

# Documentación de las Ciencias de la Información

ISSN-e: 1988-2890

<https://dx.doi.org/10.5209/dcin.71003>

 EDICIONES  
COMPLUTENSE

## La necesidad del contexto en la gestión documental de acervos personales de imágenes para la memoria<sup>1</sup>

André Porto Ancona Lopez<sup>2</sup>

Recibido: 1 de agosto de 2020 / Aceptado: 28 de octubre de 2020

**Resumen.** El artículo busca discutir el fenómeno de los acervos fotográficos personales bajo la mirada de la gestión documental y su delicada relación con la preservación de la memoria. Se plantea una mejor definición de las características de las fotografías en los acervos personales, considerando las variaciones de significado que las imágenes pueden tener a lo largo del tiempo en función de nuevos contextos. Las cuestiones son desarrolladas en base a tres ejemplos y las conclusiones apuntan a la necesidad del contexto para la gestión documental de los acervos personales.

**Palabras clave:** contexto; gestión de acervos fotográficos personales; fotografía.

[en] The need for context in the documentary management of personal holdings of images for memory

**Abstract.** The article seeks to discuss the phenomenon of personal photographic collections from the viewpoint of documentary management and its delicate relationship with memory preservation. A better definition of the characteristics of photographs in personal collections is proposed, considering the meaning variations that images may have over time, depending on new contexts. The questions are developed based on three examples and the conclusion point to the need for context for the documentary management of personal holdings.

**Keywords:** context; management of personal photographic holdings; photography.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Estado de la cuestión; 3. Metodología y objetivos; 4. Análisis. 5. Discusión; 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** **Cómo citar:** Ancona Lopez, A. P. (2020): La necesidad del contexto en la gestión documental de acervos personales de imágenes para la memoria, en *Documentación de Ciencias de la Información* 44 (1), 53-60.

### 1. Introducción

El trabajo documental con colecciones y acervos personales de fotografías generalmente es comprendido como una acción de memoria. Esa dimensión, aparte de ser conceptualmente poco operativa -y muy discutible-, no pone en evidencia los diferentes contextos por los cuales pasan las imágenes en ambientes personales. Se plantea la necesidad de establecer definiciones instrumentales sobre el tipo de memoria que se relaciona con el trabajo documental, así como contemplar otras cuestiones: la relación del titular con su acervo; el deseo del titular con respecto al tiempo deseable de preservación de ciertas imágenes; las diferentes variaciones que sufren las imágenes a lo largo de un proceso prolongado de guarda

(y/o custodia). La discusión de las relaciones entre memoria y acervos fotográficos personales impone que se contemple el contexto como clave para las actividades de la gestión documental, especialmente en lo que atañe a la identificación y comprensión de cada documento, o imagen, en su contexto específico.

### 2. Estado de la cuestión

Una cuestión latente, impuesta por el tema, es la relación entre fotografía y memoria. Se parte de una concepción de memoria como algo activo y dinámico; un proceso en el cual las fotografías operan con diferentes resultados, en conformidad a los intereses personales y de

<sup>1</sup> Financiado con beca de productividad por el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq-Brasil). Profundización de la conferencia impartida en el Instituto Moreira Salles en mayo de 2020, para el evento "A imagen digital no contexto pessoal: sobre memória pessoal e coletiva na atualidade". Revisión técnica de Mariana Avramo; revisión gramatical de Marisa Montrucchio.

<sup>2</sup> Profesor de la Faculdade de Ciência da Informação de la Universidade de Brasília (UnB-Brasil); Cv: <http://apalopez.info/cv>  
E-mail: [apalopez@gmail.com](mailto:apalopez@gmail.com)

grupos. La diferencia está en que la memoria -que es la construcción constante y efímera capaz de darle un significado a los hechos pasados- se vale de las pistas dadas por algunos insumos para completar un significado ya definido, en líneas generales, con anterioridad; la idea del hecho y de su significación antecede a la existencia de los aportes documentales. Estos últimos actúan solamente para corroborar dicho significado y se ignora lo que no le corresponde, en los insumos<sup>3</sup>. Lo contrario ocurre en la operación histórica<sup>4</sup>. La historia es la tentativa siempre imprecisa e incompleta (y, por lo tanto, también dinámica) de reconstruir lo que no existe más. Pero, en su caso, los indicios actúan para detallar los hechos ya conocidos, o inclusive refutar completamente lo que se comprendía hasta aquel momento<sup>5</sup>.

