales, F. (2020a) Xenofobia durante la pandemia / Caminantes en las fronteras / Cuarentena en Lima, Perú. Mayo de 2020.
<https://vimeo.com/420804057>

González Portales, F. (2020b) Xenofobia durante la pandemia /Personal médico / Cuarentena en Lima, Perú. Mayo de 2020

González Portales, F. (2020c) Xenofobia durante la pandemia / Trabajadores venezolanos de delivery / Cuarentena en Lima, Perú. Mayo de 2020.

González Portales, F. [@freisygonzalez] (14 de enero de 2020) “Esta es la segunda habitación que pude alquilar en Lima, luego de un par de lugares temporales...Un cuartico en una terraza” [Fotografía]. Instagram.

González Portales, F. [@freisygonzalez] (14 de enero de 2020). “La primera habitación que pude alquilar en Lima” [Fotografía]. Instagram.

González Portales, F. [@freisygonzalez] (19 de junio de 2021). “En esta foto mi mamá estaba de novia con mi papá (quien tomó la foto) [Fotografía]. Instagram.

González Portales, F. [@freisygonzalez]. (21 de junio de 2020). En esta foto (que tomó mi mamá) mi papá tendría unos 20 años y jugaba al fútbol [Fotografía]. Instagram.

González, J. A. (2023, May 3). *Mirada Expuesta* | “Este mar que ves.” El Universal. <https://www.eluniversal.com/entretenimiento/149998/mirada-expuesta-este-mar-que-ves>

Gordon-Orr, R. (2023). Visual Culture. *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, 1–21.

Gramcko, I. (1952). *Poemas (1947-1952)*. México: Atlanta.

Hall, S. (2020). Cultural Identity and Diaspora. En *Undoing Place?* (1st Edition, pp. 231–242). Routledge.

Hirsch, M. (2012). Postmemory's Archival Turn. En *The Generation of Postmemory* (pp. 227–250). Columbia University Press.

Hirsch, M. (2012). Family frames: photography, narrative, and postmemory. Harvard University Press.

Hirsch, M; Spitzer, L. (2006). “Testimonial objects. Memory, Gender and Transmission”. *Thamyris/Intersecting*. 13, 137-164.

Holland, P. Spence, J., & Holland, P. (Eds.). (1991). *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. Virago.

Illustrations to Tennyson's Idylls of the King, and Other Poems (The J. Paul Getty Museum Collection). (s/f). The J. Paul Getty Museum Collection. Recuperado el 3 de agosto de 2023, a partir de <https://www.getty.edu/art/collection/object/104GCY>

Immigrant Photographs by Augustus Sherman. (s/f). Photo Gallery (U.S. National Park Service). Recuperado el 19 de junio de 2023, a partir de <https://www.nps.gov/media/photo/gallery.htm?id=6529eb6c-155d-451f-67debad6f88dcf07>

Isava, L. M. (2022). *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. PreTextos.

Khan, S., Chattha, S., & Saleem, S. (2023). Visual and Linguistic Narrative Structures in Migration Discourse: A Socio-Cognitive Semiotic Analysis of Multimodal Projection of

Afghan Migrants Living in Pakistan. *Palarch's Journal Of Archaeology Of Egypt/Egyptology*, 20(2), 636–671.

Kozak, Claudia. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra Editora.

Kuhn, A. (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Verso.

Larralde Armas, F. (2015). Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto). *Les Cahiers ALHIM*, 30. <https://doi.org/10.4000/alhim.5374>

Laxton, S. (2019). Photomontage in the Present Perfect Continuous. *History of Photography*, 43(2), 191–205.

Lewis, S. (2022). *Abolish the Family. A Manifesto for Care and Liberation*. Verso Books.

Long, J. C. (2014). Diasporic Families: Cultures of Relatedness in Migration. *Annals of the Association of American Geographers. Association of American Geographers*, 104(2), 243–252.

Long, J.J. Andrea Noble y Edward Welch, eds. (2009). *Photography. Theoretical snapshots*. Routledge.

Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Crossing Press.

Lvovich, D. (2016). Políticas del olvido. *História: Questões & Debates*, Curitiba, vol 64, n.2, p. 17-37, jul./dez.