Tal distinción impone que no pueda considerarse que las fotografías tengan la capacidad de fijar procesos de memoria. Lo que ocurre es justamente lo inverso: los procesos de memoria se forman teniendo en cuenta muchos intereses sociales y personales, para los cuales se buscan elementos de corroboración en los insumos, y, entre ellos, las imágenes fotográficas. Tales insumos no se encuentran solamente en las instituciones de información (archivos, bibliotecas, museos etc.). Las colecciones individuales o familiares privadas suelen contener un volumen importante de material fotográfico. Para la memoria, importa más la significación que le va a atribuir a las imágenes, que lo que representa el propio hecho fotografiado y el contexto de creación del documento. Considerar el dinamismo y la efimeridad de la memoria implica que los significados de las imágenes puedan ir cambiando a lo largo del proceso. Una implicancia de la comprensión de la memoria como un proceso socialmente definido es que resulta inadecuado pensar que el propio acervo corresponde a la memoria en sí misma. La gestión y organización de materiales fotográficos no representan acciones de preservación de la memoria, sino de sus insumos. Un ejemplo relacionado a esa concepción se pudo observar en el año 2018, cuando se incendió el Museo Nacional de Brasil, en Río de Janeiro y una parte de la comunidad de expertos, preocupados con el desastre puntualizaban que se había quemado parte de la memoria del país. En lo que atañe a la memoria, la tragedia (anunciada, desafortunadamente) le puso fin a una infinidad de insumos para la memoria, pero no a ella misma.

Otra cuestión conceptual importante es la distinción, entre memoria personal y memoria colectiva, sobre todo cuando se trata de fotografías. Eso impone otro orden de cuestionamientos, que se relacionan con el hecho de entender cómo las fotografías actúan en la memoria colectiva<sup>6</sup>. La organización de acervos fotográficos, desde un nivel institucional, -aunque sea con acervos personales custodiados (o donados, o comprados)- solo tiene razón de ser cuando los registros tienen importancia para el

colectivo social, o para parte del mismo, representado por grupos relevantes de la sociedad.

Los mismos procesos de atribución de importancia a los hechos social e históricamente pasados están correlacionados con sus representaciones fotográficas y son, igualmente, efímeros. Lo cual implica que la atribución de significados que se le da a las imágenes es algo históricamente variable. La atribución simbólica, conectada a los grandes rasgos culturales, también se ve impactada por los fenómenos dinámicos de la percepción<sup>7</sup>, tornando aún más compleja la aspiración de sistemas clasificatorios de la imagen, pensados como absolutos, contruidos a partir de la identificación de los contenidos visuales solamente. Como consecuencia, en lo que atañe a los sistemas documentarios de la fotografía, prácticamente se impone que los contextos sean la base de dichos sistemas, relativizando -y poniéndole límites- a la inmovilidad de los contenidos visuales.

También hay que distinguir las imágenes digitales de las fotografías; es decir: hay que definir hasta dónde va una y a partir de dónde empieza la otra. No todas las fotos son imágenes digitales y viceversa<sup>8</sup>. Son conceptos similares y complementarios, pero no son, bajo ninguna hipótesis, equivalentes. Otra distinción importante entre la fotografía y la imagen tiene que ver con los procesos mentales involucrados en la generación de esas representaciones. Por ejemplo, se podría pensar que primero se crea una imagen mental y después se hace la foto, o que, al revés, una cierta fotografía genera otras imágenes que dialogan con la misma. No se trata de pensar quien tiene la precedencia en ese binomio foto-imagen. Ese mismo tipo de problema también se encuentra en la cuestión de la memoria al pensarse hasta dónde una es capaz de influir en la otra (y viceversa). No se postula la formulación de un debate teórico interminable, pero sí, cómo la distinción conceptual va a impactar directamente en las actividades prácticas de la organización y gestión. Se plantea que, instrumentalmente, esos conceptos están bien definidos y disponibles a quienes consulten al acervo.

<sup>7</sup> El clásico estudio de Panofsky (1991) sobre el método iconológico define tres niveles de comprensión para las imágenes: el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico. El primero se refiere a la identificación de los elementos visuales de la imagen, el segundo a la atribución de sus significados y el tercero, al nivel cultural más profundo de la sociedad, el espíritu del tiempo (*zeitgeist*). Los estudios sobre la percepción introducen cambios en las dos primeras capas, en la medida que indican que el dinamismo histórico social puede provocar cambios en el mismo significado visual de una imagen. Para Domènech (2015, p. 37) la percepción iconográfica es la construcción de una realidad paralela y, por lo tanto, manipulable. En la misma línea de relativizar a la percepción, Gonzalo Abril Curto (2010) se vale del concepto de *régimen de visión*.

<sup>8</sup> La distinción acá señalada no se refiere al intenso debate entre fotografía analógica y digital (un debate que no está abarcado dentro de los límites de este artículo), sino al uso de las tecnologías de la computación gráfica para la producción de imágenes que no mantienen ninguna correspondencia con cualquier tipo de proceso fotográfico, sea analógico o digital. Dichas tecnologías hasta pueden, en alguna medida, emular un resultado similar a una fotografía, en cuanto al aspecto visual, pero prescinden de la captura de la luz (óptica o digitalmente) de objetos reales y físicos; o sea: son imágenes que no guardan una relación de indicialidad -en el sentido pierciano, según postula Dubois (1994)- con el referido. Por otro lado, el uso de la fotografía (sea analógica o digital) o está siempre relacionado a la producción de imágenes, como es el caso, por ejemplo, de la microfilmación de documentos escritos. Es cierto que el texto del microfilm es una imagen, pero su código no es visual, sino textual.

<sup>3</sup> Las complejas relaciones entre la memoria y sus insumos son anotadas por Bravo (1988), De Certeau (1979), López (2012), Navalón (2007), Reati (2007), y Stern (2013), entre muchos otros autores.

<sup>4</sup> Cf. De Certeau (1979).

<sup>5</sup> El papel de los documentos como insumos determinantes para la historia es reconocido unánimemente por todos historiadores, desde Langlois y Seignobos. Se destacan, en el abordaje específica del tema, entre muchos otros: Le Goff (1990, pp. 25-64), López (1999, pp. 33-46), Meneses (1992), y Thompson (1981, pp. 47-62).

<sup>6</sup> En el sentido definido por Halbwachs (1990).

### 3. Metodología y objetivos

Se trata de un trabajo de naturaleza cualitativa y ensayístico. Se partió del punteo de temas relacionados al uso del término “memoria” en las acciones de documentación para, luego, anotar algunas características determinantes de la fotografía en los acervos personales. Se propusieron cuatro categorías básicas para su comprensión, que, con las sub categorías, podrían llegar a un límite hipotético de 16 clasificaciones. Sin embargo, la construcción de una tipología a partir de esa clasificación fue rechazada con la incorporación de la procedencia y del contexto como elementos definitorios de las fotografías.

A partir del objetivo general de colaborar conceptualmente para la gestión de documentos fotográficos personales, el presente ensayo se propuso, específicamente: (i) discutir las relaciones entre la gestión documental y la preservación de la memoria; (ii) comprender variables que influyen en la identificación y en la gestión de fotografías e imágenes de acervos personales; (iii) analizar ejemplos que permitan comprender tales variables; y (iv) comprender el rol desempeñado por el contexto en la gestión documental de dichos acervos, teniendo en cuenta la conformación de nuevos documentos a partir del establecimiento de la resignificación del original.

### 4. Análisis

La procedencia de las fotografías, en los acervos personales, es un tema clave. En cualquier acervo personal hay, al menos, tres tipos de fotos: las que fueron sacadas por el propio titular; las que le tomaron otras personas, en escenas en las que él estaba presente; y fotos sacadas por terceros, de escenas en donde él no se encontraba. Aún se considera la cuestión de la temporalidad de la guarda, porque de la tipología anterior hay que anotar que algunas son de profunda importancia para el titular, mientras que otras tienen un interés efímero, en el sentido de que cumplen determinadas funciones informativas<sup>9</sup>. El tema de fondo es el plazo de guarda; hay algunas en que el titular quiere que duren el máximo de tiempo posible, y otras que no. Aparte de la obvia dificultad de un gestor ajeno al acervo identificar tales variaciones, cabe cuestionarse en qué medida las fotos calificadas como duraderas operaron en la memoria de aquel titular. El medio impone otras categorías en la ecuación, ya que, en el caso de algunas fotos, puede tratarse de copias, debido a cuestiones de preservación y de forma. Por ejemplo, a veces resulta difícil saber si una foto digital, de un acervo personal, es la primera versión, o si representa una copia digital, de un original anterior, analógico o digital (en ese caso, aún existe la posibilidad de que sea una copia digital de otra copia digital). Esas cuatro categorías cuentan, cada una, con, al menos, dos variantes posibles, lo que correspondería a un mínimo de 16 posibilidades. No se trata

de proponer un esquema de clasificación universal, sino señalar que la cuestión es compleja, y que esas características impactan en la comprensión del documento fotográfico en los acervos personales.