Mandoki, K. (2004). El índice, el ícono y la fotografía documental. *Revista digital universitaria*, 5(9), 1–13.

Marin, E. (2022). La Custodia / Vilena Figueira o el Arconte de la memoria. En V. Figueira, *La Ansiedad de la Memoria (fotolibro inédito)*, pp. 1–26.

Maristany, J. (2015). Álbum de familia: escritura del trauma y memoria fotográfica en narraciones argentinas recientes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 175–199.

McAuliffe, M. y. A. T. (Ed.). (2022). *Informe sobre las Migraciones en el Mundo 2022*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM).

Medina Hernández, A. M. (28 de junio de 2021). Historia a través de la fotografía. El análisis de tarjetas postales de desnudo femenino de la Compañía Industrial Fotográfica. *NIERIKA. Revista de Arte Ibero*.
<https://nierika.iberomx/index.php/nierika/article/view/7/589>

Méndez, Gabriel (2017), "Migrar como sea: de Caracas a Lima". Prodavinci.
<https://especiales.prodavinci.com/migrarcomosea/>

Molnár, Á. É. (2015). *Family Photography as a Tool to Create* (G. Kopek (ed.)) [PhD]. Moholy-Nagy University of Art and Design.

Murad, Carlos Alberto. (2006). A criação no pensamento das imagens. (Pinheiro, Machado, D. B. (Org). Coleção Arquitetura da Cidade. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora/ Editora PROURB.

Murad, Carlos Alberto. (2000) "O Fotográfico e o Fotopoético na Criação Imagética". Rio de Janeiro: Sociedade Iberoamericana de Gráfica Digital (SIGRADI).

Núñez-Herrador, E. A., y Espinosa, R. (2019). Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica. *La Tadeo Dearte*, 5(5), 178–203.

Parr, Martin y Gerry Badger. *The Photobook: A History, Volume I*. London: Phaidon Press, 2004.

Pedreáñez, I. Vilela Figueira: "Todo rescate de la memoria nace de una pérdida". Cinco 8. 31 de octubre de 2020. <https://www.cinco8.com/perspectivas/vilela-figueira-todo-rescate-de-la-memoria-nace-de-una-perdida/>

Peeren, E. (2006). *Through the Lens of the Chronotope: Suggestions for a Spatio-Temporal*

Perspective on Diaspora. *Thamyris/Intersecting*. 13, 67-78.

Pietrak, M. (2018). *Hacia la pos/familia: Representaciones de la familia en siete autoras argentinas (1981-2013): Marta Traba, Matilde Sánchez, Laura Alcoba, Raquel Robles, Ángela Urondo Raboy, Patricia Suárez y Florencia Abbate*. Editorial Padilla Libros.

Plataforma de Coordinación Interagencial para refugiados y migrantes de Venezuela (R4V). *Refugiados y migrantes de Venezuela*. (11 de junio de 2023). Recuperado el 15 de junio de 2023, <https://www.r4v/es/refugiadosymigrantes.info>

Prada Llorente, E. (2004). El paisaje como archivo del territorio. *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 0(40). <http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/255>

Quieto, L. (2011). *Arqueología de la ausencia*. Recuperado el 13 de julio de 2023, a partir de <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/mam/exposiciones/arqueologia-de-una-ausencia.pdf>

Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rangel Lampe, D. (31 de agosto de 2019). *Carta a Ailín en Perú. Diana Rangel (2019)*. Video Digital HD. 11:42 min. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fbSHylDBluY>

Rangel, D. (2 de junio de 2021). *Entre la huella y la voz. Fragmento 1*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2pDbnJATAoE>

Rangel Lampe, D. (18 de septiembre 2022). *Margarita (2013-2022). Video Digital HD a dos Canales. 19:11min*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kl8k-RSQD8A>

Refugiados sirios. (s/f). Recuperado el 21 de junio de 2023, a partir de <https://eacnur.org/es/refugiados-sirios>

Reig, A., & Norum, R. (2019). *Migrantes*. Ediciones Ekaré.

Reyero, A. (2007). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada1. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 37–71.

Ricoeur, P. (2004) La historia, la memoria, el olvido. Fondo de Cultura Económica pp. 531 – 533.