El ejemplo que sigue ilustra las diferentes formas de una misma imagen



Figura 1. [Primos], c. 1970; fuente: acervo personal del autor.

Se trata de una foto recién incorporada al acervo personal. Originalmente era del acervo de la abuela de los primos. Fue tomada a principios de los años 1970 y hasta 2004, estuvo sin paradero conocido para el titular del fondo. Probablemente estaba en su casa, en un armario, dentro de una caja de cartón, junto con otras “unidades de almacenamiento” similares. En 2004, sus hijos se juntaron para hacerle un video, para regalárselo en la fiesta de sus 90 años, e incluyeron unas copias de fotos antiguas, como la de la figura 1. El titular del fondo, hasta el día que empezó a organizar su escritorio, debido a la cuarentena, no tenía ni noticias de la existencia de esa imagen. Cuando encontró el DVD, lo hizo rodar y copió las imágenes que ahí estaban y que eran de su interés personal; un interés relacionado con su memoria individual. Desde lo planteado anteriormente, se nota que es una imagen en donde el titular está retratado, en una escena sacada por alguien que ya no puede identificarse (tal vez se trató de su tío o de su propio padre). Era una foto del acervo personal de la abuela, que se convirtió en acervo familiar. Una copia digital fue hecha en un video, por lo tanto, un nuevo documento y, desde ese video, el titular, realizó una copia digital de la imagen digital. El uso de esta imagen más allá del ámbito personal, por sus características icónicas de vestimentas y del concepto de familia/infancia de los años 1970, requiere, necesariamente, que se conozca ese recorrido.

Otro nivel de problemas se relaciona con el acceso al material, una vez que, como en el ejemplo de la *figura 1*, puede establecerse un nuevo contexto -y hasta un nuevo documento con la misma imagen-, cuando se le atribuye una nueva significación. En el ejemplo, un recuerdo familiar, que formó parte de un homenaje de cumpleaños, pasa a operar en una memoria personal. El recorrido, que está vinculado al acceso, tiene la capacidad de modificar los contextos y el documentalista no puede permanecer ajeno al problema. Este ejemplo sirve para indicar la volatilidad de la memoria. Mientras la foto original se en-

<sup>9</sup> Por ejemplo, hoy en día es normal que la gente se mande por el celular, fotos de cosas que se van a comprar, para pedir opiniones. Una vez que la persona se decide, las fotos pierden su valor, pero no siempre se borran, y siguen estando en el conjunto “gestionado” por aquel titular.

contraba en el acervo de la abuela del titular, no tenía los rasgos de la memoria que se le incorporaron después de su cumpleaños, ni tampoco en el presente, cuando pasaron más de diez años de su fallecimiento. Desde el punto de vista de la forma hay que discutir la generación de un nuevo documento, a través de la copia de la copia, debido a que se cambia el titular, construyéndose otras funciones. Con el establecimiento de un nuevo contexto, se crea un nuevo documento, aunque sea con el mismo contenido visual (la imagen) del documento original. Como se trata de procesos relacionados a un archivo personal y a la memoria, el curso de las modificaciones nunca se detiene. Semanas después de haber recortado la foto del video, el titular, la incorporó en otro video, que le envió a su prima (la niña que está en la foto), por cuenta de que su cumpleaños ocurrió durante la cuarentena. Una vez más el ciclo se renueva: la misma imagen, en otro contexto, con otra función y, por lo tanto, se vuelve otro documento, con otro significado absolutamente distinto.

El desafío que se le coloca al documentalista es gigante, una vez que, en general, no tendrá acceso a la información que, en el caso de la figura 1, el titular aporta. A pesar de todas esas contribuciones todavía permanecen datos desconocidos, tales como quién fue el autor de la imagen original, su contexto primitivo (local, fecha, técnica, etc.). No se trata más de un único original y ni

de solamente una copia; son algunos nuevos documentos producidos a lo largo del proceso, que van teniendo distintas funciones y transitan de la memoria personal a la familiar, de vez en cuando. La tabla mostrada a continuación indica las variaciones por las cuales pasó la foto:

La segunda foto es muy ilustrativa sobre la ocurrencia del cambio del documento debido a la modificación de su contexto:



Figura 2. Elena Lerena y Alberto Corchs en su casamiento. Foto: Marcos Caridad Jordán, abril/1972; fuente: San Martín, M. (2018).

Tabla 1. modificaciones del contexto de la figura 1; fuente: elaboración propia.

Momento	Acción	Fecha	Documentos	Formas	Medio	Función	Imagen	Memoria
1	Familiar del titular toma la foto	c. 1970	negativo positivo ampliado	originales	físico	recuerdo familiar	figura 1	personal, por el momento
2	Familiar hace copias para distribuir entre madre y a sus hermanos (padres de las criaturas fotografiadas)	c. 1970	positivo ampliado	copia	físico	divulgación	figura 1	ninguna
3	Abuela y hermanos reciben las copias	c. 1970	positivo ampliado	copias del original, pero originales en el nuevo contexto	físico	recuerdo familiar	figura 1	personal de los nietos (para la abuela) y personal de los hijos (para los hermanos)
4	Digitalización para el DVD	2004	positivo digital	copia	digital	preparación del DVD	figura 1	familiar
5	Edición del DVD	2004	El DVD entero	original como nuevo documento	digital	regalo familiar	figura 1 junto con todo el contenido del DVD	familiar
6	Recepción del DVD por el titular	2004	El DVD entero	copia del DVD, pero original en el nuevo contexto	digital	recuerdo familiar	figura 1 junto con todo el contenido del DVD	personal
7	Recorte del fotograma por el titular	2020	positivo digital	copia del fotograma del DVD, pero original como un nuevo documento personal	digital	recuerdo familiar	figura 1	personal
8	confección del video para la prima	2020	el video como un todo	copia del positivo, pero original como un nuevo documento	digital	regalo familiar	figura 1 junto con todo el contenido del video	familiar
9	Recorte del fotograma para este texto	2020	El artículo como un todo	original como nuevo documento	digital	divulgación científica	figura 1, junto con todo el texto del artículo	profesional

El original de esa foto se encuentra en el Centro de Fotografía Montevideo (CdF) y aparentemente representa un casamiento. Al menos ese fue el significado original. Con el golpe de Estado uruguayo, en junio de 1973, la pareja pasó a realizar actividades en forma clandestina en oposición al régimen. El fotógrafo se murió en una explosión causada por un atentado. El matrimonio se fue a vivir a Buenos Aires, donde tuvieron un hijo, en 1974. En 1977, Elena y Alberto fueron arrestados y luego “desaparecidos” y el niño fue criado por su abuela y una tía. La foto, que en el primer momento representaba el matrimonio para el archivo de la pareja, gana otro significado en el archivo personal del hijo. Posteriormente, en el CdF, se convierte en algo más, cuando pasa a integrar un proyecto de acopio de fotos de desaparecidos, creando álbumes familiares ficticios hechos por los descendientes (Broquetas, San Martín, 2008)<sup>10</sup>. Aún se puede identificar otra categoría de modificaciones, a partir de la publicación de la foto en el artículo de Magdalena Broquetas San Martín (2013), en su traducción para la *Revista Photo & Documento* (Broquetas San Martín, 2018) y, por fin, en su último recorte, hecho para este texto.

Son atribuciones y significados que se van cambiando a lo largo del tiempo. Todos, de alguna manera, guardan relación con la construcción de la memoria, pero de distintas memorias, según los distintos momentos. De la memoria del matrimonio, cuando la pareja estaba viva, se pasa a la memoria de los

padres al hijo, cuando son “desaparecidos” y luego va a operar un significado muy importante para la memoria colectiva uruguaya, relacionada a la denuncia de las gravísimas violaciones de los derechos humanos, en el período de la dictadura, ganando un sesgo político. Igualmente es importante pensar que la imagen es algo distinto del documento; en el caso de la *figura 2*, la foto original del matrimonio condice con la imagen. La imagen y el documento siempre están relacionados, pero su relación va cambiando a medida en que las copias se realizan, reproduciéndose la información (imagen), pero creándose nuevos documentos, con significados y contextos diferentes. Eso impone que se considere que las fotos que uno toma -o se las toman y recibe- puedan, en algún momento posterior, asumir una nueva significación, incluso para el mismo titular. En el presente caso, se pasa de un significado meramente privado e íntimo, a un insumo representativo para la historia reciente de Uruguay. En la tabla que figura debajo pueden apreciarse los cambios de significados que tuvo la imagen (Tabla 2).