Rivas Rojas, R. (marzo-septiembre 2022). Escrituras en diáspora. Una lectura panorámica de los cuentos que nos contamos sobre el destierro. *Baciyelmo*, 16(3), 60–74.

Rivas Rojas, R. (2021). Electronic Diasporas: Identity and Postliterary Fictions in the Blogs of Three Venezuelan Exiles. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 54(2), 187–193.

Rivas, Luz Marina. “El país que nos habita: la tragedia de Vargas como metáfora”. *Conciencia activa* 28 y 29 (junio 2010-enero 2011): 131-161. Impreso.

Rodríguez Agudelo, G. (2011). Migraciones contemporáneas en la fotografía de Sebastiao Salgado, pautas para un análisis postcolonial. Universidad Nacional de Colombia.

Roldán Dávila, G. (2020). El siglo XXI y las migraciones internacionales. En *Migraciones, derechos humanos y acciones locales*. Ed. Barbara Frey, Ana Forcinito y Ana Melisa Pardo. *Hispanic Issues On Line*, (26), 60–75.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Rolnik, S. (2008). Furor de Archivo. *Fitopatología Colombiana: Revista de La Asociación Colombiana de Fitopatología Y Ciencias Afines “ASCOLFI.”* IX(18-19), 9–22.

Sagne, Jean. (1998). *The photograph album. A new history of photography*. Michel Frizot, Ed. Könemann, Köln.

Salgado, S., Salgado, L. W. (2000). *Migrations: Humanity in Transition*. United States: Aperture.

Sanjuán, R. (2020). Archivos familiares, propios y apropiados como cuerpos narrativos para una memoria genealógica. *Arte Y Políticas de Identidad*, 22, 56–72 pp.

Sontag, Susan. (2011). *Ante el dolor de los demás*. (A. Major, Trad.) Random House Mondadori.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, Trad.). Alfaguara.

Sougez, M.-L. (1999). *Historia de la Fotografía*. Cátedra.

Steinberg, Samuel. (2016). *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968*. University of Texas Press.

Stock, Femke. (2010). Home and Memory. En Knott, K., & MacLoughlin, S. (Eds). *Diasporas: concepts, identities, intersections*. Zed Books.

Strand, Mark. (1990). "Fantasy On the relations between Photography and Poetry". Grand Street. Vol. 9, No. 2 (Winter), 96-107.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.

Triquell, A. (2012). Fotografías e historias. *La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: CDF Ediciones. http://www.agustinatriquell.com/imagenes/triquell_wAo5w3ACYko0.pdf

Vangelista, C. (2021). Fotografía y migraciones, siglos XIX-XXI. Introducción. *Artelogie*, 16. <https://doi.org/10.4000/artelogie.9420>

Vargas Ribas, C. (2018). *La migración en Venezuela como dimensión de la crisis*. Recuperado el 4 de julio de 2023, a partir de <http://www.cries.org/wp-content/uploads/2018/09/009-Vargas.pdf>

Vázquez, P. (2021). *País fuera de servicio: Venezuela de Chávez a Maduro*. Siglo XXI.

Vicente, Pedro. (2013). "Apuntes a un álbum de familia". En Pedro Vicente (Ed.) *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (pp. 11-19). Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.

Wille, C. y Reckinger, R. (2015) Exploring Constructions of Space and Identity in Border Regions. En (2015). *Spaces and identities in border regions: Politics - media - subjects*

Wille, C., Reckinger, R., Kmec, S., & Hesse, M. (Eds.). [PDF]. Transcript Verlag.
<https://doi.org/10.14361/9783839426500>

Wille, C., Reckinger, R., Kmec, S., & Hesse, M. (Eds.). (2015). *Spaces and identities in border regions: Politics - media - subjects* [PDF]. Transcript Verlag.
<https://doi.org/10.14361/9783839426500>

Zami, L. (2021). *Contemporary PerforMemory: Dancing Through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*. Transcript Verlag.

Zuromskis, C. (2009). On snapshot photography: Rethinking photographic power in public and private spheres. En J. J. Long, A. Noble, & E. Welch (Eds.), *Photography: Theoretical Snapshots* (pp. 49–62). Routledge.