Otro tipo de fotografía que se relaciona con el tema de los desaparecidos políticos en Sudamérica es el trabajo *Ausencias*, del fotógrafo argentino Gustavo Germano. Se trata de series de fotografías dobles, en donde se mezcla una foto de archivo personal de un desaparecido político y una recreación de la escena con los demás participantes de la foto original en los días actuales, como se puede ver en el ejemplo a continuación:

Tabla 2. modificaciones del contexto de la *figura 2*; fuente: elaboración propia.

Momento	Acción	Fecha	Documentos	Formas	Medio	Función	Imagen	Memoria
1	Fotógrafo toma la foto de los amigos en su casamiento	1972	negativo positivo ampliado	originales	físico	recuerdo para amigos	figura 2	personal, por el momento
2	Fotógrafo hace copia para entregarle a la pareja	1972	positivo ampliado	original	físico	recuerdo matrimonial	figura 2	familiar
3	El hijo hereda la foto por la desaparición de sus padres	1977	positivo ampliado	original	físico	recuerdo de los padres	figura 2	personal de los padres
4	Digitalización para el CdF	2008	positivo digital	copia	digital	integrar proyecto <i>Álbum de Familia</i>	figura 2	colectiva y nacional
5	Publicación de artículo en el portal del CdF	2011	El artículo como un todo	original como nuevo documento	digital	divulgación científica	figura 2, junto con todo el texto del artículo	institucional del CdF
6	Traducción y publicación del artículo en la <i>Revista Photo &amp; Documento</i>	2018	El artículo como un todo	original como nuevo documento	digital	divulgación científica	figura 2, junto con todo el texto del artículo	institucional de la revista.
7	Recorte del fotograma para este texto	2020	El artículo como un todo	original como nuevo documento	digital	divulgación científica	figura 2, junto con todo el texto del artículo	profesional

<sup>10</sup> Véanse los *Álbumes de familia* de Elena Lerena y Alberto Corchs en <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/album-de-familia/elena-paulina-lerena-costa> y <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/album-de-familia/alberto-corchs-lavina> , respectivamente.



Figura 3. *Ausencias, Argentina, Gustavo Germano, 2006-2007*; fuente: <http://www.gustavogermano.com/portfolio/width-double/>

La figura 3, en su primera parte, presenta un retrato típico de familia: los papás con su hija en una habitación. La segunda parte recreó la escena, con la hija, ahora ya adulta, sin los padres, que fueron “desaparecidos” por la dictadura argentina. Desde el punto de vista de la documentación, el ejemplo plantea interesantes cuestiones. El primer punto a destacarse es que no se puede decir que la primera parte es una foto personal y

la segunda una foto de Gustavo Germano. La foto de él es la mezcla de las dos, en un conjunto indisoluble. Así que tampoco se puede hablar de copia en lo que atañe a la primera parte. Es un nuevo documento, considerado en la totalidad de la obra. Es justamente la articulación de las dos partes que le otorga significado a la obra. Ninguna de las partes, pensadas aisladamente, tienen significado. Otro punto importante es que el significado de la imagen está dado por la ausencia de los padres en la segunda parte. Dicho de otra manera, lo que permite comprender el significado no es el contenido de la imagen, sino su ausencia (o no-contenido); lo cual les impone cuestiones complejas a los sistemas documentales basados solamente en contenidos. La tabla a continuación esquematiza la trayectoria de la figura 3.

## 5. Discusión

La cuestión inicial de la memoria en los acervos fotográficos personales no es posible de ser enfrentada, desde un punto de vista documental, sin el aporte del concepto de documento. No se trata solamente de la información, de la imagen, una vez que, como vimos, esta puede ser reproducida de diferentes maneras, generando nuevos documentos. En el primer ejemplo, la información no se modificó esencialmente -aunque existió algún tipo de alteración debido a las múltiples versiones de copias y reproducciones, perdiéndose la calidad original, y por más que al dvd se le agregó información extra (el sonido y todo el contenido fílmico de ese documento)-. La esencia de la información visual del fotograma original permaneció, mientras que una serie de nuevos documentos se crearon. En el segundo caso, hay un cambio de titularidad, del mismo documento físico, inicialmente con la cesión realizada por el fotógrafo a los recién casados y luego con la muerte de la pareja, pasando a su hijo. El significado fue cambiando en el proceso, aunque la imagen permaneció intacta. El último ejemplo ilustra bien cómo una creación político-

Tabla 3. modificaciones del contexto de la figura 3; fuente: elaboración propia.

Momento	Acción	Fecha	Documentos	Formas	Medio	Función	Imagen	Memoria
1	Fotógrafo de la familia toma foto de los padres con su hija.	c. 1976	negativo positivo ampliado	originales	físico	recuerdo familiar	parte 1 de la figura 3	familiar
2	Padres son “desaparecidos” y la hija hereda la foto original.	c 1976	positivo ampliado	original	físico	recuerdo familiar	parte 1 de la figura 3	familiar
3	Gustavo Germano hace una foto de la hija sobreviviente	2006	[positivo digital]	original como nuevo documento	digital	trabajo artístico	parte 2 de la figura 3	profesional
4	Gustavo Germano digitaliza la foto de 1976 y la junta con su foto del 2006	2006	[positivo digital]	original como nuevo documento	digital	exhibición artística, actuación política	figura 3 en su totalidad	colectiva y nacional
5	Recorte del fotograma para este texto	2020	El artículo como un todo	original como nuevo documento	digital	divulgación científica	figura 3, junto con todo el texto del artículo	profesional

artística puede valerse de contextualizar y resignificar una imagen anterior, produciendo un nuevo documento. Eso ocurrió, aunque parte del documento haya agregado la imagen original, inicial, con todo su contenido imagético (salvo las pérdidas de resolución debido al procedimiento de copia). El concepto del documento, como la dualidad soporte con información, debidamente ubicado en su contexto de creación es lo que permite hacer las distinciones y comprender el recorrido de los diferentes acontecimientos. Es ese mismo concepto el que permite separar el registro documental de la noción de memoria. Para la memoria, en los casos analizados, hay muy poco relieve en la estabilidad del soporte original, puesto que la imagen es quien produce la memoria. Pero, igualmente, el documento, y su análisis de contexto, es lo que posibilita comprender las diferentes memorias que operan a lo largo del proceso.

Es esa noción del documento y su contexto que va a permitir comprender mejor las categorías que fueron anotadas en el planteamiento del problema. No se trata, como ya se señaló, de establecer una tipología clasificatoria, sino de saber identificar ocurrencias según la producción, la finalidad del titular, el medio, la forma, el acceso y su contexto. La idea es que, a partir de esto, pueda trabajarse la gestión documental de, por ejemplo: una foto que fue reciclada (*figura 1*), o que no fue reciclada pero que se resignificó (*figura 2*, en los primeros momentos); de una foto nativa digital, también reproducida digitalmente (*figura 3*, en los últimos momentos). Igualmente hay que plantear qué tipo de gestión deberá hacerse: ¿una gestión pensada en los intereses (funciones y memoria) personales o colectivos? Si se trata de intereses colectivos, habrá que pensar si la gestión va a ubicar los documentos como insumos para la historia o para la memoria; y, para cualquiera de las opciones, habrá que discutir cuáles son las relaciones entre historia y memoria. Lejos de ser soluciones estancas, esas cuestiones permanecen abiertas.

Lo más complejo de la gestión de dichos materiales es la identificación (o establecimiento) del contexto original -sin olvidarnos que, a veces, en el proceso, se crean nuevos originales-. La *figura 3* permite ejemplificarlo. En su primera parte, pensada aisladamente, la relación con el proyecto *Ausencias* -y su marcado significado político- nunca estaría presente; el tema de los desaparecidos jamás existiría allí. El documento com-

pleto (la *figura 3*, en su integralidad), juntamente con su contexto, es lo que hace posible la comprensión de este significado. El contexto, por su definición -inclusive semántica- impone que no se enfoque la mirada “en” la imagen, sino en su entorno. Por más que se asome en la imagen, por más que llegue hasta sus detalles íntimos (las sales de plata, en las fotografías analógicas; o los píxeles, en las digitales) el contexto nunca será percibido.

## 6. Conclusiones

La clave de todo es el contexto<sup>11</sup>. Es necesario observar a su alrededor, en una perspectiva temporal, en sus variaciones a lo largo del tiempo. Se trata de recuperar la historia del documento y su recorrido, para establecer, no solo su contexto original, sino los nuevos contextos desde los nuevos documentos, lo cuales pueden llegar hasta cambiar la propia titularidad del acervo. En los tres ejemplos analizados hubo cambios de titularidad ocasionados por la creación de nuevos documentos, según se mostró en las tablas. El punto clave es pensar hasta dónde las nuevas significaciones son resultantes de nuevos contextos (o no), y si eso implica en una nueva titularidad (o no).

Es el contexto el factor que permite la identificación de documentos diferentes, aunque estén constituidos por las mismas informaciones visuales (la misma imagen). Esa cuestión es recurrente en la actualidad, ya que la replicación de imágenes sin contexto es cada vez más frecuente. Es común que los internautas se refieran a que han visto una determinada fotografía en internet, cuando, en realidad, vieron una misma imagen, pero como parte de documentos distintos. Lo que se plantea es la necesidad de ejercitar una mirada documental, tanto por el usuario mediano (de la internet), como por el gestor del acervo, que, sin ni siquiera percibirlo, a veces (y no son pocas), suele caer en la trampa de identificar reproducciones de imágenes como la permanencia de un mismo documento, o, al revés, identificar nuevas manifestaciones de una misma imagen en documentos distintos como si fueran copias del original. Un debate conceptual sobre las relaciones de los acervos con la memoria y la historia es, igualmente, fundamental, y debe presentar, como desdoblamiento, una toma instrumental de posiciones sobre las opciones en la organización del acervo.

## 7. Referencias bibliográficas

- Abril Curto, G. (2010). “Cultura visual y espacio público-político”, *Cuadernos de Información y Comunicación* v. 15, pp. 21-36. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/download/CIYC1010110021A/7198>
- Bravo, J. (1988). Identidad local: El fenómeno de los historiadores autodidactas locales. En Narváez, J. (Ed.). *La invención de la memoria*. Pehuén: Santiago de Chile, pp. 145-151.
- Broquetas San Martín, M. (2008). Fotografía y desaparecidos: Proyecto Álbum de familia. En Rico, A. (Ed.). *Historia reciente: historia en discusión*. Montevideo, CEIU-FHCE, pp. 121-139.
- Broquetas San Martín, M. (2013). “Las fotografías de archivo y sus (im)posibilidades al contar la historia”, *Lo que los archivos cuentan* v. 2, pp. 87-109. Recuperado de [http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50481/1/fotografias\\_archivo.pdf](http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50481/1/fotografias_archivo.pdf)

<sup>11</sup> Una profundización teórica sobre el tema se puede encontrar en López (2008).

- Broquetas San Martín, M. (2018). “As fotografias de arquivo e suas (im)possibilidades ao contar a história”, *Revista Photo & Documento*, nº 6. Recuperado de <http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=228&path%5B%5D=149>
- Catalá Domènech, J. (2015). “A rebelião do olhar: Introdução a uma fenomenologia da interface”, *Parágrafo* v. 1, nº 3, pp. 35-43. Recuperado de [https://www.academia.edu/35662535/A\\_rebeliao\\_de\\_olhar\\_pdf](https://www.academia.edu/35662535/A_rebeliao_de_olhar_pdf)
- De Certeau, M. (1979). A operação histórica. En Le Goff, J. y Nora, P. (Eds.). *História: Novos problemas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, pp. 17-48.
- Dubois, Ph. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Le Goff, J. (1990). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes.
- López, A. (1999). *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*. São Paulo: Loyola.
- López, A. (2008). “El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo”, *Universum* v. 23, nº2, pp.12-37. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762008000200002>
- López, A. (2012). “Documentos personales como registros para la memoria y la ciudadanía”, *Alma Máter*, v. 193, pp. 06-11. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/13439/12013>
- Meneses, U. (1992). “História, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. nº .34, pp. 09-24.
- Navalón, A. (2007). La administración de la memoria. En Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (Eds.). *Políticas de la memoria: Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla, pp. 21-26.
- Panofsky, E. (1991). Iconografía e iconología: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. En Panofsky, E. (Ed.). *Significado nas artes visuais*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, pp. 45-87.
- Reati, F. (2007). El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos. En Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (Eds.). *Políticas de la memoria: Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla, pp. 159-170.
- Stern, S. (2013). *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago de Chile: MMDH.
- Thompson, E. (1981). *A miséria da teoria: ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar.